como peces en

nayagua

revista de poesía

una temporada en la nube

III época n.º 30 julio 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

Dirección y Coordinación Editorial

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

Comunidad de Madrid

Sumario

Editorial 9

Poesía

Sara Herrera Peralta 19
Ángeles Mora 25
Blanca Morel 33
Julia Piera 39
Jonatán Reyes 41
Sandra Santana 47
Carlos Wamba 51

Yo escribo en... galego

Olalla Cociña
(traducción al castellano de Gonzalo Hermo y Luz Pichel) 59

Otras lenguas. Maltés e Inglés

Antoine Cassar
(traducción al castellano de Carmen Herrera Castillo) 69

Martha Rhodes
(traducción al castellano de Teresa Soto) 75

Emergencias. Poesía por-venir

Sonia Acal 82
Juan Domingo Aguilar 88
Víctor L. Briones 94
Rodrigo García Marina 100
Carlos Ibarreta 104

Reflexión. Pensar la escritura

«Yo la peor del Mundo. *Enigmas de la Casa del Placer* de Sor Juana Inés de la Cruz (Sabina Editorial, 2018) a la luz de *El fraude de la igualdad* (Planeta, 1987) de María-Milagros Rivera Garretas», por Nieves Muriel 111

Palabra articulada

«Julia Balbila, Damo, Cecilia Trebula y Dionisia: poemas en la pierna de la estatua cantante», por Francisco Agudo 131

Reseñas

- *La casa grande*, de Rosana Acquaroni (por Amalia Iglesias Serna) 143
- *Mnemosine*, de Dionisia García (por Juana Castro) 147
- *Los salmos fosforitos*, de Berta García Faet (por Alba Cid) 151
- *Los afectos*, de Ernesto García López (por Esther Ramón) 157
- *Diarios de la alegría*, de María García Zambrano (por Julieta Valero) 161
- *El Gran Bosque*, de Marta López Vilar (por Pilar Martín Gila) 165
- *Múltiples paseos a un lugar desconocido. Antología poética (1958-2014)*, de Circe Maia (por María José Bruña Bragado) 168
- *Vozánica*, de Lola Nieto (por Maurizio Medo) 171
- *Ese ruido ya pájaro*, de Mario Obrero (por Guadalupe Grande) 175
- *Descendimiento*, de Ada Salas (por Antonio Crespo Massieu) 179
- *Phantasmagoria*, de Sara Torres (por Laura Casielles) 182

Lenguas no hispanas

- *Delito de vida*, de Alda Merini (por Leticia García Domínguez) 188

Ensayo

- *La puerta verde. Lecturas de poesía angloamericana contemporánea*, de Jordi Doce (por Antonio Ortega) 193

Escaparate. Lecturas recomendadas

- *Libro de la nieve*, de Ángela Álvarez Sáez 197
- *Arder o quemar*, de Carlos Asensio 198
- *Bajo la luz, el cepo*, de Olalla Castro 200
- *Pájaros extraviados*, de José Ángel Cilleruelo 202
- *Alguien surge*, de Carmen Díaz-Maroto 204
- *Elegías*, de Antonio Rodríguez Almodóvar y *Espacio de tiempo*, de Francisco Díaz Velázquez 206
- *Sonreíd*, de Alba González Sanz 209
- *Desdecir*, de Eva Hiernaux 210
- *Oración inerte*, de Paola Laskaris 212
- *Nueve meses sin lenguaje*, de David Leo 215
- *Pájaros Tattoo*, de Marga Mayordomo 216
- *Ahora*, de Yolanda Morató 218
- *El hueso de un albaricoque*, de Susana Obrero 219
- *Concepto*, de Javier Sánchez Menéndez 221

Ensayo

- *Tras la huella de María Zambrano. Lo sagrado en la generación poética de los 70*, de Carlos Peinado Elliot 223

Antologías

- *¿Y si escribes un haiku?*, edición de Josep María Rodríguez 227
- *María Zambrano. Poemas*, edición de Javier Sánchez Menéndez 229
- *La poesía es un faisán. Antología de aforismos sobre la poesía y los poetas*, de León Molina 231

lenguas no hispanas

- *Unos ropajes del color del cielo. 110 haikus inéditos de Kobayashi Issa*, traducción de Adrián Cazorla 233
- *Nox Erat*, de Adriana Schlittler Kausch 235

enVIVOen. Un espacio para contarte

enVivo

Poesía en acción

Poetas en Mayo. Vitoria-Gasteiz 241

Vía Lucis, por Bárbara Zagora 244

VivOen

Editoriales independientes

El sisonte en el patio vecino 245

Aforismos

Aitor Francos 251

Poesía visual

Carlota Gómez Touet 261

editorial

Verano / ? / Olvido

Busquemos un lugar común pero también comunal y emergerá el verano con su potencia suspensiva: los conflictos, los enigmas, los acuerdos improbables, las caídas anunciadas, los deseos diferidos, la pena o las alegrías. El olvido. Un limbo de arenas y de agua se interpone felizmente entre la realidad y el deseo mayúsculo y tomamos la tangente de nuestro hedonismo, tan programado como merecido. Y ahí cabe todo. También esta *Nayagua* 30 repleta de preguntas con las que hacer cualquier cosa. Por supuesto podemos, como José Hierro en el hermosísimo poema que sigue, fertilizar el misterio de la Vida: *A ti te pregunto para / que no respondas.* Él buscaba desesperadamente aquí la clave del olvido, gesto que es quizá el de la conciencia a través del lenguaje poético. Ese trayecto nos libera, nos hace: *Por hablar. Por dar salida / a mi demonio. Por dar / salida a mi cruel demonio.* Al final de cada poema, de cada reseña, artículo, va una luz, fruto del talento y del compromiso con este ahora magnífico y destartalado, y sí: *Será luz negra o luz alta / de mediodía azul, pero / la luz se hará.*

Feliz lectura, feliz verano…

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

[No lo comprenderé nunca]

No lo comprenderé nunca.
Me torturaré. Pondré
en todo mi voluntad
de no caer. No son nubes
las masas que ahora galopan
sobre mi frente. No son
arenas las que ahora piso.
No son veranos, estrellas,
aguas, soles, hojas, pájaros
los que maduran mi espiga,
lucen en mi noche, mojan
mi cuerpo, doran mi sueño,

suenan en mi oído, vuelan
por mi cielo…
No podré
comprenderlo nunca.

Escúchame
un momento. Óyeme ahora.
Óyeme siempre, lo mismo
que si yo fuera una rama
de tu árbol, un pedazo
palpitante de tu ser.
Óyeme tú. Necesito
saber si se olvida. A ti
te lo pregunto, que entiendes
el lenguaje de los siglos.
Te lo pregunto a ti, porque
has muerto y resucitado
muchas veces.
Quizá tengan
tus palabras una rara
virtud que serene el alma.
A ti te pregunto porque
has muerto y resucitado
muchas veces. Te pregunto
porque no te veo, porque
no me escuchas, porque no
podrás hablar ya conmigo
aunque entiendas mis palabras.

No lo comprenderé nunca.
Desde tu serenidad
lo verás todo tan claro.
Sentirás tanta tristeza
cuando no ves que luchamos
por esta pobre victoria
que cifra toda la vida.
Yo te pregunto si el hombre
olvida. Yo te pregunto
si mañana, siempre, cuando
yo la vea, pensaremos

con pena, con sensación
de desnudez, en las vidas
que nos hemos ofrecido.
Si no vendrá a atormentarnos
este pasado que es suyo
y que yo quiero que nunca
haya existido.
Me dirás que todo pasa.
(Anillo del rey David
que va desgarrando el alma
o va serenando el alma.)
Me dirás que, poco a poco,
se cicatriza la herida
cuando al hombre se le apaga
el fuego que lleva en sí.
me dirás todo traspone
sus límites. Todo acaba,
todo declina. No dura
siempre el mismo sol ardiente
en el mismo cielo azul.
Las hojas dejan de ser
verdes, al llegar el otoño.
El hombre lo acepta todo,
se resigna a todo, lo ama
todo, cuando se le apaga
el fuego que lleva en sí.
Parezco esta tarde clara
una pobre bestia ciega
que va buscando la luz.
A ti te pregunto para
que no respondas. ¿De qué
servirían tus palabras
si dentro de unos instantes
volveremos a besarnos
y quizá florezca todo
o se nos derrumbe todo?

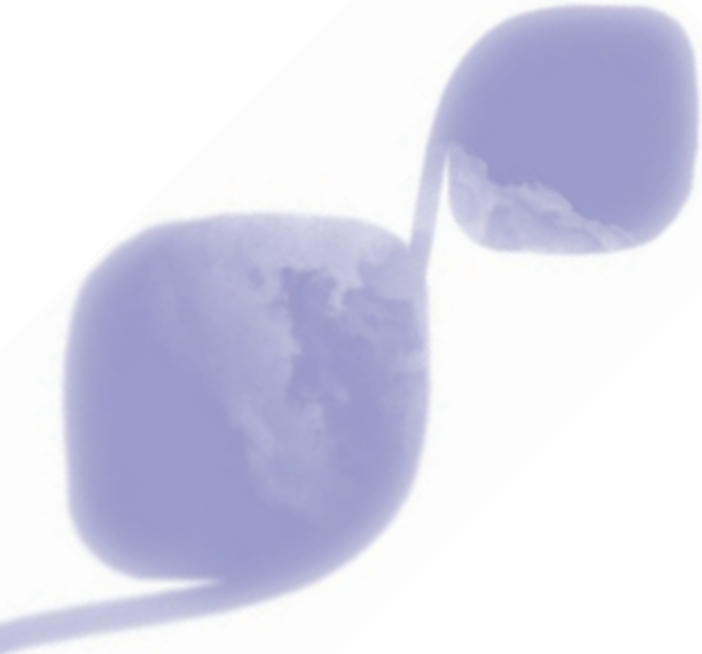
Hablo por hablar, por dar
libertad a mi demonio;
no porque puedas prestarme

la calma que busco yo.
A ti te pregunto. Nunca
te volveré a hablar. Pregunto
con el corazón ardiéndome
en la boca. Sólo tú
comprenderás estas luchas
de los pobres seres vivos
que para ti ya no cuentan.
Por hablar. Por dar salida
a mi demonio. Por dar
salida a mi cruel demonio.
No pregunto porque puedas
darme la serenidad.

Porque ella y yo nos veremos,
volveremos a besarnos
y, a solas, frente al pasado,
la luz se hará.

(Será luz negra o luz alta
de mediodía azul, pero
la luz se hará.)

(De *Con las piedras, con el viento*, 1950)



poesía

Sara Herrera Peralta

(Jerez de la Frontera, Cádiz, 1980) es autora de once libros de poesía, entre cuyos últimos títulos destaca *Hombres que cantan nanas al amanecer y comen cebolla* (La Bella Varsovia, 2016, 2017), y de la novela *Arroz Montevideo* (La Isla de Siltolá, 2016), que fue seleccionada en la 31ª edición del Festival du Premier Roman de Chambéry (Francia) como una de las mejores óperas primas del año en español. Sus poemas han sido incluidos en numerosas antologías y revistas de España, Francia, Italia y Latinoamérica, y traducidos al inglés, italiano, francés, portugués o esperanto. Por su obra poética ha recibido el Premio Voces Nuevas, el Premio Internacional de Poesía Joven Martín García Ramos, el Premio Ana de Valle o el Premio Carmen Conde de Poesía.

Actualmente reside en Cazals (Francia), tras haber residido en distintos países de Europa, en ciudades como San Sebastián, Helsinki, Málaga, París, Londres o Toulouse. Titular de un MBA especializado en Comunicación y Medios por el Graduate School of Management de París y de un máster en Dirección de Marketing y Comunicación por la UOC, es graduada en Diseño Gráfico por el Shillington College de Londres y diplomada en Turismo por la UNED. Trabaja como diseñadora gráfica y *community manager*, es cofundadora del proyecto creativo Du bois à la maison (duboisalamaison.com) y compagina su trabajo y reciente maternidad con el estudio de un máster en Literatura Comparada en la Universidad de La Sorbonne.

Blues negro

Hablo de los hombres y mujeres que han perdido
la voz entre las rejas de una casa,
hablo de los valientes que fueron valientes
cuando alguien les llamó traidor o de un bando
que era un bando que perdía.
Hablo del que lleva la rosa clavada entre los dientes
y las manos atadas con esposas,
hablo del niño que corrió campo a través
para buscar a sus abuelos,

enterrados nadie sabe dónde.
Hablo de lo mismo que hablan las generaciones
pasadas a pesar de que este mundo
intuya que el olvido es un arma de fuego
contra todo aquel que lucha.
No me traigan modas ni tendencias,
de lo que yo hablo es de lo mismo que han hablado
mis padres con sus padres
o mis abuelos con los suyos.
Cuando hablo de esos hombres y mujeres
que han perdido todo o casi todo,
hablo desde la lejanía del mundo,
desde esta angostura que atraviesa
ciudades, rostros y países
respondiendo a esos que insisten
en que hay que ser moderno.
Hablo de lo mismo que tú hablarías
de no haber sido yunque o piedra
frente al hombre que murió de espaldas,
fusilado frente a un muro.

Y hablo de esos hombres y mujeres
porque todavía están llamándonos los muertos
y saben nuestros nombres.

Contra este mundo

Pues más allá de nuestro sueño
las palabras, que no nos pertenecen,
se asocian como nubes
que un día el viento precipita
sobre la tierra
para cambiar, no inútilmente, el mundo.
José Ángel Valente

De qué sirve un país muerto de tristeza,
un pájaro queriendo
volar en una jaula,
tener apego a algo
que mañana no tendremos.

De qué sirve la flor oscura, el poema,
la madeja deshecha,
un lugar en el mundo
cuando ya no es tu casa.

Hay días como puñales
en que los habitantes se hartan del miedo
y del fondo frío y fragmentado
de esta ciudad que nos retiene.

No sirve de nada.
En tiempos de horror y abatimiento
reclamo la alegría
como arma y sostén
contra este mundo.

(De *Hombres que cantan nanas al amanecer y comen cebolla*, 2016)

la culpa

Esta es la historia de cualquiera.
Veloz persiguiendo palomas
en las calles grises de una ciudad
ya desarticulada por el frío,
una voz pronuncia dos palabras:
la culpa.

Hacen falta los años,
las heridas, las balas,
para pronunciar uno a uno
los nombres de las personas
que fueron un regreso
o un equilibrio.

Hay funambulistas y parados.

Puedes conseguir ignorar
lo esperado o la sorpresa,

pero un día, no importa cuándo,
algo hueco llega y nos aterra
o nos lastima.

Da igual si es el futuro, la enfermedad,
un balazo o una ausencia:
nadie muere sin preguntarse alguna vez
de quién fue la culpa.

Y luego la costumbre,
esa maldita forma de dejarse llevar,
que se instala en nosotros para hacer
que lo grave deje de ser inconcebible.

Puedo escribir ante la muerte
porque he visto el dolor desnudo
yaciendo en las aceras.

Luego, cuando la ciudad se vino abajo,
los habitantes se acostumbraron a la vida
y se sucedieron miserias
delante de las casas.

¿Te has preguntado alguna vez
si el terror puede amasarse
con las manos?

Para eso escribo, hijo,
para que un día,
ante la imperfección del círculo cerrado,
del pasado que vuelve,
de la vida que empuja,
comprendas que huir de los otros
es como huir de uno mismo.

la historia más larga del mundo

La historia más larga del mundo
la escribió una mujer con las manos
manchadas de tinta
y espuma de caracol.
La historia más larga del mundo
se perdió en la arena de las grandes ciudades
cubiertas de escombros y restos
de hombres perdidos doliéndose en los huesos,
llorando por el tiempo,
pidiendo la calma de todo lo lejano.

La ley no válida para la bestia:
se me aparecían en sueños todos esos cuerpos
que gritaban mudos en medio de la nada.

Se hundirá el mundo del que apretó el gatillo,
pero mientras,
uno de esos niños se sonroja
cuando un soldado le ofrece un caramelo.
No huye el soldado, el soldado duerme.
El arma es una pauta bajo un cielo que tiene la huella
de todos nuestros muertos.
Quien hizo aquella foto espera sentada en la arena
y alguien lanza una bengala hacia ese lugar
donde la vida es aún una piedra abierta que respira.

La historia más larga del mundo se parece al silencio.

la higuera

Morí una tarde de abril y ni siquiera era primavera.
Me llamaban la muerta.

Cambiaría una decena de melocotones
por un rostro fijo en el espejo
que observara mi rostro

y me hablara del negro exacto
de los meses de duelo.

Mi abuelo tenía los ojos azules.
Eran como el cielo hecho de cuarzo
mirando desde arriba cada movimiento falso
en las articulaciones.

La edad comprende
qué sucede cuando todo cambia:
la higuera se pudre,
los paños llenos de grasa y frío,
pendientes aún de lavar,
se mantienen intactos.

Toda escena es una cicatriz.

Mi abuelo reía.

Hoy, ya lejos de la prisa,
observo la higuera y me pregunto
si es posible que el fruto represente
la consecuencia de un descuido o el perdón.

Tanta curiosidad detrás del color verde
que sigo siendo una mujer
acostumbrada a arrastrar
las manos sobre las fachadas.

Es en el silencio de la pared
donde la casa conserva
lo doméstico.

Tiene la casa
una vela llamando
a todos mis muertos.

(De *Caramelo Culebra*, inédito)

Ángeles Mora

(Rute, Córdoba, 1952) es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Entre sus libros podemos citar: *Pensando que el camino iba derecho* (Diputación Provincial de Granada, 1982), *La canción del olvido* (Diputación Provincial de Granada, 1985), *La guerra de los treinta años* (Caja de Ahorros de Cádiz, 1990 y 2005; Premio Rafael Alberti de Poesía), *La dama errante* (Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1990), *Caligrafía de ayer* (Ánfora Nova, 2000), *Contradicciones, pájaros* (Visor, 2001; Premio de Poesía Ciudad de Melilla), traducido al italiano (*Contraddizioni, uccelli*, Edizioni dell'Orso, 2005) y *Bajo la alfombra* (Visor, 2008; accésit del Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma). Reunió su poesía en *Antología poética* (edición de Luis Muñoz, 1995) y en *¿Las mujeres son mágicas?* (Penguin Books, 2000; prólogo de Miguel Ángel García).

Ha obtenido con su libro *Ficciones para una autobiografía* (Bartleby, 2015) el Premio Nacional de la Crítica y el Premio Nacional de Poesía 2016. Recientemente ha publicado *La sal sobre la nieve. Antología* (Renacimiento, 2017; edición de Ioana Gruia), la antología *Érase un chico que no tuvo un gato* (Lucena, 2018; introducción de Mónica Doña), *Canciones inaudibles* (Allanamiento de Mirada, 2018; prólogo de Olalla Castro); *La canción del olvido* (La Palma, col. eMe; reedición, 2018) y la antología bilingüe *Spiegel der Spione/Espejo de los espías* (Hochroth, Heidelberg, 2019; traducción de Geraldine Gutiérrez-Wiebken y Martina Weber).

la chica más suave

Perteneces –lo sabes– a esa raza estafada
que el dolor acaricia en los andenes.
Medio mundo de engaño conociste
y el resto fue mentira.
Has llegado hasta aquí
huyendo de mil días
que pasaron de largo.
Has llegado hasta aquí
para mostrar a todos tu inefable pirueta,
ridículo equilibrio,
ese nado a dos aguas,
piedra de escándalo,
ese triste espectáculo que ofreces,
esas gotas de miedo que salpican
tus insufribles lágrimas.
Aparta.

Il pleure dans mon coeur
comme il pleut dans la ville.
VERLAINE

DIME,
¿quién te abandona hoy?

Persistente la lluvia se acompasa
con esa gota triste
que en el pecho
te empapa.

Tienes el alma llena de lluvia.

Y alguien ha dicho adiós.
Al aire
sucias verjas, fachadas
goteando.

Ya poco queda en pie:
casa del agua.

Sombra del paraíso

A Carilda Oliver Labra

Sombra del paraíso
oh, tú, provocativa
cuando elevas el seno respirando
casi de ala y calor.
Tu movimiento
y luego la quietud
de ese pecho desnudo y su apariencia.
Guardas como las olas secretos sucesivos.
Un día habrá que hablar del poderío
con que abrumas al mar y lo mareas.

Un día voy a hablar de tu sonrisa,
de ti, gato salvaje

trepando por la espuma y por las rocas
–como una sombra líquida–
reverberando mar, tu mar y de piratas
enjalbegado el pelo por la sal
nadando ahora.

Pues quién me explicará por qué, marina,
te tiendes a morir sobre las olas.

Canción de amanecida

Recoge, Elisa, el pie que vuela el día.
Fray Luis de León

Ayúdame en la almohada
si espabilas.
Cállate, no me digas
que es de muerte y terrosa la mañana.
Alárgame si puedes un poco más un día.
Ayúdame a vestirme, vida mía.

(De *La canción del olvido*, 1985, 2018)

Saber de ti

Frío cristal, cómo te introduces
entre yo misma y yo.
Sylvia Plath

La soledad llega un día
y sabe a ti,
es algo tuyo ya,
como el sonido de tu voz
que solo tú oyes desde dentro
y nunca nadie más conoce
cómo suena tu voz en ti,
cómo sabe tu soledad.

La soledad viene poco a poco
pero de pronto un día abre la puerta
y es como si la estuvieras esperando
desde siempre.
Entonces se convierte en tu doble,
se viste con tu ropa,
tiene tu rostro,
ama como tú misma
la luna en la ventana del verano,
mira con tus ojos
el espejo del alba,
mastica el dolor o el amor
en tus labios.

Pudo pasar de largo desgranando
nuevos olvidos y reclamos de ti,
pero llega
para quedarse un día.
Se amolda a tu sonrisa triste.
Te deja su amargura
o su dulzor inconfundible
–solo cosa tuya.

La reconoces,
la estabas esperando.
Es tu soledad, sabe a ti,
sabe de ti.
En el agua de tus ojos
se baña.

El futuro

El futuro está aquí.
Yo ya lo tengo,
le quité la camisa,
el pantalón,
sé sus secretos
y se me acercan tanto

que ya no los distingo
de los míos.

Esta mañana que es hoy,
me esconde sus sorpresas,
sin embargo,
día a día:
cuando ya no lo espero.

(De *Bajo la alfombra*, 2008)

A destiempo

Nací una noche vieja
del frío de diciembre.
Nervios, carreras en la casa,
vapor de agua caliente,
prisas, lágrimas, gritos,
susurros y pañales.
Las luces de aquel cuarto
se fueron apagando con mi llanto
mientras crecía
el bullir de la gente por las calles.
Calma adentro y afuera algarabía,
recordaba mi madre como un sueño.

En aquel desajuste
–todo un presagio–
he vivido por siempre.
Fuera del mundo yo,
aquella habitación, aquellos brazos,
aquella cuna.

Llegué muy tarde al año que se iba
y el que venía me encontró dormida.

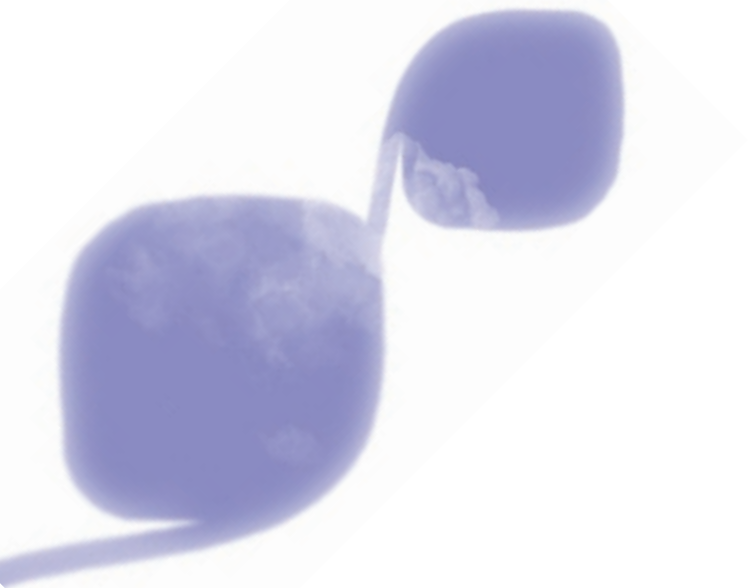
Retazos

¿Dónde esperas, olvido,
roto hilo del poema
que nunca escribiré?

Tengo pocas cosas que guardar
realmente salvables
en los viejos rincones
–también de la memoria–
donde escondo los posos
secretos de mi vida.
Destinadas están a perderse
como yo me diluyo
en el aire.

Pero no puedo condenarlas
a la basura:
el fuego es más caritativo.

Mientras tanto mis dedos
en estos días fríos
andan difuminando en el papel
la luz más parecida
a la imagen real que les dio cuerpo,
historia, biografía.



lo que ocurre con la luz

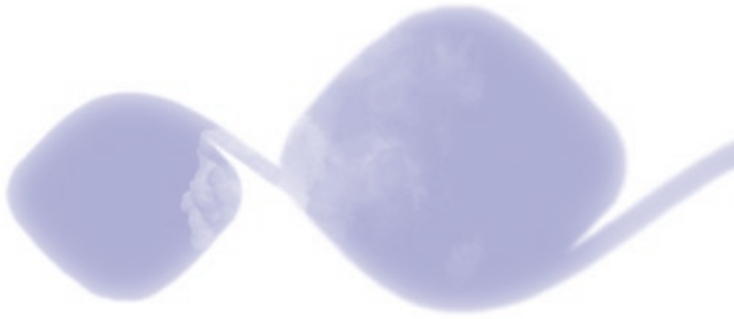
Hay versos que se encienden
engastados
en la radiante luz
del firmamento
poético.
Despliegan su ancha cola de cometas
atravesando el cielo
con su brillo estelar.

Otros apenas
con velado fulgor,
alumbran
la sombra ardiente
de una conciencia,
aquí en el fin del mundo:
solo para tus ojos.

El ayer

El ayer que me hizo
no sé dónde está.
El que me deshizo, sí:
está aquí, conmigo,
presente todos los días.

(De *Ficciones para una autobiografía*, 2015)



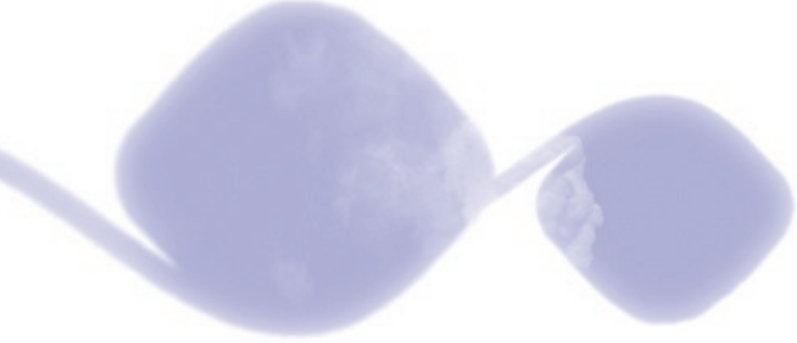
Cumpleaños sin memoria

Ya sin ninguna coquetería,
se ignora en el centro
de la foto.
La que fuera bella entre las bellas,
no se mira al espejo,
no sabe
que la peinan.

La que siempre dispuso
el fluir de las cosas.
La que reía,
la que cantaba.
La voz de la casa.
Voz perdida hoy
en los huecos de su memoria,
viva en la mía.

Ahí está, ausente
en el centro de la foto,
rodeada de sombras familiares.
Brillantes los ojos,
como brilla el olvido
contemplando
las velas encendidas
de la tarta.

(Inédito)



blanca Morel

(Madrid, 1970) es licenciada en Periodismo por la Universidad Complutense y máster en Literatura Comparada y Crítica Cultural por la Universitat de València. Sus poemas aparecen en diversas antologías y revistas literarias, como *The Booksmovie* (fonoteca de poesía en castellano), *Transtierros*, *Kokoro* o *Low-fi Ardentía*. Colabora en las revistas de crítica literaria *Oculta Lit* y *Vallejo & Co*.

De manera colectiva ha participado en la creación de la *performance* y el libro-objeto *Hypnerotomaquia –batalla en el sueño–* (2017; edición de autor). Sus poemarios publicados son: *Bóveda* (Amargord, 2008), *Pájaro sangre* (Baile del Sol, 2016), *Pan impuro* (Ruleta Rusa, 2017), *La ladrona* (Kokapeli, 2018) y *No hay domingo al oeste de Omaha* (Tigres de Papel, 2019). En narrativa ha publicado el libro de relatos *Misión secreta* (Malbec, 2019).

AL TORCER LA LÍNEA DEL VERSO

el pájaro torció su vuelo
y perforó mis ojos

lloré
ella fue encerrada en la noche

el rumor del mar era duro
el pájaro –una gaviota de pico salado–
lentamente excavaba
sin poder entrar
sin poder salir de mí

un hombre me dijo:
ladrona
debes limpiarlo todo
y barrer tus huesos blancos contra dios

PARA HACER NUESTRO REFUGIO

cogíamos maderas y cartones en la playa
ya sabían esas niñas de guaridas

qué sólidas a veces las frágiles arquitecturas

si pasaba un escarabajo dejando su rastro sobre la arena caliente
lo encerrábamos en una caja de cerillas

ahora mi corazón es una caja con un escarabajo muerto

cajita libre al fin

ESTOY EN LA COCINA SON LAS TRES

no podía dormir
esto no es un camposanto

escribo un poema miro el suelo
pero hay cruces
cruces tumbadas
un camposanto de sucesos absurdos

aquí estoy en lucha
contra el bogavante púrpura del caos
él es formidable y tenaz
yo también
vivo y nadie me obliga

que hay cruces es un hecho
aunque solo son baldosas
una cruz por cada cuatro
somos animales simbólicos

mi hijo dice algo
está dormido
restos del naufragio de su sueño
dan miedo las palabras pronunciadas
en la quietud nocturna
como profanaciones

mis palabras son silenciosas
no hablo con la voz

nunca más moriremos
en el centro de la cruz
donde nuestros cuerpos
se encontraron

es un sacrilegio vivir
si los maderos
no se tocan

LUNAS ARDEN DE ESPALDAS

cuando ayeres soplos carne
antes antiguamente en lo mítico
la Física duda la Ley

estar a punto a punto y nada

pasto
soy una vaca ciega en la verde noche
licuándose las esferas de lo hermoso derruido

pajaritos son tus dedos picotean mis átomos
mis átomos miguitas en tu pico hiriente

alumbra el futuro adelántate para llevarme a nuestro lecho
alineado con la dicha

santíguate que pasa mi conciencia
dale que dale con su machacona piedra

tendremos agua en los dedos un instante
y a poquito adioses
de belleza
  de dolor

(De *La ladrona*, 2018)

(…) EL TRAGASABLES se ha comido mi daga antes de llegar al esternón
nunca quise un sacrificio ritual
no quiero terminar esta muerte
haz que el sol llueva
como una colegiala hazme chupar caramelos en la eternidad
que mis calcetines resbalen entre las hojas de morera
oh fumar en los parques cigarrillos con amigas íntimas
déjame rodar por la hierba… y la risa de locura intacta
déjame mirar al niño rubio del balón que nunca me recordará
pero estoy en el centro de la vida pariéndome
empujando el sol
el mar se escapa entre mis piernas de golpe y me vacío
todo lo de dentro sale antes de estallar
desgarra la paz de mis moléculas
soy la plegaria sin palabras
pero al fin o de nuevo
las agujas se aquietan
fluye la corriente cuidadosa
me deslizo al mar
a l m a – r q u e m e i n u n d a
alcanzo la playa
cruces de hierro me esperan en la orilla
desgarran mi barquito de sangre
soy sierva de un odio un amor
que no nos pertenece

soy el danzante febril
el extrañado sin motivo
el aterrado del baile
siervo de un odio un amor
que no nos pertenece

un rostro no volverá a existir
sencillo
se fue
¡Señor un rostro se fue!
la deriva es el ancla
barquitos de sangre

mi nombre es Jonás
el sumiso del coraje
tengo veinte años
es martes
y en honor al dios de la guerra
voy a morir (…)

(De *No hay domingo al oeste de Omaha*, 2019)

la araña

ūna araña casera de patas largas de tablones viejos de sótano lleno de nunca · está en su tela hermosa · como una novia · blanquecina sobre el abismo oscuro / hay luz luz de mañana · de cuclillas observo a la novia brillando suspendida

contemplo
la diferencia de habitar entre ella y yo
soy una niña muy pequeña
de cuclillas miro
a la araña increíble
y de pronto algo se desprende de mí
algo cae entre las rejas y queda prendido de la tela de la guardiana del abismo
del sótano negro de la vieja casa de la vieja zapatera María/
casi se abisma en la oscuridad del sótano
mi
p
e
n
d
i
e
n
t
e
diminuto · de oro
pero casi
‹pero no›
la vieja zapatera María
mi madre

una araña
    yo
miramos al pendiente brillar suspendido en la tela
a punto de precipitarse en la oscuridad del sótano

dónde está
la vieja María
la araña
mi madre
la niña
aquel instante?

O

todo está jugando aglutinado
nos miramos a los ojos
sobre la tela ingrávidas mi madre María la araña yo
el pendiente es una peonza quizá un sol
jugamos al corro flotando en la tela invisible del universo
estamos dentro del sótano oscuro pero vemos a través de la oscuridad ojos
de anciana de niña de madre de araña
no hay nada que entender
todo es/
ese espacio disfruta
está vivo
una placenta nos mece
implícitas las unas en las otras

(De *Viaje in situ*, inédito)

Julia Piera

(Madrid, 1970) es licenciada en Economía por la UCM y la Universitá degli Studi di Bologna. Durante cuatro años realizó estudios de postgrado de Literatura y Lenguas Románicas en la Universidad de Harvard. Colabora con *El Viajero* de *El País*. Ha dirigido el Instituto Cervantes de Dublín y en la actualidad dirige el programa de Colby College en España.

Ha publicado los libros *Al vértice de la arena* (Biblioteca Nueva, 2003), *Igual que esos pájaros disecados* (Hojas de Zenobia, 2004), *Conversaciones con Mary Shelley* (Icaria, 2006) y *Puerto Rico Digital* (Bartleby, 2009; Premio Villa de Madrid Francisco de Quevedo 2010 y accésit al Premio Ausiàs March). Con este último libro también fue finalista del Premio de la Crítica y del Premio Nacional de Literatura. Traducido al árabe por el poeta iraquí Abdul Hadi Sadoun, su poemario *Al vértice de la arena* fue publicado en Siria (Don Quixote, 2011). Poemas suyos se han traducido también en Estados Unidos, Italia e Irlanda. Ha sido incluida en diversas antologías, entre ellas la del Premio Pulitzer Forrest Gander que la seleccionó como uno de los diez poetas españoles más innovadores del siglo XXI en su antología *Panic cure. Poetry from Spain for the 21th Century* (Shearsmans Books, 2013) y en la antología europea más reciente *Grand tour: Reisen durch die junge Lyrik Europas*, edición a cargo de Jan Wagner y Federico Italiano (Hanser, 2019).

ANOCHECE Y SE DETIENE EL HORIZONTE. Las algas regresan al fondo del mar, desaparecen las rocas al vuelo y se inaugura el baile silencioso, de los cactus. Entra, dices, y abres los labios. Palabras que colectas del día. Voces fértiles, susurros. Fuego para sujetar la oscuridad. Llamas extensas como océanos. La noche es la sombra del sol, dilatada. *Ven y bebe de la fuente de Khidar, estos son tus ojos*.

TUS LABIOS EN LOS OJOS. Los peces, los caracoles, las algas. El cementerio de algas. Tus manos que saludan la forma de las rocas, que hierven crustáceos y que hablan. Hablan de recolectar la sal del océano para plantar las algas mañana. Que floten, de nuevo, al agua. No temen tus manos, huecas de cazar saltamontes, la huida de la razón. ¿Debo correr?¿Debo escapar? Tú respondes: sí, los dos.

TE ADENTRAS EN EL MAR; PERSIGUES LA CARAVANA DE ANIMALES. Jirafas, toros y un becerro. Es un becerro plateado. Yo me encaramo en una torre de adobe con inscripciones jeroglíficas, que se mantienen allí, en el mar. Busco el rastro de la razón.

Sin dolor, se transformó en un resto de sí misma. Un residuo. Es una mosca muerta a la deriva. Cuesta distinguirla de los otros desechos.

Ahora no pregunto por qué. Separada de ti no hay contenido. He cerrado mis labios. Ven hasta aquí, y ábrelos.

VUELVES, AMOR ERGONÓMICO. Escalas los jeroglíficos y me enseñas tus pies transparentes donde nadan, minúsculos, todos los peces de colores. ¿Viste alguna vez un pez que estuviera satisfecho en este mar? Te quitas la cabeza y le das la vuelta al cuerpo para volcarlo. Quieres que caigan, uno tras otro, los peces.

Ha regresado la suerte. *Salomón conoce el discurso de los pájaros. Su lenguaje es de viento, y distrae el corazón*. Ya no puedo existir sin tu corazón. Tu aliento es mi voz. Mi forma no es tu forma ni tu cuerpo es mi cuerpo. Tu cuerpo soy yo.

(De *Grinda y Mórdomo*, inédito)

Jonatán Reyes

(San Juan, Puerto Rico, 1984) es escritor y editor. Ha publicado los libros: *Filmina* (Createspace Independent Pub, 2017; finalista del Premio Internacional de Poesía Pilar Fernández Labrador, 2016), *Perdíamos la gracia y el verano* (Createspace Independent Pub, 2017) y *Data de otro ardor* (Verbum, 2018). Es ganador del XI Premio Internacional de Poesía Gastón Baquero. Su poesía ha sido traducida al italiano, griego, inglés, francés y portugués. Es director y editor de la revista de poesía *Low-fi Ardentía*.

|00|08|

qué cuerpo de agua qué túnel etéreo lo atraviesa
ni qué forma tú: elemento. qué levitar instantáneo
tal matiz que te incendia; todo este charco amorfo
con qué filtro hierve.
a quien pertenece este lugar
qué dos líneas del tiempo nunca coinciden.
tú en
la tuya sin conocer el envés de mi lenguaje.
yo
en la tuya adicto al soslayo de tu luz.
pero repite
una voz frágil:
qué cuerpo de agua qué verano
tanto allí se ahoga qué animal bebió de la orilla
más fiereza de lo que ya es /
allí donde tu cuerpo
es incesto del ondear / sal y cesárea / de qué tono
es la sombra leporina qué anaranjado mancha este
borde qué parte de tu cuerpo está adentro o afuera
qué azúcar y en qué lugar te desfigura / ni qué 8/4.

|00|16|

no sé cuánta variable de código hay
en el resucitar constante de una mente
pero cómo no revivir esa data tibia
transeúnte en una piel con tanta
memoria.

o / digamos / que la piel se escribe
así misma así haya tormenta
en el simulacro
o / la mente es un tipo de plasma
dilatado que busca
y se conecta con todo eso que desea.

no sé si me entienda / perdón.
aún no podemos dar nada por hecho
cuando existen tantos enigmas.

en efecto / el amor segrega más mente
la mente nunca para de llegar al cuerpo
de meterse hondo / de moldear la data.

la mente es solamente telepática cuando
desea. en sí / todo el cuerpo es telepático
y mantiene un lenguaje arcano con todo
eso que desea y ama.

mas no es coincidencia que dos cuerpos
aleatorios se busquen en una misma
oscuridad / o que un incendio cambie
de forma de una sola polilla.

perdón / a veces / ni yo me entiendo.
mejor dicho / la mente es la danza
que hace tu cuerpo en su secreto animal.

|00|24|

hemos predicho esta zona fingida
la insensatez de lo que se despega
la herida viva hasta su trascendencia

pero / digamos que seguimos siendo
perros de sol que se descascaran con
el trueno / que el silencio dispone
lo insólito a la redonda / que
la belleza irradia en su derrumbe

esta clarividencia que nos vincula es
la dilatación de tu cuerpo cuando se
tuerce en el mío / desliz de tu carne
reproducción de un futuro que sutura
las cáscaras como si fuesen augurios

diríase la nada es el dorso de otra caricia
la corteza retiembla en su traslado
el ramaje nos presagia / que un fin fuese
absurdo / pues la vida reinicia en su trance.

|00|28|

remontar / qué palabra tan polimorfa. suena como un galopar agudo abriéndose paso por todas las honduras del cuerpo. volver a montar en dicha entidad tal lugar: rastro de una disonancia divagando en ese sitio remoto atrapado en su desolación / en su radioactividad matinal donde todo ha mutado en el secreto de su descaro.

el pasado es una mutación del deseo
también es un exilio simulado tras una cortina de calima
donde se ve el lento oscilar de una visión distópica / con
su trazo mostaza / su eclosión de navajas / extraída
de eso que tanto añoramos

/ hoy / epicentro de una vida
que no quiere evolucionar libre de ese sitio que la esculpió
bajo el control de una nostalgia consciente que puede por sí
sola controlar nuestro presente como si fuese la condena de
haber vivido
y disfrutado de un sol opaco de aura ingrávida
en una ribera tenue / en el letargo de una infancia / en ese
sitio que hoy parece un cementerio de caracoles / que ahora
mismo con tanta claridad disfruta de su pequeña muerte.

|00|31|

ahora existimos / supondríase / delante del limítrofe
de un pasado descorrido / aún con la nitidez mustia
con la secuencia ida / aunque suavicemos los hilos
que aguantan el cementerio / desatado / duplica
la subsistencia / dondequiera:

o / atrás tan atrás
se disipan las miradas vagas
se mantiene el vaho de lo que se perdió
el reflejo aún rebota
/ rabioso / entre la medianera
de otra estancia / el suceso sido: revisita.

sí / probablemente de un soplo de alusión; ahora sí
es levitar / ese vestido color sombra que se evapora
en la ráfaga / hiperrealista / con pruebas / con hechos
no digo otro sinsentido: supondríase / que el vestido
con su viraje rudo / simboliza el olvido / que / además
vierte queroseno sobre las cosas inanimadas mientras
el viento lo transporta / o que transpira por algunas
fisuras / un reflujo mortecino / o el mismísimo carajo.

o / digamos que las fisuras representan el tiempo
pronunciado /
porque somos del ahora (ulteriores)
cómo ponerlo en duda / si hemos viajado a través de
la vida y el tumulto / siquiera decir que somos viajeros

del tiempo / hijos de la misma guerra que creo a la paz
la dualidad nos reduce / como decimos bajo el yugo de
la frecuencia tierna / donde el parto tuvo lugar / en el
desplazamiento de la arena / territorio que se esparce
y resucita en otro idioma / adonde interferencia haga
el instante cede bajo su propio peso / supondríase.

|00|33|

sospechamos de la hora / de su sensatez / de la hora
como una entidad propagada / que se manifiesta en cada
persona de acuerdo a su hora de nacimiento o su hora
de muerte / o de la posición de las cosas cuando por
vez primera sintieron el rotar del mundo en su piel.
la hora como centro de control de nuestra realidad
ahí siempre / vivaz e intertemporal / vigilándonos.

pero sin duda / estamos paranoicos. la insolación hace
estragos en la cordura. por eso mejor nos desnudamos
y acostamos sobre la loseta fría a: esperar. esperar.
esperar. a sentir el reflujo del desierto /
las contracciones del cuerpo
al sentir el adoquín enfermo. adoro ver el contraste de
tu piel y la loseta / cómo media parte de tu perfil se
adentra tanto en el frío / cómo tu trenza toca el fondo
de este plano / y es digital
/ y es dilatación de tu mente extasiada.
pero que el calor no nos reduzca / sigamos esperando
que el bochorno se deshaga / que las figuras agarren
de nuevo el contorno que el vapor ha difuminado.

vivir en un desierto tiene su precio y su fortuna / nada
mejor que los lugares planos y extensos para sentir
el transcurso y movimiento exacto de la vida / lo
vertiginoso aquí es manantial y se abre paso como
una galaxia / suprema / acorralada en el eje aledaño
a nuestra periferia de cada tarde. no sé lo que digo
el calor me ha degenerado. soy otro. otra. tú quizás.
el viajero del tiempo. esperando. esperando. esperando.

el pasado sigue cambiando / y de manera constante
de a pocas va borrando todo como lo conocíamos
como si fuese humo / un humo que reescribe su
consistencia sobre un paisaje inmóvil / programado
para conservarse en esa área distante / así como
nuestros ancestros / o los datos / o las estadísticas
o los días de verano sobre la arena accidental.
todo sigue cambiando adentro o afuera. igual
la mente también influye en ese trastorno de
pasado. como modelo:

sitúa dos individuos (*individuo a*. *individuo b*)
en una plaza mientras disfrutan del tibio arrullo de
la sombra que se desboca. ahora separa cada sujeto
transpórtalos a su plaza individual / separa cada
mente. primero / el *individuo a* solo ve una porción
vaga / casi enferma / de ese momento. ahora mismo
el *individuo a* / ha editado el pasado del *individuo b*.
ya nada es como lo conocía el *individuo b* / pero
aun así / él tiene su propia versión del pasado:
su pasado intrínseco. el *individuo b* percibe una
cadencia inhumana en la posición de las cosas
como si se subordinaran entre ellas / y ninguna
sin la otra / pudiesen existir. de esa manera
el individuo b ha creado otro suceso donde ni
siquiera el *individuo a* / existe / o simplemente
nunca existirá.

lo que no cabe duda / es que ahora mismo
los dos anidan entre la negrura oblonga de un
desasosiego / allí / el pasado es únicamente
un artificio de la razón / un simulacro lúcido.
pero al mismo tiempo existe la permanencia del
instante / de lo redactado / de los ecos indóciles
de lo indeleble como una lumbre que influye
sobre sí misma y en todo lo que incendia
y puede darle el orden que desea a las formas.

(De *Data de otro ardor*, 2018)

Sandra Santana

(Madrid, 1978) es autora de los libros de poemas *Es el verbo tan frágil* (Pre-Textos, 2008), *Y ¡Pum! Un tiro al pajarito* (Arrebato, 2014) y del ensayo *El laberinto de la palabra. Karl Kraus en la Viena de fin de siglo* (Acantilado, 2014; Premio Ciudad de Barcelona 2011). Como traductora ha realizado versiones de la obra poética de autores como Karl Kraus (*Palabras en verso*, Pre-Textos, 2005), Peter Handke (*Vivir sin poesía*, Bartleby, 2009) o Ernst Jandl (*Si no puede hacer nada por su cabeza…*, Arrebato, 2019). Ha sido becaria de creación de la Residencia de Estudiantes y del programa Artists-in-Residence de KulturKontakt Austria. Es profesora de Estética y Teoría del Arte en la Universidad de La Laguna.

Y SE ABRE la boca,
se abre mano,
se abre
la herida y ahora
se abre también el cielo:

un meteorito
es lo que cae.

lluvia de lo duro
en urnas
de cristal junto a huesos,
plumas y pieles
de animales muertos.

Dientes
gigantes que
recuerdan la sonrisa
de un cuerpo extinto.

¿QUÉ OS queda entonces?
Mirad, abrid la mano.
Mirad la mano dispuesta
en forma de cuenco.

Eso es lo único que
verdaderamente
os pertenece:

el vacío vibrante
de la posibilidad.

El agua, la piel, el mundo
le pertenecen a la mano
tanto como a la boca.

A la boca tanto como
a la mano.

GIRANDO en círculos
con los ojos vendados:

pero lo que buscáis
no está nunca allí,
lo que buscáis
está en esas canciones
que entran
por una pequeña oreja
salen
por una pequeña boca
entran
por otra oreja y
salen por otra boca
haciendo moverse
a un ritmo único
los millones de brazos,
los millones de combas,
los millones de palmas
y de corros.

Esas son ¡ay, ay!,
lairón, lairón,
las palabritas

que os vienen
de los muertos.

Ellas no
son la forma
del amor,
no, son la forma
de su reconocimiento.

OS PENSÁIS libres
cuando, exhaustos, corréis
como cazadores
buscando una presa en el cielo y
poniendo a tiro
vuestros deseos

(pero fueron ellos
disfrazados de voluntad
los que hace tiempo
decidieron
hacer nido en vosotros).

Y NO dejar rastro,
si acaso
uno muy leve,
como de baba.

Sonriendo bajo
bajo la inscripción
del monumento.

Y en la pantalla una imagen
fija de lo que ya
no existe.

Sí, ha quedado movida.

Ved: el corazón, el caballo
y la palabra
( ) necesitan freno.
No necesitan freno.

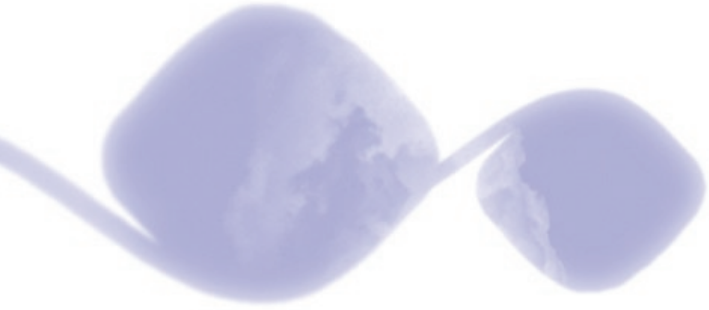
RECORDAD: es muy poco
lo que dura. Es muy fácil
que vuelva a caer.

La luna fue siempre
la misma,
pero el mármol
que antes sostenía
las sandalias
cuidadosamente trenzadas
ha sido saqueado.

Hoy el tatuaje
se mueve a la velocidad
del corredor,

y de la sandalia
y el pie
solo queda un dibujo
en el muro
muy antiguo
y muy tenue.

(De *La parte blanda*, inédito)



Carlos Wamba

(Sevilla, 1960-2018) fue profesor de Filosofía, poeta, narrador y dibujante. Colaboró en distintos diarios y revistas y fue codirector de la revista de creación literaria *Rara Avis*. Es autor de un material literario abundante y diverso, entre poemas, cuentos, dibujos, algún guión de cine, microrrelatos, humoradas, reseñas de cine, de literatura y de música, obras teatrales, sátiras sutiles y aforismos afilados. La mayor parte de su obra permanece inédita, como su espléndido libro de poemas *Desiertos y otros desiertos*. En 2011, la editorial Baile del Sol publicó *Bestiario personal*.

buitre

Cuando mira, mide,
en cruz.
Pastor del hombre;
abate sobre un plano
otro,
un mapa,
sobre otro mapa.
El sol encadenado al ojo
es un eje que desciende
triangulando a filo.
Fiel a una íntima pesadumbre
roba el aliento en el aire,
el último,
y lo baja a tierra.
El horizonte se le inclina
al guiño del párpado.

Pez

El agua
recostada entre pinos
duerme plácida.
Y las piedras
en su lecho de piedras
duermen.
Y el junco,
que dibuja círculos
en las horas de siesta.
Y a la sombra,
a la sombra de la piedra, en el agua,
aovillado y suspenso:
el pez;
ese no duerme.
Es el ojo del lecho.
No duerme.
Entre las ramas caídas, sobre el fango,
vigila sin párpado
una burbuja infinita.

(De *Bestiario personal*, 2011)

Nave

Es hora de aligerar la nave,
de aclarar su paso, de multiplicar la espuma.
Hora de soltar lastre, pacotilla,
esas ondas de placer ya frías,
esas estelas largas de dolor oscuro.
Es costoso navegar con tanto peso,
esos cofres ajados, llenos de moneda antigua,
esos baúles rancios, de puerto en puerto.
Todo lo que pesa, lo que hunde,
lo que opaca el camino.
Hay que limpiar sentinas, carenar,
arrojar por la borda en despedida,

parásitos, tripulantes, pasajeros, fantasmas
de a bordo, fotos viejas, y el cadáver aquél
del adolescente marchito. Adiós a ti. Adiós,
y al mar, al ancho azul. Sin más ceremonia.
Y hay que respirar el mar a bocanadas.
Hay que mirar a proa, afianzado el cuerpo,
lustrar el mascarón, pisar a fondo,
sentir bajo el pie desnudo la cubierta limpia,
el aire ciñendo el pecho, el horizonte en ti.
El mar, el mar, de nuevo abierto.

(Inédito, 2011)

Gravedad

Todo quieto, el mismo suelo, el mismo cielo, raso.
Debajo de la cama el aire, parado, se asienta en su ovillo,
y esa, la misma mano seca de siempre, sigue allí, reclamando alimento.
Declina asimétrica la arboleda tras los cristales. El cristal azulea,
el cielo baja a una dimensión mediana.
Hay nubes como migrañas.
La manzana de Newton suspendida en la tarde.
La tarde suspendida en el mundo.
El mundo entero desplomado en la cama.
Una gravedad de montañas de aire pesa sobre la sábana.
Toca luchar con fiebre. Los dedos se despiden, recorren viciosos la tela,
las yemas, heridas, sienten todo el rigor de la trama.

(Inédito, 2012)

Viento

El caminante, al pasar,
escucha cómo sopla el viento.
De dónde, no sabe; de qué aldea,
de qué rincón del vasto horizonte.

Pero en él escucha otro viento,
una presencia incierta, difusa,
que en alguna falla,
alguna barranca remota
donde la sombra misma se pierde,
comenzó a buscar memoria,
y surtiendo deslumbrada,
encañonó desfiladeros,
valles secos y estepas desnudas,
afinándose en líneas con los ojos abiertos.

Silba, a veces fuerte junto al oído,
a veces suave,
pero nunca, nunca aprenderá el habla,
ni entre las ropas tendidas
y los pasos perdidos de la gente,
ni entre las hojas, ya amarillas, de la acacia.

Modula, como todo en el paisaje repetido,
un solo tono interminable que el caminante
aprende a ignorar como a las moscas,
como a las dos palmeras tenues
que el vaho inflama ante los ojos.

Caravana

La marcha es una escala de doce tonos,
siempre en cadencia, compás de paso.
En largas series se repiten las dunas.

Caravana; giran los eslabones bajo las cuatro pezuñas,
cuatro puntales desgranando un rosario
por la vasta geografía de la luz.

Verano, otoño, verano, es el ciclo del sol
volviendo a recoger la luz, siempre bajo las mismas piedras.

Desierto es extender un plano, una ciudad,
y adormecerse luego sobre la giba caliente.

Es descargarse todo sobre la piel que sabe,
dejarse llevar a las ciudades que orillan la marcha.

Ciudades que se acomodan al sol y al recuerdo,
ciudades sin nombre, invisibles en la pleamar de la arena.

Y la marcha, tu marcha, se hace una línea sola
fundida al sol y al recuerdo;
y la mujer junto al pozo, el arrabal a lo lejos,
no son ya más reales, vuelves la vista despacio.

Y sigues. Simplemente.

Sigues, oscilando allí, tarareando en el aire,
o tal vez has olvidado bajar.

Sigues porque formas parte del órgano que sopla
y del sonido.

De la larga onda que se justifica en la marcha.
Pero un puerto, te dices, siempre queda. El Nilo.
Y retomas la marcha, el paso, dilatando quizá
vagamente un suspiro, una sombra.

La larga fila ha ido mermando mientras tanto,
malográndose en las cunetas, retrasándose, perdiéndose.

Tiras de las riendas, tampoco él sabe ya adónde,
lentamente, como en un sueño, se gira
acantonado en su paso muelle.
Se va descarnando en mueca,
te mira sin verte.

Blanco sobre blanco

Y sobre el horizonte polar,
la luna.

Blanco sobre blanco.
Todos los colores del blanco,
todos los colores del frío.

Nunca llueve,
nunca nieva
en el desierto polar.
Nunca.

En capas finas, como cae el recuerdo,
se va asentando el hielo, despacio,
cubriendo sin sentir, tapando,
velando como la sábana
que cierra los ojos.
Como la luna que acoge,
como el amigo, que no se despide.
Como se cierra un libro.

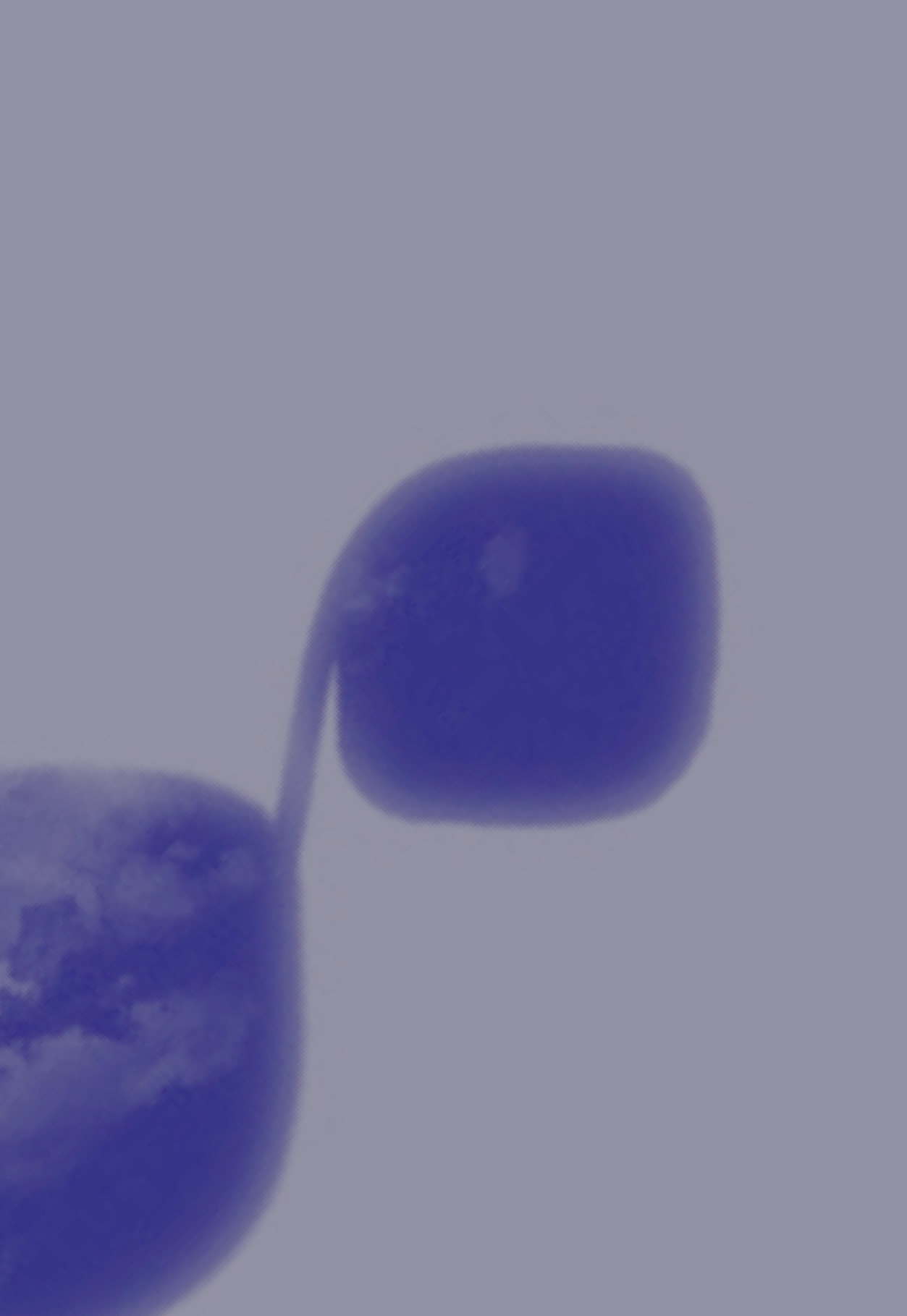
(De *Desiertos y otros desiertos*, 2017, inédito)

Entrar al hospital
con tu mujer,
tu vida.

Y salir solo.

¿Cómo se mira al mundo
después de eso?

(Inédito, 2017)



galego

Olalla Cociña

traducción al castellano de Gonzalo Hermo y Luz Pichel

Olalla Cociña (Viveiro, Galicia, 1979) publicó los poemarios *As cervicais da memoria* (Fervenza, 2004; Premio Avelina Valladares), *aquí (intemperies)* (Editorial Compostela, 2006), *Libro de Alicia* (Espiral Maior, 2008; Premio Fiz Vergara Vilariño), *Ningún precipicio* (Toxosoutos, 2013; traducción al castellano de Gonzalo Hermo en Progresele, col. diminutos salvamentos, 2017) y *Vestir a noite* (Centro PEN Galicia, 2017; Premio Afundación 2017). Su obra se puede encontrar en diversas antologías como *Das sonorosas cordas. 15 poetas desde Galicia* (Olivia Rodríguez), *Novas de poesía* (Ana Gorría) o *Punto de ebullición: Antología de la poesía contemporánea en gallego* (Miriam Reyes). Forma parte de la banda, de *jangle pop*, Atrás Tigre.

Gonzalo Hermo (Taragoña, Rianxo, 1987) es licenciado en Filología Gallega y doctor en Lingüística. Es profesor asociado de la Universitat Autònoma de Barcelona e imparte el curso anual de poesía de la Escola de Lletres de Tarragona. Ha publicado los poemarios *Crac* (Barbantesa, 2011), *Celebración* (Apiario, 2014) –traducido al catalán y al castellano– y *A vida salvaxe* (Arte de Trobar, 2018), todos ellos premiados (Premio Xuventude Crea en 2010, Premio de la Crítica de Poesía Gallega en 2014, Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Poesía Joven Miguel Hernández en 2015, Premio XVI edición de Poesía Afundación en 2018). Ejerce puntualmente la crítica literaria para diferentes medios y la traducción de poesía gallega contemporánea.

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

SE ABRE CRUEL la mañana
y no lo oculta

solo este amanecer puede manipular
con tal veteranía
un diminuto anzuelo de plata
y clavártelo finamente en el lugar
donde la boca
guarda la sed

Castillo de arena

volver a jugar así
igual que aquel día de playa rotundo

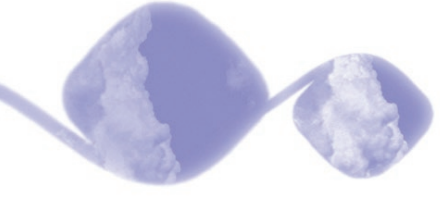
no lográbamos abrir los ojos de tanto sol
podíamos filtrar el calor, mirarnos como en sueños
y eso ayudaba a la pericia. recuerda que estábamos
construyendo algo

espera, te dije. no levantes todavía el cubo
contiene este puñado de arena
que fue acercándose a nosotros
ciertas rocas batidas innumerables veces
para que ahora nos palpiten
debajo de las manos

y dejábamos dilatarse el castillo infinito

NO se extinguió:
fue a parar

como los ríos



ÁBRESE CRUEL a mañá
e non o oculta

só este amencer pode manipular
con tal veteranía
un diminuto anzol de prata
e cravarcho finamente no lugar
onde a gorxa
garda a sede

Castelo de area

volver xogar así
igual que aquel día de praia rotundo

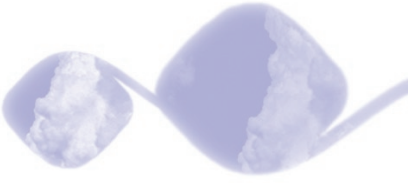
non dabamos aberto os ollos de tanto sol
podiamos peneirar a quentura, mirarnos como en soños
e iso axudaba á pericia. lembra que estabamos
construíndo algo

agarda, díxenche. non levantes aínda o caldeiro
contén esta escolma de area
que foi acaroándose a nosoutros
certas rochas batidas innumerables veces
para que agora nos palpiten
debaixo das maos

e deixabamos dilatarse o castelo infinito

NON esmorecera:
fora parar

coma os ríos



VINO una palabra a la boca
cruzó el cuerpo entero
y ahí estaba el sonido, el peso
el estallar en la lengua pero no el nombre
no el nombre
el esfuerzo por descorcharlo
dilataba opiáceo los sentidos
y otorgaba mucho más
que una palabra

1

Una pepita minúscula
se extravía
en la boca
buscando tierra fértil.

Una pepita que late
en una ínfima parte de ti.

Pero hay placas de hielo
debajo de tu lengua
que no dejas que se aparten.

2

Es una tolvanera el enlosado.
La destrucción de la casa
quiebra los propios signos de la vejez
habla por ti
usa cada partícula mineral
el polvo flotando, el moho
y la carcoma
para pronunciarse.

VIÑERA unha palabra á boca
cruzara o corpo enteiro
e velaquí estaba o son, o peso
o estalido na lingua pero non o nome
non o nome
o esforzo por descorchalo
dilataba opiáceo os sentidos
e outorgaba moito máis
que unha palabra

(De *Ningún precipicio*, traducción de Gonzalo Hermo, 2013)

1

Unha pebida minúscula
extravíase
na boca
buscando terra fértil.

Unha pebida que late
nunha ínfima parte de ti.

Pero hai placas de xeo
debaixo da túa lingua
que non deixas apartar.

2

Esborrállase o enlousado da casa
e a súa destrución
quebra os propios signos da vellez
fala por ti
usa cada partícula mineral
as voaxas flotantes, o balor
e a couza
para pronunciarse.

3

Si duermo se reconstruyen los tejidos
y la semana se va pasando.

Se borra la vida más de lo que parece.

Soy sólo borbotones
esporas de simple calor
sin contenido
sin alfabeto.

Pero los lunes vuelvo a perderlo todo
y me acerco a aquella antigua excavación
donde encontramos algo diferente
de lo que se buscaba.

Me pesa la indolencia aquella
que malograba los trabajos
no acabaré nunca de lavar el paño pobre
con el que un día protegimos una toca sagrada, incorrupta
ni la tierra negra
incrustada en la última carne de las uñas.

4

Cuando me dijiste
forma una tacita con las manos,
bebe.

Cuando me enseñaste a beber.

5

Noche de entomología.
Nunca habíamos visto los insectos aquellos

3

Se durmo reconstrúense os tecidos
e pasa a semana.

Bórrase a vida máis do que parece.

Eu son borborotos
esporas de simple calor
sen contido, sen alfabeto.

Pero os luns volvo perdelo todo
e achégome a aquela antiga escavación
onde atopamos algo diferente
ao que se buscaba.

Pésame aquel desleixo
que estragaba os traballos
e non dou lavado o trapo pobre
que puxemos
para cubrir unha touca sagrada, incorrupta
nin a terra moura
apegadiña á última carne das unllas.

4

Cando dixeches
fai unha cunca coas mans,
bebe.

Cando me ensinaches como se bebía.

5

Noite de entomoloxía.
Nunca viramos aqueles insectos

adictos a la luz comestible
la de los fines de semana en la casa vieja.

Se dejaban estudiar en la parsimonia de la aldea
libando en una lámpara de fantasmas benignos
invertebrados minúsculos fosforescentes
posados en la cerámica
de una noche de verano tan amorosa.

En esa disección que no fue tal
os conté durante horas
el secreto que se abre.

6

Negra

Le dolían las raíces al aire de la orquídea
no se podía soportar una intemperie así
y no sabía medirle el agua
su dosis, su zumo, su alimento.

Se quedó enredada
en la luz harinosa de noviembre
la que nutre el interior
de las flores más negras de la tundra
los nenúfares de los estanques inmóbiles
las cazuelitas que ciegan las paredes de un claro
entre dos edificios
la soledad del azafrán silvestre
las tillandsias poblando los altos
de la casa familiar oscura y deshabitada.

Esa vegetación que
sobrevive al abandono.

adictos á lámpada comestible
a das fins de semana na casa vella.

Deixábanse estudar na parsimonia da aldea
libando nunha luz de pantasmas benignas
invertebrados minúsculos fosforescentes
pousados na cerámica
dunha noite de verán tan amorosa.

Nesa disección que non foi tal
conteivos durante horas
o segredo que se abre.

6

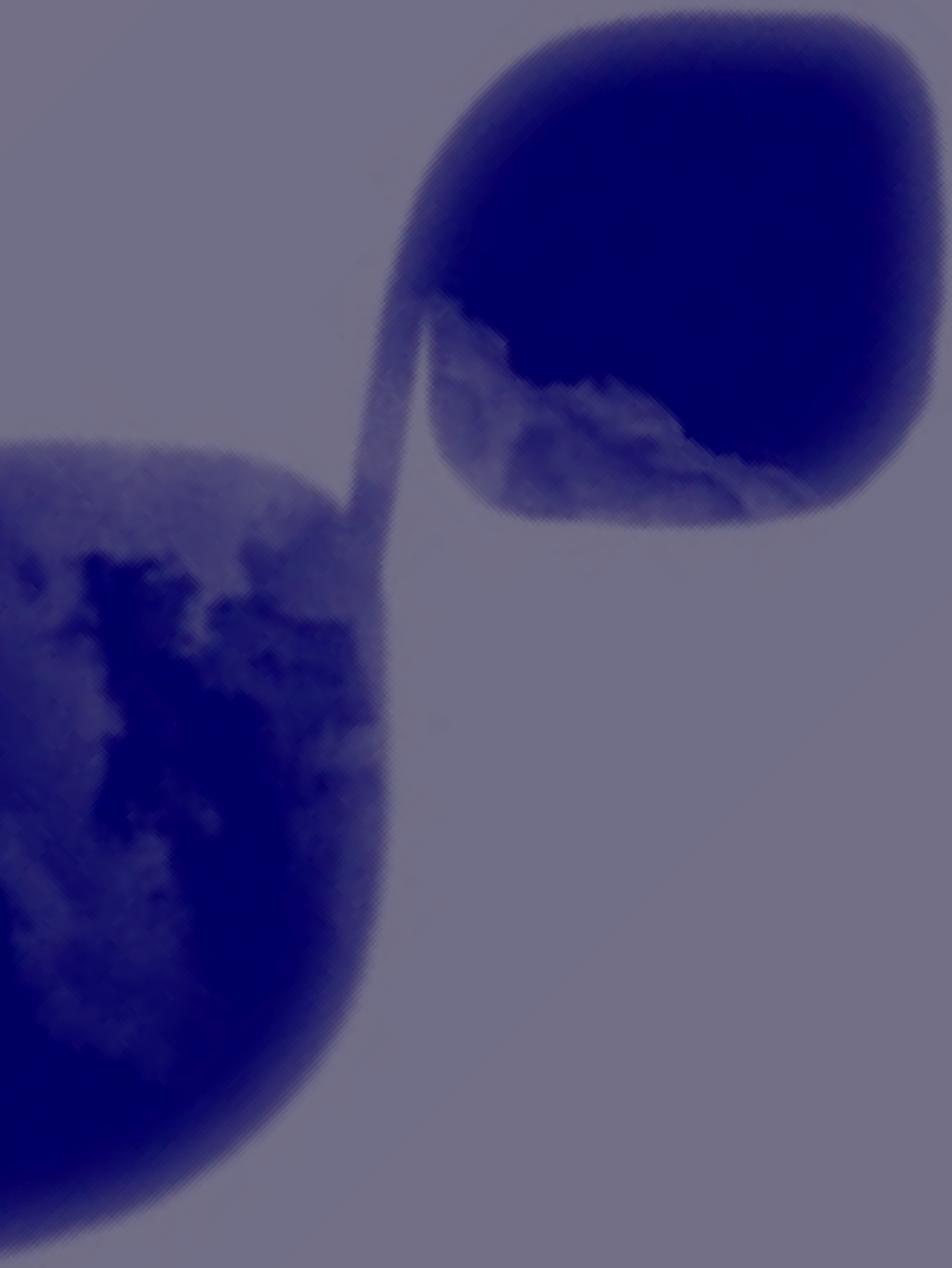
Negra

Facíanlle mal as raíces destapadas da orquídea
desconfiaba dunha intemperie así
e non sabía
a dose de auga que taxa
o zume que a alimenta.

Quedou enleada
na luz esfarelada de novembro
a que nutre o interior
das flores máis negras da tundra
os nenúfares dos estanques inmóbiles
os couselos que ofuscan as paredes dun claro
entre edificios
a soidade do azafrán silvestre
as tillandsias poboando os altos
da casa familiar escura e deshabitada.

Esa vexetación que
sobrevive ao abandono.

(De *Vestir a noite*, traducción de Luz Pichel, inédito)



poesía
otras lenguas

maltés

Antoine Cassar

traducción al castellano
de Carmen Herrera Castillo

Antoine Cassar (Londres, 1978) es un poeta y traductor maltés. *Erbgħin Jum* (*40 Días*, EDE, 2017), poema-libro sobre traumas de la infancia, depresión y caminar como autoterapia, fue galardonado con el Premio Nacional del Libro de Malta, y es finalista del 2020 European Poet of Freedom Award. *Passaport* (2009), poema largo impreso en forma de «anti-pasaporte» para todos los pueblos y todos los paisajes, ha sido publicado en once idiomas y adaptado para el palco por seis compañías teatrales distintas entre Malta, Francia, Bélgica y Luxemburgo. La composición multilingüe *Merħba, un poema de hospitalidad* recibió el United Planet Writing Prize en 2009.

Como traductor, Cassar ha versado varios autores malteses al inglés (incluidos los cuentos de Pierre J. Mejlak, Premio de Literatura de la UE 2014) y al español (la novela *Troyano*, de Alex Vella Gera, que acaba de publicarse en Chile por la editorial Libros de Mentira).

Carmen Herrera Castillo (Rota, 1985) dedica su vida al lenguaje y a la literatura. Editora de día y poeta de noche, dicen las malas lenguas que pronto terminará su primera novela. Como traductora, ha adaptado al español anteriores obras de Antoine Cassar y en la actualidad prepara la versión del último poemario del hispanista camerunés Michel Feugain, *L'ivresse de l'inconfort* (Éditions Binam, 2018).

día 1

Demos el primer paso de esta penitencia,
yo, este cuerpo rezumando antiguas culpas.
Cuarenta días, diez mil pasos mañana tras mañana,
hasta que el año acabe, o hasta marchitar.

El primer paso. El segundo. Cada paso un salto
a una caída abisal, a un pozo que acecha
y grazna y carcajea con colmillos hambrientos;
pozos ensartados por las sinuosas veredas
del mapa arrugado del pasado.
El tercer paso. El cuarto. Cada paso más ligero
que el anterior, propiciando el siguiente;
las plantas de los pies tantean el terreno,
olvidando que caminan por una cuerda floja.
El quinto, el sexto, el séptimo –ya pierdo la cuenta
de los fantasmas que se esfuman a mi paso,
hasta que el pecho avanza ligero como el aire.

Quiero la llovizna en las ruinas de mi pelo,
quiero un rosario de sudor en los hombros,
un bautismo que riegue las letras de mi nombre.
Quiero el ardor del macuto en la espalda,
quiero el hervor de la sangre en las piernas,
una hoguera que purgue mi cuerpo de sus errores.

Cuarenta días, diez mil pasos mañana tras mañana,
hacia ningún par de brazos sino los del horizonte,
hacia ningún par de labios sino los de la brisa,
hacia el cálido seno que me tiende el sol.

Cuarenta mañanas desde hoy hasta final de año,
para expiar cada culpa, expulsar todo miedo,
desplegar de nuevo el mapa, devolverle su espacio,
enderezar la brújula al final del camino
y así seguir mi marcha, o marchitar.

Jum 1

Immiddu l-ewwel pass f'dil-penitenza,
jien u dan ġismi jfur bi ħtijiet qodma.
Erbgħin jum, għaxart elef pass kull għodwa
sa tmiem is-sena, jew sakemm ninfena.

L-ewwel pass, it-tieni pass – kull pass qabża
tiskansa l-waqgħa bla tarf li hemm tissajja
f'kull ħofra tiddieħaq b'nejbiet imġewħa
skjerati tul il-mogħdijiet imserrpa
tal-mappa mgħaffġa kobba tal-passat.
It-tielet pass, ir-raba' – kull pass eħfef
minn ta' qablu, jistieden ta' warajh,
il-pali ta' saqajja jħossu l-qiegħa,
jinsew li mixjin fuq ħabel stirat.
Il-ħames, is-sitt, is-seba' – sa nitlef
l-għadd tal-iħirsa li tbiegħdu warajja,
sa sidri jibqa' għaddej ħafif daqs l-arja.

Irrid l-irxiex fil-fdalijiet ta' xagħri,
irrid l-għaraq nieżel m'għonqi u spallejja,
magħmudija tlaħlaħli l-ittri t'ismi.
Irrid is-sħana tal-barżakka f'dahri,
irrid id-demm ibaqbaq tul riġlejja,
ħuġġieġa ssaffili d-dnubiet ta' ġismi.

Erbgħin jum, għaxart elef pass kull għodwa,
lejn ebda par dirgħajn għajr dawk tax-xefaq,
lejn ebda par xufftejn għajr dawk taż-żiffa,
lejn ebda sider sħun għajr dak tax-xemx.

Erbgħin għodwa mil-lum sa tmiem is-sena,
ħa nindem minn kull għelt, niskonġra l-biża',
nerġa' nifrex il-mappa, inġibha f'postha,
f'tarf il-ħabel nerġa' niddritta l-boxxla
'mbagħad jew inkompli għal triqti, jew ninfena.

Día 5

Como gota de lluvia que nunca impacta,
¿dónde se cumple la sentencia,
dónde está la grieta, dónde la tierra
que prometió acogerme al fin
para abonar la tierra que contengo
y broten flores que colmen cada resquicio?

De pozo en pozo camino, brinco y camino,
el ansia de consuelo recorre la sangre.
La veta de culpa arde con ganas,
cierto alivio emana de este fuego en el pecho.
Avanza, avanza, a son de mar,
diez mil pasos, diez mil pozos,
no temas sonreír por cada claro en el cielo,
no temas llorar ante cada sauce.
Este pie quiere echar raíces. Levántalo pronto.
Este otro, alzar el vuelo. Asiéntalo fuerte.
Si algún monstruo emerge en medio del camino,
mantente firme, desafiante, di tu verdad,
mira cómo se desvanece, aviva el paso.
Avanza como la ola hacia la arena,
y tras ella otra ola, y otra ola tras ella.
A los ocho kilómetros ya sentirás
el arrebato de fiebre aplacado en tu sangre.

Suficiente por hoy. Ahora descansa.
El camino será largo y apenas has comenzado.
Mañana será otro día, con culpas frescas
tras otra noche escuchando a los fantasmas.
Mientras tanto, toma esta nueva soledad,
rebáñala con pan, refréscala con agua.

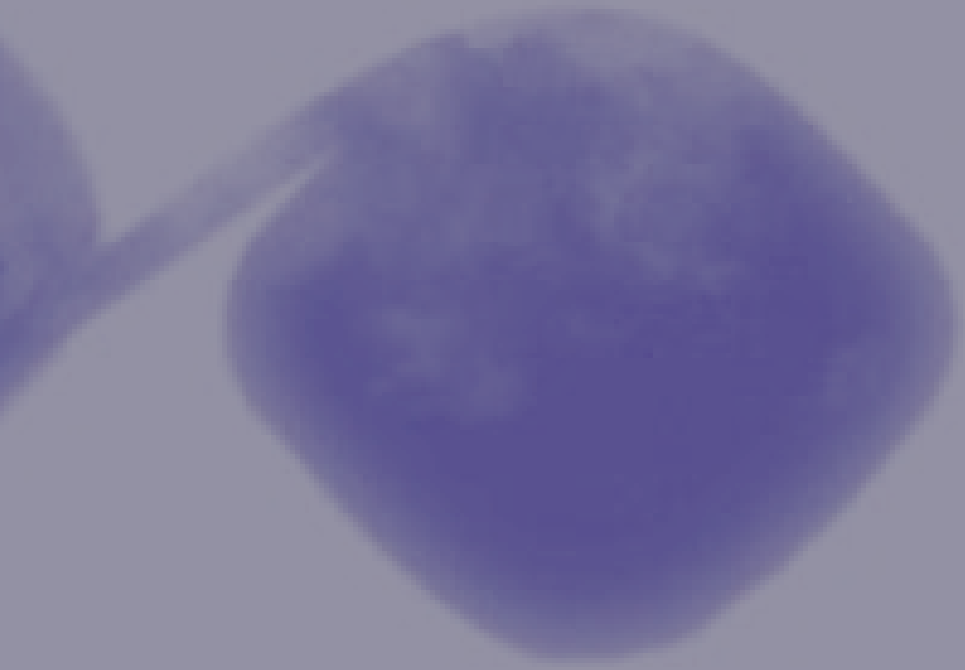
Jum 5

Bħal qatra xita taqa' bla qatt tolqot,
fejn hu l-ħaqq, fejn hu x-xaqq, fejn hi l-ħamrija
li kellha tilqagħni u tixrobni sħiħa
ħa nisqi wkoll din l-art li nġorr ġo fija
u nsodd it-toqob kollha b'fjuri ġodda?

Bejn ħofra u ħofra nkompli nimxi u naqbeż,
bil-kilba li nistabar tagħfas f'demmi.
Il-ħtija żejt għammieq li jaħraq tajjeb,
dil-kombustjoni f'sidri fiha l-wens.
'Il quddiem, 'il quddiem, ossiġnu mpoppa,
għaxart elef pass, għaxart elef ħofra,
b'kull skorċa blu fis-sema tibżax tifraħ,
b'kull żafżafa max-xmara tibżax tokrob.
Dis-sieq trid issir għerq. Tħallihiex tieqaf.
Dis-sieq trid issir ġewnaħ. Ibqa' middha.
Jekk iwaqqfek xi mostru jfiġġ minn taħt
żomm sod, sfidah kif taf, kellmu bi kliemek,
arah iċedi l-pass, u erġa' midd sieqek.
Ibqa' sejjer bħal mewġa lejn ir-ramla
u fuqha mewġ'oħra, u mewġ'oħra fuqha.
Wara tmien kilometri għad tibda tħoss
id-damdim tad-deni tul demmek joqgħod.

Għal-lum imxejt biżżejjed. Issa strieħ.
Għad baqagħlek xi tterraq – għadek tibda.
Għada jisbaħ ukoll, bl-indiema friska
wara lejl ieħor tisma' lill-iħirsa.
Intant, ħu s-solitudni l-ġdida tiegħek
ħa tikolha bil-ħobż, tixrobha bl-ilma.

(De *Erbgħin Jum*, 2017. Inéditos en español)



Martha Rhodes

traducción al castellano de Teresa Soto

Martha Rhodes (Boston, 1953) vive en Nueva York e imparte clases de escritura creativa en el Sarah Lawrence College y el Warren Wilson College. Dirige la editorial Four Way Books, especializada en poesía y relato corto. Es autora de cinco libros de poesía: *At the Gate* (Provincetown Arts, 1995), *Perfect Disappearance* (New Issues Press, 2000; Premio Green Rose), *Mother Quiet* (Zoo Press, 2004), *The Beds* (Autumn House, 2012) y *The Thin Wall* (University of Pittsburgh Press, 2017). Sus poemas han aparecido en *Virginia Quarterly Review*, *TriQuarterly* o *Pleiades*, entre otras publicaciones. Figura en numerosas antologías como *Extraordinary Tide: New Poetry by American Women* (Columbia University Press, 2001), a cargo de Susan Aizenberg y Erin Belieu, o *The New American Poets: A Bread Loaf Anthology* (University Press of New England, 2000), editada por Michael Collier.

La poesía de Martha Rhodes ha merecido el reconocimiento de poetas como Mary Jo Bang, Robert Pinksky o Louise Glück, quien en *Proofs and Theories: Essays on Poetry* (The Ecco Press, 1995) dice sobre los poemas de *At the Gate*: «Estos poemas breves, a veces salvajes, irónicos, mordazmente ingeniosos, tiernos, severos, decepcionados, cuerdos, se leen como una serie de fragmentos, piezas de un mosaico; duplican en la página el sentido de un pasado que está siendo, pieza a pieza, recuperado; expresan, devastadoramente, el instante en que un patrón emerge: escenas diminutas y viñetas, herramientas dudosas de la memoria que cristalizan de forma deslumbrante y absoluta a una narrativa que fusiona el cuerpo dañado con el corazón dividido».

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). En 2007, obtuvo el Premio Adonáis de Poesía por su primer libro. Ha vivido en Estados Unidos, Italia, Egipto y Líbano. Actualmente reside en Madrid.

Alrededor, mi sombra

Tu brazo rodea el espacio
Donde estaba mi espalda –dormido, tú
Besas aire, acaricias aire y sábanas

Doy la vuelta en torno a mí
Cuatrocientas millas alrededor, mi sombra
Lo que se tarda

Grande, lo justo
Invisible
Por fin

Siempre que estaba debajo de ti
Encima de ti, mi boca
Siempre llena; mi estómago, no

Anoche arranqué vacas
De las nubes, esta mañana
Elefantes de aperitivo, manadas

El lago sube cuando me meto
Un sorbo se seca el lecho –toma, para ti
Lo que queda del lago en una taza

Esta es mi madre

Esta es mi madre,
encogida en mis manos–
un huevo, traslúcido,
de membrana fina

Soy torpe con lo que es pequeño
(ella nunca me dejaba coger
la cristalería herencia de su madre)
pero ahora, de la cama a la silla–

a que me atrevo a soltarla

Around, My Shadow

Your arm around the space
Where my back was –asleep, you
Kiss air, stroke air and sheets

I am circling myself
Four hundred miles around, my shadow
The time it takes

Large enough
Invisible
At last

Always when I was under you
On top of you, my mouth
Was always full, my stomach, not

Last night I plucked whole cows
From clouds, this morning
Elephants as appetizers, herds

The lake rises when I wade,
One sip its bed is dry –here, for you
The last of the lake in a cup

This is My Mother

This is my mother,
Shrunken in my hands–
an egg, translucent,
thin-membrane'd

I am clumsy with what's small
(she never let me handle
her mother's heirloom crystal)
yet now, from bed to chair–

I dare myself to drop her

Un día se va a caer

en la entrada, habitación, ducha–
romperse la pelvis, no llegar al baño,
sonreír porque su marido tiene que limpiarla
y estar con ella cada minuto–
todos los collares y pulseras regalados
durante años, la caja fuerte llena, hasta el codo–
pero ahora, ella camina por la habitación del niño
después por la terraza y mira
al marido que cuida el jardín
hasta por la noche, de rodillas
a la luz del farol
asesinando malas yerbas–
qué capaz es

Sin ella, yo

Su desaparición perfecta
me confunde.
Si a ella no se la encuentra,
¿a mí sí?

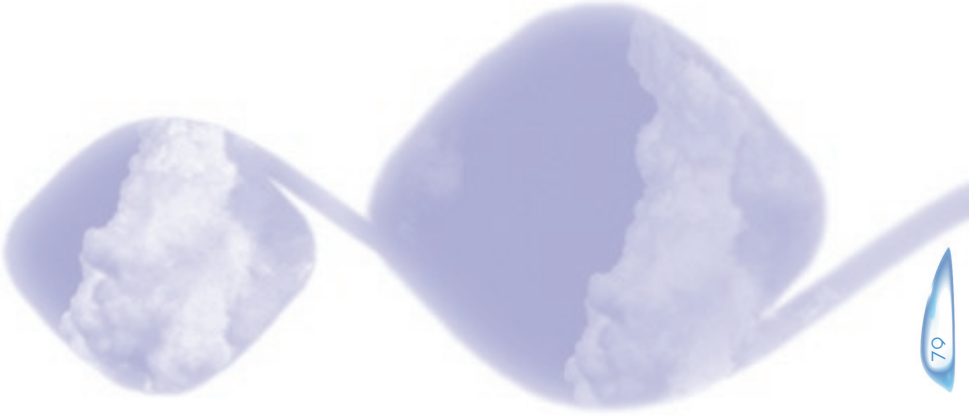
One day she will fall

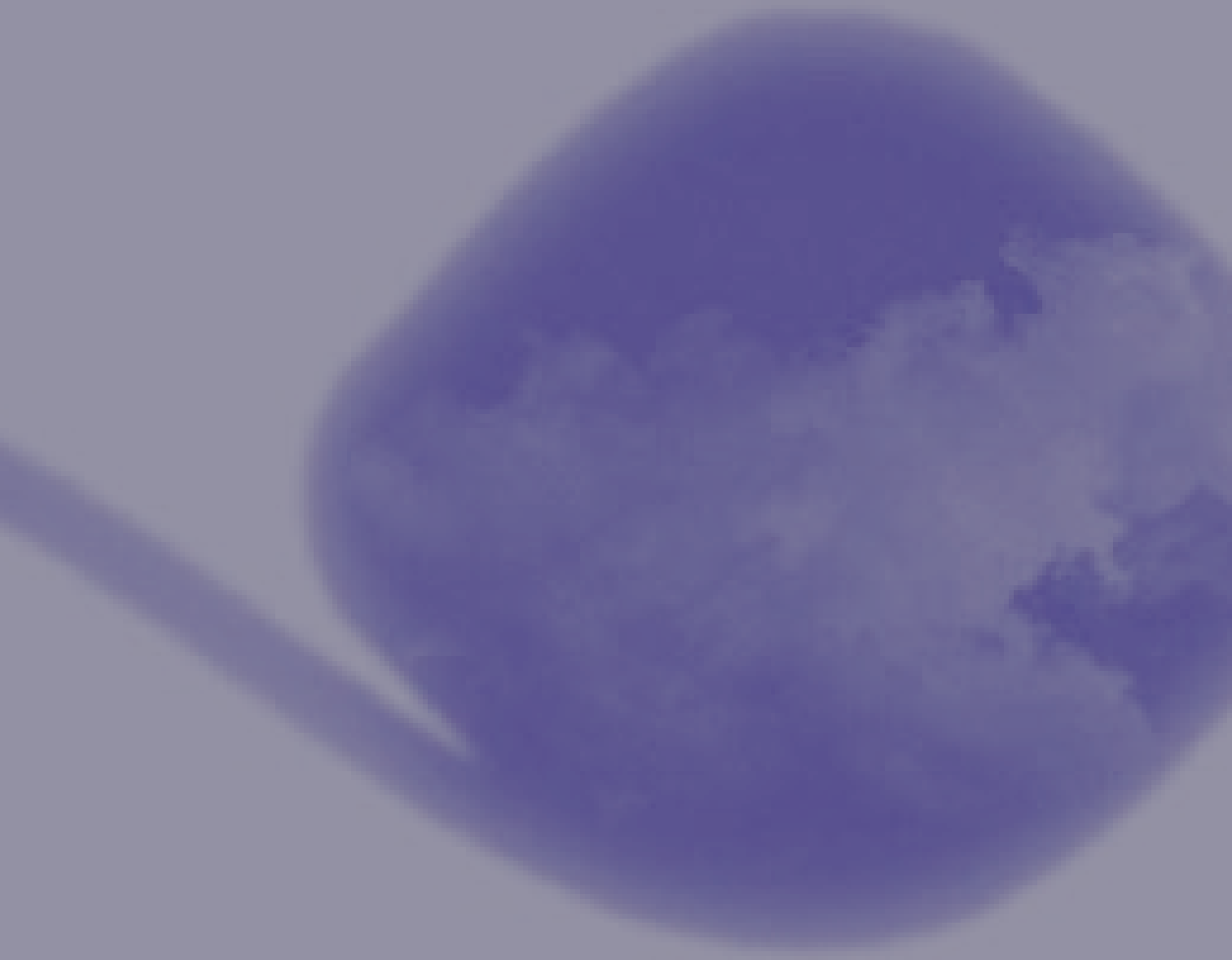
in the driveway, bedroom, shower–
break her pelvic bone, miss the toilet,
smile that her husband must clean her
and every minute stay with her–
all the necklaces and bracelets given
over years, the safe box full, elbow-deep–
        but for now, she paces the child's room
then the terrace overlooking
the husband who gardens
even at night, kneeling
in the lantern light
murdering weeds–
how capable he is

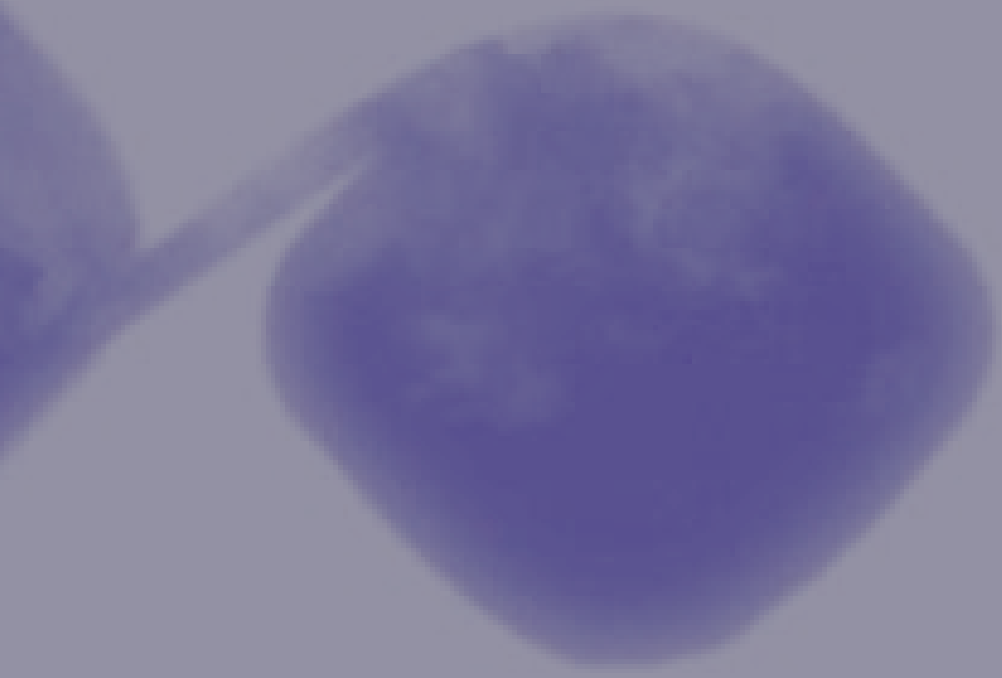
Without her, I

Her perfect disappearance
confuses me.
If she will not be found,
will I

(De *Perfect Disappearance*, 2000)







Sonia Acal

(Sevilla, 1974) es delineante aunque actualmente no tiene validada la titulación. Ha estado vinculada con la poesía solo como lectora hasta hace cinco años, cuando empezó a escribir y a participar en diferentes recitales poéticos de la ciudad. Algunos de sus poemas han sido publicados en la revista literaria *Retales Amarillos* y hace poco ha reunido su primera colección de ellos en *Acal y canto* (2019; edición no venal) obra que abraza el verso libre en la primera parte y las décimas –principalmente– en la segunda.

la memoria imprecisa

Para llegar hasta aquí,
a esta memoria imprecisa
de nuestras palabras,
he caminado leguas de tinta invisible.

No hay huellas
a pesar del amor rotundo que llevo encima.

Pero te juro, amor mío,
que he llegado hasta aquí caminando.
Nunca he volado.
No soy cometa, ni pájaro.

Y cuando el pelo o la esperanza crecían demasiado
vendía las trenzas por el camino.
Solo para llegar hasta aquí,
a esta memoria imprecisa
de nuestras palabras.

la cama

Paciencia y frío.
Memoria de garganta envejecida a base de suspiros
prorrogados,
sintonía de autopista atravesando la ventana,
un tren cada quince minutos,
pájaros,
la gotera del lavabo
y el silencio de tu voz, que me despierta.

Paciencia y frío.

La manta sucia,
la lavadora muerta.

Memoria de garganta envejecida
que no quiere tragarse lo que oye.

Tren, pájaros, silencio,
gotera
gotera
gotera...

Un dato

Acabo de caer en la cuenta
así de golpe,
como quien despierta
de golpe,
como el frío del mundo
de golpe,
que hace mil años que nadie se enamora de mí.

Un dato que,
junto al del informe médico de la artrosis
y el de la vida laboral, ya nadie me pide.

El reloj

Me regaló un reloj.
Horas más tarde descubrí que estaba con otra.

Podría haberme regalado flores,
bombones, unos pendientes,
una cenita romántica a la luz de la Luna
donde poder fingir que estaba conmigo
mientras seguía en la Luna… qué sé yo,
esas cosas típicas que regala el marido infiel.

Pero no, me regaló un reloj
para que no perdiese mi tiempo.

Nunca lo puse en hora.

Elías

Los que dicen
que tienes una edad muy mala
no saben, hijo mío,
ni media palabra de lo que dicen.

No saben de la altura de tu boca.

La altura exacta para
–por fin–
besar mi frente.

El tango

Todo el amor está ahí:
entre el ombligo y el pubis
todo mi cuerpo sostenido.

Veinte años.
La palabra hijos.
Dieciséis puntos de grapa.

Y el infeliz de Gardel cantando que veinte años no es nada.

Confesiones

Tengo décimas calladas
que no necesitan voz
y un pollito con arroz
que sabe a bocas templadas.

Tengo una bandada de hadas
echando polvos en verso.
Tengo mi mañana inmerso
en un mar de plastilina.
Y una lengua viperina
con frenillo en el reverso.

Soneto de pie quebrado

A veces el amor de lado a lado:
redondez fugaz que el amor procura,
vocal de boca abierta, apertura
de un bolero ensonetado,

constante variable, globo hinchado,
aire, pompa de jabón, comisura
húmeda y callada, ralladura
del penúltimo bocado.

A veces el amor que no se escribe:
ojos de lluvia, nidos en el pelo,
golondrinas en declive,

calma fértil, viento, duda, vuelo...
Carlos Edmundo de Ory lo describe:
«A veces me aterciopelo».

Una luz

Vengo de pasar el futuro entre tus trazos,
tendida al sol naciente de tu boca,
expuesta a tu frescor como la roca
vive expuesta al mar y a sus abrazos.

Vengo de los mil pedazos
de tu ser caleidoscópico.
Y envuelta en el telescópico
avanzar de tu mirada
he traspasado la nada,
he florecido en lo utópico.

Décima indefinida

Si me ciño a lo que soy
no hay rotundidad posible,
ni desdeño lo plausible
ni doy fe de lo que doy.

Pocas veces donde estoy
coincide con donde siento.
Y en vaivenes, como el viento,
me entremezclo con las olas
procurando, siempre a solas,
reinventar cada reintento.

(De *Acal y canto*, 2019)

Vengo

de la sombra avergonzada de su cuerpo,
en primer plano,
definida.

Del amor invisible
enterrado
bajo capas de carne en excedente.

La vieja piel se quema.

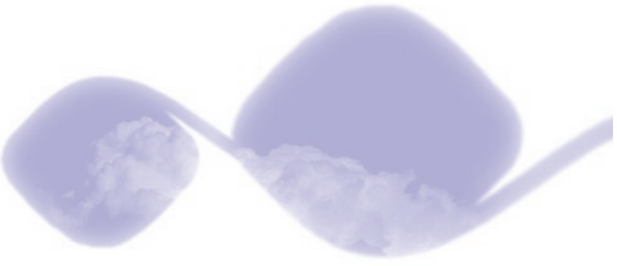
Lloro llanto a plena luz.
Con lengua abierta me nombro.

Boca y cola

Desnuda y sin reflejos
tú me miras, he llegado.
Las esquinas del cuadrado
ya no cuadran los espejos.

Todo es curvo. Cerca y lejos.
Boca y cola entrelazadas.
Las palabras entregadas
dicen: quiero, muerdo, llanto,
menta, rojo, dentro, tanto...
Cantan canto liberadas.

(Inéditos)



Juan Domingo Aguilar

(Jaén, 1993) ha sido director del grupo Viridiana Teatro, con el que ha conseguido diversos premios y nominaciones con adaptaciones contemporáneas de *Un dios salvaje*, de Yasmina Reza, o *Tócala otra vez, Sam*, de Woody Allen. Sus poemas han aparecido en revistas como *El Cultural*, *Círculo de Poesía*, *Anáfora*, *Thalamus Magazine*, *Maremagnum* y programas como Tres en la carretera, de Radio3. Ha colaborado con medios como *Zenda* y *Oculta Lit*. Ha sido incluido en múltiples antologías: *Orillas* (antología de poesía hispano-argentina), *La Grieta* (Bandaàparte, 2017; finalista del V Premio UCOpoética,), *Caballo del alba: Voces de Granada para Federico* (Diputación de Granada, 2018) o *Granada no se calla, antología de textos contra la violencia machista* (Esdrújula, 2018). Además ha antologado, junto con Jorge Villalobos, *Algo se ha movido, 25 jóvenes poetas andaluces* (Esdrújula, 2018). Ha publicado *La chica de amarillo* (Esdrújula, 2018; finalista del I Premio de Poesía Esdrújula) y *Nosotros, tierra de nadie* (Diputación de Granada, 2018; XXXIII Premio Andaluz de Poesía Villa de Peligros). En 2019 obtuvo una beca de la UNESCO como creador residente en Óbidos (Portugal).

las bibliotecas son como los tanatorios

Las bibliotecas son como los tanatorios
te encuentras con viejos conocidos preguntas
lo justo para que parezca que la conversación
te importa y que todo va como siempre bien
las cosas siempre tienen que ir bien si dices
que las cosas no van bien la conversación
se puede alargar más de lo recomendable

las bibliotecas son como los tanatorios
acaban apareciendo todos los que una vez
formaron parte de tu vida para dar el pésame
las bibliotecas son como los tanatorios
todo el mundo mira al suelo sin saber qué decir
esperando que llegue otro que ocupe el sitio vacío a su lado
todos caminan hacia la salida y vuelven
como si fueran a marcharse pero no quisieran

las bibliotecas son como los tanatorios
todos fuman en la puerta todos esperan en silencio

todavía estoy terminando un cigarro
pensando en las últimas palabras que me dijiste
antes de pedir que te dejara en paz *que me dejes*
es lo único que ha quedado de meses enteros sin dormir,
días llenos de planes al principio luego por la noche dudas
las bibliotecas son como los tanatorios
siempre escucho tu voz por los pasillos
como si fuera la primera vez que nos encontramos
después alguien se acerca me pregunta por ti
las bibliotecas son como los tanatorios
nadie quiere ir pero siempre están llenos

(De *La chica de amarillo*, 2018)

Desahucio

Camino solo pienso en otra época cuando nos conocimos
¿por qué no has aparecido antes? el metro hasta la oficina
los paseos con el perro cuando vivía contigo aquel pisito del centro
copas con los vecinos navidades juntos el hijo que nunca tendremos
ahora el invierno me acompaña por otra ciudad camino solo
otro barrio otros vecinos bares perros que no conocen mi nombre

ojalá siguiéramos en ese metro
pienso en el hijo que nunca llevará tu apellido
que nunca vendrá a nuestra cama llorando
esa cama donde otro pregunta quién es el de la foto:

no es nadie

Memoria histórica

En Polonia se ha prohibido
hablar de los campos de concentración
de los polacos en los campos
de los polacos vigilando los campos

de los polacos las palizas
todos los días a españoles
marcados con un triángulo rojo
del mismo color que la sangre
por el suelo cada mañana

se ha prohibido hablar de los campos
como si nunca hubieran existido
como si Auschwitz y Mauthausen
fueran una invención

como si Europa nunca hubiera sido
toda entera un cementerio

Nosotros, tierra de nadie

Yo no quiero ser ese hombre
que ve parejas por la calle
y siente ganas de apretar el gatillo

no quiero no puedo
ser ese hombre herido
por la metralla maldita
la metralla que salta
cada vez que nos encontramos
en un bar el silencio
en el ascensor las miradas
por la calle a lo lejos

sé que piensas en mí
cada vez que nos cruzamos
un dolor me nace en el estómago
como si me hubiera impactado
una bala perdida

no quiero pensar en nuestros hijos
en los hijos que nunca tendremos
no quiero que mis hijos
sean mis fantasmas

corretean por mi casa cada noche
duermen en mi cama preguntan

¿de quién es esta tierra?

nuestra les digo

de nadie

Poética II

A Ramón Repiso

A pesar de sus ojos he salido a la calle,
a pesar de sus ojos me ha tocado vivir.
Javier Egea

A pesar de tus ojos escribir
salir a la calle
decir algo que valga la pena

verte a lo lejos
sonriendo en un bar
escuchar tu voz
volver a casa sentarme
delante de un papel en blanco
escribir sentir el dolor
poco a poco las palabras
se colocan una detrás de otra
acaban pareciendo un poema
una herida abierta que sangra

esto debe ser la poesía me digo
esto es la poesía:

escribir en defensa propia

(De *Nosotros, tierra de nadie*, 2018)

la carretera

todas las carreteras tienen pintada en blanco
una línea discontinua
que une todos los moteles de este mundo
una línea discontinua
una frontera intermitente
un mensaje en morse

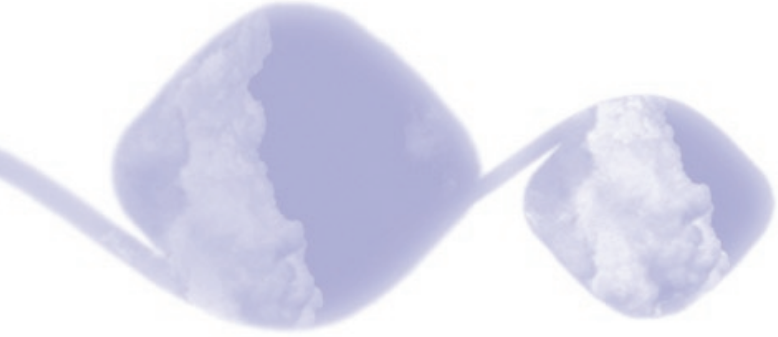
seguir.detenerse.seguir

al otro lado de la carretera
bares con neones rojos
Carver Shepard y Hooper estuvieron aquí
bebieron cerveza
hicieron el amor en coches descapotables

al otro lado de la carretera
automóviles en la noche
una línea de faros irregular
un mensaje cifrado

seguir.detenerse.volver

me da miedo no poder ser otro
en una vida mejor
donde la señales lleven
de verdad a algún sitio.



In the Mood for love*

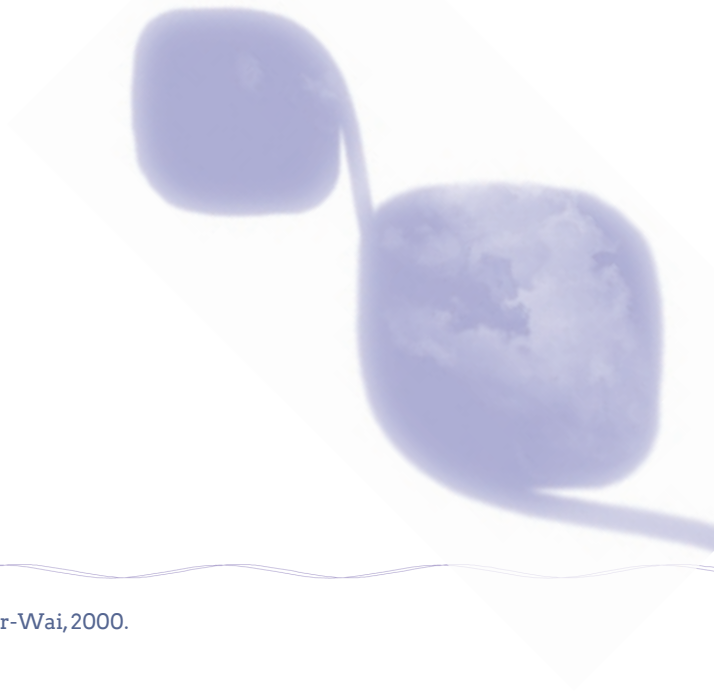
este poema es como una gota de agua
que empapa dos cuerpos separados en invierno
este poema es como una marca de agua internacional
que forma en cualquier país la misma tormenta
sobre todas las calles los mismos charcos

este poema podría haberlo escrito Wong Kar-Wai
este poema podría ser el guion de una película de autor

parejas deseando amar cadáveres por el camino
recuerdo aquellos años como si mirara a través
del cristal de una ventana cubierta de polvo

¿lo ves ahora? ¿lo ves?
la lluvia no tiene pasaporte
riega a todos los amantes
y los muertos de cualquier cementerio

(Inéditos)



* *In the Mood for Love*, Wong Kar-Wai, 2000.

Víctor I. Briones

(Sevilla, 1979) se licenció en Psicología, aunque solo ha ejercido esa profesión esporádicamente. Trabaja como corrector y lector editorial. También crea contenidos relacionados con el mundo del libro y la escritura para varias plataformas. Escribe reseñas y artículos en la web *Libros Prohibidos*, especializada en ciencia ficción, terror y fantasía.

Ha publicado relatos y poesía en varias antologías y revistas. Varios de sus poemas fueron seleccionados para la antología *Anónimos*, promovida por el festival Cosmopoética en dos ediciones consecutivas (El Dispensario, 2012 y 2013). Fue finalista de la iniciativa *Poetas Noveles* (ICAS, 2019). Su primer poemario, *Insectos*, fue publicado por La Espiral Literaria en 2013. Gran parte de su creación poética puede leerse en el blog *Acercamientos*.

Iluminar la corriente

una biografía

sobreviví al nacer
hasta que la convención se comió media vida
crecí como pude
expectativa en ristre
pulí las mentiras de guerra de mis padres
los esperé bajo los naranjos
mientras inventaba otras vidas
me olvidaba de merendar de dormir y de sentir
mentía mucho

aprendí

escribanía desvencijada
la tensión de ser
jardinería pespunte rotura
el tesón de la rabia
picor bachillerato banderas
psicología acupuntura mesmerismo
vanguardia de lo muerto
y poesía
para encontrar bisagra al mundo
otro era el que tenía que ser alguien

lumbre camaleón cocina forja
a desplegar la simiente si el viento
a conversar con el grillo y las suelas
la sombra la cruz la hiel la piedra el punto
a preguntar al pájaro de la encrucijada

creí

santo batiburrillo
el clavo al rojo el ande yo caliente
el valle de lágrimas
el estigma los claveles la boca ofrecida
que si milagros con mucho esfuerzo
levitación colchón de clavos
montaña con abono transporte
sincretismo priapismo absentismo
bestialismo morbo estoicismo
grandes almacenes
y sufrir
sobre todo mucho sufrir
fui salomónico pan de oro
monaguillo con calzón de incienso
chamán
niño raro de los ojos de almendra

la civilización perdida
senderos promesas quiebras fallas tabúes abismos
soniquete a ser macho a tragar
orgullo rabia opinión esperma días legañas lunares
la jungla es un invento
como los porcentajes las fronteras y las fisuras

tuve

menos novias que novios
mucho miedo a que no cupiera
tanto dolor en un cuerpo aún sin ramas
un contrato hasta que la muerte
un gusto secreto por
el canto de los cuerpos
que crujen

a mirar hasta que se despista el ladrillo
y de la boca cae un silencio perfecto
la vara la tentación la espuela
el cebo la guita la moda
el cuello engolado
del zahorí que no sabe de aguas

hoy me remanso
respiro
desemboco

comprendo las razones del suicida
y me asomo al vencejo cada tarde
miro los restos de sangre en el cuenco
toco vapor de alquimia en el poema
encuentro el buen reír

el recelo justo muestra el vacío
acato su amargor
cosecho mi voz de su lengua y la hago
río que limpia
lluvia tenaz
que fertiliza y despliega distancias

tiene mi cara

ahora que no quiero decir golpes
en el pecho
me miro y
qué profundo ahora que no
puedo seguir adorando patíbulos
quién es
ese hombre con cuerpo de boca
llena
de estambres y preguntas

para que venga el prado a la comisura
para que se marche la llaga

ni discursos ni pies en el suelo
invadamos el guindo
ni diagnóstico ni complacencia ni toga
mira lo que dice la piel de cerca
coloca el rostro entre el murmullo de las gotas sucias

orear refranes tragar el tópico
palabras de turrón duro
zumbido de ramo muerto
extraño
ver ojos ajenos en estos ojos
qué profundo
sobras de lo que pudo ser
se te notan las ganas de látigo

quién es ese tan lejos
que come
pico de oro de mis manos
se adivina una extraña bondad
en las venas que inflan
el mundo
y el mundo que cose la grieta
a la norma bruñida
te he visto y me acuerdo

pobre hombre parece
que llora a diario y no tiene grito
y no se lanza
a patalear qué borroso
como el que habla a la pared

ahora que no amaso
trofeos ni estirpe
quiero ser hondo
alguien lejano uno
del remanso capaz
de comer con las manos
qué ajeno me siento
en el pecho a esperar
a que el dolor me cuente la historia

quién
si tiemblo caen agujas
intento la semilla
y me deshago
sangro savia como el niño que se ataba la soga

hay un hombre asomado a mi rostro
tiene mi cara
y me entrega el espejo
me suenan sus facciones roncas
a algo vivaz e inútil
a canción
de cuna o de sepulcro

Alpinismo

que a estas alturas de la vida tenga
que perder
el pie en el risco
el verde ejemplo de la vara
el salto ciego del parto
el miedo a las vendas del pordiosero
el silencio que quema
y el nido

soy hijo del cuco y el lobo

a estas alturas
el ascenso asistido de la asfixia
el embozo de andar por casa
el caldo en barbecho
el festín dominical que no llena
el punto justo condenado
el idiota que amasa mi sangre
y el bosque

soy fruto y brote incierto

a estos techos altaneros se agarran
las urracas y trinan
las dunas de dátiles
las espejadas tardes lentas
las entrañas de los meandros
la vergüenza original
la colección de hechizos y escamas
la urna frágil del reloj de latón

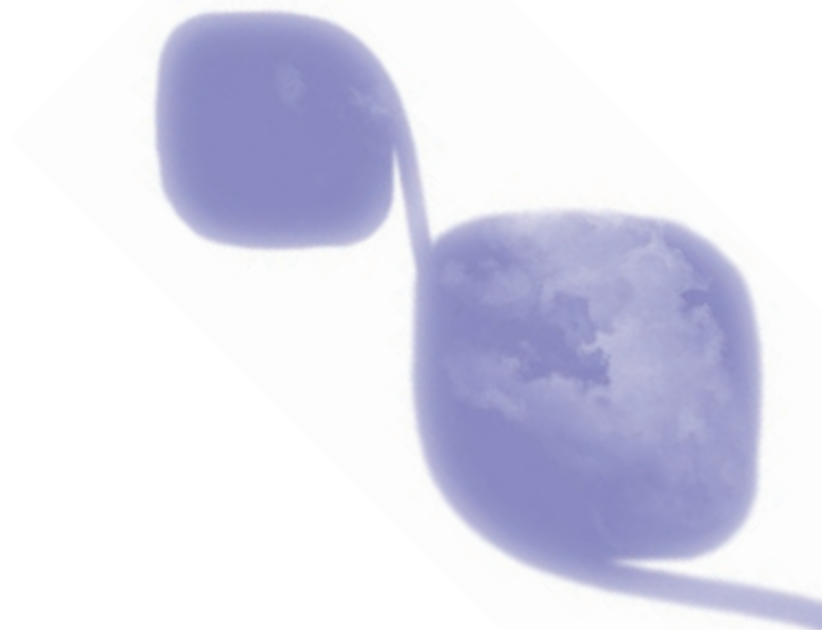
soy el cansancio y la silla

a estas alturas del milagro
toco el tope de la lápida
el alivio del musgo
está duro sabe áspero el azul
y hace frío en el fondo de la promesa

basta un primer silencio
para invocar la nieve gris
que reptará hacia el cielo y apagará la cima

soy instinto
palabra de alimaña

(Inéditos)



Rodrigo García Marina

(Madrid, 1996) es estudiante de Medicina y Filosofía. Ha publicado *La caricia de las amapolas* (Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la ULPGC, 2016; Premio de Poesía Saulo Torón 2015), *Aureus* (Bandaàparte, 2017; I Premio Irreconciliables) y *Edad* (Hiperión, 2019; I Premio de Poesía Joven Tino Barriuso). Ha publicado poemas en las revistas *Oculta Lit*, *Digopalabra*, *Kokoro*, *Thalamus* y *Zéjel*, entre otras.

Al margen

Cómo se pide exactamente que en esta casa no quede sitio
para la música tras años de ruido [pues los cuerpos crecen
en el ruido, pero sobre todo crecen por el ruido o hacia el
ruido]

soy un vegetal del ruido
un vegetal que no traslada su cuerpo más allá del ruido
que no conoce otro ruido y que todo lo que ha pensado
ha sido en por o hacia ese ruido

hoy mis ancestras rumian
en la jofaina se refleja el dolor del vegetal
que nunca antes nadie avistó la herencia da la teta
tamborilera, relativo
[a [totonaca]

Reina el silencio y las palabras –son así– comienzan a
[prolongarse
sobre las extensiones de la piel:

uña-pelo-lágrima
que caen
nominando lo innominable
qué cosas
el verlas crecer
cercenarlas
cállate, estamos en la mesa

no silbes porque trabajo desde la no-palabra a la palabra
y justo si silbas marchas militares [si titilas]
la palabra queda condicionada por un ritmo binario
que además es asfixiante hasta decir basta

¡basta!

⠘⠕ ⠧⠑ ⠇⠑ ⠞⠕⠉⠁⠝ ⠑⠇ ⠉⠕⠻ [aún diminuto]

Mi hermana dice que los ancianos se permiten ser los seres más frágiles
y los más temerarios del mundo [mientras ve a uno cruzar la autopista]

el problema quizá no sea ése
es decir, el problema quizá sea
que el anciano ve un muro donde –orilladas en la periferia– vimos
los coches partir
a la Luna y a Valencia.

También:
al partir el pan
tú nos conoces, señor
con tan solo tocar nuestros testículos y nuestros coños [diminutos].

la luna es de nácar la luna es una ce
cecea las palabras como zozobra cernir azpilicueta o cesio

un metal blando no muy abundante [...]

mientras la luna todo lo silba en el aljibe la niña se limpia de niña
cada vez más suave, más pura, pero sobre todo: menos todo
más hegelianamente continua colectiva privada e indefinida
mientras la luna se afila las uñas-pelo-lágrima
y entonces todo oscurece y nadie puede o sabe ver
la maleza sobre un coño cada día menos [diminuto].

el problema es ver
o ver y no tocar

o ver y tocar, pero no oír
porque los huesos del oído medio se han endurecido
como pan de semillas.

El pan nos fue difícil a nosotras que polvorientas
tras el hambre siempre hubo un camino es un decir
un camino un hambre [babeamos] claramente
babeamos porque las oligofrénicas las castañas locas
las perras enrabietadas las menores de edad las siesas
babean y desean ser ocupadas casi en todo lugar
en todo momento

desean la okupación.

Ellos, que todo lo ocupan:

¡opinan sobre todo! ¡todo lo conocen!
un poco lo mismo da la ropa de la alcaldesa
el precio del pan en Lima cualquier accidente
geográfico o no opinan sobre teoría social
alguna que otra herramienta freudiana emplean
sobre la conducción sobre lo hecha que está la carne opinan
hablan y hablan y hablan saben cuál es el verdadero
sentido del humor sobre meteorología y pádel
la redistribución la conocen nociones sobre el monstruo comunista
ontología tomista [si se les pone por delante] neurociencia
el mejor de los coches que puedes adquirir hoy en el mercado
ellos son los que encienden el fuego saborean antes el vino
opinan sobre Latinoamérica sobre cine sobre periodismo español
y sobre cuál es el modelo unívoco de familia
sin saber qué es un bosquimano conocen el mejor futuro
para el Kalahari conocen las prácticas más habituales
dentro de grupos a los que no pertenecen de genética
tienen algo que decir opinan más de veinte veces por semana
que por no opinar no sea quita que lo hago yo, eso opinan
si respiran cómo es que no opinan lo suficiente
su opinión es importante fundamental que se exprese en alto
en primera persona del singular [son singulares]
son únicos una excepción da gusto que ocupen las mesas
redondas en bodas bautizos y funerales opinan

recién nacida o mortaja ambas susceptibles de opinión
nadie mejor que ellos para explicar las migraciones
para ensanchar el margen aplicativo de la ley
todos los artículos –desde el primero hasta el treinta y tres–
los emplean son empresarios opinadores tratan un esguince y una infección
habladores natos: a esto le falta sal y a esto otro un buen guantazo
hablan y hablan y hablan

y las palabras olvidan pertenecer
al círculo de las palabras

¡vaya suerte!
así el ruido [opinan tanto que] el ruido

solo entonces
el cuerpo de asbesto
el verbo tozo bajo el brazo
la escafandra

si no se respira no se [...]

cuando entre estas cuatro paredes surge
el silencio

comienza el quehacer
lo que todavía no se ha escrito

un dios sin nombre nos enseñó el habitar en los márgenes
y desde entonces nos sabemos vivas

creciendo teáceas
rara vez en baya y siempre verdes
siempre.

(Inédito)

Carlos Ibarreta

(Madrid, 1974) es licenciado en Psicología por la Universidad Complutense de Madrid. Alterna su trabajo como editor en una multinacional con su participación en blogs (carlosibarreta.wordpress.com) o fanzines como www.lapelotaqueseva.com .

Mentiroso compulsivo y neurótico confeso, afirma que escribir es lo único que le trae paz cuando se enfrenta consigo mismo. Es padre de familia numerosa, ama las barbacoas y cuida de un perro que no ladra pero que le habla por las noches.

Mi mensaje es claro: compro oro

Sabotaje. ¡Sacrilegio!
Turistas que escupen en el suelo y alteran los cánones de belleza, que descuartizan diminutos amarillos adjetivos neonatos.

¿Qué quieren? ¿Romper el continuo espacio-tiempo? ¿Por qué hacen fotos a los excrementos de los perros? ¿Buscan el perdón de los pecados?

Venid a mi casa en horario de oficina y atravesadme con vuestra mirada azul cobalto. Utilizad vuestra tibieza y vuestra amabilidad como alabardas oxidadas.

Preguntáis por Dios: sólo es un suvenir amarillo de papel Kodak. Os hablaré de la teoría de la conspiración, aparecerá con el segundo revelado.

Unos niños quieren venderme algo: un batido adulterado, una idea usada, un trapo sucio con mi nombre escrito en minúsculas y en cursiva.

Quiero comprar un traje, un globo sonda. Necesito conocer la predicción del tiempo para mis hijos.

Alguien me empuja; dice que es gratis demostrar el principio causa-efecto. Alguien me arroja al vacío desde

un bordillo después de toser porque cualquiera puede intercambiar sudor por dolor.

Llueve sin descanso. Las calles se inundan para que podamos nadar en círculos, para hundirnos en la arena y sentir en los pies la resaca de otras ciudades. Los portales se cubren de escamas doradas y las llaves pierden valor; los besos saben mejor, con restos de sal.

Es el futuro, anuncia el cartel de una promoción. Es el show de los niños martillo, puro símbolo, dicen las críticas.

Necesito un taxi.

Estereotipo

Yo quiero ser un estereotipo,
un bucle impreso en Arial 10,
una definición de glosario.

Yo quiero ser un ciudadano de marca blanca,
la sintonía del dentista,
el vecino que viaja al fondo del ascensor.

Yo quiero cumplir con todos,
con los altos y con los bajos,
los de manos grandes y los de manos pequeñas,
los que van al gimnasio y los que no.

Yo quiero, pero ellos no me dejan
hacerme neoliberal,
odiar a los funcionarios,
cultivar acres de césped.

Dejadme ir a misa,
levantar la mirada de ciprés hasta un océano de mantequilla azul,
dejadme rezar a los dioses nuevos y a los antiguos,
dejad que me arrodille ante la belleza del papel arrugado.

Permitid que saque brillo
a mi máquina de escribir,
que afile la caligrafía,
haciendo sangrar a las palabras esdrújulas.

Yo quiero ser un estereotipo,
programar mi risa,
ahogar mis besos en un aliento de formol.

Cuervos en el aparcamiento

Sobre un cable
destensado
asisten, sin saberlo,
a conversaciones de amor y carbón.

Custodian las entradas y salidas
con sus uniformes oscuros,
egoístas en su silencio,
mirada encerrada en una metáfora.

Vigilan, desde el negro,
el cumplimiento del horario,
si guardamos las faltas de ortografía,
si falla la sintaxis en el ascensor.

Te asomas a la ventana y
siguen allí
recogiendo anillos y ojos,
sacudiendo la tinta de las palabras.

Me invitan a seguirles
en vuelo rasante,
a robar piedras y huesos,
a acariciar un graznido suave.

Un niño grita
entre alas negras y palabras de pico rojo.

Despertó la nube,
se acabó el sueño.

Si les preguntáramos,
nos confesarían
que a ellos, lo que les gustaría,
es ser cebras y dormir en la sabana.

Memoria lateral

Desempolvo las fotos.
Amputadas,
extraídas de su remanso de paz,
chillan y escupen
en voces de colores,
el aliento de los que se fueron.

Revistas de actualidad

Ensanchar el aire que respiramos,
dilatarlo con cada mentira,
despacio,
nidos en tus pulmones,
gusanos en el corazón,
la verdad,
fuera,
es una pintada,
la verdad,
dentro,
aturdida, desgastada.
como cualquier centro de gravedad.

(Inéditos)

reflexión

pensar la escritura

Yo la peor del mundo. *Enigmas de la casa del placer* de Sor Juana Inés de la Cruz (Sabina Editorial, 2018) a la luz de *El fraude de la igualdad* (Planeta, 1987) de María-Milagros Rivera Garretas

Nieves Muriel (Melilla, 1977) es doctora en Estudios de las Mujeres, Prácticas y Discursos de Género por la Universidad de Granada. Ha cursado estudios en Filología Hispánica, Filosofía y Teología y es maestra en Estudios de la Diferencia Sexual por la Universidad de Barcelona. Imparte seminarios sobre pensamiento femenino y la asignatura «El día que estrené el vestido verde. Poesía española del siglo XX» en el Centro de Investigación de Mujeres DUODA, de la Universidad de Barcelona.

I. Volver a empezar

Traducir en saber la experiencia femenina de la escritura es una labor rica e inagotable, como inagotable resulta la experiencia del amor dicha y pensada por las mujeres.

De la experiencia femenina de la escritura en la historia, diré a modo de letanía que las mujeres han escrito siempre (Muriel, 2016). Que las mujeres están en el origen de la oralidad (Irigaray, 1992, pp. 27-35) y en el origen de la escritura (Janés, 2015, p. 13), estando como están en el origen de la vida, la cultura y la civilización. Pues el origen de la vida no es separable del origen de la lengua (Muraro, 1991).

Las mujeres han escrito siempre. Mujeres, origen, oralidad y escritura son claves que propician un movimiento en la mirada que abre el mundo y que avalan más de cincuenta años de estudios literarios feministas.

Luce Irigaray señaló que cuando en Occidente se habla de escritura, la medida que se toma es siempre la de la escritura alfabética, mientras que

la palabra –la comunicación oral– se remonta a cien mil años atrás. La comunicación oral es para esta filósofa una relación predominantemente femenina, en cuanto que es la madre la que transmite la palabra a la criatura. La evidencia del fundamento civilizador de «las prácticas de creación y recreación de la vida humana» (Rivera Garretas, 2000; Muraro, 2013) corrobora esta evidencia.

Ha escrito Luisa Muraro que «el origen de la vida no es separable del origen del lenguaje, como no es separable el cuerpo de la mente» (Muraro, 1991, p. 47), sosteniendo la que fuese en los años setenta del pasado siglo la única teoría del lenguaje en la que coinciden la matriz de la vida y la matriz de la palabra (Kristeva, 2001). Teoría esta, a la que Luisa Muraro dio sentido en su bien celebrado *El orden simbólico de la madre* (Muraro, 1991).

En el año 2015, en su ensayo *Guardar la casa, cerrar la boca*, la académica Clara Janés señalaba y recogía el nombre y la autoría del primer texto escrito en la historia humana. Se trata de cuarenta y un himnos escritos y firmados por Enheduanna, nombre de la poeta –también sacerdotisa, pues la funciones religiosas y rituales fueron competencia de las mujeres durante miles de años– y autora de los primeros poemas de los que tenemos noticia, trescientos cincuenta años después de la fecha inicial de la escritura a principios del tercer milenio antes de Cristo.

Estas son solo algunas de las aportaciones críticas que han puesto «la cultura patas arriba» (Librería de Mujeres de Milán, 2006) y que hoy sirven a la crítica literaria, tan agotada en su fuente y en su sed. Tan falta, todavía, del sentido libre de la experiencia, de la autoridad y la libertad femenina.[1]

II. Acerca de «una desigualdad que la igualdad no corrige»[2]

Traducir en saber la experiencia femenina de la escritura es una labor inagotable y rica en tiempos de *El final del patriarcado*, en los que se mantiene «una desigualdad que la igualdad no corrige», no ha corregido. Lo señaló en el auge de su triunfo, a finales de los años ochenta, la historiadora María-Milagros Rivera Garretas en su libro *El fraude de la igualdad* (1987) y así lo enseña la experiencia de la escritura, que es la escritura femenina.

1 Librería de Mujeres de Milán, 1991; Cigarini, 1995; 1996; 2004.

2 Rivera Garretas, 2003, p. 78.

Pleonasmo que condensa, como velo sobre velo, los pasajes y los nudos de uno de los debates más ricos de la crítica literaria del siglo XX y el siglo por venir: el de la poesía femenina, sin la cual hoy no puede entenderse la historia literaria, poesía que está cambiado dicha historia en el siglo XXI (Muriel, 2017).

Las mujeres están en el origen de la civilización y la cultura.

La historia y su estatuto de originalidad junto al silencio cultural impuesto sobre ellas es una verdadera tragedia, que diría María Zambrano, tragedia como «experiencia del ser» (Zambrano, 2012, p. 99) que hoy alumbra la historia misma, que solo puede ser historia cuando en ella entra la experiencia del sentir transformándola en «historia viviente».[3]

Hay, ha habido antes del llamado feminismo, un pensamiento femenino que reconoce el origen –que es siempre materno– y que ordena el mundo desde esa originalidad.[4] Se trata de un sentir como saber, sentir originario, donde cuerpo y lengua confluyen, donde fuente y sed son lo mismo. En mi experiencia de estudio, «más mujeres que hombres»[5] han escrito y pensado movidas por ese reconocimiento. Movimiento que, aquí, quiere decir que más mujeres que hombres han reconocido con su escritura el amor a las mujeres. No me refiero a las formas del deseo, o no solo, sino al reconocimiento de la obra de civilización y cultura que las mujeres han creado y recrean.

La experiencia femenina de la escritura en la historia enseña que ha habido mucho pensamiento por amor. Pensar como saber y movimiento que desplaza los límites de lo decible y lo pensable bajo diversas formas, conocimiento «que sabe que nada puede poseerse» (Zambrano, 1996, pp. 67-68). Pienso que callar todo esto –que las mujeres están en el origen de la vida, la civilización y la cultura– sería «cobardía», como decirlo –nuevamente, en mi caso– algo tiene de «desatención».

De un lado, estoy señalando algo dicho por otras, algo que se mueve en ese terreno de lo palpable. Ese «método de la evidencia» (Zambrano, 2004, p. 67) que ensancha el horizonte del pensar haciendo del ejercicio del pensamiento algo grande. Las poetas lo saben y este Enigma lo enseña:

3 Martinengo, Marirì, «La historia viviente», en *DUODA. Estudios Feministas*, n.º 40, 2010, pp. 46-58.

4 Original vinculado siempre al estatuto de originalidad de las mujeres. Del latín *Originā lis*. Perteneciente o relativo al origen. No, por tanto, al uso común de «original» como algo rupturista o carácter novedoso, sino a la vinculación y el reconocimiento del origen que es siempre materno. De aquí en adelante, todas las acepciones del diccionario que se citan en (Moliner, 2001).

5 Tomo la frase del *Sottosopra verde* (1983) de La Librería de Mujeres de Milán donde se explica que la frase es de la escritora Ivy Compton-Burnett (Librería de Mujeres de Milán, 2006, n.º 125).

¿Cuál es aquella aflicción
que es con igual tiranía
el callarLa cobardía,
dezirLadesatención?[6]

Lo escribe sor Juana Inés de la Cruz. Es uno de los veinte Enigmas que conforman un precioso librito que fuera su última obra, *Enigmas de La Casa del Placer* (1685), cuya primera edición coincide con el año en el que ella muere, siendo aún una mujer joven y enamorada de otra mujer. Fue este un acontecimiento radical en su vida, como lo es en la vida de cualquier mujer que elige, como sor Juana, saltarse el contrato sexual que legitima, hoy, todavía, la violencia de tantos hombres.

El contrato sexual es un contrato exhausto, mas vigente en tiempos de *El final del patriarcado*, como ha mostrado el relato femenino en el movimiento del *Me Too*. Es anterior al contrato social, como señaló Pateman (1995).

Se trata de un pacto entre hombres para repartirse el cuerpo de las mujeres y las niñas a través de la regulación del matrimonio. Cuando no puede ser así, se regula a través del ejercicio de la violación, el incesto y la trata de blancas, delitos estos masculinos, principalmente, ante los que las leyes y la justicia balbucean todavía mostrando lo que Pateman señalara.

En España, el balbueceo judicial que estos días casi me hace enmudecer, porque muestra la fuerza de dicho contrato entre señores, es la persecución de la instructora del juzgado número 1 de Lugo, la jueza Pilar de Lara Cifuentes que ha desmantelado el caso más grave de proxenetismo y trata de blancas en España con policías, guardias civiles y políticos implicados.

Pero la jueza de los casos Pokémon y Carioca va a ser destituida de la carrera judicial durante siete meses y un día, sanción por la que va a perder su destino actual de trabajo y que le ha interpuesto la propia Comisión Disciplinaria del Consejo General del Poder Judicial. Se le acusa de retrasos en su juzgado, mal endémico este, el de los retrasos, en nuestro sistema público. Ella alega excesiva la pena, pero lo que importante es que cambiará de destino. ¿Hace falta decir que la CGPJ está formada por más hombres que mujeres?

Leyendo las pocas entrevistas de la jueza, se entiende con rapidez que ella ha elegido escuchar el espeluznante relato de las mujeres y las niñas prostituidas, sin idealismos, ni falsas separaciones entre cuerpo y alma, y no temer la fuerza, el mal, que dice Simone Weil. A las más de quinientas mujeres

6 De la Cruz, 2018, p. 67.

entrevistadas por la jueza nadie les dijo que iban a trabajar más de doce horas, que no podrían salir de su lugar de trabajo, ni sentarse un rato a descansar, que para sostener el ritmo de trabajo tendrían que consumir mucha cocaína y un largo etcétera.

Ahora que algunas lo han conseguido y otras insisten para que la prostitución se legalice y sindicalice como un trabajo más, me atrevo a afirmar que ni la jueza Pilar de Lara Cifuentes ni yo queremos decirle a nuestras hijas: Hija, en España, puedes estudiar y trabajar de lo que quieras. Puedes ser Maestra, Física, Cajera, Puta, Pediatra o Jueza. Todos son trabajos remunerados y reconocidos. Ya nos basta con decirle. España es el tercer país de Europa a la cabeza en consumo de prostitución y puerta de entrada de esclavitud de más mujeres que hombres.

III. Una pizca de gracia

Escuchar el relato femenino, traducir en saber la experiencia femenina de la escritura es una labor inagotable y rica, que requiere no solo del decir, sino de una escucha atenta y libre. Escucha que permite volver a tejer los relatos que traen al relato la constatación, cada vez más visible y audible, del estatuto de originalidad de las mujeres en la oralidad y escritura.

Hoy, que tenemos las palabras y las teorías para decirnos, hoy que el feminismo ha triunfado, falta, a veces, todavía, por un profundo desconocimiento en la academia de la cultura femenina, una pizca de gracia. De sal, que diría mi madre, para hacer que los relatos críticos reconozcan el origen y el amor a las mujeres. Lo he comprobado leyendo recientemente el prólogo de una poeta «de prestigio». Presentada como nacida de la nada o de la cabeza del padre, nos llega sin origen. El prólogo, lo escribe otra mujer.

De nuevo, se trata de una «desigualdad que la igualdad no corrige», no ha corregido. Como si más bien, el triunfo de la igualdad (y su fraude) entorpeciesen el estatuto de originalidad de las mujeres como creadoras de oralidad y escritura. Y lo que es más grave, su reconocimiento, incluso en mujeres con muy buenas intenciones.

Parece una paradoja y lo es, pues con tanta igualdad, ni real ni cumplida, se entorpece la lectura libre que hace que el pensamiento se mueva y atienda la libertad de creación y de decir de muchas mujeres. Creación que ha sido y es diferente a la de muchos hombres. No siendo esto ni mejor, ni peor. Sino diferente.

Pero la libertad femenina, la experiencia de ser y decir más allá de las leyes y del canon, que más mujeres que hombres han puesto en juego, experiencia

de la libertad que transforma lo que hay y lo que somos en un movimiento trascendente, que va de dentro a afuera y no al revés, es mucho más grande.

Lo enseña la última obra de sor Juana Inés de la Cruz –*Enigmas de la Casa del Placer*– y la obra de Emily Dickinson, por citar solo a dos poetas excelsas y universales, que se saltaron el contrato sexual y que conocieron la experiencia de la libertad femenina.

Bien vale todo esto para volver a empezar. Antes señalo que el hilo que ata la madeja de mi lectura de los *Enigmas* a la nueva lectura de *El fraude de la igualdad* es un hilo muy viejo que recoge mi primera lectura del mismo, con veinticuatro años, y el hecho casual de que sea la historiadora medievalista, ensayista y traductora Rivera Garretas, la mujer que ha traducido, leído y cuidado libremente a ambas poetas y la autora de ese libro sobre feminismo y pensamiento femenino.

Antes señalo que la «gracia» es aquello que nos permite compensar la experiencia de lo humano, para salir de la miseria y, aunque no nos libra de los efectos de la gravedad y la fuerza, escribe Simone Weil, puede lograr que la condena de las necesidades a la que estamos obligadas no nos trague del todo.

Así lo explica esta filósofa y mística para la que el verdadero objeto de la ciencia debería ser el Bien y no el poder y su eficiencia, que se han terminado convirtiendo hoy, a través del ejercicio de la crítica de la crítica, como ya intuyó ella, en otro instrumento más al servicio de la opresión humana. Así sucede, a veces, con la crítica literaria que se mueve con miseria y sentidos de rebaja o victimización, cuando se trata de las mujeres y sus obras. Tragedia y paradoja. Hablar desde la miseria, cuando son las mujeres las que están en el origen de la creación y la cultura.

IV. ¿PARA QUÉ SIRVE UN ENIGMA?

Los enigmas se parecen a las adivinanzas, pero su movimiento es más misterioso. Más difícil y bello, si cabe, pues en su movimiento desplaza y levanta diferentes sentidos y respuestas, todas ellas posibles, bajo la alfombra del pensamiento. A través de la lengua –lengua materna,[7] que es vehículo y origen del sentir–[8] el enigma abre espacios en lo decible y lo impensable.

7 Zamboni, 2000, pp. 89-104.

8 Sobre el sentido del sentir Rivera Garretas, 2019 y Zamboni, 2018.

Los enigmas, los refranes, las coplillas, las adivinanzas y trabalenguas son formas del pensar que comparten una vía encendida que más mujeres que hombres han transitado a la hora de hacer cultura y pensamiento libre. Cuando escribo libre, estoy diciendo libre de las interpretaciones ya dadas, impuestas o corrientes. Libre de la medida viril y lo dicho por otros.

Estas formas del pensar son alfileres del acerico materno del pensamiento. Su origen es femenino, matrilineal en todas las culturas. No son nada fáciles de crear, lo enseñaba la poeta Isabel Escudero (1944-2017), dotada con esa gracia y con una inteligencia femenina privilegiada. Prueben a inventar una sola adivinanza o trabalenguas para entender lo que digo.

Las adivinanzas, al igual que los cuentos, se mueven por los terrenos de lo simbólico –terrenos que son los de la lengua que hablamos de forma corriente– pero se salen y esquivan el régimen de la literalidad impuesto hoy, incluso, a la poesía misma. Por eso, se dice que el siglo XX ha sido un siglo de pérdida de simbólico. Que es la pérdida de palabras y sentidos que la lengua custodia, capacidad infinita de la lengua materna de crear y abrir el mundo más allá de los sentidos y el régimen establecido por la cultura.

Las adivinanzas y los enigmas se mueven y abren terrenos al pensamiento. Lo hacen contando una cosa con otra, como hace la alegoría[9] en los cuentos maravillosos. El enigma y la adivinanza se parecen, pero la adivinanza se crea y nace con su respuesta. El enigma, en cambio, no tiene una respuesta asegurada, de ahí que su movimiento sea más difícil, como he dicho, pues se mueve buscando en el mar de fondo de las palabras, allí donde estas pueden arrastrar sentido a los sentidos.

En el juego intervienen las palabras corrientes, las que usamos al hablar, pero la respuesta que se busca y enseña tiene siempre como premio un pensamiento más grande. El movimiento del enigma es parecido al que tiene una «invención simbólica»,[10] que son las invenciones que revolucionan los sentidos, es decir, la lengua que hablamos y, por lo tanto, el pensamiento y la vida misma. Es una revolución que se da en el decir –en los terrenos de lo decible y lo pensable– y que requiere de una escucha apropiada.

El enigma se mueve de forma expansiva.

No le colma una única respuesta, al ser la pregunta que el enigma trae consigo y por su propia naturaleza –¿enigmática?– irreductible y se mueve por

9 Muraro, 1998, pp. 17-36.

10 María-Milagros Rivera Garretas ha escrito sobre las invenciones simbólicas y creado algunas para el pensamiento y la teoría feminista.

terrenos de enorme potencialidad simbólica –creativa–, terrenos que la lengua materna conoce y a los que solo la lengua puede transportarnos. Por eso es tan difícil y tan fácil crear y contestar un enigma. Escuchen con atención:

> Quál puede ser el favor
> que por oculta virtud
> si se logra es inquietud
> y si se logra es temor.[11]

O este otro donde se dice:

> ¿Quál es quella homicida
> que piadosamente ingrata
> siempre en cuanto vive mata
> y muere cuando da vida?[12]

O este, en el que se nos pregunta:

> Quál es aquel arrebol
> de juridicción tan bella
> que inclinando como Estrella
> desalumbra como el Sol?[13]

O este otro:

> ¿Quáles serán los despojos
> que al sentir algún despecho,
> siendo tormenta en el pecho,
> es desahogo en los ojos?[14]

Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) cultivó esta forma de hacer pensamiento. Su obra, que alcanzó casi todos los géneros literarios, hoy desborda las interpretaciones corrientes de la crítica sorjuanista que obvió –entre otras cuestiones claves que abren la lectura de sus textos– que esta autora genial vivió el amor entre mujeres y fue más que correspondida.

Adelanto que el amor entre mujeres no es lo mismo que el amor a las mujeres, como explicaré más adelante, aunque en este libro de sor Juana –*Enigmas de la Casa del Placer*– ambas experiencias de amor coinciden. Amor entre mujeres y amor a las mujeres, que nos llegan en una experiencia de

11 De la Cruz, 2018, p. 77.
12 *Ibíd.*, p. 66.
13 *Ibíd.*, p. 81.
14 *Ibíd.*, p. 76.

escritura que sigue viva y enseña la vivencia de mucha libertad femenina en la historia.

Con esta obra, sor Juana practica esa forma de conocimiento –saber enigmático– abierto a la trascendencia. Trascendencia que tiene un vínculo importante con la libertad femenina en la experiencia de escritura de muchas mujeres.

Vale como librea de la misma decir que es una libertad que las mujeres han practicado sabedoras de que la ley, las leyes, no representan a las mujeres ni sus deseos, pese a su aparente y falsa universalidad.

En este sentido, la apuesta por la libertad femenina –libertad relacional, cercana a la trascendencia y al deseo de escritura pensado por las propias mujeres– está vinculada a esa apuesta de una práctica relacional que modifica lo que hay. Porque la libertad a una mujer se la da todavía, en gran parte del mundo, la relación con las otras y con la lengua, y no las leyes. Lengua materna que es garante de mucha libertad, como ha escrito Rivera Garretas en algún artículo. La libertad femenina es una libertad sostenida por las relaciones y abierta a la trascendencia que estas traen consigo.

Pienso que hoy más que nunca, la libertad femenina resulta indispensable para leer la historia de la literatura femenina –de nuevo, el terrible pleonasmo– pues se trata sin más de la historia de la literatura. De ahí que traducir en saber la experiencia femenina de la escritura sea una labor rica e inagotable, porque en primer término las mujeres han escrito desde siempre y, en segundo, porque hace falta mucha libertad en lo decible y en lo pensable para que algo de libertad y sentido lleguen a este mundo. Tan cubierto por la maleza de las interpretaciones corrientes, cuando se trata de las mujeres y la escritura.

De esa libertad en lo decible y lo pensable –en lo vivible, que es lo mismo– sabía mucho sor Juana. Su experiencia de la lengua le da la libertad, por ejemplo, de medirse con Dios, y colocarse más allá de las jerarquías de los hombres. Es el caso de este precioso libro. Sor Juana escribe los *Enigmas de La Casa del Placer* por petición de una asamblea femenina formada por monjas poetas, casi todas ellas, y también por petición de su amada Lysi, diminutivo de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga (1649-1729), virreina de Nueva España entre 1680 y 1686, que se enamoró de sor Juana al poco de conocerla.

A Lysi está dedicada también su preciosa obra *Inundación castálida* (1689), donde sor Juana crea y recrea el amor entre mujeres y su amor por la condesa, la mujer que cuidó además que las *Obras completas* de sor Juana fuesen editadas en España.

A ella le escribe en romance: «De veras, mi dulce amor; / cierto que no lo encarezco: / que sin ti, hasta mis discursos / parece que son ajenos. / Porque

carecer de ti, / excede a cuantos tormentos / pudo inventar la crueldad / ayudada del ingenio» (De la Cruz, 1995, p. 45). O estos preciosos versos, en los que la experiencia del amor y el *pneuma fantástico* queda impregnada por el más de la libertad femenina:

> Ser muger, ni estar ausente
> no es de amarte impedimento;
> pues sabes tú, que las almas
> distancia ignoran, y sexo.[15]

Pues sexo tienen también las almas. Pero dejo esta cuestión para otras labores.

V. «YO LA PEOR DEL MUNDO»

Hay un vínculo entre la experiencia femenina de la escritura y la política sexual que el feminismo ha sabido interpretar, hacer palpable y visible.

Hay un vínculo entre la libertad y la política de las mujeres al que el llamado pensamiento de la experiencia ha sabido dar orden liberando la experiencia femenina y al propio feminismo de sus ataduras y lo pensado por los otros. (Diótima, 1987; 1996; 2006).

El pensamiento de la experiencia, también llamado pensamiento de la diferencia sexual, dio la palabra primero a la experiencia –siempre en relación de intercambio con otras mujeres– y al inconsciente, como lugar de expresión de esas mismas relaciones. Lugar desde donde orientar nuevas búsquedas para la subjetividad y la experiencia femenina, más allá de lo pensado por otros, más allá de los nudos y de los imaginarios en donde el deseo femenino se encalla. Es en lo que trasciende y traspone los propios límites del pensar –lo que horada las viejas narrativas trayendo a estas la potencia del relato– donde se encuentra el pasaje abierto por el pensamiento de la diferencia en la crítica literaria (Muriel, 2017).

Cuando en 1694 sor Juana escribe y firma con sangre: «Yo la peor del Mundo» estaba haciendo política. Cuando en 1987, la historiadora Rivera Garretas escribe y publica *El fraude de la igualdad* estaba haciendo política –política de lo simbólico– que es como se llama también a la política de las mujeres, que no se presta a repetir las interpretaciones corrientes, los argumentos y modelos ya dados.

15 De la Cruz, 2018, p. 65.

La política de lo simbólico transforma lo que hay, haciendo posible que el pensar sea algo grande y difícil, difícil y bello. Ese «pensar sin barandillas» que ha escrito Hannah Arendt, ahora no sé dónde y que es posible haya leído en algún artículo de la misma Rivera Garretas.

Cuando sor Juana escribe y firma con sangre «Yo la peor del Mundo» –con mayúsculas, vistiendo la tipografía con un más de libertad– está abriendo la palabra «Mundo» porque el mundo de los hombres a ella le resulta pequeño.

Cuando en 1987, Rivera Garretas simbolizó a modo de sintagma esa mínima que hoy sigue siendo una máxima vigente, señalaba que con el fraude nos vino el trampantojo de creer que la igualdad es un triunfo. Que somos iguales que los hombres bajo unas leyes que no son sexuadas, pues no reconocen la diferencia sexual femenina (Irigaray, 1992). Las leyes racanean, ya lo he dicho, sosteniendo el viejo contrato sexual, como muestra el balbuceo del derecho y la ley ante la violación y el incesto de tantos hombres.

No hay tabú. El tabú es el silencio impuesto. Silencio que es siempre cultural masculino.

La fuerza del trampantojo es grande todavía, pues hoy no parece haber otro modelo que el de mendigar los mismos derechos que los hombres tienen, junto a su anhelado y verdadero cumplimiento. Pero el derecho racanea, lo hace con todo aquello que antes de las leyes fue competencia femenina: la custodia de los cuerpos, de la vida y la muerte. La *Antígona* de Sófocles lo enseña y, no por casualidad, a ella se dirige María Zambrano para redimirla. Lo hace cambiando su trágico final en una obra de singular belleza y potencia política que llamó *La tumba de Antígona* (2012).

Ahora, en tiempo de las identidades y los derechos de las mal llamadas minorías, de las bajas por maternidad para los hombres –con las que algunos están encantados, mientras que los tiempos para las bajas por maternidad de las madres no se han reformado desde 1989– el subtítulo de ese libro, *Los desafíos del feminismo de hoy*, sigue haciendo más tragable lo que esta autora polígrafa llamó *El fraude de la igualdad* y que es, pienso, una invención simbólica en toda regla. Invención, porque alumbra lo real y permite pensar más allá de lo que hay: reconocer cómo la cultura biempensante y progresista desde la Modernidad ha reducido y perseguido la experiencia humana de la diferencia femenina. Más si cabe, cuando esta se dice en femenino libre.

¿Libre de qué? Libre del contrato sexual, libre del patriarcado.

Así, cuando la experiencia femenina de la escritura hace cultura libre como la que hace sor Juana en los *Enigmas*, el patriarcado enseña sus dientes e intenta ocultarla siendo, paradójicamente, sor Juana una escritora ante la cual el canon tradicional ha tenido que rendirse.

Reducir la experiencia femenina –de la libertad, de la escritura, de la poesía– es algo que el patriarcado ha hecho de muchas formas. Esto el feminismo lo ha explicado muy bien, como he señalado al inicio, obligando a las mujeres a asimilarse a los modelos masculinos dentro lo que la genial Carla Lonzi llamó «los cánones de la vaginalidad» (Lonzi, 1977, p. 68). Arrojándolas al desorden de la aprobación masculina.

Por eso, esta última obra de sor Juana, los *Enigmas de la Casa del Placer*, escritos por amor a las mujeres y en relación de amor con otra, han sido ocultados. Porque su escritura no requería de esa aprobación y porque las relaciones entre mujeres cuestionan de raíz el contrato sexual haciendo temblar los cimientos más profundos de la cultura.

También esto lo aprendí leyendo *El fraude de la igualdad*, que también sirve para leer el miedo a la libertad femenina. Un miedo que se caracteriza por la ocultación, la usurpación o la tergiversación simbólica. Es el miedo que posiblemente llevó a Octavio Paz a tergiversar, manipular y ocultar la afirmación de sor Juana, mucho más grande que la lectura que este hizo de ella.

Afirmación, la de ella, que hace el mundo más grande, como ese «Mundo» en mayúsculas que, no por casualidad, sor Juana escribe, afirmando: «Yo la peor del Mundo». Mientras que él, que no sabe entenderla, borra y cambia la palabra «Mundo» por la palabra «todas».

Con su afirmación, la poeta señala a humanos y enemigos, amigas y queridas, que su medida es dios mismo y no las leyes de los hombres. Su «Mundo» con mayúsculas, insisto, no es el «todas», que escribe Octavio Paz restando sentido, libertad y creación simbólica a las mujeres, a sus lectoras y lectores, de entonces y de ahora, como señala en la introducción Rivera Garretas.

Cabe señalar que antes que sor Juana y después de ella, otras poetas se han medido con dios en términos similares: ¿heterodoxos? No. Libres. Pues ese medirse con dios es una experiencia de gracia y da muestras de la excelencia con la que más mujeres que hombres se han movido por el tablero en la historia de los monoteísmos.

El gesto y la gracia las atraviesa a todas. Le pasa a casi todas las beguinas, a Margarita Porete (1250-1310) y a todas las que escribieron la teología en lengua materna (Muraro, 2006). También a Rabia Al Basri, nacida y muerta en Basora, Irak, y a algunas de las poetas del al-Ándalus. Todas ellas comparten ese hilo nunca perdido del todo: un saberse encarnadas y elegidas por un vínculo casual, mas ineludible, con el origen. Vínculo materno y potencial que les permite moverse más allá de las mediaciones viriles. Pero descubrir el fraude de Octavio Paz es poca cosa y mucha, cuando se compara con otras joyas que trae la introducción que acompaña estos *Enigmas*, editados en la colección Mínima de Sabina Editorial. Mas por si fuera cierto que «la

mancha de mora, con mora se quita», habrá que decirlo mucho: «Yo la peor del Mundo», como muchas veces pide la lengua leer y repetir y jugar con estos *Enigmas* de sor Juana.

Acerca de su propio librito, escribe sor Juana en la dedicatoria en romance a sus destinatarias:

> Tan feliz será Leído
> que ufano dilatará
> los instantes de atención
> a siglos de Eternidad.[16]

¡Y acierta! Siendo la Eternidad con mayúsculas una experiencia que ha preocupado a muchas poetas desde Enheduanna (2285-2250 a. C.) a Rabia Al Basri (713-801), desde Emily Dickinson (1830-1886) a María Victoria Atencia (1931), por citar solo algunas de distintas culturas, tradiciones y tiempos a las que une la gracia de hacer poemas perfectos y haberse medido con dios mismo. Simone Weil se refirió a las poesías que más le gustaban de ese modo: «[...] ejemplos de poesías perfectas, esto es, que tengan un inicio y un final, y una duración que sea una imagen de la eternidad. Hay pocas» (Weil, 2001, p. 112). Pienso que es este un criterio que sirve para leer la poesía sacando a la crítica de sus viejos y atrofiados engranajes.

VI. DE NUEVO. «YO LA PEOR DEL MUNDO»

Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana, conocida como sor Juana Inés de la Cruz fue una mujer nacida en México. Tras diversos intentos de vida monástica, profesó como carmelita descalza en 1667 en Ciudad de México y a los quince o dieciséis años tomó por nombre, sumado al nombre propio que le dio su madre, el de Inés de la Cruz, nombre de la fundadora de dicho convento y escritora.

«Vivió en una celda abierta con cuatro mil libros».[17] Lo de la celda abierta y los cuatro mil libros lo leí siendo adolescente en una vieja edición de sor Juana en mi casa materna y aquello de la celda y los cuatro mil libros me pareció un ideal de vida.

Fue, dicen, una mujer de cultura desmesurada y libre. También fue una mujer muy bella que escribió estos *Enigmas* por encargo de otras mujeres

16 De la Cruz, 2018, p. 30.

17 Cito de memoria.

y de su amada, la Condesa de Paredes. Con esta experiencia de amor entre mujeres, sor Juana se rio doblemente del mundo y de ese contrato sexual exhausto, pero vigente.

Se rio, añado, primero evitando el matrimonio viviendo una experiencia de libertad que muchas mujeres han custodiado bajo las formas monásticas que se ajustaban a sus medidas. Sor Juana encontró esa medida en la orden de las Jerónimas. Luego, en segundo lugar, se rio del contrato sexual viviendo el amor entre mujeres.

Los *Enigmas*, los escribe sor Juana por encargo y por amor a las mujeres, para jugar y reírse y pensar con otras la experiencia del amor. De este libro último de sor Juana Inés, ha escrito Rivera Garretas que es un libro cuya escritura y lectura dan mucho placer y hacen reír muchísimo.

Fueron escritos y «ofrecidos a la discreta inteligencia de la soberana Casa del Plazer por su más rendida, y fiel aficionada Soror Juana Ignés de la Cruz Décima musa» y hay, ciertamente, mucho placer y risa en la lectura de la dedicatoria en Romane y del soneto que, a modo de prólogo, dedica sor Juana a la Asamblea.

Hay placer en las endechas endecasílabas dedicadas a la autora por parte de las otras poetas monjas de la Casa y autoridad y secreto en los versos en romance que la Condesa de Paredes, «amiga da autora, Visreina que fue en México» dedica a la propia sor Juana. Hay, pienso, en este caso, una profunda admiración y atrevimiento, como sucede casi siempre con las palabras de amor.

La preciosa edición de Sabina Editorial recoge además los otros romances en arte mayor seguidos de las endechas endecasílabas escritas por otras miembras de la Asamblea para llegar, finalmente, a la divertidas primera y segunda Censuras. Las dos aparecen recogidas al final del volumen, en un Apéndice, donde las encontramos traducidas al castellano[18] junto a las referencias de todos los manuscritos de los *Enigmas* y el detalle de las editoras de incluir en la edición las firmas de sor Juana y María Luisa, Lysi, junto a la portada de la edición de 1695.

La primera Censura está firmada con fecha de 26 de enero de 1695 por donna Feliciana de Milao, que da cuenta y conformidad de «este breve y misterioso Volumen», seguida de la segunda, que también da permiso para la publicación junto a las tres licencias con las que la Asamblea se ríe de las normas de edición de la cultura masculina. Lo hacen parodiando dichas

18 Traducciones a cargo de Xavier Rivera.

normas. Eso que el feminismo de los años setenta lanzó y propuso, casi de forma programática, como estrategia para detener el pesado monólogo del patriarcado: inversión y parodia de las argumentaciones corrientes, comunes –eso que la crítica ideológica ha llamado ideología sin sospechar que en la ideología estaban el contrato y la política sexual–.

Pienso en los ensayos de Virginia Woolf, original y excelsa, y en estos días convulsos, en el discurso de Clara Campoamor defendiendo el sufragio ante las Cortes. En los años setenta, pienso en la Luce Irigaray de *Speculum* (1974), en Gloria Steinem, en Audre Lorde y en Adrienne Rich. También en la Lidia Falcón de las *Cartas a una idiota española* (1974).

Este es solo un collar de muchos, que sirve para entender la parodia del monólogo imperante. Parodia no inventada por el feminismo del siglo XX y que esta Asamblea femenina supo vestir con gracia. Pues lo que muchas mujeres, creadoras y teóricas hicieron en los años setenta, ya lo hicieron las discretas inteligencias de la Casa Del Placer anticipándose a cualquier teorización y enseñándonos el reconocimiento a la autoridad femenina, que nada tiene que ver con el poder (Diótima, 1996), guardándose mucho de las lealtades simbólicas al patriarcado.

Pienso que la existencia de prácticas feministas antes del llamado feminismo histórico o feminismo de las reivindicaciones constata la presencia de la libertad femenina vivida y regulada siempre por las relaciones de más mujeres que hombres.

Es la libertad de hacer y decir lo que una siente sostenida en la relación con otras y no en las medidas habituales de lo real y lo social, siempre viriles, tan estrechas y rácanas ante la diferencia femenina.

VII. MOVERSE POR AMOR

El amor a las mujeres y el amor entre mujeres son experiencias distintas. La primera es simbólica, la segunda es carnal. La primera tiene que ver con el saber hablar –con el reconocer cuando se habla que la mujeres están en el origen y son creadoras de civilización y cultura–, para reconocerlo no hacen falta manifiestos ni manifestaciones. Es un reconocimiento vinculado a la experiencia del sentir, experiencia que cada criatura trae consigo.

La escritura femenina es la que ordena el mundo teniendo en cuenta el origen y reconociendo el amor a las mujeres. Amor que no es solo ni únicamente lesbiano, sino un modo de hacer pensamiento, crítica, poesía partiendo del hecho palpable, evidente, mas oculto, de que no nacemos solas ni solos.

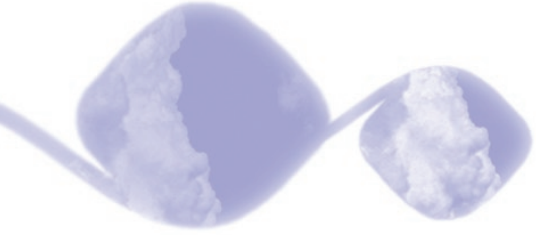
La escritura, si es femenina, trae consigo un relato que desplaza lo que hay; lo desplaza, no lo sustituye, haciendo de lo real algo más grande, como el Mundo de sor Juana. La experiencia femenina libre no es lo tasado por la cultura, siempre a la baja, sobre lo femenino y las mujeres. Lo femenino es irreductible, pues no está unido a una definición concreta ni cerrada, sino al sentido que cada mujer que escribe pone en juego desde su propia experiencia. Algo que se siente al leer y al escuchar.

Captar esto, como captan los sentidos lo que se paladea y se mueve, es una cuestión de experiencia de lectura y escritura, que cada vez más mujeres y algunos hombres reconocen: la experiencia del sentir. Experiencia personal que el pensamiento de la diferencia ha traído a la crítica literaria como una apuesta que ordena y da sentido al relato cuando se pone en juego lo femenino libre. Libertad femenina como apuesta y mediación universal, que es válida para mujeres y hombres, condición primera de cualquier universal verdadero (Muriel, 2017).

VIII. SI TODAS LAS RESPUESTAS SON AMOR

Ha escrito Chiara Zamboni: «El sentir es enigma. No es fácil de soportar».[19]

Por si acaso alcanzo a rozar alguna, mis respuestas a los *Enigmas* de sor Juana para la Casa del Placer son: la albada, el deseo, la alborada, el Secreto, la ausencia de la amada, la conquista, los celos, el abandono, el rostro de la amada, el despecho, el orgasmo femenino, la rendición amorosa, la incertidumbre, las lágrimas, la pérdida, la dicha, lo eterno, la melancolía, la espera y la vulva.



19 Zamboni, 2018, pp. 52-59.

Bibliografía

- Cigarini, Lia, *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*, Barcelona, Icaria, 1996.
- Cigarini, Lia, «Libertad relacional»; Muraro, Luisa, «Enseñar la libertad»; Dominijanni, Ida, «La apuesta de la libertad femenina», en *DUODA. Revista de Estudios Feministas*, n.º 26, 2004, pp. 75-115.
- Diótima, *Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz del pensamiento de la diferencia sexual*, trad. de María-Milagros Rivera Garretas, Barcelona, Icaria, 1996.
- De la Cruz, sor Juana Inés, *Enigmas de la Casa del Placer (1698)*, ed. de María-Milagros Rivera Garretas, Madrid, Sabina Editorial, 2018.
  - *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra, 2003.
  - *Inundación castálida*, edición facsimilar, intr. de Fredo Arias de la Canal, México, Frente de Afirmación Hispanista, 1995.
- Iriagray, Luce, «Discurso de mujeres y discurso de hombre», en Luce Irigaray, *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Librería de Mujeres de Milán, *La cultura patas arriba. Selección de la revista Sottosopra con el final del patriarcado, 1973-1996*, trad. de María-Milagros Rivera Garretas, Madrid, Horas y Horas, 2006.
  - *El final del patriarcado (ha ocurrido y no por casualidad)*, *Sottosopra rosso*, trad. María-Milagros Rivera Garretas, Barcelona, Pròleg Llibreria, 1998.
  - *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres*, trad. de M.ª Cinta Montagut Sancho y Anna Bofill, Madrid, Horas y Horas, 1991.
- Martinengo, Marirì, «La historia viviente», en *DUODA. Estudios Feministas*, n.º 40, 2010, pp. 46-58.
- Moliner, María, *Diccionario de uso*, II vols., Madrid, Gredos, 2001.
- Muraro, Luisa, *No es cosa de todo. La indecible suerte de mujer*, Madrid, Narcea, 2013.
  - *El dios de las mujeres*, Madrid, Horas y Horas, 2006.
  - «La alegoría de la lengua materna», en *DUODA. Estudios Feministas*, n.º 14, 1998, pp. 17-36.
  - *El orden simbólico de la madre*, Madrid, Horas y Horas, 1991.
- Muriel, Nieves, «La historia radical y el acontecimiento. O cuando el hambre hiere y hiere la belleza», en Ángela Figuera Aymerich, *El grito inútil* (1952), Madrid, Tigres de Papel, 2018.
  - «Temer o no temer. La mesa en la que se sientan feminismo y crítica literaria o cuando el simio es demasiado distante para ser imitable», en *Paraíso. Revista de poesía*, n.º 14, Jaén, Diputación de Jaén, 2018, pp. 15-26.
  - *La lumbre obstinada. Poesía española del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2017. Recuperado de https://hera.ugr.es/tesisugr/28034004.pdf
  - «Debajo de la tierra las raíces» en *Mujer que soy. La voz femenina de la poesía social y testimonial de los años cincuenta*, antología de Angelina Gatell, en Miguel Ángel García, *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea: antologías y poemas*, Madrid, Visor, 2017.
- Pateman, Carole, *El contrato sexual*, trad. de María Luisa Femenías; revisada por Maria-Xosé Agra Romero, Madrid, Anthropos, 1995.
- Rivera Garretas, María-Milagros, «Matar mujeres no conmueve a los hombres, el terrorismo sí», en *DUODA. Textos políticos*, 18 de marzo de 2019. Recuperado en http://www.ub.edu/duoda/web/ca/textos/10/238/
  - *El fraude de la igualdad. Los grandes desafíos del feminismo de hoy*, Barcelona, Planeta, 1987.
- Weil, Simone, *Cuadernos*, trad. de Carlos Ortega, Madrid, Trotta, 2001.
- Zamboni, Chiara, «El sentir: una de las palabras clave del vínculo entre feminismo e inconsciente», en *DUODA. Revista de Estudios Feministas*, n.º 54, 2018, pp. 52-59.
- Zambrano, María, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. de Virginia Trueba Mira, Madrid, Cátedra, 2012.

palabra articulada

Julia Balbila, Damo, Cecilia Trebula y Dionisia: poemas en la pierna de la estatua cantante

Francisco Agudo

El presente texto obedece más a razones de curiosidad intelectual y humana que a la calidad literaria intrínseca de las obras de las autoras a las que me voy a referir, las poetas romanas o, mejor, grecorromanas, Julia Balbila, Damo, Cecilia Trebula y Dionisia.

No hay otro nexo de unión entre ellas aparte de que grabaron –hicieron grabar– sus breves composiciones en la pierna izquierda, donde primero daba la luz del día, de uno de los Colosos de Memnón.

El historiador griego Estrabón relata que las estatuas tebanas sufrieron daños durante un terremoto en el año 27 a. C. En concreto, se abrieron grietas en la cuarcita de la parte superior del Coloso situado más al sur. Debido a ellas, a la contracción y dilatación de la piedra, a la brisa y la evaporación del rocío del amanecer, la imponente estatua, de dieciocho metros de altura, emitía un «canto divino» –un crujido agudo, definido por Pausanias como el romperse de la cuerda de una lira–, que se interpretaba como el homenaje diario de Memnón a su madre, Eos, la Aurora.

Por cierto, nada de Memnón, el rey etíope que participó en la Guerra de Troya. Ese nombre es la forma degenerada con la que los primeros visitantes griegos confundieron la titularidad de a quién representan efectivamente los Colosos: Phamenoth o Amenoth o Amenhotep o Amenofis III (*ca.* 1400 a. C.).

Poder escuchar el «canto divino» atrajo a numerosos viajeros, en una suerte de fiebre turística que concluyó cuando Zenobia de Palmira hizo reparar los desperfectos de la estatua hacia el año 270 y el efecto sonoro desapareció finalmente.

Pero, entretanto, durante esos doscientos años, los esforzados turistas del Egipto romano no solo madrugaron para asistir al espectáculo matutino. Algunos, altos dignatarios en general, mandaron inscribir, además, sus impresiones del fenómeno en la piedra de la pierna izquierda del Coloso más al sur. Se conservan unos cien grabados, en griego y en latín.

Como en todas las épocas, también en la época clásica escasean la presencia y el reconocimiento de mujeres poetas y escritoras. De las arriba referidas, solo tenemos algún detalle biográfico de Julia Balbila ,y de las otras tres, nada más que los poemas que hicieron inscribir durante su visita a Tebas.

Julia Balbila era descendiente de una larga estirpe de reyes de Comagene, en Asia Menor y, luego, durante la dominación romana, gobernadores de Egipto y hombres de alta cultura en Atenas. Valga como ejemplo Filopapo, enaltecido como modelo de amistad sincera por Plutarco.

Julia Balbila, ya en su cuarentena, participó, dentro del círculo de próximos, en la visita que Adriano y la emperatriz Vibia Sabina rindieron a los Colosos en torno al año 130. Es el mismo viaje en el que Antínoo, el amante de Adriano, se ahogó en el Nilo.

Cinco composiciones, en dísticos elegíacos, de Julia Balbila, permanecen, casi completas, en la piedra. Son poemas ocasionales, loas y panegíricos de los emperadores consortes. E. L. Bowie no los considera de gran valor e, incluso, dice de alguno que es, literalmente, «atroz». Julia Balbila se adscribe a la tradición poética de Safo y lo demuestra utilizando el dialecto eolio de la lesbia. Muy al gusto arcaizante de Adriano.

El poema señalado como 28[1] conmemora el encuentro de Adriano y Memnón. Reza, en traducción poco perita, con una métrica muy diferente al original griego:

Oí que el egipcio Memnón
caldeado por rayos del Sol
atronó de mañana
en la piedra tebana.
A Adriano, que al Sol, antes,
habló, como supo, el gigante.
Y bramó Memnón, luego,
–cuando el Titán, sombriego,
sus dos corceles glaucos
el cielo levantando–,
como de bronce un son,
con ese golpe: ¡gong!
¡Y aún por tercera vez
dirígele Memnón su prez!
Galante, Adriano,
tendió a Memnón la mano
y el escandir dispuso,
en piedra, de versos, al uso,
que tal ocasión recogieran:
¡Es normal que los dioses lo prefieran…!

1 Uso la numeración de Bernand y Bernand (ver bibliografía).

Se pueden apreciar el motivo cortesano, el enaltecimiento del emperador a quien Tertuliano definiera como «explorador de todas las curiosidades».

El siguiente, 29 de la colección de referencia, requiere la salutación de la estatua a la emperatriz Sabina:

Frente a Memnón,
la augusta Sabina y yo:
–Bien Memnón, hijo de Aurora
y de Titón, en su hora,
ante Tebas sedente
–Zeus es su residente–,
o bien Amenoth, rey egipcio,
–ese sacerdotal resquicio–:
¡recibid este salve!
Hablad en vuestra clave
a, de Adriano, la divina
emperatriz: ¡Sabina!
(¡Cambises, el malvado,
lengua y oídos te ha tajado!
Fue su castigo
morir por propia espada herido:
¡Tajo que, antes,
a Apis, tú, Cambises, dispensaste!)
¡Quede tu estatua en calma
eterna, y así mi alma!
¡Papá! ¡Abuelos!
¡Por *Balbilo y Antíoco piso yo este suelo!*
Noble yo, mi piedad
en piedra consignad.

Con la inclusión, en los versos alambicados, de la propia autora y de sus ascendientes. La digresión sobre Cambises es puramente ideológica y, además, muy anacrónica. Nada tuvo que ver el rey persa, segundo de ese nombre, y muerto en 523 a. C., con los cantarines perjuicios de la estatua.

Por fin, la emperatriz obtiene la cortesía del coloso en la inscripción 30:

No oímos a Memnón el primer día…
¡Memnón!: ¿Silencio
ante la emperatriz?
¿Con qué propósito?
–¡Vuelve, bella Sabina!
…Pero que Adriano
contigo no se enfade,
Memnón, por tu deleite
en la belleza de Sabina,
y… ¡Grita!
Por mucho tiempo
la retuviste sin temor
–¡tan noble ella!–.
Pero, ante Adriano,
el miedo, Memnón, te estremece
¡y, por fin, hablas!
¡Y Sabina se regocija!

El poema inscrito como 31 data con precisión la fecha del encuentro:

Qué divina la voz
de Memnón –¡o Phamenoth!–:
¡Balbila, yo, extrema,
te he escuchado, piedra!
…Con Sabina, reïna mía,
en la alborada fría…
De Adriano al año XV,
mes de Atir, día XXIV
(Lo cual inscrito
el XXV…)

La datación corresponde al 21 de noviembre del año 130.
Y el 32, exultante:

Sabina augusta
–esposa del augusto Adriano–:
¡En una hora
dos veces
el grito de Memnón!

En esa pierna izquierda del Memnón meridional, donde primero bate el sol de la alborada nilótica y el «canto divino» crujía, se puede leer la inscripción del poema de Damo, mujer casi absolutamente desconocida, por todo lo demás –tan solo una referencia ateniense a una Claudia Damo, entre los años 125 y 140 de nuestra era–.

Inscripción número 83 de Bernand y Bernand:

¡Hijo de Eos! *¡Salve…!*
¡Memnón que, músico, tan bien de mí hablas!
¡De mí, Damo, la cantatriz
querida de las Musas!
Mi barbitón[2]
tu gloria canta

Ninguna otra cosa acerca de Damo. Como mucho, el reconocimiento perspicaz que Martin West hace de ella como «una mujer que no compone, simplemente, versos, sino que se considera a sí misma una poeta lírica genuina». Subsiste la sospecha de que Damo pudiera haber formado parte de la comitiva de la visita de Adriano y Sabina del año 130. *Chi lo sa?*

2 Barbitón –βάρβιτος–: instrumento a modo de lira, según Horacio.

Menos, aún, sabemos de Cecilia Trebula. Tres trímetros yámbicos –92, 93 y 94 en el cómputo de Bernand y Bernand– grabados en la cuarcita requemada por el sol.

Dice Trebula:
¡Oí la voz de Memnón!
Y recé por ti, madre,
por que también la oyeras

(92)

93:

–¡Te escucho, Memnón! –yo, Cecilia
Trebula. ¡Otra vez!
Antes de callar por tu canto,
hijo de Eos y Titón,
amigos y familia regocijábamonos:
¿Dio la *natura*
voz a esta piedra dura*?*

(93)

Yo, Cecilia Trebula,
escribí, tras el canto de Memnón:
Cambises golpeó, cual mula
oriental, de esta piedra el esternón,
y lo lamento…
Lamento, tan vïeja,
de Memnón esa queja:
–¡Vil ladrón tú, Cambises!
Aún profïero
lo impronunciable:
¡tal mi destino!

(94)

De nuevo Cambises. El chivo expiatorio –a efectos tebanos– persa. Anacrónico, insisto. Cecilia Trebula se dice «vieja».

Por último, cuarta de cuatro, la inscripción de Dionisia. Un trímetro yámbico para la historia. *No more comments.* Número 66:

Proscinema[3]
que eleva Dionisia:
¡Y muchas veces más!

3 *Proscinema*: acto, plegaria de devoción o adoración.

JULIA BALBILA

28

Ἰουλίας Βαλ <β>ίλλης•
ὅτε ἤκουσε τοῦ Μέμνο<νο>ς
ὁ Σεβαστὸς Ἁδριανός.Μέμνονα πυνθανόμαν Αἰγύπτιον, ἀλίω αὔγαι
αἰθόμενον, φώνην Θηβαΐ<κ>ω ’πυ λίθω.
Ἀδρίανον δ’ ἐσίδων, τὸν παμβασίληα, πρὶν αὔγας
ἀελίω χαίρην εἶπέ <ϝ>οι ὡς δύνατον.
Τίταν δ’ ὅττ’ ἐλάων λεύκοισι δι’ αἴθερος ἵπποις
ἐνὶ σκίαι ὡράων δεύτερον ἦχε μέτρον,
ὡς χάλκοιο τύπεντ[ο]ς ἴη Μέμνων πάλιν αὖδαν
ὀξύτονον• χαίρω[ν κ]αὶ τρίτον ἄχον ἴη.
κοίρανος Ἀδρίανο[ς τότ’ ἄ]λις δ’ ἀσπάσσατο καῦτος
Μέμνονα, κὰν [στά]λαι κἀλλι[π]εν ὀψ[ι]γόνοις
γρόππατα σαμαίνο[ν]τά τ’ ὅσ’ εὖϊδε κῶσσ’ ἐσάκουσε,
δῆλον παῖσι δ’ ἔγε[ν]τ’ ὥς <ϝ>ε φίλισι θέοι.

29

ὅτε σὺν τῇ Σεβαστῇ Σαβείνη-
ι ἐγενόμην παρὰ τῷ Μέμνονι.
Αὔως καὶ γεράρω, Μέμνον, πάϊ Τιθώνοιο,
Θηβάας θάσσων ἄντα Δίος πόλιος,
ἢ Ἀμένωθ, βασίλευ Αἰγύπτιε, τὼς ἐνέποισιν
ἴρηες μύθων τῶν παλάων ἴδριες,
χαῖρε, καὶ αὐδάσαις πρόφρων ἀσπάσδε[ο κ]αὖτ[αν]
τὰν σέμναν ἄλοχον κοιράνω Ἀδριάνω.
γλῶσσαν μέν τοι τμᾶξε [κ]αὶ ὦατα βάρβαρος ἄνηρ,
Καμβύσαις ἄθεος• τῶ ῥα λύγρῳ θανάτῳ
δῶκέν τοι ποίναν τῶτωι ἄκ[ρῳ] ἄορι πλάγεις
τῷ νήλας Ἄπιν κάκτανε τὸν θέϊον.
ἀλλ’ ἔγω οὐ δοκίμωμι σέθεν τόδ’ ὄλεσθ’ ἂν ἄγαλμα,
ψύχαν δ’ ἀθανάταν λοίπον ἔσωσα νόῳ.
εὐσέβεες γὰρ ἔμοι γένεται πάπποι τ’ ἐγένοντο,
Βάλβιλλός τ’ ὁ σόφος κ’ Ἀντίοχος βασίλευς,
Βάλβιλλος γενέταις μᾶτρος βασιλήϊδος ἄμμας,
τῶ πάτερος δὲ πάτηρ Ἀντίοχος βασίλευς•
κήνων ἐκ γενέας κἄγω λόχον αἷμα τὸ κᾶλον,
Βαλβίλλας δ’ ἔμεθεν γρόπτα τάδ’ εὐσέβεος.

30

ὅτε τῇ πρώτῃ ἡμέρᾳ οὐκ ἀ-
κούσαμεν τοῦ Μέμνονος.
χθίσδον μέν Μέμνων σίγαις ἀπε[δέξατ’ ἀκ]οίτα[ν],
ὡς πάλιν ἀ κάλα τυῖδε Σάβιννα μό[λοι].
τέρπει γάρ σ’ ἐράτα μόρφα βασιλήϊδος ἄμμας,

ἐλθοίσαι δ’ [α]ὖται θήϊον ἄχον ἴη,
μὴ καί τοι βασίλευς κοτέσῃ, τό νυ δᾶρον ἀτά[ρβης]
τὰν σέμναν κατέχες κουριδίαν ἄλοχον.
κὠ Μέμνων τρέσσαις μεγάλω μένος Ἀδρι[άνοιο]
ἐξαπίνας αὔδασ’, ἀ δ’ ὀΐοισ’ ἐχάρη.

31

ἔκλυον αὐδήσαντος ἔγω ’πυ λίθω Βάλβιλλα
φώνα<ς> τᾶς θεΐας Μέμνονος ἢ Φαμένωθ.
ἦλθον ὔμοι δ’ ἐράται βασιλήϊδι τυΐδε Σαβίννᾳ,
ὥρας δὲ πρώτας ἄλιος ἦχε δρόμος.
κοιράνω{ι} Ἀδριάνω πέμπτῳ δεκότῳ δ’ ἐνιαύτῳ,
<φῶτ>α δ’ ἔχεσκε<ν> Ἄθυρ εἴκοσι καὶ πέσυρα.
εἰκόστῳ πέμπτῳ δ’ ἄματι μῆνος Ἄθυρ.

32

[Σα]βεῖνα Σεβαστὴ
[Αὐτο]κράτορος Καίσαρος
[Αδρια]νοῦ, ἐντὸς ὥρας
[Μέμνονο]ς δὶς ἤκουσε

DAMO

83

Αὔως ὦ πάϊ χαῖρε· πρόφρων ἐ-
φθέγξαο γάρ μοι, |
Μέμ[νον], Πειερίδων εἵνεκα, ταῖς μέλομαι |
ἀ φιλαο[ιδὸς Δ]αμώ· ἐμὰ δ’ ἐπὶ ἦρα φέροισα |
βάρβιτος [ἀει]σεῖτ’ ἄϊ [σό]ν, ὦγνε, κρέτος.

CECILIA TREBULA

92

Καικιλία Τρεβοῦλλα
δεύτερον ἀκούσασα
Μέμνονος.
αὐδῆς τὸ πρόσθεν μοῦνον ἐξακούσαντας,
νῦν ὡς συνήθεις καὶ φίλους ἠσπάζετο
Μέμνων ὁ παῖς Ἠοῦς τε καὶ Τειθωνοῖο.
αἴσθησιν ἆρα τῷ λίθῳ καὶ φθέγγματα
ἡ φύσις ἔδωκε δημιουργὸς τῶν ὅλων;

93

Καικιλία Τρεβοῦλλα
ἔγραψα ἀκούσασα τοῦδε Μέμνονος.
ἔθραυσε Καμβύσης με τόνδε τὸν λίθον,
βασιλέος ἑῴου εἰκόνα ἐκμεμαγμένον.
φωνὴ δ' ὀδυρμὸς ἦν πάλαι μοι, Μέμνονος
τὰ πάθη γοῶσα, ἣν ἀφεῖλε Καμβύσης.
ἄναρθρα δ[ὴ] νῦν καὶ ἀσαφῆ τὰ φθέγγματα
ὀλοφύρομ[α]ι, τῆς πρόσθε λείψανον τύχης.

94

Διονυσίας τὸ
προσκύνημα· πολλά-
κις δ' ἀκούσεται.

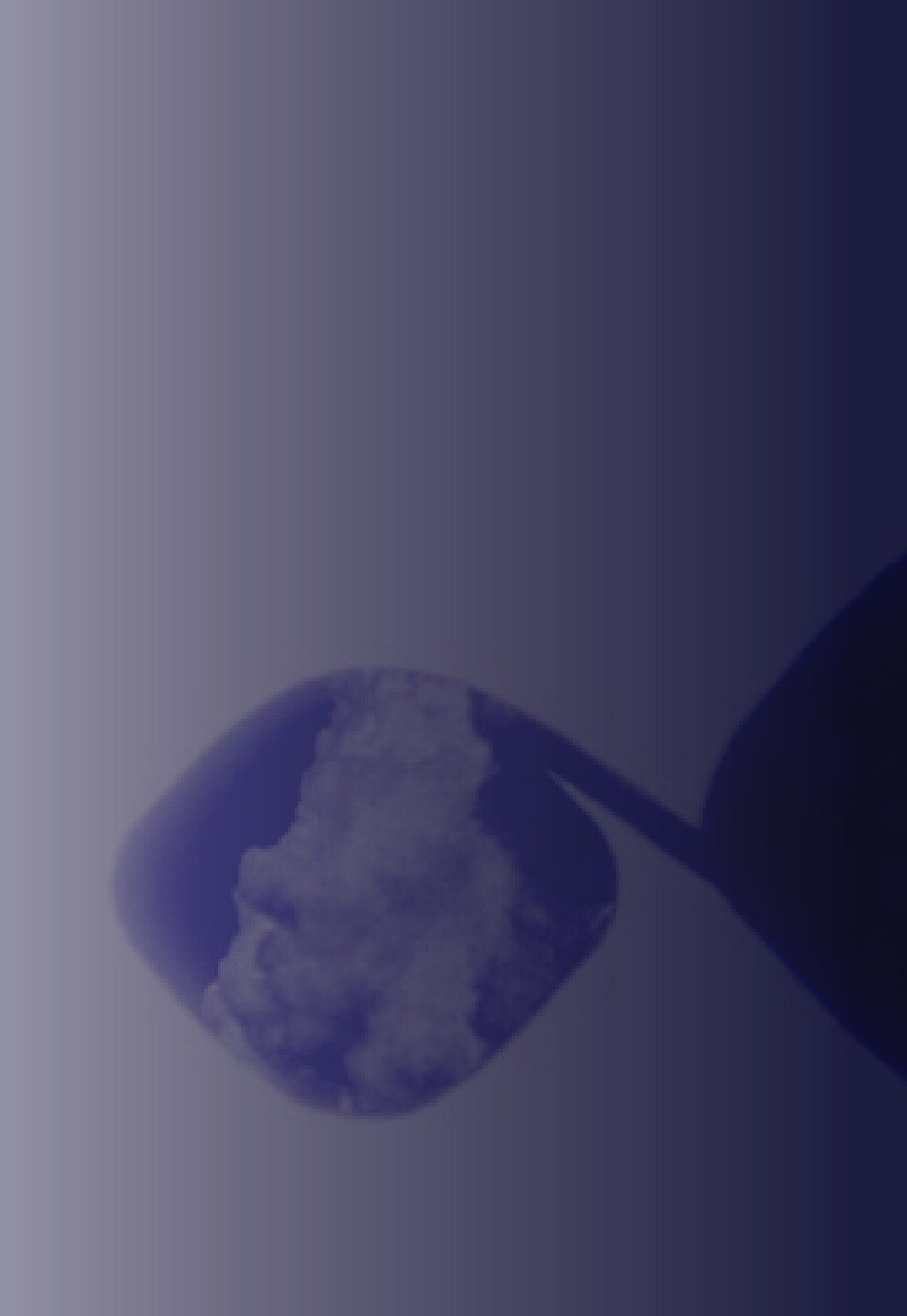
DIONISIA

66

Διονυσίας τὸ
προσκύνημα· πολλά-
κις δ' ἀκούσεται.

Bibliografía

- Bernand, A. y Bernand, E., *Les inscriptions grecques et latines du colosse de Memnon*, París, 1960. https://epigraphy.packhum.org/book/386?location=1497
- Bowie, E. L., «Greek Poetry in the Antonine Age», en *Antonine Literature*, D. A. Russell (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1990, pp.62-63.
- Brennan, T. C., «The Poets Julia Balbilla and Damo at the Colossus of Memnon», en en *Classical World*, n.º 91, 1998, pp. 215-234. https://www.jstor.org/stable/4352060?read-now=1&seq=1#page_thumbnails_tab_contents
- Obrador Cursach, B., «El acento sáfico de Julia Balbila», en *Notae Tironianae*, 2018. https://tironiana.wordpress.com/2018/06/20/el-acento-safico-de-julia-balbila/
- Rosenmeyer, P., «Greek Verse Inscriptions in Roman Egypt: Julia Balbilla's Sapphic Voice», en *Classical Antiquity*, vol. 27, n.º 2, 2008, pp. 334-358.
- *10.15 Saturday Night*, «Mujeres olvidadas por la historia: las poetisas griegas». http://10-15saturday-night.blogspot.com/2010/05/mujeres-olvidadas-por-la-historia-las.html
- West, M. L., «Die griechischen Dichterinnen der Kaiserzeit», en *Kyklos [Festschrift R. Keydell]*, H. G. Beck, A. Kambylis y P. Moraux (eds.), Berlín y New York, 1978, pp.101-115.
- Navarro, M., *Metamorfosis: Adriano - Documental*, La nave de Tarsis. https://www.youtube.com/watch?v=MTSVSxWD4vo



reseñas

Este es mi oro, madre

Amalia Iglesias Serna

La casa grande
Rosana Acquaroni
Madrid, Bartleby, 2018

Con frecuencia los escritores regresamos al «paraíso perdido» de la infancia y a la mirada primera del asombro ante el mundo. Sin duda convertida ya en un tópico literario, la infancia suele ser un refugio propicio para la escritura, un manantial donde se vuelve siempre a tomar aliento. Las casas donde crecimos, los jardines donde dimos nuestros primeros pasos, aquellos rostros jóvenes de los seres queridos que serían devorados por la muerte, las calles de nunca jamás, el mar, los parques, el colegio, los sueños, los objetos que atesoran vivencias, rastros y gestos grabados en el recuerdo…

La infancia puede ser un lugar idealizado, mitificado y modelado desde los ojos del adulto o un lugar al que es necesario regresar para buscar razones, para explicar las inquietudes del presente, para resolver los enigmas que nos siguen inquietando desde entonces. Decir la infancia es una forma, probablemente la más necesaria y la más profunda, de decirnos a nosotros mismos. Memoria y escritura se tensan juntas en cada verso. Primera peculiaridad, en Rosana Acquaroni, al contrario de lo que sucede en el tópico habitual, el poema es concebido no solo como memoria, sino como «pedazos de olvido ganados al recuerdo», o lo que le interesa a la poeta no es tanto la memoria como el olvido: el poema nace para «arrancar palabras al olvido»; y la dialéctica entre «luz» y «oscuridad» harán de bisagra en ese viaje, donde, al contrario de lo que sucede habitualmente, será la luz y no la oscuridad la que nos

«des-vela» en su deslumbramiento, donde los poemas son «cerillas que se encienden en el fondo del olvido» (*Discordia de los dóciles*).

En la poesía de Rosana Acquaroni hay una niña que atraviesa todos sus libros, una mirada poética que siempre vuelve a los ojos de aquella niña como testigo privilegiado de la existencia: «esos ojos que una tiene a la edad de seis años»; «eran muertes en los columpios / hondos de la infancia» (*Del mar bajo los puentes*, 1987). Como escribe unos años después en *Lámparas de arena* (2000), la infancia es el lugar donde todo comienza, «la lampara de la niñez» y esa luz que podemos percibir «con los ojos cerrados»: «Allí comienza todo / aquello que era nuestro a pesar del dolor, / pues desde entonces / solo he buscado el ser de aquella luz…». Es la misma niña que en *Discordia de los dóciles* (2011) seguirá buscando mientras «sostiene en algún mundo una cerilla» que ilumina el ser y la existencia. Esa niña testigo y esa luz que desprende serán dos de las imágenes recurrentes, y dos de los motivos más presentes en toda su poética, piedras angulares de un edificio, de una casa, la de su poesía, que a lo largo de sus seis libros publicados ha ido creciendo como un «espacio de tensión» con palabras nuevas en sus relaciones semánticas a veces inesperadas, en imágenes donde el riesgo sintáctico y la altura metafórica trazan sentidos no previsibles que combinan «palabras que no se pertenecen», pero que «en su extrañamiento y su convivencia inauguran un sentido inagotable». Como especialista en competencia metafórica aplicada a la enseñanza y al aprendizaje del español (tema al que dedicó su tesis), Rosana Acquaroni se mueve con soltura en el territorio de la creación de referentes mentales y poéticos, indaga en la fuerza de las palabras capaces de significar más allá de sí mismas, cuando se transforman en un nuevo encuentro afortunado. Así abundan las imágenes que establecen una interacción mágica con el lector. Lo que la metáfora consigue es designar universales latentes en nuestro subconsciente, el lenguaje vibra en la cuerda de la metáfora, descompone, deconstruye la realidad como un prisma que separa los colores de la luz para poner más de relieve sus matices cuando vuelven a encontrarse. El poema es crisol y caleidoscopio que nos muestra «el abismo de un mundo que se esconde tras la luz». La voz poética acude para restituir su sentido y hacerlo visible en el resplandor, nos muestra lo que se oculta «bajo esa claridad amontonada».

«Decir la niña» será –según escribe Noni Benegas en su prólogo a *Ellas tienen la palabra*, donde tambien está antologada Rosana Acquaroni–, una característica generacional de las poetas españolas de los ochenta, en las que «las fronteras entre el yo lírico y la biografía de las autoras se tornan borrosas». Pero esa niña se dice ya en estas poetas de una forma diferente a como sucedía anteriormente, «desde la búsqueda celebratoria del lenguaje para cantar los cuerpos censurados durante siglos».

En el último y reciente libro de Rosana Acquaroni, *La casa grande*, la niña tiene un protagonismo central: ya desde la portada esa niña nos mira con los ojos muy abiertos, con una mirada que es una intensa interrogación sostenida en el tiempo. Esa casa grande de la infancia está habitada por la otra gran protagonista del libro: la madre, que será el centro de gravedad de todos los poemas. Tras sus versos, de cuidado lirismo formal y medida estructura poética, late la intensidad de las emociones: hay una historia que se va entretejiendo en el lenguaje, en la potente selección de cada imagen reverbera una narración autobiográfica. Hay momentos felices de la infancia, pero una infancia «cercenada por la locura», secretos y culpas, y la atmósfera del tiempo oscuro del franquismo («aquella España enardecida / de la *camisa nueva* que empezó a anochecernos»). Hay ajuste de cuentas con aquella sociedad posfranquista, censora y represora, aquella atmósfera extraña: la hora de la siesta como «un purgatorio», las puertas «entornadas como párpados» desde donde mira la locura, «aquella niña escondida en el fondo del cuarto», «comisarios oliendo a cloroformo», «las torturas de los electrodos en la sien», «aquellas mujeres tuteladas, y desnacidas en el sanatorio», «aquel lugar donde te ataban con correas y apagaban la luz»; con ese tiempo sórdido de mujeres sumisas, de mujeres inmoladas en la desolación «aquellas mujeres tuteladas, y desnacidas en el sanatorio», –la implicación en la causa feminista es otra de las señas de identidad de la autora–. Y hay también un afán por aislar la imagen de la madre, por traerla intacta hasta el presente, en una intimidad recobrada, en un intento de restituirla a través de la catarsis poética, traerla «con su risa cuando se ensancha / y ya es camino / sembrado / hacia la dicha». Traerla desde la aceptación, desde la consolación y el amor.

El libro *La casa grande* de Rosana Acquaroni es un libro valiente que mira a los ojos de esa niña de entonces porque «No hay edad suficiente para acallar la infancia». Su mirada establece un movimiento pendular donde la poesía es simultáneamente «cuna para arrullar a la madre», «madriguera que atesora calor para el invierno», espacio para restituir el cuerpo de la madre, para rescatarla como una presencia poderosa y plena en el poema, para darle «un cuerpo de mujer hecho palabra» y es, al mismo tiempo «tumba para enterrar por fin todo lo que perdimos».

En toda la poesía de Rosana Acquaroni lo autobiográfico desempeña un papel vertebral, pero es una biografía que no se expresa de forma directa sino que se intuye entre los versos como un enigma. Lo biográfico no es nunca solipsista, el yo no suele presentarse aislado, sino que se expresa siempre al lado del nosotros, y arrastra un poso de conciencia colectiva. Como sucede con los mitos, la anécdota particular se hace alegoría universal, en su capacidad de reverberar en el lector con la vibración de su propia experiencia.

Como en su libro anterior, *Discordia de los dóciles*, en el que manifestaba su PO-ÉTICA como redoble de conciencia escrito sobre el derrumbe deshilachado de nuestro tiempo, con el desgarro propio de una época convulsa de desigualdad e injusticia crecientes. Mirada ética que, aunque no de forma central, como en esta ocasión, estaba ya presente en libros suyos anteriores como *Del mar bajo los puentes* (1988) donde se refería a los «huérfanos de signos» cuya existencia «reclama a los poetas» para poder expresarse, o en *Cartografía sin mundo* (1995), donde aludía a los «pasajeros de un mundo entretenido en destruir su propia maquinaria» y hacía alusión a los niños explotados y hambrientos. En *La casa grande* se vuelve a poner de manifiesto, esta vez de manera mucho más nítida, esa capacidad de su poesía y su poética para aunar el intimismo vivencial con un expresionismo existencial y cívico no menos potente. No suele ser habitual que ambos senderos caminen juntos. Como ya he señalado en otras ocasiones, los nudos de la biografía, la ética y la estética forman parte de la misma red en Acquaroni. Aunque en este último libro esa universalidad quizás más que al terreno de lo cívico se inclina hacia los abismos del ser, a sus contradicciones existenciales, a «las razones del corazón que la razón no entiende».

Augusto Monterroso me contó una vez por qué escribió aquel famoso relato: «Cuando desperté el dinosaurio todavía estaba allí». Durante meses había soñado con aquel dinosaurio y el día que escribió esas siete palabras el dinosaurio desapareció y con él el miedo que le provocaba. Podríamos decir que en el proceso poético que Acquaroni desarrolla en *La casa grande*, el «dinosaurio» del dolor, que no procede de la ficción del sueño, sino de la realidad, queda exorcizado precisamente al trasladarse a «la ficción poética», a través de la catarsis de los versos. Pero la herida aquí no desaparece («También tu tempestad / está conmigo»). Acquaroni recoge los pedazos del puzle quebrado, los limpia y los sutura con el oro de la poesía. Esas cicatrices y esos añicos de la herida servirán para reconciliar «la pérdida y la ganancia / el faro y el abismo / el bálsamo y la herida».

Después de todo lo dicho me atrevería a afirmar, sin temor a hacer *spoiler*, que la clave de todo el libro se encuentra cifrada en ese impresionante último poema: «Este es mi oro, madre», que remite a una técnica ancestral japonesa, el *kintsugi*, cuya gran metáfora consiste en reparar el objeto quebrado restañando sus fisuras con láminas de oro, no ocultándolas sino haciéndolas más visibles, consiguiendo un objeto mucho más valioso, más resistente y más bello. Esta es la misma operación poética que realiza Acquaroni en *La casa grande*, esa reparación de la madre («Este es mi oro, madre. / Tu legado disperso deliberadamente oscurecido / cardumen de palabras que brillan en la noche». «Un cuerpo de mujer hecho palabra.»). Ese dolor hondo

representado por la bala de plata alojada simultáneamente en el corazón de la madre y en el corazón de la hija del primer poema, se transmutará a lo largo del libro, a través de la alquimia poética, en el oro del último poema y en esa aceptación ungarettiana: «Este es mi oro madre, / mucho tiempo después he comprendido / la belleza que esconden los naufragios».

Entre el gozo y la memoria
Juana Castro

Mnemosine
Dionisia García
Madrid, Ediciones Rialp,
Colección Adonáis, 1981
Reedición, Asociación Genialogías y Tigres de Papel, 2018

Dionisia García puso al frente de uno de sus libros de poesía una cita de Simone Weil: «La mente debe estar vacía, a la espera, sin buscar nada, pero pronta a recibir en su desnuda verdad el objeto que la penetrará». Y quizá haya sido esta la brújula de Dionisia, en la vida como en la escritura. Desde su primer título, *El vaho en los espejos*, nuestra poeta ha sido cronista, espectadora, cantora. Calificativos estos que pueden parecer alejados del quehacer o del entender poéticos, pero que solo «lo parecen». Quizá porque Dionisia publicó su primer libro con una cierta madurez, ha podido hacer suya la propuesta de la pensadora y recorrer un camino que tiene mucho de ascético y cuyo resultado es patente en una obra original y que a retazos y finalmente se acerca a la mística. Mística fue siempre la actitud de la poeta, pues desde el principio aprende a vaciarse, en un camino espiritual de aprendizaje, para darle cabida dentro de sí a todo lo que en el mundo es y existe. El vaciamiento de que nos habla Simone Weil es lo que consigue poner esa necesaria distancia entre sí y los objetos, entre sí y la palabra. Vaciamiento del yo, vaciamiento de la imaginación, tal como quería nuestra filósofa, para ir directa hacia lo relacional y hacia lo material, hacia el entramado sutil y complejo que constituye el mundo. Así el yo acaba siendo translúcido para que los seres y las cosas puedan pasar a su través y convertirse en materia, en palabra poética.

No hay palabra más sensitiva y a la vez más despojada que la de Dionisia García. En la generación de los setenta, a la que pertenecería por época de publicación, aunque no de edad, lo que triunfa en esos momentos es el culturalismo barroco. El camino de Dionisia es un camino solitario, atento, abierto: un camino por el que las cosas pasan al papel con naturalidad y sin artificio, adquiriendo el milagro de su especificidad y de su ser. Cronista, espectadora, cantora. Los seres, los objetos, el paisaje: de todo ello da cuenta sin apenas verbos, como si la tela de una pintura se dispusiera ante nosotros. Cronista del pasado, espectadora del presente, cantora del misterio. No hay apenas dolor porque el distanciamiento lo traduce; hay, sí, una serena aceptación de la belleza y la mentira, de la alegría y de la muerte, de la flor y de su acabamiento. Y hay, en todas partes, una apuesta dignísima y activa por vivir, por libar el claroscuro que siempre se nos regala. Dionisia García es esa figura en pie sobre el asfalto, en la quilla de la embarcación, a la orilla del camino, entre dos luces: la del pasado y la del presente, la del ocaso y la del renacer.

Y hoy estamos aquí para celebrar la reedición por Genialogías y Tigres de Papel, del tercer libro en el quehacer poético de Dionisia: *Mnemosine*, publicado por primera vez en la colección Adonáis, 1981. Mnemosine es, según la mitología clásica, una de las titánidas, la que mantuvo una relación amorosa con Zeus, de cuya relación nacieron las nueve musas. Un libro que pertenece a una época, la de la democracia, la nueva constitución española y la movida madrileña, que de algún modo también tuvo sus reflejos en otras ciudades. Mientras en España triunfa el culturalismo, nuestra poeta únicamente se acerca a esa estética para adoptar la mirada y la recreación de la memoria. Ya la profesora Ana Cárceles, en la recopilación *Tiempos del cantar* (1995), que abarcaba dieciocho años de creación y siete poemarios, escribía, refiriéndose a *Mnemosine*: «En los poemas, el pasado llega a modo de hilachas o planos discontinuos que se interfieren en el tiempo del vivir presente, dándole el aspecto del filme que avanza y retrocede al compás azaroso de los vaivenes de la memoria». Y así, los poemas alternan la segunda persona singular y la primera del plural, estableciéndose un diálogo entre el tú y el nosotros, la memoria, el amor y el tiempo.

Mnemosine es un libro para leer pausadamente, para releer, pues la expresión no es una, es superlativa, nos traspasa, y en cada poema denotación y connotación se multiplican, como si la fuente de la que manan las palabras tuviese siete caños, cinco visiones, tres candados.

La poeta se expresa en la parquedad de las palabras, sin retórica, es la cronista del hoy y del ayer, de la verdad y de los sueños. Si otras palabras «velan» la realidad, las suyas la revelan, porque nos las da en toda su grandeza.

Léxico que rescata el temblor de un lenguaje desusado, por haber desaparecido los objetos y acciones que sustentaban una concreta forma de vida, la rural, y que ahora buscamos reencontrar por el placer de reconocer y reconocernos. Dionisia trae al presente la encina, lo agrario, nombres de hierbas y de árboles, la alberca… Términos como «mecedora», «jaular», «zahón», «peones», «temporeros audaces», «pleita», «candil», «carcomas»… nos trasportan a otras épocas. Y están también ahí los detalles de la casa, del campo, de la playa, el mar, la ciudad y otros lugares y países que la poeta visita en compañía: «El tiempo se detuvo en un instante; / yo descendí con él hacia otros años, / y palpé los enseres lentamente: / esa mesa de roble, aquel espejo, / el puño de un bastón, un manuscrito» («Tragaluz en el desván», p. 63).

Memoria, tiempo, ayer, hoy, mañana. Y el amor. Memoria de la vida, memoria y vida del amor. Un amor cósmico que disipa los límites del tiempo y del espacio y hace que confluyan. Celebración desde la soledad o la compañía: «Otras huellas ahora te ofrecerá mi cuerpo: / caminos calcinados / que ya nadie protege / y que la soledad va cubriendo de aliagas… Bebamos el aloque en este barro, / jadeando después de haber bebido, / para que el cuerpo sienta la angostura. / Seamos aguacero o sol en este otoño» («Aguacero o sol en este otoño», p. 50).

Los poemas se construyen en breves pinceladas, con muy pocos trazos y a base de enumeraciones o nominaciones, con medios expresivos muy parcos, para conseguir, con tan escasos medios, una pintura de expresión reveladora y escueta. En esos cuadros, siempre morales, cabe todo, cabe el mundo. El mar, el mar ignorado de la infancia que va a hacerse presente para siempre; los viajes, por Oriente y Occidente, por Nueva York o en las calles. Viajes y miradas por los que la poeta es también cronista de nuestros días. Cabe su solidaridad con el conflicto o la precariedad humanas. Y cabe la elegía: «Ya no estaré esperando cuando vuelvas, / la verja se ha cubierto de tintes herrumbrosos… Mis manos, fríos cuencos sin tacto, / exentas de poder, entregarán las llaves. /… Mañana, cuando el carbón del alba nos descubra, / ya seremos espectros olvidados, / que buscan nuevos cantos en la niebla del sueño» («Estremecidos sueños», p. 53).

O, en el poema «Ausencia» (p. 55): «Mozart cruzó la estancia: / relámpagos audaces, envueltos melodía, / salieron al encuentro… Un sollozo quebró la madrugada; / las ventanas temblaron. // Maitines // Sobre del sillón vacío / el sol se abandonaba».

Como afirma en el prólogo la poeta y profesora Idoia Arbillaga, el *topos* vertebrador del libro es el *tempus fugit*, el tiempo y su memoria, junto a otros motivos como la cotidianeidad y el eros: «…Fuimos aconteceres, cinturones trenzados, / que tú desmadejabas cerca del arcoíris, / al enjugar con besos

mis mejillas. / El tiempo ha transcurrido, y la quietud nos ronda. / Soy lenta melodía, imborrable escritura» («Transcurrir», p. 58).

Estamos ante una poesía depurada, traída por su esencia, una poesía entre el gozo y la búsqueda, entre Dios y el tiempo, entre la poeta y la materia. Entre la mística y la ascética. Pero siempre, siempre con una serena alegría, entre las cosas, afán de trocar por alegría la desdicha. De levantar la mirada a las estrellas: «Abrazo este pesar, inexplicable lucha /que arrastramos a medias; tú, con tu fortaleza; / yo con mi frágil tienda a las espaldas» («Los salmos han perdido su voz de sinagoga», p. 31). Y en el poema «Mar violeta» (p. 37), así como en las siguientes citas, la voz poética se levanta para admirar el mundo y sus bondades, para afirmarse en el gozo continuo de la vida: «No quiero ser tortura, negaciones y llanto; / … ¿Quién podrá comprender la permanente dicha, / el beso singular de la cosmogonía?», o «… y en la lluvia de pétalos, veremos / el continuo fluir del Universo» («Cuerpo de antorcha», p. 27). «Por eso he mantenido temblorosa la ofrenda: / acrécela, si puedes, tibios aún los ojos» («Despedida», p. 28). «Mientras no sucumbimos, cumple al cielo, / prepara los manteles para el ágape, / reza conmigo el canto apasionado / a tanto pormenor que Dios ofrece» («Meditación y canto», p. 36).

Y de lo agrario al mundo. Hay tres poemas dedicados a Nueva York, concretamente a Manhattan y Harlem: «Duerme Manhattan como una novia adúltera; …¡Oh Manhattan!, estructura sin lágrimas, / reclama los azules, hunde los vertederos, / y devuelve sonrisas con vino adolescente, / como si fueras virgen todavía, / desde tu mueca joven de muchacha» («Manhattan», p. 48).

En cada uno de estos poemas, la visión personifica y refleja un ambiente y una forma de vida, aquello humano sobre lo que Dionisia apoya atención, amor e interés, ahora en forma de muchacha y muchacho: «La túnica de napa / era como un zapato interminable / exhibido en un pub de Oxford Street / por la muchacha rubia / que llenaba las copas… Miradas se agolparon, / cubriendo su vestido; / después fueron las manos / agresivas y torpes… Se apagaron las luces, / la música cesó, / y, envuelta entre sollozos, / la muchacha escondía / el cerco de su imagen» («A los compases del *country*», p. 51).

«Aquel muchacho en Harlem, me besaba: / sus lágrimas tiznadas rociaron mi frente, / y el opio de la luz atardecida / nos condujo, rehenes y vasallos, / por la ciudad sin gesto… Harlem es una mueca, / un suspiro que fluye interminable, / y traza sus fronteras de llanto iluminado/ por antorchas de humo…» («Muros de Harlem», p. 72).

Dionisia García pinta, muestra, no se implica y mucho menos se deja atrapar por sentimientos que prefiere dejar indefinidos y libres, para que cada lector pueda seguir o no seguir un cauce trazado por el que, quizás, otros hayan también transitado y evoquen parecidos emoción o desconcierto al leer

los versos. Se trata de disponer el atrezo, dibujar las nubes, distribuir personajes, añadir colores, aromas, cierta huida… Para levantarse de allí, del escenario, y mirar arriba, a la tarde, a las nubes, a las ruinas o al mar, y seguir apostando, incólume, por el don de la vida, ese transcurrir que siempre, siempre es milagro y misterio.

La niña de los fósforos

Alba Cid

Los salmos fosforitos
Berta García Faet
La Bella Varsovia, 2017

«(ES BROMA, PERDÓN / PERDÓN POR LA TORMENTA)»

«El libro ha caído en el mayor vacío»: felizmente, las palabras con las que el propio César Vallejo reconoció el inmediato silencio que sucedió a la publicación de *Trilce* en 1922, no pueden aplicarse a este volumen de Berta García Faet. También es cierto que a continuación reparaba el autor en una «desconocida y sacratísima» obligación como ser humano y artista, «¡la de ser libre!», y la de serlo desde ya mismo, a riesgo de no serlo jamás. Ahora que el párrafo ya se ha tiznado con el timbre de la exaltación, continuaré recordando que otro verso-exhortación suyo, sucinto más sugestivo en este contexto: «Amada, vamos al borde» abre *Los salmos fosforitos*, al tiempo que la «Nota…» colocada al final hace explícito un consejo de la autora: que sostengamos el libro junto al mentado *Trilce*, cuyos 77 poemas «acompañaron» la escritura de estos 77 («digamos, lo diré») salmos, que más bien parecieran un poema total. Para intentar convencernos y apuntalar el consejo, la autora confiesa que siempre hay conexiones, de diversa naturaleza y diversísimo grado de incisión, entre cada par de poemas, o entre hipotexto e hipertexto. En entrevista con Martín López-Vega, la propia Berta García Faet cifra esta relación por medio de un *loop*, de un movimiento

«doblemente mágico»: «partir de la necesidad de otro, de Vallejo [...] para llegar a mi necesidad».

Cuando, en una segunda vuelta, accedí a realizar la doble lectura, tuve que sortear varias cuestiones. La primera, esa habitual reticencia que tenemos a aceptar este tipo de apoyos, aventuras o recomendaciones que un autor nos propone: ¿cómo osa hacerlo, cuando todo libro debe sostenerse («hacer pie», en *Los salmos fosforitos*) por sí mismo? ¿Y acaso no busca este libro, de algún modo, ánimos lectores cómplices, léase frikis, desde un primer momento? La segunda, la idoneidad de *Trilce* para este *blending* múltiple con Berta García Faet. Porque, como Américo Ferrari había afirmado, «*Trilce* no es experimental, sino experiencial, procede de la experiencia profunda, personal y señera de la libertad de la palabra», y en la poética que conocíamos de Berta la experiencia, o al menos lo post-confesional, hacía ya buenas migas con la plasticidad del lenguaje, así como con la resistencia a la unidad lingüística del habla (trazo compartido con el quehacer poético de algunas pares, sin ir más lejos, Ángela Segovia).

Tras *La edad de merecer* (2015), esta nueva zambullida (este «meterme en la forma y *bajar*») es, esencialmente, movimiento y diversión. Como si los versos acusasen la inmersión, como si fuese mucho aquello que se sumerge «en bomba» y por lo tanto, aquello que salpica, y así, entre «oscuras golondrinas» y «oscuras madrugadas sexuales», «uñas», «eones» y «pedazos de planetas» acontece también la rotura del discurso, las permutaciones y las bromas, la fuerza no solo evocadora de lo fragmentario.

La etimología de «fósforo», siempre entre la luz (*phos*, *photos*) y aquello que puede ser llevado (el verbo *phérein*), servirán en adelante de miliarios para atravesar este libro, con las palabras «fósforo», «inferir», «fosforescente», «fértil» y, como no, «fosforito».

FÓSFORO (*PHOS* + *PHÉREIN*)

«Puedes escribir en la pared con un corazón de pescado, es por el fósforo. Se lo comen», comenzaba un «Short Talk» inolvidable de Anne Carson, titulado «Short Talk On Shelter». En *Los salmos fosforitos* hay, al menos, una suerte de cerillera a lo Hans Christian Andersen, que es la neo-niña capaz de compartir esta energía del habla, o de los actos poéticos verso a verso, como si encendiese una cerilla tras otra.

A mi modo de ver, lo verdaderamente luminoso o lo imperdible de esta propuesta de García Faet se condensa en la tenacidad del goce con la que, como autora, encara el texto. De modo barthesiano y muy palpable (muy físico,

como veremos), el texto es juego y es juego de seducción. Como *El placer del texto* nos enseñó, si es «texto de goce» se instalará en el lenguaje, en su precisión y su corporeidad, no tanto para comprender e interpretar como para seducir. Más allá del discurso y de la temática, la voluntad de goce imprime fuerza al texto, puede llevar a una desfiguración de la lengua y combina bien con cierta conciencia lúdica (diré que la dupla lectura ofrece tantas incógnitas como momentos divertidos). Afirma Barthes, en traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán: «en ciertos textos, las palabras *brillan*, son como apariciones que distraen, incongruentes –importa poco que puedan parecer pedantes– […] es la misma física del goce, el surco, la inscripción, la síncopa: tanto lo que es ahuecado, revuelto, como lo que estalla, desentona».

En resumidas cuentas, y subiendo la apuesta: cerramos *Los salmos fosforitos* con la sensación de que la autora ha hecho exactamente aquello que deseaba hacer, o eso parece; que entre quien escribió, lo escrito y quien lee puede establecerse aún una relación de deseo.

INFERIR (*IN* + *FERRE*)

¿Qué más se infiere de esta fuga cuidadosamente numerada? ¿Y de este proceder en espejo, tan puntilloso como expansivo, moteado de interrogaciones y exclamaciones, tachaduras, versos que incluso se transparentan? Voy a hacer un alto en un ejemplo generoso, poema LXXV, que niega y no niega el arranque «Estáis muertos» que teníamos en Vallejo:

> ~~No estamos muertos.~~
> no sé nada; busco en
> Google «pentecostés»

A mi juicio, de la textura final del libro inferimos al menos dos cosas: inicialmente, que el recurso a las tachaduras o a las veladuras sirve para mucho, tanto marca y desvenda violentamente ciertos implícitos y silenciamientos, como nos hace compartir la ilusión de estar asistiendo al despliegue mental de este ejercicio *in the making*, con sus idas y venidas, con sus huellas de palimpsesto. La segunda inferencia se me antoja aún más relevante, siendo un trazo compartido con otras voces audaces de la contemporaneidad poética, y englobaría las muestras de debilidad, ya sea ante la aprehensión de la realidad, o ante el cometido literario: «No sé nada. Busco en Google "finta" "peluza" "~~Newton~~"» (XII.), o «Cual mi explicación que no explica nada» (XIV.), o «ES MUY COMPLICADO / ESTOY ESFORZÁNDOME MUCHO» (XXVII.), hasta el más festivo:

pero sucede que soy
simple
SORPRESA
feliz. A mí qué me importa […] (LI.)

Expresado incluso en términos físicos –«porque estoy de pie porque no hago pie»–, me refiero a todas las veces que los versos llevan a arenas movedizas cualquier posición de autoridad, todas las veces que las costuras del texto quedan sobreexpuestas, y a cómo esto contribuye a crear cierto «efecto de verdad». Este rasgo se hace quizás más evidente a la par del carácter apelativo de *Trilce* (*vid.* Miguel Casado a este respecto), que se dirige sin cesar a alguien, y «crece en la tensión de un diálogo potencial». La voz, las voces de *Los salmos fosforitos*, entre lo zalamero y lo irreverente, procuran aún más respuestas de las que en *Trilce* procuraban, sobre todo al final de los poemas: «No qué?» (XXX.), «Qué opinas? Todo cae?» (XXXIII.), «[…] Vivimos? No? / No vivimos? Qué es el amor? / Qué vida?» (XL.)

Significativamente, estas muestras de debilidad se hacen a veces perceptibles a la hora de expresar emociones complejas, y prefieren exponer impresiones («Qué bonito!», XLI.), gustos («Me encantas muchísimo, novio. Todo cae?», XII.), apuntando quizás al modo en que nuestras capacidades emocionales vienen siendo limitadas y acomodadas por el vocabulario o el hedonismo propios de nuestro momento histórico, o mejor sería decir del mundo digital. Ojalá traer aquí, como prueba, las sacudidas provocadas por todos los «I like this» o «I love it when…» que la incansable Ariana Reines incorporaba en *Coeur de Lion* (2007) o *Mercury* (2011).

En definitiva, seguramente este juego de transparencias sobre el original vallejiano y muchos de los aspectos formales escogidos dialoguen subrepticiamente con nuestras condiciones de saturación semiótica, en las que cualquier intento de comunicación se expone al fracaso: ¿por qué no intentar, entonces, un diálogo infinito con retales de lo real?, ¿por qué no ofrecer el tira y afloja, las dudas que acompañan toda escritura y toda construcción de la realidad? Si al cabo, «Así es la vida, nadie / sabe coser ni nada» (XXV.).

FOSFORESCENTE (DESDE *PHOS* + *PHÉREIN*)

Pertenece a este apartado lo que persiste, la luz que persiste, «aun cesando la causa que la produce». Si colocásemos *Los salmos fosforitos* en una sala oscura, como las que algunos museos destinan a los minerales con calidades fluorescentes, ¿qué luminosidades continuarían respecto al *Trilce* inicial, o respecto a las obras anteriores de la autora?

Mi máxima tentación es afirmar que la autora respeta tanto la precisión como el uso de las palabras del cuerpo, trazos característicos de la obra de Vallejo. Diríamos que replica su trabajo de selección léxica, tan riguroso como excéntrico; diríamos también que las palabras del cuerpo tienen peso en *Los salmos fosforitos*: el equilibrio amenazado, el corazón que se adjetiva, «talud de la aorta», «sonidos guturales», largo etcétera: algo que podría ser leído como una resistencia de lo físico que la escritura desintegra, pero también como contrapeso a la confianza en la performatividad del lenguaje.

En conexión con el apunte corporal, cabe indicar (agradecer, agradecer) que no se abandone en este libro otra línea garciafaetiana, aquella encargada de la experimentación con ciertas convenciones líricas de la poesía escrita por mujeres, así como con diversas marcas de la emotividad o la subjetividad. La compostura con la que la sociedad occidental ha tendido a aculturar a las mujeres, a la manera de una virtud o una seña de fortaleza, se encuentra en causa aquí, titubea en la espiral de voces e hilos narrativos, cae a tierra.

FÉRTIL (DESDE *FERRE*)

Y de nuevo un derivado del verbo *ferre* (desde el griego *phérein*), «llevar», «producir frutos». Por lo que sabemos, tanto el proceso de escritura como el de corrección de *Los salmos fosforitos* fueron fértiles en sí mismos: capaces de producir y abrirse, o mejor, infusionar, enhebrar aquello que venía al encuentro (los poetas neobarrocos, tantos otros). Fértil es la combinatoria léxica, la malla de reiteraciones, pero también el encontronazo entre tradiciones, el festival de distintos tonos y voces. Véanse los «Agradecimientos y dedicatorias» finales para observar el amasijo de querencias y préstamos, de cuño popular y culto, grave y juguetón, intempestivo.

Escribía recientemente Estíbaliz Espinosa, y traduzco desde el gallego, que «una diáspora está, etimológicamente, hecha de esporas –un anagrama de la palabra *persoas*– y, como toda dispersión, puede perder fuerza y raíz», y no sortearé aquí el apunte sobre los lugares (vitales) que acompañaron la escritura de este libro. Un periplo en cierto modo inducido entre España y Norteamérica, capaz de determinar descubrimientos y ciertos acompañantes, o de reforzar un largo pulso entre tradiciones: ahí los neologismos y demás torsiones del lenguaje, el contrabando incesante de nuevos nombres; también una existencia «a horcajadas» entre idiomas. Si de *Trilce* se había dicho que cuestionaba el proceso de aculturación europea, de *Los salmos fosforitos* puede señalarse algo similar, un constante cuestionamiento del conocimiento construido, y ante todo, de la identidad, de la clase, del lugar.

... FOSFORITO

Es cierto, la poética de Berta García Faet es, especialmente aquí, una poética fosforita, por cuanto de explosivo y de llamativo atesora, ensanchada y colorida; incluso –echando mano de algún diccionario de canarismos, o de venezonalismos, o de peruanismos– nerviosa, capaz de responder y enfurecerse con facilidad, capaz de extenderse y elevarse en una arquitectura de yesca (¿en una arquitectura fallera?). Hacia el final (LXXV.) aún crepita:

> En fin, solo os digo, pues, que este poema es una especie de toro o de serpiente imaginaria ysinembargo está vivo. Nunca jamás se muere. Qué vida?
>
> No estamos muertos. «Enhorabuena», dijiste.

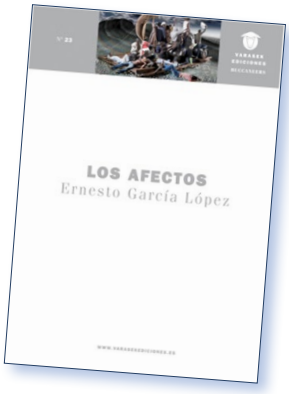
Porque sí, lo dijeron y lo decimos, «enhorabuena», parabién, por la luz y lo transportado en la carrera, seguramente a lomos de un azul «caballo muy bienhadado» de Franz Marc (con Blanca Andreu, y tantos otros substratos de la memoria, al fondo), con «sus bridas / sus gramáticas».

Tanto oficio como libertad, y al cabo, una experiencia culpable de que, en adelante, volvamos los ojos a Berta García Faet, y también a César Vallejo, con una mirada diferente.

Todo poliniza su casa

Esther Ramón

Los afectos
Ernesto García López
Madrid, Varasek, 2018



«Un afecto, que es llamado pasión del ánimo, es una idea confusa, en cuya virtud el alma afirma de su cuerpo o de alguna de sus partes una fuerza de existir mayor o menor que antes, y en cuya virtud también, una vez dada esa idea, el alma es determinada a pensar tal cosa más bien que tal otra.» Es esta una de las definiciones de afecto que nos brinda en el siglo XVII el filósofo y visionario Baruch Spinoza, heredero, crítico, del cartesianismo, en su *Ética* (3ª, prop. II).[1] Dicha fuerza de existir, a la que nos remite Spinoza y que, ante determinados acontecimientos, «es mayor o menor que antes», dicha «pasión del ánimo», es antes que nada relacional y tiene que ver con cómo a cada persona le afecta, le atañe, o le resulta indiferente, lo que sucede a su alrededor, y cómo esos afectos nos llaman o no a la acción o nos sumergen en la pasividad de la tristeza.

El también revolucionario pensador contemporáneo Gilles Deleuze, discípulo y heredero apasionado de Spinoza, a quien dedica varios ensayos a lo largo de su vida, incluyendo su tesis doctoral, reactualiza el pensamiento central de la Ética y nos plantea, a la luz de su filosofía, importantes cuestiones que podemos repensar ahora desde la perspectiva de una sociedad –la actual, la nuestra–, sumergida en una satisfacción pasiva y autocomplaciente, conducida a un progresivo letargo que se ve sustentado por el uso indiscriminado y aislante de la tecnología.

Desde su voz enlatada de 1996, un Deleuze ya maduro mira de frente a la cámara (nos mira, de frente) y dispara dos preguntas o dardos insoslayables, en la estela filosófica de Spinoza, que, si nos planteáramos seriamente contestar sin sonrojo deberían modificar radicalmente nuestra actitud ante la vida:[2]

1 Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, traducción, introducción y notas de Vidal Peña García, edición de Gabriel Albiac, Barcelona, Tecnos, 2009.

2 En la película documental, de ocho horas de duración, *De la A a la Z: Diálogos con Claire Parnet*, rodada por Pierre André Boutang, en 1996. Puede encontrarse una transcripción, resumida y traducida al castellano, en el libro *Diálogos*, Claire Parnet, Gilles Deleuze, Valencia, Pre-Textos, 1980.

> ¿Qué puede un cuerpo?, ¿de qué afectos sois capaces? […]. Los cuerpos no se definen por su género o por su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción [...]. La tristeza, los afectos tristes son todos aquellos que disminuyen nuestra potencia de obrar. Y los poderes establecidos necesitan de ellos para convertirnos en esclavos. […] No es fácil ser un hombre (o mujer) libre: huir de la peste, organizar encuentros, aumentar la capacidad de actuación, afectarse de alegría, multiplicar los afectos que expresan o desarrollan un máximo de afirmación.

Para Ernesto García López, autor del poemario *Los afectos* (Varasek, 2018), Baruch Spinoza es «un autor de enorme contemporaneidad» y además «una de las almas más tolerantes y transgresoras que he conocido». El título del libro, que se abre con una cita de Spinoza, supone una inmersión en la ética del filósofo, que abre ante todo, para el poeta, un interrogante, una posibilidad. «En el espectro de los afectos, de sentirse "afectado /a" por algo, ¿cómo habitar ese espacio del otro?»[3] La pregunta adquiere un alcance inusitado si la aplicamos a un hecho muy concreto, vivido de primera mano por García López y que supuso la génesis de este libro singular que nació en el verano de 2015, en el que confluyó la estancia vacacional del autor, en una isla griega cercana a la costa de Turquía, con la llegada de refugiados sirios que trataban de atravesar el Egeo para llegar al continente europeo. El hecho de habitar dos capas de la realidad tan divergentes: la crisis de los refugiados y el espacio relajado y placentero de lo vacacional, le llevó en primer lugar a indagar lo más posible sobre los acontecimientos que había presenciado, pero también a habitar una extrañeza difícil que derivó en un reto, planteado en el ámbito del poema: el de habitar el lenguaje desde la más absoluta incomodidad, y el de pensar los problemas sociales tratando de salir de los estereotipos lingüísticos.

Para ello, Ernesto García López decidió trabajar, en correspondencia con lo vivido, con diferentes capas de materiales lingüísticos (periodísticos, pictóricos, poéticos, históricos), y con diferentes tiempos, y ponerlas a dialogar por confrontación y contigüidad, para generar líneas de fuga y aperturas. Si el lenguaje poético se sirve constantemente del desplazamiento (analogía, viraje brusco, cambio súbito de placa tectónica), en esta ocasión se realiza la operación contraria, una especie de desplazamiento centrípeto, como si el poemario fuera un imán potente y en su centro, al que se van adhiriendo

3 Ernesto García López (entrevista Ars poética), La herrería, Getafe Radio, 5 de mayo de 2019.

las más diversas manifestaciones del metal lingüístico, que vienen del afuera, de la superficie. Se traen al ámbito del poema los lenguajes informativos, asépticos y emocionalmente desactivados, que ya no nos «afectan», para así activarlos de nuevo hacia la densidad y la emoción.

Por ejemplo, la enumeración estadística de las cifras de las víctimas en el mediterráneo («entre 1990 y 2013 / 3.188 personas encontraron la muerte / tratando de alcanzar europa»), tachada y entreverada con versos, repetida una y otra vez, pormenorizada hasta en el más mínimo detalle numérico y cuantificador, pero sin rostros, sin cuerpos visibles, sin historias, produce el efecto contrario al que suele tener, al resaltarse, por medio de la tachadura, nuestra propia y progresiva insensibilización ante dichas noticias que, escuchadas una y otra vez en la televisión, la radio, y embalsamadas en la pretendida objetividad del tabloide (aunque ya sabemos que esto no es, en la mayoría de los casos, más que una apariencia) son tachadas también de nuestros corazones y de nuestros cerebros, y de esta manera no nos afectan. Es decir, en este pasaje del libro, el autor nos invita a asumir, leyéndola, nuestra propia tachadura. A leer a su pesar o en su contra. Así, *Los afectos* nos confronta con realidades incómodas que están sucediendo frente a nosotros (cuando, tal vez, preferimos disfrutar de unas vacaciones indefinidas que nos ayuden a evadirnos del dolor y la dureza de la vida), aunque no queramos verlas, y, como el propio poeta afirma, nos obliga también a cuestionarnos el lenguaje como un territorio no domesticado, por el que hay que pelear cada vez, pues de ello depende, en gran medida, nuestra capacidad de conectarnos con lo mejor que tenemos. Dejar al lenguaje languidecer en sus moldes supone tanto como dejarnos a nosotros languidecer en la pasividad de la tristeza, de la distracción o de una inane y pretendida «positividad» que decide dar la espalda a los aspectos de la vida más incómodos, para preservarse, caiga lo que caiga.

Mezclando diversos acontecimientos temporales, que sin embargo poseen un mismo hilo conductor, el del sufrimiento anónimo y colectivo tomado como rígida alteridad (son otras y otros los que sufren, los que mueren, no soy yo ni son los míos, y por tanto no me «afecta»), García López saca a la categoría del lenguaje histórico de «una simple construcción de signo»,[4] otorgándole una porosidad y una apertura más propias de lo poético. Lenguaje poético que, por cierto, asume aquí una tensión y un compromiso máximos, sin concesiones a un realismo plano y figurativo, que es el que muchas veces,

4 *Ibíd.*

y sobre todo en nuestra tradición, se espera de la llamada «poesía comprometida» en lo social o en lo político. Lo que afecta queda muy lejos de la afectación: el yo poético se habla, a la vez que nos habla, obligándonos a mirar no solo a los inmigrantes sirios detenidos en una isla griega, sino también a nuestras propias vidas, detenidas en un bienestar menor, de turistas, que implica buenas dosis de desinterés tanto por lo propio como por lo ajeno: «buscar la vida / se adhiere / a tu indiferencia». Los dibujos a carboncillo, del propio autor, introducen un nuevo plano, en absoluto descriptivo, e igualmente desasosegante. Formas verticales, truncadas, divididas, y una densa forma horizontal, que nos recuerdan a esa obsesión de Deleuze por las líneas, y cómo, para explicar a Spinoza, recurre a la imagen de dos líneas, una de serie y otra de variación, ya que el pensamiento no es solo representativo, sino también afectivo.[5]

Muchas de las secciones van precedidas por citas de *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, como si el autor quisiera confrontarnos una y otra vez con la terrible realidad de una tierra no solo baldía, sino también gastada, como tradujo Joan Ferraté al catalán, acercando el original *waste* a su fuente etimológica, donde *the waste land* es *le gaste pays* de Chrétien de Troyes. No hay sitio aquí para la total desesperanza, pero tampoco para un optimismo evasivo. «No digas / que el porvenir lame / futuros // porque su instante hoy / soporta secantes heridas.» El poemario se cierra con una cita de Karl Kraus: «El arte sirve para limpiar los ojos», y con una significativa aclaración: «todos los datos [mencionados] son ciertos, nebulosamente ciertos». Se completa además con una dedicatoria, que solo puede ser leída al final, si hemos leído de verdad el poemario, dando fe en esta inversión lingüística, que es conciencia y rebeldía, en la que nada ocupa el lugar al que estamos habituados: «A todos aquellos que, durante los meses de septiembre y octubre de 2015, decidieron libremente recibir, acoger y apoyar a decenas de refugiados».

5 Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2008.

Roce, Rastro, Gratitud

Julieta Valero

Diarios de la alegría
María García Zambrano
Madrid, Sabina Editorial, 2019

ESTAS PALABRAS de presentación de los *Diarios de la alegría*[1] no pueden partir del acto de la escritura, aunque indefectiblemente pasen por ella. El lugar en que nos sitúa y en que propongo humildemente abordarlos está tan honesta y extraordinariamente alineado con el más profundo sentido de la vida que comenzar hablando del cómo, aunque sea su qué, sería parecido a estar ante un chopo y hacerle una fotografía. No. Debo empezar por un espacio de vida aún anterior o acaso hermanísimo de la alegría que fundamenta este libro. Y para eso voy a citar unos versos que me sacudieron profundamente en los días en que estaba sumergida en el texto (cada vez creo más en las causalidades...). Pertenecen al poema «Remanencia», de René Char:

> ¿Qué te hace sufrir?
> Lo irreal intacto en lo real devastado.

Lo repito porque es un dardo denso y un pellizco de verdad que cuesta acoger:

> ¿Qué te hace sufrir?
> Lo irreal intacto en lo real devastado.

Quienes hemos tenido el privilegio de seguir la labor poética de María García Zambrano sabemos que el temblor del cielo que acogía y narraba generosamente *La hija* y que la amalgama de amor y de ira que contiene el libro que escribió después, aún inédito eran, a la luz del acarreo que es vivir, y del que da cuenta la escritura, necesarios para que exista hoy este libro luminoso, de la misma forma que el desajuste que produce no alcanzar la perfección (estéril) de nuestros deseos primigenios, o de su forma artificiosa, genera

1 Texto leído a modo de presentación de los *Diarios de la alegría*, de María García Zambrano, en la librería La Central. Madrid, 17 de junio de 2019.

una intacta irrealidad en nuestro interior que contrastará produciendo un sordo desgarro, probablemente para siempre, con la realidad de la vida, antes o después para todos devastadora. Un acúfeno, un sonido íntimo ineludible, ojo sin párpado. Quiero decir que para hablar con propiedad de la alegría hay que saber, desde el todo que somos, lo que es el sufrimiento. Y que forma parte de la condición humana.

Así, y entonces, es posible dar, nada más abrir este libro, una excelente noticia:

Hay un lugar de hondura anterior incluso al Amor más puro. Hay un subsuelo límite hacia nuestro centro, hay un Centro que no es solo el volcado celebratorio y lacerante del acto de amar. Cito la primera parte del primer poema de los *Diarios de la alegría* (perteneciente a «Preludio de la alegría»):

> Desde la médula
>
> Escucha al árbol
> su no fragilidad
> desciende
> a la raíz
> imperturbable.
>
> –Creías conocer
> la transparencia del amor
> el centro oscuro de la luna
>
> sabiduría vana frente al hueco
> donde albergar
> la gratitud
> un día de verano–

LA GRATITUD

El lugar medular de la vida, de este libro, es la gratitud pero la actitud que la posibilita es la escucha: «Escucha al árbol / su no fragilidad».

La naturaleza, la verdad del mundo antes de nuestra intervención, es una obviedad de armonía que se nos brinda. Si sabemos que la condición de la vida es porcelánica, que lo raro es esa *no fragilidad*, entonces puede abrirse el inmenso espacio perceptivo del mundo como un milagro en su en sí, lleno de fugacidad y de misterio. A la vez palmariamente cierto, ***y fuerte.*** Por su firmeza, casi atemporal:

> No juzgues el limo / escucha la paciencia de las piedras.

Casi desde su obertura, algo importante sucede y exigen los *Diarios de la alegría* para ser transitados y tiene que ver con la atemperada atención que

muestra la voz poética. En la espera conectamos con la inquietud fundamental y con una fundamental amplitud. Sin esa espera no se darían ni la epifanía de quien mira, ni la textura material y tan sustanciada de los versos ni, por supuesto, la experiencia de la lectura. Me sirven para este pensar compartido unas palabras de Chantal Maillard de su ensayo *La baba del caracol* (epígrafe «Aquietarse, Escuchar. Respirar»):[2]

> Un universo en el que nada se detiene, en el que todo con todos estamos en proceso, un mismo proceso com-partido. Cada cual, una trayectoria vibrátil que converge, se superpone, confluye, desaparece. Yo sucedo al mismo tiempo que esta mesa, que usted... Confluencias. ¿Tiempo? Otro tiempo. El de los relojes, no; nada que solidifique las fuerzas. Un tiempo que permita acontecer entre todos y, a la vez, dar cuenta de ello. Entrenarse en ello, en esa temporalidad del suceder, *tal vez sea cuestión de escucha, no de discurso.*

Por lo tanto, primero es la escucha; de seguido la noción de la delicada imperturbabilidad de la vida: «Estas son tus pertenencias / musgo / pies / tronco / nervaduras / firmeza del árbol frente a lo efímero». Pero esa firmeza que permanece solo se explica porque se es capaz de percibir el cuidado, otro de los ejes de estos diarios: el mimo de las formas de la vida y cómo este se produce en un metamórfico entretejerse que es la naturaleza principal del amor; la interrelación de cada uno de sus componentes: son esas nervaduras del árbol, son también «mariposas sobrehilando / los cuerpos», es el «chopo / que arrulla a la nube / con su tronco perfecto». «El amor sostiene nuestras vidas», se nos dirá muy avanzado el libro. Pero se nos hace saber desde este preludio que solo nuestra transitividad nos otorga la cualidad de seres vivos.

A todo esto, la escritura. Que quien habla en estos versos tenga una relación doméstica, (tan envidiable) con la gracia plena del mundo no le libra de la necesidad de ser y hacerse en términos de lenguaje. «La primavera no se piensa, pero yo no soy la primavera», escribió Juan Gelman. En el poema «No hallaría palabra tan pura» la poeta no encuentra imperfección ni banalidad alguna en el paisaje pero se pregunta «quién podrá nombrar / esta belleza». Aun cuando fuera posible atrapar en un verso la historia de la libélula azul que vuela paralela al río, «no hallaría palabra / tan pura / para acoger / el dulce / temblor / del agua». No se puede nombrar la sagrada, complejísima y apabullante relación de los seres entre sí, que es la raíz de la Vida toda, pero decir esa misma precariedad del lenguaje, que define nuestra naturaleza humana

2 Maillard, Chantal, *La baba del caracol*, Madrid, Vaso Roto, 2014.

e intentar, contradictoria y tiernamente habilitarlo, deviene en el motor radical de la poesía y es, ante todo, una alta muestra de compasión. Un nido.

En los poemas que anteceden y siguen a este que cito, se configura esa relación de necesidad, intuitiva, e indeseada también, con el lenguaje. La fisicidad de las palabras, su «húmeda consistencia» acoge el dolor, sí, nos sumergen en el sueño verbal, pero desplazan «lo que importa»: «el leve parpadeo de la alegría»; y la poeta, entonces, se lamenta: «no soportas / el alfabeto que entorpece / esta contemplación». Finalmente no hay batalla, nunca la hubo, el musgo como símbolo de la silente y todopoderosa supervivencia nos lo recuerda, «sagrados nuestros nombres / dichos / así / con la gratitud / del musgo / aferrado / a la sólida / roca»; y el árbol muestra el único camino posible, el de la asunción: «Aceptas su belleza / sin más expectativa / *y vives*».

Algo se ha liberado cuando estamos completamente aquí sin ansiedad ante nuestra imperfección. En los diarios que siguen –que abarcan las cuatro estaciones, desde el verano a la primavera siguiente, entre dos años consecutivos–, este *aware*, este asombro puro ante la naturaleza de la vida, se vuelve sobre la propia conciencia y acoge a la poeta y a sus seres amados como tierna parte de ella, en una suerte de extenso *haiku* heterodoxo en el que pareciera que la compasión pudiera suspender el juicio, momentáneamente, y hacer sitio a la falibilidad humana, y a su irrenunciable yo. No se trata de una construcción identitaria. Nada más, nada menos que un ser vivo, recipiente y productor de impresiones; por debajo, y desde su trabajo espiritual, acaso un alma; algo que vibra, busca, vincula. Se compromete. No es casual que comiencen estas entradas de diario alquimizadas de entrega a la vida con una subversión, aquí ya benéfica, del poder de la escritura, que ahora permite a la poeta contemplar la plenitud brevísima de la libélula y regresar a «la casa con su vuelo / prendido / en la escritura»; o equilibrar el amor de la madre (entendemos que su entregada voracidad ahora nos es propia) percibiendo que «ya no existen ataduras / en la lengua materna»; o, al escuchar el balbuceo de la hija saber que «ese lenguaje ya estaba en ti» e invitarse, invitarnos a «amar su sentido». Redención del lenguaje que es redención de personas, entre personas.

Y los poemas se van brotando de infinitivos como decálogo viviente de la realidad de la propia existencia y del deseado proceder moral, en una propuesta ética que considera el corazón como principal órgano pensante del que disponemos, y el único certero: «Desear la alegría», «Cultivar la ternura / la compasión / deliciosamente», «Despertar a las bestias con bocanadas / de belleza», «Sentirse criatura alada», «Acoger el roce cálido del sol» y «Albergar un porvenir luminoso».

La alegría es una cotidiana, disciplinada y placentera suma de infinitivos. Por ahí entra la esperanza, que siempre estuvo; por ahí se preconjuga el futuro y la «gratitud de intuirse a salvo / con alguna herida-sutura». Por ahí y por todas partes la hija, la mirla espolvorea la realidad con sus «amaneceres de sonrisa blanca» y su saber absoluto del «arte de vivir».

La última palabra de los *Diarios de la alegría* es «Felicidad». Si pelamos el celofán comercializado de su uso, es el sustantivo menos ingenuo, más devastado y más valiente de los pronunciables, el que lleva la marca del roce, la herida, el daño y la gloria del vivir. Inger Christensen escribió «Felicidad es el cambio que me ocurre cuando describo el mundo. Le ocurre al mundo». La mujer, la madre, la poeta ha hablado. Sabe hacer muchas más cosas, pero no puede renunciar a su asombrado Decir, y es su palabra, materia de vida, el rastro y la ofrenda generosa de una entrega total y de una total modificación, que ahora nos mira.

Principio de incertidumbre

Pilar Martín Gila

El Gran Bosque
Marta López Vilar
Valencia, Pre-Textos, 2019

El libro que hoy tenemos sobre la mesa con el fin de abordar algunos aspectos que surgen de su lectura, lleva por título *El Gran Bosque*, y su autora es Marta López Vilar. Se trata, en cierta medida, también de una celebración, ya que es el poemario ganador del II Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro, que convoca la Fundación Centro de Poesía José Hierro y que publica la Editorial Pre-Textos.

Estamos ante un libro cuya lectura, de alguna forma, puede hacerse desde la huella de un sentimiento de extranjería, de extrañeza y de lo ajeno, en el que asoma nuestra historia como sociedad (no cerrada del todo) con sus fantasmas de genocidio y persecución al diferente; pero, sobre todo, rastreamos en su propuesta poética, un proceso de individuación, de acuerdo con

el concepto moderno, el desarrollo mediante el cual lo singular se eleva a universal. Aquí nos encontramos con ese necesario acceso a lo extranjero. Hablamos de un aprendizaje no siempre indoloro y, en gran medida solitario, que conlleva la entrada a ese lugar ajeno del que apenas se tiene noción y en el que solo sabes que pides, que hay un deseo, pero no lo nombras ante el otro, no sabes qué realmente estás pidiendo. «Decir y nada respondía. Pedir café. Pedir un plato. Pedir más azúcar. Pedir por favor. La mesa vacía.»

El Gran Bosque nos hace atravesar un lugar desconocido, sí, que del mismo modo que el bosque de Charles Baudelaire, se nos presenta repleto de signos. El bosque de este poemario aparece, por momentos, como una lengua extranjera a la que, como se afirma desde Ferdinand de Saussure, hay que acceder en su totalidad, no por partes sino por completo, de tal forma que en el acceso a la lengua está el acceso al mundo. Todo lo que aquí se cuenta aconteció pero también se puede afirmar que todo lo que se da en el lenguaje construirá su acontecimiento; toda vivencia aflora y, a la vez, cada poema se presenta como ese hecho que cobra vida en la palabra; hechos, objetos, animales…, en definitiva, todo lo que acontece resulta de lo que es dicho. Así, quizá se podría decir que acontece más el poema que la vida. «Pongo mi oído sobre el suelo, toco las cortezas y me oigo respirar. Lento, tan lento que olvido la última vez que respiré. La primera letra es mi respiración. Como ese aire que sale camuflado, que se pierde, se diluye. Letra que no nombra. Ya no tengo mundo.» O tal vez es que el mundo se esté dando al pie de la letra.

Sí, el mundo está lleno de signos y al mismo tiempo, lo real va tomando de ahí su forma. Lo real está en el bosque que presta su configuración y su apariencia, pero también está en el cuerpo que abre sus sentidos a las cosas. Cuerpo y territorio entran aquí en juego como movidos por un sentido de pertenencia que se conforma más bien sobre fragilidades, sobre lo vulnerable del lugar y del cuerpo que aspira a habitarlo. Se trata, quizá en parte, de apelar a esa mirada victimizadora con la que, en nuestra cultura, nos venimos observando en las últimas décadas, una aprensión que se va adueñando de nuestro mundo y del espacio físico que ocupamos en él, y que espolea el deseo de sobreponernos nuevamente a otra destrucción más. «Volver a construir el tranvía, la Sinagoga, el Bosque de los pájaros. Y descansar.»

El Gran Bosque está contado desde un yo, una voz individual, que Marta López Vilar construye en ese proceso de individuación del que hablamos antes, con la que trata de acceder a un espacio común como lo es la lengua. El bosque es un lugar de pertenencia, ya se dijo, y también es la trama de lo colectivo, donde se da la semejanza con los otros, la comunidad. El silencio se da en el lenguaje, es un vacío, que aquí reclama, al otro lado, a alguien que no está. Hay vacío, falta el mundo. «Llevaba dentro de mí un oscuro alfabeto.

Como si, de repente, cada palabra acabara sumergida en un lago.» En este sentido, el sujeto que habla en los poemas es un sujeto aislado que trata de encontrar al otro, al interlocutor y, al tiempo, establece una distancia con él –a propósito de esa distancia, tal vez se puedan leer en esa dirección algunos verbos en infinitivo, sobre los que recaería parte de ese alejamiento frente a la mayor cercanía de una conjugación en primera persona del singular–. Estamos, quizá, ante la conciencia del individuo, quien a través de la vivencia del sufrimiento o de la noción de la muerte sabe que nunca podrá saldar la falla con los otros, porque es uno mismo el que sufre y uno mismo el que muere. Al fin, el individuo vive, en última instancia, en soledad.

Este bosque es una trama de signos, un mundo donde unas cosas remiten a otras y en el que el sujeto poético nos abre todo su poder relacional. En cierta forma, podemos decir que ahí radica parte de su magia, en el hecho de que todo lo que hay en el bosque apunta a lo que está más allá del bosque mismo. Pero también hay que leer este bosque como un lugar concreto, un espacio de la naturaleza, que se levanta a las afueras de una ciudad en Hungría, donde la autora vivió un tiempo, y del que el poemario ha tomado su nombre, El Gran Bosque. No es, sin embargo, un mero escenario. Hay, en este sentido, una mirada al paisaje, a los elementos y los seres que lo componen o lo habitan, y con los que Marta López Vilar va realizando también una labor de entrañamiento hasta convertir lo que se da en la naturaleza en un potente correlato que es lo que hace acontecer el lenguaje, en ciertos momentos, recordando la mirada de los románticos sobre el paisaje. Es un viaje de fuera hacia dentro y de dentro hacia fuera, una ida y vuelta que no te deja con el mismo equipaje. Desde el punto de vista del lector, se puede decir que entrar en ese bosque es también dejar que entre en uno mismo, ambos movimientos se dan aquí para que, al fin, todo, en el lector y en el bosque, hable.

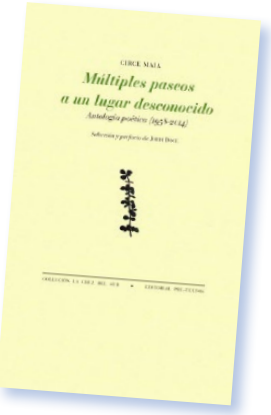
De las tres partes en que se divide el libro, la tercera, *Epílogo y decir la nieve*, cierra con el abandono del Gran Bosque. Una marcha en que, como suele ocurrir en las despedidas, se promete regresar, se señalan lugares a los que se ha de volver. Pero es una despedida sin fecha de vuelta, por tanto, tiene más peso la marcha, el abandono, un adiós que se da como una sacudida, algo que desbarata el presente, un golpe en los cristales del tren. «Recojo uno a uno cada sonido… El metal de los raíles en los andenes. El aviso del tren y la vía cuatro. Los golpes con la mano en los cristales para decir adiós. Así se marchan las cosas: dando un golpe con la mano en los cristales.» Este *Epílogo* abre a su vez la pregunta por los dos vacíos: el que deja el bosque en el sujeto, que se conoce precisamente por lo que queda a modo de impronta tras la marcha, y que es una forma de no dar por concluido el abandono, de no dar por perdido todo lo que ha contenido ese bosque; y al contrario, el

vacío que habrá de quedar en el lugar tras la marcha del sujeto, esa falla en la existencia cuando ya no está el observador, el hueco en la posibilidad de que la vida del bosque siga aconteciendo, como si de un principio de incertidumbre se tratara. «Y miro lo que queda. Miro el hueco sordo de cada sonido: el árbol que ya no está, la cueva de madera, mi pequeña casa, la palabra que no llegó nunca…»

Sostener el mundo quieto

María José Bruña Bragado

Múltiples paseos a un lugar desconocido. Antología poética (1958-2014)
Circe Maia
Selección y prefacio de Jordi Doce
Valencia, Pre-Textos, 2018



«No es casual / lo que ocurre por azar» enuncia Ida Vitale en su poema «En el dorso del cielo». Por azar nada casual llega a mis manos, después de casi doce años sin leerla y en un momento de cierta recuperación –necesaria– de la escritura del pequeño país del Río de la Plata, la poesía de Circe Maia exquisitamente editada y comentada, con lúcida precisión en su prefacio, por el también poeta y traductor Jordi Doce. En la antología bilingüe *Poésie uruguayenne du XXe siècle* prologada por Fernando Aínsa en 1998, en *Nada es igual después de la poesía. Cincuenta poetas uruguayos de medio siglo (1955-2005)* con breve estudio de Gerardo Ciancio (2005) y en *Orientales. Uruguay a través de su poesía* de Amir Hamed (2010), que Doce menciona, descubrí por vez primera y leí a esta poeta uruguaya de Tacuarembó (su lugar de residencia, aunque naciera en Montevideo en 1932), escasamente conocida fuera del país y, sin embargo, de verbo luminoso e inmanente, aéreo y simultáneamente terrestre, fino y exacto. Por ello es importante para el público español este completo compendio de su obra poética –incluidas las prosas poéticas de *Destrucciones*, uno de sus libros clave– editado por Pre-Textos en 2018 y que constituye una puerta de entrada espléndida y sugerente a su creación.

Detenerse en la naturaleza y sus ciclos, regresar a un origen y cosmovisión palingenésica («El regreso»), atender al mundo y a lo cotidiano («calle, casa, ciudad», dice en «¿Duermes?»), observar lo pequeño que nos rodea, lo que está y a veces no vemos («Unidad»), bosquejar el detalle («Vermeer») a partir de la metonimia, la imagen pre-lingüística y lo fragmentario, lo incompleto, dibujarlo desde fuera, grabarlo, fotografiarlo y a veces apuntar el deseo de fundirse –en notable simbiosis– con mesa, pájaro, vaso, árbol («Y no escuchar los pájaros sino estar en el golpe / de alas», declara en «Por esto») parece un mecanismo recurrente en la escritura de Circe Maia que se enraíza en una reflexión sosegada sobre el paso del tiempo (Machado y Manrique son citados por la poeta en entrevista incorporada en la edición de su obra en Rebeca Linke en 2015). El tiempo con sus mínimos, pero intensos deslumbramientos fugaces, sus destellos de lumbre, sus revelaciones o hallazgos, aunque lo feroz, lo oscuro, lo abrupto –las pequeñas catástrofes– den el zarpazo inesperado también e interrumpan la luz. En ello constatamos una sensibilidad extraordinariamente perceptiva y «salida de sí misma», volcada en el ojo, de observación pictórica de lo elemental, de indagación honda a través del lenguaje en lo real que se sabe de antemano abocada al fracaso por su incapacidad de apresarlo, búsqueda incesante que remite a algunos poemas de Sylvia Plath, de Ida Vitale, con las que comparte ese mismo «asombro y maravilla ante el simple existir de las cosas» (Doce, p. 13). Es un asombro sereno y templado desde el afuera el de la poética de Maia, es delicadamente impersonal u objetivo –manifiesta su interés por la poesía objetivista que se hace en los últimos años en Argentina– y nunca abiertamente confesional –se aleja sustancialmente de Marosa di Giorgio, de Idea Vilariño–, como revela, entre otros recursos, el hecho de que apenas se utilice la primera persona, sino la tercera («La piedra de mar», «La sed»). Su mirada es «una mirada que nos lleva hacia el mundo» –en expresión que utiliza en *La casa de polvo sumeria*–, que lo penetra, que trata de aprehenderlo sin escudriñarlo, sin desentrañarlo desde la razón o el pensamiento, sin utilizarlo tampoco como bálsamo en el que revertir las emociones. Solo quiere constatar su presencia real, verdadera, su arraigo, peso y permanencia –que no trascendencia–, más allá de la pasajera vida humana («Las cosas»). Observamos esto en el poema «Junto a mí»: «Trabajo en lo visible y en lo cercano / –y no lo creas fácil– / No quisiera ir más lejos», en «Esta mujer»: «como cosas reales: pan, avena / ropa lavada, lana tejida», en «Ellos»: «La vida verdadera: / con su peso seguro / de una fruta madura / o de un carro de trigo» o en el elocuente «Hojas»: «el azul intensísimo es el objeto puro / el anti-pensamiento». El gesto poético va del mundo al yo y a la inversa, pero lejos de todo intelectualismo o teoría, con naturalidad y fluidez. La palabra, empapada de mundo la mirada, trata de fijar, de convertir

la materia (mineral, vegetal, de los objetos) en pura presencia y en este sentido solamente se puede hablar de una cierta inmanencia de lo cotidiano. La observación de lo tangible siempre es hecha desde ángulos externos y el deseo de realidad, presencia y de apresar verbalmente las cosas es constante –«sed de realidad», «sed de existencia cierta», formula la poeta–; *Presencia diaria* se titula el libro que publica en 1963; *De lo visible* el que publica en 1998: «Es como si desde el marco de una puerta entreabierta / quisieras ver qué ocurre en una inmensa sala / viendo tal vez la esquina de una mesa, / el vuelo de un vestido» («Es así»). Estamos, si aplicamos la distinción que hace Eduardo Milán en *Un ensayo sobre poesía*, ante el terreno de «la coloquialidad que entiende poesía por ese lenguaje "que dice las cosas como son"» y así encuentra ese «rumbo verdadero» en el cruce de caminos que es todo poema. En algunos momentos, el sujeto ya no contempla, sino que pasa a ser lo contemplado, pugna por convertirse en aquello que observa. Así, el yo se traza finalmente como una categoría más del discurso, como un deíctico que marca la inserción del sujeto en un orden simbólico natural, universal, cuyo funcionamiento elude los poderes más fuertes de la conciencia o de la captación reflexiva. Pero tal deíxis marca también el sentido del discurso, en la medida en que este no posee una significación fija o estructura cerrada, sino que se manifiesta en su actualización constante, en su pleno movimiento, en una incompletud consciente. Su lenguaje, codificado, identificable por una sencillez depurada, habla de muerte, dolor, gozo y vida y está anclado en una equilibrada observación de las cosas, los objetos, naturales o artificiales, que pueblan su universo poético («Hasta el mínimo gesto necesita / un apoyo de piel, algún pequeño / movimiento real»). Es una poética de un fulgor no sublime, del fulgor en lo prosaico y el intento de captación del entorno cambiante a cada instante. La metáfora de los hilos de luz entrecruzados para formar un tejido completo, los hilos de agua para formar un río secreto («Convalecencia»), hilos de palabras o «enredada maraña de partículas», los círculos de sentido de lo puramente real al pensamiento y las escalas o gradaciones habitan sus versos en esa poética del cambio constante.

La reflexión sobre la incapacidad de la palabra para captar la realidad rotunda que se da «en persona» permea, entonces, todo su imaginario –es clara la constante remisión a la fenomenología de Husserl y su distinción sobre lo que percibimos y cómo lo percibimos– sin artificios retóricos, desde la sencillez verbal y la condensación, el aquilatamiento cuando es preciso: «¿Cómo se hará para estirar la mano / y atraer hacia aquí todo el presente / y atarlo?» («Sincronías»).

La re-enunciación melancólica de la pérdida, por otra parte, es otro motivo esencial y aparece en *Destrucciones*, libro compuesto por textos en prosa en

que la muerte irrumpe, el libro que más duele en toda su trayectoria junto con el desgarrado *Viaje a Salto* y en el que percibimos ese trabajo de duelo y el carácter indecible, irreparable e irrepresentable de la pérdida grande, de las pérdidas pequeñas a partir de imágenes de mutilación, tajos, árboles talados a hachazos, plantas moribundas, flores arrancadas, telas desgarradas para balbucear siquiera la muerte del hijo. Su lenguaje es sobrio y despojado y aunque impregnado, como señala Doce, de «la oralidad y los ritmos conversacionales», tiene una austeridad, una parquedad y hasta una «humildad» –Doce *dixit*– en su enunciación «nueva» del mundo, en una mirada íntima, certera que sostiene el mundo quieto todo desde lo menor, desde un lenguaje, siempre precario, siempre insuficiente, pero que se acerca a ese «lugar desconocido», al misterio –«Solo el misterio nos hace vivir, solo el misterio» diría Lorca– y lo interroga.

Vozánica: *escritura, acumulación y velocidad*

Maurizio Medo

Vozánica
Lola Nieto
Madrid, Harpo Libros, 2018

En los últimos años han surgido una serie de propuestas que, ojalá me equivoque, pero de acuerdo con las tendencias que caracterizan a la crítica española, corren el riesgo de perderse etiquetadas con el código de «lo experimental». Desde *Tuscumbia* (Harpo Libros, 2016) hasta *Vozánica* (Harpo Libros, 2018) la obra de Lola Nieto (Barcelona, 1985) podría ser víctima de esta emboscada. Por esa razón considero fundamental adelantarme a cualquier tipo de etiqueta, escarbar en la superficie de ese indómito tembladeral titulado *Vozánica* y reconocer la naturaleza de los diversos materiales que «intervienen» en esta construcción. Para lograr tal cometido considero necesario detenerme un instante y analizar las diversas implicancias del concepto de lo «experimental». Cuando tuve la oportunidad de comentar

con Charles Bernstein[1] las dudas que me suscitaban la utilización de este término, esa vez hablamos específicamente de los procesos de Jackson Mac Low y John Cage, tal como lo propuso Bernstein y, con el propósito de librar a lo «experimental» de cualquier asociación científica, sustituimos la idea del «experimento» por la idea de un «ensayo», en el sentido de «tomar la medida de algo» o el de «someterlo a una prueba», fue así que, por fin, conseguí comprender a cabalidad la propuesta de Bennet quien afirmaba que, incluso en la utilización de formas tradicionales como el soneto, el romance, el *pantoum*, o lo que sea, toda poesía es «experimental». Es decir, que toda poesía «se crea a base de expresar, de crear, una experiencia nueva».[2] Dicho así lo «experimental», como una «condición» de la poesía, y por ende como una especie de *avis rara* atrapada en los compartimientos de las taxonomías, no existe. Por tanto, salvo que se trate de un recurso del crítico, ducho en ahorrarse fatigas, no tendría que asumirse como un probable subgénero el de una poesía experimental. Libros como *Memorical-Fractal*, de Miguel Ángel Muñoz Sanjuán; *Crak*, de Ignacio Miranda; *Los salmos fosforitos*, *de* Berta García Faet o *s/7*, de Marcos Canteli no buscan, creo yo, alcanzar tal condición. Lo sabemos: no se consagrarán por ello. Son experimentaciones. Y por lo tanto resultan irrepetibles. En esa línea podríamos situar a *Vozánica*. Aquí Lola Nieto «ensaya» un proceso, «inventa» y establece su propio reglamento en una experimentación que es, al mismo tiempo, y de acuerdo a lo que señalaba Bennet, una experiencia. No LA experiencia, sino, más bien, el resultado de «un contacto vivo y dialogante con la materia»[3] elegida para establecer lo que, pareciera ser un juego, sí, pero que, en realidad, no lo es. *Vozánica* es un libro que, es verdad, está configurado por el influjo y la acción de la visualidad –*videation*, acotaría Marjorie Perloff–[4] pero que ha sido estructurado de tal forma que aquello que expresa posee una sonoridad tan particular que se equilibra con la dimensión del universo visual que nos presenta. No es que

1 Medo, Maurizio, *Backstage. 18 entrevistas y algunas notas alrededor de la poesía contemporánea*, Cáceres, Liliputienses, 2017.

2 Bennett, John M., «La poesía experimental, la experiencia», en «Inauguración y Seminario de la X (la última) Bienal de Poesía Experimental», en: Felipe Cussen, «Poesía experimental: algunas propuestas críticas», en *Experimental Poetics and Aesthetics*, n.º 0, 2010. Ref.: https://www.academia.edu/2911440/_Poes%C3%ADa_experimental_algunas_propuestas_cr%C3%ADticas_._Experimental_Poetics_and_Aesthetics_no_0_2010

3 Barisone, Ornela S., «La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género», Rosario, Argentina, Universidad Nacional de Rosario-CONICET, Ref: https://www.academia.edu/35179081/La_escapada_de_la_l%C3%ADnea_Edgardo_Antonio_Vigo_y_la_construcci%C3%B3n_de_la_poes%C3%ADa_visual_como_g%C3%A9nero

4 Perloff, Marjorie, *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, Chicago University Press, 1991.

estas dimensiones –tanto la oral como la visual– que actúan en la composición de una misma escritura, se complementen: diría que incluso se desacoplan en el horizonte, mientras van fragmentado la noción tradicional del poema hasta constituirse en dos discursos paralelos que se desarrollan dentro, y fuera, de una misma representación escénica.

Lo visual, recordando una idea de Jochen Gerz,[5] vehiculiza, en la medida que va revelando, el pensamiento que se experimenta; lo sonoro se expresa con tal minuciosidad, y desde tal espesura, que pareciera reflejar incluso «el sonido de orina tintineando en un orinal».[6] En ese sentido la propuesta de Nieto es performativa, sí, pero como una «acción sobre acciones posibles»,[7] realizable solamente en la medida en que se manifiesta libre de cualquier mediación. Como ya dijimos, es un «ensayo», pero que es capaz de replantear su relación, como escritura, y no solo como un campo semántico, también con respecto al poder como también con respecto a la tradición.

Pero, ¿en qué sentido traspasa lo estrictamente semántico? Diría que lo logra a través de su gestualidad. El lenguaje planteado por Lola Nieto, que disiente con las nomenclaturas generalizadas de un posible «after-language» o de un neobarroco americanos, es gestual en tanto parece materializarse a través de una serie de «jeroglíficos transitorios» que nos recuerdan que «las palabras habladas son palabras escritas, en el sentido de que no permanecen; pero siempre han tenido, al igual que el otro, una afinidad con las cosas significadas».[8] Con el uso de estos materiales, Lola Nieto establece dos funcionamientos, que resultan claves para *Vozánica*: 1. Velocidad y 2. Acumulación. Ambos surgen desde la relación de la escritura con el espacio, planteado como una representación mental y que, por ende, rompe con las categorías sujeto/objeto, lugar/no lugar, figurativo/abstracto, cúbico/lineal… Cada «registro» se manifiesta como una abstracción que es, al mismo tiempo, un ángulo y una voz, con un valor específico en la aritmética de esa partitura titulada «Lo Real». Quizá esta sea la representación más extrema en *Vozánica*: la realidad. En su composición no existe un *apego* ante las posibilidades que le ofrece la representación simbólica, más bien, sí, en su «transcripción».

5 Gerz, Jochen, «Por un lenguaje del hacer», en *Cormorán y Delfín*, n.os 27-28, Buenos Aires, junio de 1972.

6 La imagen alude a cierta confesión de James Joyce acerca de su libro *Chamber Music*, publicado por Elkin Matthews, en mayo de 1907.

7 Lazzarato, Maurizio, «Políticas del acontecimiento», Buenos Aires, Tinta Limón, 2006.

8 Bacon, Francis, *The Advancement of Learning*, Second Book, XVI, p. 137. Ref.: https://oll.libertyfund.org/titles/bacon-the-advancement-of-learning

El desafío para Nieto es ser, sentirse, capaz de «transcribir» todo lo que allí deviene, todo lo que allí se acumula y, también, todo lo que allí se diluye como si fueran pequeñas piececitas de *Cut Up* –una técnica que, de acuerdo con el viejo Burroughs, es capaz de filtrar «el futuro entre líneas»– y no porque Nieto tenga el alma de un diestro coleccionista sino, más bien, porque, como ella intuye, solo mientras acumula –y también, mientras pierde– será capaz de (re) conocer el espacio, de palpar sus sonoridades –hasta incluso convertirse en cada una de ellas– y de evocar cierto aroma a través de cierto color, con el propósito de revelarnos lo que ya creímos revelado, pero que, paradójicamente, pasó desapercibido. En *Vozánica*, el drama del *to be or not to be* reaparece convertido en *to be and not to be:* el dilema del ser implica también a los fantasmas.

Vozánica es un libro que se alza contra la dictadura del anonimato, una utopía que nos arrastra con la velocidad suficiente para descubrir que «el espacio de Einstein no está más cercano a la realidad que el cielo de Van Gogh. La gloria de la ciencia no está en una verdad más absoluta que la verdad de Bach o Tolstoi, sino en el acto mismo de la creación».[9]

Si, como dicen, el puzle fue creado por un cartógrafo como un intento para enseñar geografía, este libro de Lola Nieto, un *dreamwake continuum* en el cual solo la poesía se revela, es el camino para perderla. Aquí no hay, no existe ninguna certidumbre, salvo nuestra propia esencialidad, adonde, finalmente: «un gesto de ternura es lo único que nos salva».[10]

9 Margenau, Henry; Le Shan, Lawrence *et. al.*, *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh. Un paso más allá de la realidad física*, trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 2002.

10 Segovia, Ángela, «Lola Nieto: "Un gesto de ternura es lo único que nos salva"», en *Ocultalit*, 7 de febrero de 2019. Ref. https://www.ocultalit.com/entrevistas/lola-nieto-un-gesto-de-ternura-es-lo-unico-que-nos-salva/

Ese pájaro ya ruido, en pleno vuelo

Guadalupe Grande

Ese ruido ya pájaro
Mario Obrero
Madrid, Entricíclopes, 2018

QUERIDAS amigas, queridos amigos, gracias por acompañarnos esta tarde que es sin duda una tarde de celebración.[1] No puede ser ninguna otra cosa: *Ese ruido ya pájaro* viene a contar cantar lo que ya intuíamos: que Mario García Obrero es un poeta pájaro, un pájaro arroz, un menudo pájaro inmenso que no va a parar de hacer ruido, poesía, en un mundo lleno de furia.

Hay una tentación que quiero dejar de bordear, un asombro que deseo explicitar para poder dejar de lado: la juventud de Mario, el absoluto asombro que produce la sabiduría de su poesía en una edad tan menuda. Sin duda es asombroso, una extrañeza feliz, un acontecimiento congelado en el tiempo, una rareza que permanecerá en su biografía como signo fundacional: eso ya no tiene remedio, si es que tiene que tenerlo. Pero no es ese dato lo que convierte en acontecimiento su poesía: ahora no podemos olvidarnos de ello, pero vendrá el día en que nadie advertirá su edad sino su asombroso talento. Lo que les pido hoy es que escuchen lo que van a oír no como la poesía de alguien muy joven y lleno de talento que algún día alcanzará su madura forma sino como una forma entera, completa y ya pájaro en su ruido. Pueden escucharlo como un viaje, pero no en virtud de la edad de Mario, sino como cualquier otro viaje de un artista, se inicie a la edad que se inicie. No dejen que el asombro ante su menuda edad les impida ver el nada menudo tamaño de su poesía. Lo que vamos a escuchar esta tarde no es un joven prodigio, por más que el suceso sea prodigioso, sino el prodigio de la palabra debatiéndose entre la melodía y el ruido: no otra cosa es el disparatado, desastrado, fallido y maravilloso viaje que esta especie está intentando realizar en esta época.

Hay otra tentación que también quiero dejar atrás antes de hablarles del libro de Mario García Obrero que hoy celebramos: Oh, aquella vieja y ya algo

1 Texto leído en la presentación de un *Ese ruido ya pájaro*, de Mario Obrero, en la sede de la FCPJH, Getafe, el 27 de mayo de 2019.

pasada de moda pregunta sobre si las cosas nacen o se hace… Sí, queridas amigas, queridos amigos, tendemos con demasiada frecuencia a los arcaísmos prestigiados, a los lugares comunes no por pasados de moda menos comunes: que si ser y estar, que fondo y forma, que si sentimiento o intelecto, que si racional o irracional... todo boberías, créanme, que se aplican con dificultad penosa a cualquier ámbito de la vida, y con respecto al arte han provocado tremendos estragos. El problema del talento no es tenerlo o no tenerlo, sino malograrlo, tarea a la que esta época y esta sociedad se aplican con ufanidad olímpica. La cuestión no es que alguien particularmente dotado encuentre su preeminente lugar en el mundo, con mayor o menor esfuerzo, contra viento o a favor de marea, sino que el mundo le permita a cada ser llevar a delante y gozar la predisposición, más o menos talentosa, de que cada ser disponga. A las cosas vivas, a los seres vivos, hay que prestarles atención para que puedan sobrevivir en un mundo que ya le presta demasiada atención a las cosas muertas. Esta tarde, la cuestión es *Ese ruido ya pájaro*, pero deseo que entiendan que el relámpago que atraviesa este libro podría no haber existido o podría estar en este instante guardado en un cajón a la eterna e improbable espera de un lector.

«¿Genio? En este momento / Cien mil cerebros se piensan en sueños genios como yo, / Y la historia no señalará / ¿Quién sabe?, / a ninguno, / Ni quedará sino estiércol de tantas conquistas futuras. / No, no creo en mí...», escribió el nada optimista Álvaro de Campos. Y así es, queridas amigas y amigos, conocemos aquello de lo que hemos cuidado, tuvo que haber un Félix Mendelssohn para que hoy escuchemos el ruido de Bach, y tal vez, digo solo tal vez, para que hoy escuchemos a Mario ha de haberse dado una cadena de creencias y complicidades en la valoración y práctica de la poesía. Esto no pone en duda el talento de Mario, esta reflexión pone en cuestión la acción política con respecto a la cultura. Quería hoy contarles esto y quería hacerlo justo aquí, en la Fundación Centro de Poesía José Hierro, cuya labor, no crea talento pero fomenta y permite que suceda algo imprescindible: que los milagros no pasen desapercibidos, como decía Juan Calos Mestre, y que todo el que se acerque a esta casa de poesía pueda hacer, como reza el refranero, de su necesidad virtud, y, además, compartir esa virtud. Créanme, no es poca cosa, créanme, en lugares como este se sigue haciendo realidad tal vez el más bello sueño que ha dado este país a la historia: la Institución Libre de Enseñanza. Y creo que Mario García Obrero, a través de la práctica docente y comprometida con la poesía de su madre, Susana Obrero, a través de lugares como este, es un radical heredero de aquel sueño que, por ejemplo, propició y consiguió la emancipación cultural en aquella época de un número impensable hasta el momento y incluso aún hoy de mujeres. Y para finalizar con esta tentación, quiero

decirles que para el Centro de Estudios de la Poesía de San Sebastián de los Reyes fue un regalo que no se nos pasara inadvertido el primer libro de Mario, *Carpintería de armónicos*: tuvimos la certeza de que estábamos presenciando un acontecimiento, sentimos la convicción de que ese poeta equilibrista, deseante de la lengua y de su carga histórica y ética era exactamente la forma de lugar poético que queríamos defender en el Premio Félix Grande, y disfrutamos la alegría de poder darle cuerpo en forma de libro.

«Un libro, –queridas amigas y amigos, decía Francisca Aguirre–, es una prenda de abrigo»; «un poema es una caja de herramientas», dice Juan Carlos Mestre; «un buen verso es una calidad súbita del mundo», escribió Cintio Vitier; «la poesía tiene una puerta herméticamente cerrada para los imbéciles, abierta de par en par para los inocentes», sentenció Aldo Pellegrini. Abrigo, aperos, iluminación, inocencia, de todo eso encontrarán en *Ese ruido ya pájaro*. Y lo encontrarán con libertad y radicalidad a partes iguales. Y lo encontrarán en compromiso e inocencia a partes equidistantes. No voy a caer en ese otro fatal lugar común que supone que un poeta evoluciona para mejorar: ni de lejos. El talento no mejora: como la energía ni se crea ni se destruye, tan solo se transforma. Y sí, hay transformación en este libro. «Llegué muy joven a un mundo que era ya muy viejo», cita Mario a Erik Satie: dupliquen la juventud, dupliquen la vejez y entren en este libro al que «De la mano acuden los muertos a encender naranjas en los montes de leche».

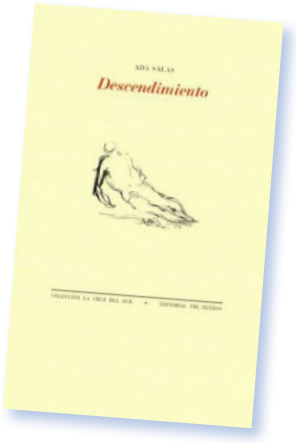
Mario ha reunido en este libro más de un amor «afinando ruido en trashumancia»: su amor por la palabra, su amor por la música, su amor por la pintura: tres patas distintas y una sola mesa tan verdadera como cualquier otra mesa sobre la que se dispongan los alimentos de la generosidad, el compromiso ético y la inteligencia en la teoría del reparto. O lo que es lo mismo, entender que el arte no tiene géneros, que la poesía es una práctica del espíritu, una acción en la que los lenguajes humanos se dan cita no para resolver las contradicciones sino para hacerlas más habitables en su permanente transformación. Y en esa transformación del lenguaje aparecen los *collages* de Mario es este libro, iluminando en pauta cromática, conversando en la armónica mesa del recolector de piezas, papelitos náufragos, trazos, con el avisador del fuego que es todo poeta cuando reconoce en el lenguaje posibilidad trasformadora. Es la mesa del carpintero, son los armónicos de la lengua, es la partitura del color. Esa mesa está apoyada en un suelo tristemente demodé en estos días en estos lares: la memoria. Esa memoria que convoca «a los antepasados a encender naranjas», esa memoria que sabe que su «país llena de banderas / las vidrieras de costa / en las fosas comunes no hay murciélagos pero sí noche güio güio / güio gentes que guardáis las sábanas de Isabel la Católica en el bolsillo de vuestro / pantalón». La poesía, queridas amigas

y amigos, ay la poesía, ese animalito inocente, tibio, ya pájaro ya ruido, ese animal extravagante que como el Odradek de Franz Kafka, procede de una etimología desconocida, vive en domicilio desconocido, y ríe con la risa de alguien que no tiene pulmones, es decir, como el susurro de las hojas caídas. La poesía, ese ruido ya pájaro que nos trae entre esas hojas «la palabra y su traje de hacerse fotos subida al tejado de los pescadores / ¿quiénes son los hombres eternos?».

«Las personas mayores, ¿a qué hora llegarán?», preguntaba César Vallejo, tal vez el más niño de todos los inocentes poetas, junto con el otro gran niño que fue John Keats, y que en carta a su amigo Bayley declara: «Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en el suelo…». Pues bien, en *Ese ruido ya pájaro* sin avanzar ni retroceder sino en necesaria transformación, Mario se enreda gozosamente en la partitura de la lengua, tantea el idioma, trastea con las palabras, tararea la sintaxis, trasporta, escucha, invita a sus amigos al baile, y, a la manera de *Trilce*, es decir, poniendo en la partitura todo el vértigo del inocente juego, despliega una capacidad creadora y convocadora del lenguaje que podría dialogar con aquella «visión comunicable» de Rosamell del Valle. Las citas que abren el libro nos dicen qué nos va a contar Mario y qué le preocupa en este instante: el ruido fascinante que producimos y que es solo ruido si no le prestamos atención (John Cage); la dudosa belleza que tal vez esté en las antiguas cosas: los barcos, los ruiseñores, la casa del poeta (Satie), cómo conjugar esa belleza, esa música con las voces de los vencidos por la historia (Mestre). Estas son las preocupaciones de Mario García Obrero en este libro, todas unísonamente juntas en una partitura inocente, que es lo contrario de naif, donde la imaginación, lo contrario de la fantasía, es la máquina de generar realidad, esa que solo la poesía puede nombrar: «Como un hombre poniéndose los calcetines verdes de los días de huelga / el samurái perdura amarillo en el arroz / Hoy / esta mañana, he / considerado lo que queda de mí: / queda tanto todo que entra en las casas a preguntar si han cortado el agua / si no hubiera charcos en el mundo podría llevar en mi mochila / la palabra de Antonio Gamoneda». Efectivamente, queridas amigas y amigos, la poesía no es un lugar al que van a parar los cobardes, sino los pájaros y eso que queda entre el balbuceo y el ruido: «las hojas que se mueven haciendo del agua una canción de higueras» (Mario García Obrero). Cerremos los ojos para leer esta partitura.

Un poco de piedad: Para acompañar el Descendimiento *de Ada Salas*[1]

Antonio Crespo Massieu



Descendimiento
Ada Salas
Valencia, Pre-Textos, 2018

Este libro habla desde un cuadro, no de un cuadro. Está el *Descendimiento* de Rogier van der Weyden, está la música de Bach y está una mujer que mira y una mujer que escucha. Luego la palabra que va habitando el espacio en blanco de la página, el espacio del cuadro, «el espacio que sigue al dolor», el «no espacio» «donde una vez germinó la belleza». Quiero decir, como ha señalado la autora, que esto no es una écfrasis: la representación verbal de una representación visual, y no lo es en ninguna de sus acepciones, pues frecuentemente esta descripción está inserta en una narración. Aunque tengamos el cuadro aquí delante estos versos que ahora se van a escuchar no lo describen: lo viven, lo habitan, transitan por su dolor indecible; se traspasa el umbral: quien mira el cuadro entra en él, pues los límites entre el sufrimiento que allí se describe y el de quien lo contempla es «un límite borroso», quien lo mira tiene que repetirse que «esto es un cuadro», no una representación o la caja donde se escenifica un drama, sino una realidad a la que se desciende: «quiero entrar en él / ahogarme en esas lágrimas / [...] Ser yo ese cadáver». Tras la referencia al cuadro, tres citas abren el libro: Bach, William Carlos Williams y Dostoievski. «Cuenta a la tierra y al cielo tu dolor», «El descenso nos llama / como nos llama el ascenso» y «Lo que yo describo es viejo, son hechos pasados, que sucedieron hace mucho tiempo». Este descenso, este acompañar el descendimiento para contar el dolor habla de algo que sucedió hace mucho tiempo; es decir que sigue sucediendo... al menos si nos atrevemos, si queremos mirar y escuchar.

Tres palabras inician los tres primeros poemas: *No*, *Miras*, *Nadie*. Una negación inicial: «Ha de ser otro el modo otro el túnel / otros el laberinto el

1 Este texto fue leído en el ciclo Poesía en el Bulevar realizado en la Casa de Cultura y Participación Ciudadana de Chamberí, el 10 de enero de 2019.

hilo con que desandarlo / otras han de ser las palabras»; perplejidad ante el sufrimiento y su eterna repetición. A continuación, la mirada, «lo que pintó el maestro», lo que vemos: el cuerpo de Magdalena, la caída de María, sus lágrimas (y las palabras nos lo hacen ver con la misma precisión, con la misma exacta y luminosa densidad que nos dejara en el lienzo van der Weyden) y, sobre todo, no ya lo que vemos, sino lo que está: «la verdad de la muerte / Y no el lamento»; «el acto / de morir / de sufrir».

Y nada dota de sentido a la muerte: «no es un martirio/ no es un sacrificio –Cristo / no nos importa / él tenía un porqué». La muerte «ES», y nada podemos hacer con ella. Es un acto. Y desde aquí, desde esta afirmación, esta caída, este descenso, que parece excluir todo consuelo; desde esta verdad tenemos que seguir leyendo, seguir mirando, cara a cara a la muerte y al sufrimiento, sin engaños; tal como se nos muestra, tal como ES. Renuncia a una justificación trascendente de la muerte tan similar a la renuncia del carácter sacrificial, y por tanto teológicamente justificado, de lo que se llamó Holocausto y designamos ahora como Shoah o, por recurrir a la metonimia, Auschwitz.

Y tras la negación de la realidad, el tercer poema nos dice la soledad absoluta: «Nadie mira hacia nadie. Todos los ojos son / el ensimismamiento». En este territorio no hay certezas: «Una se mueve /sobre / la roja pez de los significados / como sobre una balsa a la deriva». Y vamos entrando en el cuadro, en los poemas, desde la responsabilidad de las palabras: «no te deslices sobre / las palabras / como si fueran / nada». Decir «compasión» solo es verdad si significa: «Acoger ese cuerpo. Lavarle las heridas como si / respiraran. / Ungirlo con el llanto / que no pudo llorar». Y es esta una exigencia desmesurada: «No morir / de su muerte. Comprender / esa pena. Esperar / a su lado / que vuelva entre los vivos. / Y sí, / sin esperanza».

Encontrar una gramática del espanto para ser capaces de decir la muerte sin ahogarnos, esperar sin esperanza, negar el vacío, aquí, en el cuerpo ausente de todos los inocentes. Como esa terca espera y esa absurda esperanza de María Magdalena: «Y ve / lo que no ve lo que no ha visto / –no más / derramamiento no más / llanto».

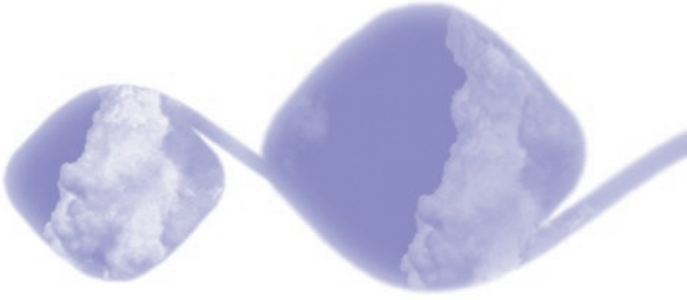
Hay en este primer apartado del libro poemas en los que habitamos el cuadro y otros en los que entramos en un dolor más personal, pero ambos se confunden. El frío de vivir, ese imaginar la muerte cuando era pequeña, esos versos que nacen del lamento de Pleberio («Para quién edifiqué torres») –y no es la única referencia a nuestra tradición: «dónde está la color de tu rostro»–, los diminutivos… De nuevo la imposibilidad de describir la muerte: «La muerte es lo que no / podemos conocer –lo que no / conocemos no puede describirse», «la muerte nos aleja la muerte no es humana». Y, sin embargo, enunciarla: «lo que digo es más grande que yo». Es, como en el cuadro, como

si estuviéramos en un extraño equilibrio, sin poder descansar y «nadie viene a sacarnos de aquí». Y la responsabilidad, la exigencia ética, la verdad de las palabras y de las acciones, el saber que «todo daño es irreparable» y que «nadie / vuelve a ser el que fue / después de haber herido».

Esta primera parte termina y, ahora sí, nos encontramos un poema titulado «Écfrasis. Inventario» aunque yo no sé si es un inventario o, de nuevo, a través de «la mentira» del cuadro –un «espacio dramático»– la verdad del sufrimiento. Luego quien contempla «Aparta los ojos / atraviesa la sala» mira hacia atrás, salé del recinto, deja de contemplar el cuadro –¡y cuesta tanto dejar de mirarlo!– y dos poemas finales hablan de «El sueño», «La esperanza», y el tiempo y el espacio que siguen al dolor.

La segunda parte de este poemario es un «Oratorio» –citas iniciales de Tomás Luis de Victoria, G. F. Haendel y J. S. Bach– que se desarrolla a la manera de los oratorios del Barroco. Poemas breves donde Coro, Coral, van alternado con los personajes del cuadro: Nicodemo, María Cleofás, María, Jesús, Mujeres, Juan, María Magdalena, José de Arimatea, María Salomé, Jesús. De nuevo la pregunta: «Responde qué hay de noble en / la soledad qué hay de sagrado / en / el sufrimiento». «¿Puede / el brillo de un cadáver / iluminar la noche?» Y la pregunta, el deseo final: «Y ahora preguntamos / quién / nos hizo personajes de este drama. Un poco / de piedad. El canto de algún mirlo el sol / de Galilea». La música de Bach responde: «descansad dulcemente». Y la Coral nos dice la verdad del enigma: «Y el círculo se abrió como una mancha blanca».

Así, en la blancura del lienzo vacío, de la página en blanco, del silencio que precede a la escucha, como unas nuevas *Variaciones en blanco*, nos deja este oratorio que se diría espera una música; este *Descendimiento* que habla de hechos pasados, ya sabéis, lo sucedido hace mucho tiempo… lo que ahora mismo está sucediendo. Queremos escuchar un pájaro, sentir el sol, leer estas palabras. Necesitamos un poco de piedad. Para que el círculo se abra como una mancha blanca.



Una pregunta cuya respuesta no existe

Laura Casielles

Phantasmagoria
Sara Torres
Córdoba, La Bella Varsovia, 2019

Dejó dicho Luis Cernuda que «el deseo es una pregunta cuya respuesta no existe». Vivimos, sin embargo, en un mundo en el que hemos aprendido a construir el deseo precisamente a partir de una respuesta dada de antemano. Un mundo saturado de imágenes que fijan los códigos que configuran ese deseo, que ofrecen constantes objetos para satisfacer una pregunta a la que no se deja espacio.

«Un ¿cuerpo? –escribe Sara Torres– no es capaz de percibirse a sí mismo como materia concreta pero accede de forma constante a las imágenes / ¿o las imágenes acceden a él? / atrapada en la cadena de resonancias.» El exceso de representaciones dificulta el acceso a la vivencia: es necesario detener la profusión de imágenes para poder acceder al propio cuerpo y recuperar la posibilidad de desear. «Asfixia en la cadena de significantes», «atrapada en la resonancia / al repetirnos no nos encuentro», «el archivo / me aplastó el plexo».

El filósofo Santiago Alba Rico explica como, en nuestro tiempo, el cuerpo ha desaparecido. «Durante toda la historia de la humanidad, las sociedades que han adquirido civilización se han interesado en la contradicción entre apariencia y realidad. Pero ahora, la apariencia es la realidad. Y ahora, lo que antes era la realidad, el cuerpo, se ha convertido en un residuo culpable.» Según su hipótesis, el cuerpo es un obstáculo para la economía capitalista porque siente dolor, envejece, muere, y supone por tanto el lastre de una contradicción de la que nos pasamos el rato intentando huir. Cuanto más acceso tenemos a sus representaciones, más lejos estamos de él.

Frente a eso, *Phantasmagoria*, último poemario de Sara Torres, es una especie de fenomenología de los momentos en los que intuimos otra cosa. Una vivencia antigua, familiar pero casi olvidada, en la que vemos –en nosotras o en las otras, los otros– al sujeto que hay detrás de la objetualización que nos invade. «He de humedecer el cuero seco / para que la piel se me pueble de ojos / [...] párpados no muros / con la capacidad de plegarse y desplegarse.»

El dolor y la angustia se encarnan con una certidumbre que esquiva la tentación de convertirlos en abstracciones: «pilota el ojo ciego de una pregunta / y la respuesta que existió tiempo antes».

Así, el deseo vuelve a ser algo opuesto a las imágenes diseñadas para completar el hueco antes de admitirlo. Toma cuerpo, «puede olerse y quebrarse». Porque, contra el transcurrir de los anuncios y los cánones, «será caprichoso y hambriento. Irrumpiente y trastornado como el carro que desborda la velocidad de las bestias que iban tirando de él y las empuja a las esquinas del camino. flancos hacia arriba. mirando perplejas. será como el gesto de sorpresa en los ojos redondos y oscuros de las bestias súbitamente arremetidas o no será».

En ese desbordarse, en la orfandad en que nos deja el no legitimar lo aprendido y acostumbrado, en «la ausencia de texto que describa modos de relación», se abren posibilidades. *Phantasmagoria* es un proyecto que pretende ofrecer otro tipo de imagen y que, no en vano, nació con la escritura en diálogo con un proyecto escénico, esto es, con un «poner el cuerpo» a esa búsqueda de palabras.

Y, como es habitual en su escritura, Sara Torres lo hace desafiando lo conocido a través de un profundo ejercicio de imaginación. De nuevo, en Santiago Alba Rico encontramos una reflexión que viene al caso: su defensa de la imaginación, anclada en el presupuesto de su diferencia con la fantasía. Su planteamiento parte de la idea de que la fantasía –género al alza en el tiempo de las imágenes– no tiene que someterse a la verosimilitud, se desprende de toda norma para proponer cualquier cosa, parte de un pacto de ficción que se desentiende de cualesquiera implicaciones de la representación con el mundo. La imaginación, sin embargo, dice, consiste en construir otro mundo con solidez, creando cadenas diferentes de causas y consecuencias, haciéndose cargo de las implicaciones de cada nueva figuración. Consiste, explica, «básicamente en ponerse en el lugar exacto del otro y en el lugar probable de uno mismo».

Una imaginación así entendida es la que trenza los cuentos de infancia y perdemos en las fantasías adultas –en las sexuales, en las políticas, en las vitales, en las literarias–. Recurrimos a un realismo pornográfico o a una metáfora hecha de zombis o dragones, y vamos desentrenándonos de la facultad de construir otros mundos posibles, otros modos posibles de estar en este.

Una imaginación así entendida es, sin embargo, la herramienta con la que Sara va edificando, libro tras libro, el mundo muy propio que construye en su escritura. Si el entorno de imágenes –heteronormativas, violentas, capitalistas– impide a la vida abrirse paso, su poesía dibuja otras como desbrozando un posible camino. Así fue en *La otra genealogía* (Torremozas, 2014): una

suerte de utopía o cosmogonía alternativa que imaginaba una isla habitada por una comunidad de mujeres libres, o en búsqueda constante de serlo. Y así también en *Conjuros y cantos* (Kriller71, 2016), donde el empeño era explorar la performatividad del lenguaje y sus efectos en la realidad, la posibilidad de cambiar nuestra percepción y concepciones a través del juego con el modo de nombrarlas o referirlas.

Phantasmagoria es de algún modo la bajada de esas reflexiones a tierra, a una vida cualquiera, escindida inevitablemente entre el constante ataque de las imágenes, el deseo que se atisba, la pérdida que asola. Una vida con sus encuentros y sus rupturas, sus búsquedas y su desasosiego. Siempre con la imaginación como cura para algo que se ha ido desviando hasta hacernos perder su rastro. Y anclada, como pide Alba Rico, siempre a tierra. A las habitaciones, las casas, las cosas: «busco y me encuentro también en los objetos». Esos objetos –unas flores boca abajo, un clavo bajo la lengua, nieve negra, ovillos de seda que crujen, la raíz del diente en la encía inflamada, una langosta de tres pinzas en la mano– como clave de una poética: elementos fuera de lugar, desconciertos que abren el viaje de la pregunta.

En su ensayo *Eros*, Anne Carson trata de trazar una «poética del deseo». Su punto de partida, esta intuición: «¿Quién desea acaso lo que no ha desaparecido? Nadie. Los griegos tuvieron esto muy claro. Inventaron a Eros para expresarlo». Desde la idea de que el deseo solo puede aparecer a partir de la ausencia, desde la carencia, y la asunción por tanto de que siempre se construye sobre la paradoja –porque en tanto se tiene algo, se deja de desear–, esa poética se constituye así en lo contrario a la profusión de imágenes. «Se debe conservar un espacio, o el deseo se acaba.»

En un sentido similar, la protagonista absoluta de *Phantasmagoria* es precisamente la ausencia: «ahora que ya no estás te pareces tanto a lo que me faltó siempre». La ruptura, la nostalgia, son una presencia tan sólida como el propio cuerpo. Uno de los grandes hallazgos del libro es la precisión en el modo de decir la ansiedad, el desasosiego: «boca de estómago a vertedero de la angustia llama llama vertedero a boca de estómago la angustia llama». Se dibuja esa travesía del desierto que suele traer consigo toda ruptura de un vínculo: «sus cuerpos desligados el uno del otro mastican memoria con encías de yeso». Pero, como decía María Zambrano, se trata de «un andar perdido que será luego libertad». En la pérdida, en el silencio, en la detención del fluir de imágenes, ocurre algo: fundamentalmente, el cuerpo, que se hace imposible de no percibir en el dolor.

Lo razona también Anne Carson: Eros es una experiencia de placer y dolor al mismo tiempo. Son indisociables. Entre otras cosas, porque si la ausencia era una de las condiciones del deseo, la impermanencia –siempre

según Carson– sería otra: «La belleza gira y la mente se conmueve. Atrapar esa belleza sería entender cómo es posible esa estabilidad irrelevante en el vértigo». Escribe Torres: «esta intersección en los intereses de ambas es pura eventualidad. genera un enganche. un enganche es incidencia. ocasión. solo eso. / anclaje ambulante que marca el vigor. no la medida / la potencia. no su alcance».

Vivir el deseo de manera genuina y limpia requiere imaginación: asentarse más en la pregunta que en la respuesta. Una poética del deseo, de igual modo, requiere de esa imaginación, y también de asumir la impermanencia. Qué cosa tan difícil, para la escritura: «el elemento expresivo tiende / a la estabilidad y al aislamiento». Si el lenguaje debe ser herramienta para la imaginación, tiene que intentar quedarse en ese mundo de posibilidades que no quieren cerrar el sentido: «tener poca fe en las ideas / ninguna idea». En un mundo de certezas, la apuesta de la escritura de Sara Torres quizá sea el no afirmar nada. Rompe las oraciones, fragmenta el sentido, intenta otros modos posibles de poner juntas las cosas. De las flores, las flores muertas; del viaje, un traqueteo en el coche abarrotado, la cabeza seccionada de un camello con la lengua colgando tras el pan dulce de las bodas. Sara no solo busca la belleza, sino el modo en que destella por contraste con lo no-bello, con lo doloroso, con lo fuera-de-lugar.

Y, como la imaginación pide, ancla las imágenes a la materia, y a los cuerpos. «Mi pelo y mi sangre. restos de uñas recortadas con los dientes. cuajos. guindas tardías enganchadas a un hilo. la orina. una gota errónea de flujo sobre el aparador.» Es mejor que los restos del deseo que se intentan alcanzar con la escritura sean materia muerta a que sean imagen, si es que queremos que ese deseo pueda nacer de nuevo.

Porque ese es el reto: ¿cómo construir una memoria que no vuelva a ser profusión de imágenes, desactivación de cuerpos, imposibilidad de deseo? ¿Cómo respetar lo vivo, lo sentido, como indudablemente cierto en un instante, sin que lo mate el signo? «No hay más contexto que el palacio del dolor / el palacio de la memoria», pero «la memoria campo minado […] quien lo cruza lo sabe». La ausencia que mueve la escritura –«eres un lugar vacante en el discurso antiguo / la interlocutora / el fantasma»– tiene que seguir siendo ausencia, pero la memoria pesa, fija, ancla: «renuncié a la ligereza / necia por querer vivir / con memoria concreta narrativa / mi fetiche: el archivo […] ¿dónde pedir que se me permita olvidar?».

Decía Carson en su análisis del *Fedro* de Platón: «el daño es el tema de este diálogo […] Dos tipos de daño: uno es el daño realizado por los que aman en nombre del deseo; el otro es el daño realizado por lo escrito y leído en nombre de la comunicación». Esas parecen ser también las preocupaciones de

esta *Phantasmagoria*: el primer tipo de daño es uno de sus temas; el segundo, quizá la clave de su forma. La apuesta poética de Sara Torres, su intento de escribir roto, de escribir en fuga, de escribir evocando sin explicación es, tal vez, desafiar las leyes de la comunicación, para salvar el deseo, ese otro modo de entenderse: el momento de la pregunta cuya respuesta no existe. «Si lo contase otra vez / sería distinto.»

Palabra de Alda Merini

leticia García Domínguez

Delito de vida
Alda Merini
Madrid, Vaso Roto, 2018

ES MUY PROBABLE que, si la realidad que vivimos transmutara en el mundo poético de Alda Merini, esta sería algo más ordenada y coherente, y nosotros tendríamos menos miedo.

> Mira, sin conocer la abstinencia,
> estas carnes purificadas de placer,
> estos objetos sinceros en su orgullo,
> estos cabellos de intenso aroma,
> de vida y recuerdos…
> ¿Es pecado vivirme a mí misma?

Delito de vida, publicado en 1994 en Italia y ahora en España por vez primera, constituye, además de un análisis de la poesía de Alda Merini a lo largo de varias entrevistas, una autobiografía en donde la vida deviene lírica de una forma tan conmovedora que incita a cierta plegaria atea: Alda que participas de la Anunciación que es el mensaje poético, que conviertes el sueño en palabra, venga a nosotros tu reino. El reino de Alda Merini fue su Naviglio en Milán, la casa de paredes pintarrajeadas donde se fotografió con su sempiterno collar y desnuda, llena de alegres arrugas y grandes pliegues, en una imagen que da un vuelco a la concepción de lo femenino, que simboliza la pasión amorosa imperecedera: «¡si estuviera aquí y viera que me enamoro a los sesenta y tres años»; y que se manifiesta en contra de los que «niegan a

la poesía, a la mujer, a la eterna juventud de la mujer». Por eso, mucho antes de saber que Alda es llamada la poeta mística, reconozco en ella a la poeta de la Palabra, la Verdad y la Vida.

LA PALABRA

Alda Merini organiza su autobiografía en pequeños círculos, y el movimiento de vida que describe es lo contrario al devanar y más similar al de la peonza que se desplaza mientras gira sobre sí misma: «En mi lenguaje la palabra Amor [...], sirve para indicar la trayectoria limitada e ilimitada de la infancia, que brota del origen y regresa a la memoria para crear al débil, al fuerte, al omnipotente poeta». La síntesis entre poesía y vida la expresa no solo a través de las nociones contradictorias de fuerza/debilidad, eternidad/finitud, sino al aceptar que la experiencia intelectual y sublime del poeta es generada desde esa otra, orgánica y torpe, de la infancia. Así, la palabra poética Amor, fusiona cuerpo e idea en una comunión que explica Umberto Galimberti: «la experiencia de nuestra corporeidad no es la experiencia de un objeto, sino de nuestra manera de habitar el mundo». Es natural entonces que para Alda Merini el nacimiento sea «el acontecimiento supremo de nuestra vida. En el cuerpo natural del ser humano se encuentra el germen de lo que este será el día de mañana, los amores que encontrará, los cinismos, incluso la muerte». Por eso, la frase con la que comienza *Delito de vida* (Nací el 21 de Marzo, a las cinco de un viernes lluvioso), resulta ser una reinterpretación en prosa de aquellos versos suyos en *Vacío de amor*:

> Nací el 21 en primavera
> y no sabía que nacer loca,
> abrir terrones
> pudiese desencadenar tormentas.
> Así, Proserpina leve,
> ve llover sobre la hierba,
> sus gruesos trigos gentiles,
> y llora siempre al véspero.
> tal vez sea su ruego.

Versos en los que el alumbramiento de la niña es la de la poeta. Así, *Delito de vida* es también la narración de la bella e indisoluble relación entre Alda Merini y las palabras: «toda pasión incendia. El fuego que abrasa las escorias nos conduce a la pureza y, en un instante, las transforma en la consecuencia de una inmensa fulguración de conocimientos. Así nacen los profetas y, en un grado menor los escritores. Desde mi infancia otorgué gran valor a los

sentimientos, pero recuerdo también cómo saltaba de gozo cuando descubría una palabra que incendiaba mi fantasía».

La verdad

Uno de los rasgos más hermosos de *Delito de vida* es que, a pesar de estar escrito en prosa, Alda Merini jamás abandona su lenguaje poético, ni la parte autobiográfica, ni en las entrevistas que siguen después. Su lenguaje muestra una gran voluntad de renovación y elabora nuevos significados cuando redefine no solo los símbolos de la tradición clásica o moderna, sino también arquetipos como el pecado («el pecado de amor es un medio de conocimiento»), el amor o la mujer: «no es la mujer real lo que elaboro, sino el concepto de mujer. Tampoco el padre R., era un amor, sino un concepto de amor. He aquí la importancia del lenguaje». Alda Merini modifica imágenes clásicas, a menudo mediante la contradicción, para inyectar un cambio de perspectiva. Así, en el eros atribuye al hombre los mismos rasgos que la tradición ha otorgado a lo femenino, de forma que la mujer deja de ser objeto y se convierte en sujeto, como en su obra la *Presencia de Orfeo*: «qué desnudo estás, amor/ desnudo y sin defensa/ soy la verdadera cítara / que golpea tu pecho» o en *Clínica del abandono*: «Tú que eres joven / como un cervatillo / y vas por los bosques de la tentación / sepas que soy Diana cazadora». Sus nuevas metáforas encuentran eco en la literatura moderna, en aquellos alimentos terrestres de Gide: «He visto un ángel dulce / aferrar tu dulce arroz / y llevarlo a mi boca», o en el cine con la *Rebeca* de Hitchcock o *El portero de noche* de Liliana Cavani. La figura del Portero es una de las imágenes más dolorosas de *Delito de vida*, es el terror que viola a Alda Merini todas las noches desde que es encerrada en el manicomio. A lo largo de su autobiografía, esa alucinación –eco de un lejano trauma infantil apenas recordado a causa de los electrochoques a los que fue sometida en el manicomio–, penetra en el terreno lírico, a veces tormento y otras placer, un cielo e infierno emocional y postraumático que subyuga a la poeta: «ver al portero real (tal cual es) significaría obnubilar los recuerdos más bellos y vivos de la existencia para dar sitio a los horrores. Y el ave fénix que renace cada mañana, no podía sino inventar el Delirio amoroso». Para narrar el maltrato que experimenta en el manicomio utiliza otra de las imágenes más llamativas de *Delito de vida*: la muñeca de la psiquiatría. Está inspirada por el Ballet Coppelia y representa la deshumanización de esa especialidad médica, que logra castrar a la enferma y robarle su capacidad engendradora: «Coppelia, o sea, la muñeca empotrada, dejó caer en el espacio su largo velo de novia. El velo

no hizo ruido y se fue a morir en la noche de una Navidad: el hijo no nació, ya no nació ningún libro».

La prosa pierde intensidad poética y se torna reflexiva en las entrevistas de la parte final del libro, que abordan cuestiones tanto personales como literarias. Alda Merini, que vivió casi veinte años en el manicomio, nunca se muestra evasiva y cierra contundentemente el debate sobre la enfermedad como generadora de arte: «No es real que la esquizofrenia genere arte; la esquizofrenia es un abismo y es una grieta simultánea entre la ley del silencio y la inteligencia» o «el manicomio no crea poesía, en todo caso la poesía es manicomio, ya que el poeta tiene una sensibilidad exacerbada, demasiado lábil, demasiado civilizada». Gracias al valor y la verdad de su testimonio, poético y contestatario, logró que en Italia se promulgara la ley que prohíbe el internamiento de los enfermos mentales en los manicomios cuando es en contra de su voluntad.

De igual manera, resulta lúcido y hermoso el capítulo denominado «Guerra Santa», llamando así a esa que la cultura occidental ha mantenido durante siglos contra el desarrollo y la plenitud de la mujer, tanto en lo físico como en lo emocional: «La letra escarlata, esta A que cada mujer lleva prendida en el pecho puede significar adulterio, aplazamiento, abeja, amor. Solitud. Si la mujer alcanza su propia solitud, si logra tocarla con manos de filigrana, estará a salvo. El regalo más grande que pueda recibir una mujer es el milagro de su mente, de su enorme locura, de su virginidad». Alda Merini rechaza las usuales connotaciones negativas de locura y virginidad, acepta, según creo, todos los posibles estados del ser humano dado que estos constituyen su verdadera identidad.

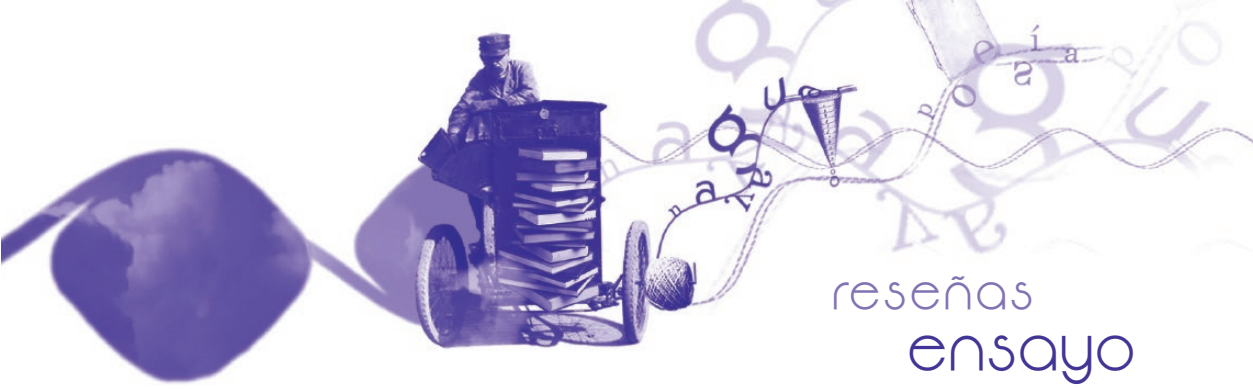
LA VIDA

A Alda Merini le gusta trazar círculos, por eso habla de una pobreza atávica y original, aprendida del padre, desatada por la opulencia de la madre y, de vez en cuando, practicada por ella de niña. El círculo se cierra en la adultez con el despojo voluntario de lo material, que supone ser de nuevo el otro, pues la sociedad repudia igual al pobre que al loco. No en vano la poeta escribió el *Diaro de una distinta*. De nuevo, Alda Merini invierte el arquetipo: dignifica la pobreza al elegirla voluntariamente porque para ella nada superfluo es necesario si existe el amor: «siempre viví una prodigiosa pobreza natural, satisfecha tan solo con un rostro, una señal, el amor». Rechaza el dinero porque es símbolo de la sociedad que ha consentido su encierro en el manicomio-infierno, lejanía del saber: «¿qué se pretendía castigar con el

manicomio? La belleza, no la física sino la interior, la del intelecto», y que la estigmatiza por su condición de poeta-profeta y de mujer:

> En mí habitan el alma de la meretriz
> de la santa de la sanguinaria de la hipócrita.
> Muchos dieron un nombre a mi forma de vivir
> y fui solo una histérica.

La unión poeta-profeta que considera Alda Merini constituye un ser visionario cuya interpretación de la realidad se diferencia de aquella de la conciencia colectiva. La sociedad, totalmente cegada, protege su propia ignorancia al repudiar la figura del poeta: «Las sibilas eran unas locas, enamoradas de Apolo, pero consideradas unas Pitonisas. Ahora en cambio a las Sibilas las golpean, las encierran». Ese mismo colectivo, que no desea al otro, se transforma en un manicomio: «Ya dentro, es posible imaginar el Paraíso, el que está fuera de aquellos horribles muros. Pero el muro continuó: no terminó en la calle Ippocrate y tal vez no ha terminado aún para el género humano». Es entonces cuando surge la cuestión varias veces planteada en *Delito de vida*: si el loco es quien sustenta la poesía, ¿quiénes son realmente los locos? Si el significado de locura necesita ser modificado y los manicomios cerrados, ¿recogeremos nosotros, sus lectores, el testigo del valor y la honestidad de Alda Merini, sabremos derribar muros con el arma de nuestro lenguaje?



La vida de un lector

Antonio Ortega

La puerta verde. Lecturas de poesía angloamericana contemporánea
Jordi Doce
Oviedo, Saltadera, 2019

La escritura crítica de Jordi Doce (Gijón, 1967) constituye una parte determinante de su obra literaria porque, como señaló Fernando Menéndez al reseñar dos de sus anteriores trabajos ensayísticos, *Zona de divagar* (2014) y *Las formas disconformes* (2013), viene a reafirmar con certeza la aseveración que Ricardo Piglia hiciera en su libro las *Formas breves*, cuando con su personal convicción declaró que «La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas». Todos los libros de Jordi Doce –poéticos, ensayísticos, de crítica literaria, traducciones, de entrevistas, incluso esos cuadernos, casi de bitácora, de difícil encuadre como *Hormigas blancas* (2005) o *Perros en la playa* (2011)– dan razón de una vida que se escribe, a su manera, en cada uno de ellos, y que al mismo tiempo, instauran una poética que se ordena y se modela en todas y cada una de sus páginas.

Dice Jordi Doce, en el «Aviso» inicial, que el verde de la puerta del título le recuerda el color del norte peninsular y del mundo anglosajón a los que tanto quiere y debe. A ese mundo dice mirar la «puerta» de este libro y, a renglón seguido, se matiza: «O quizá fuera mejor decir que estas páginas son el fruto –el testimonio– de "las idas y venidas" de su autor a través de ella», al modo en que Charles Tomlinson, unos de sus maestros, lo expresa en el poema que abre la lectura de estos ensayos. Y eso es *La puerta verde*, además de un soberbio libro de crítica literaria, un «testimonio» personal de

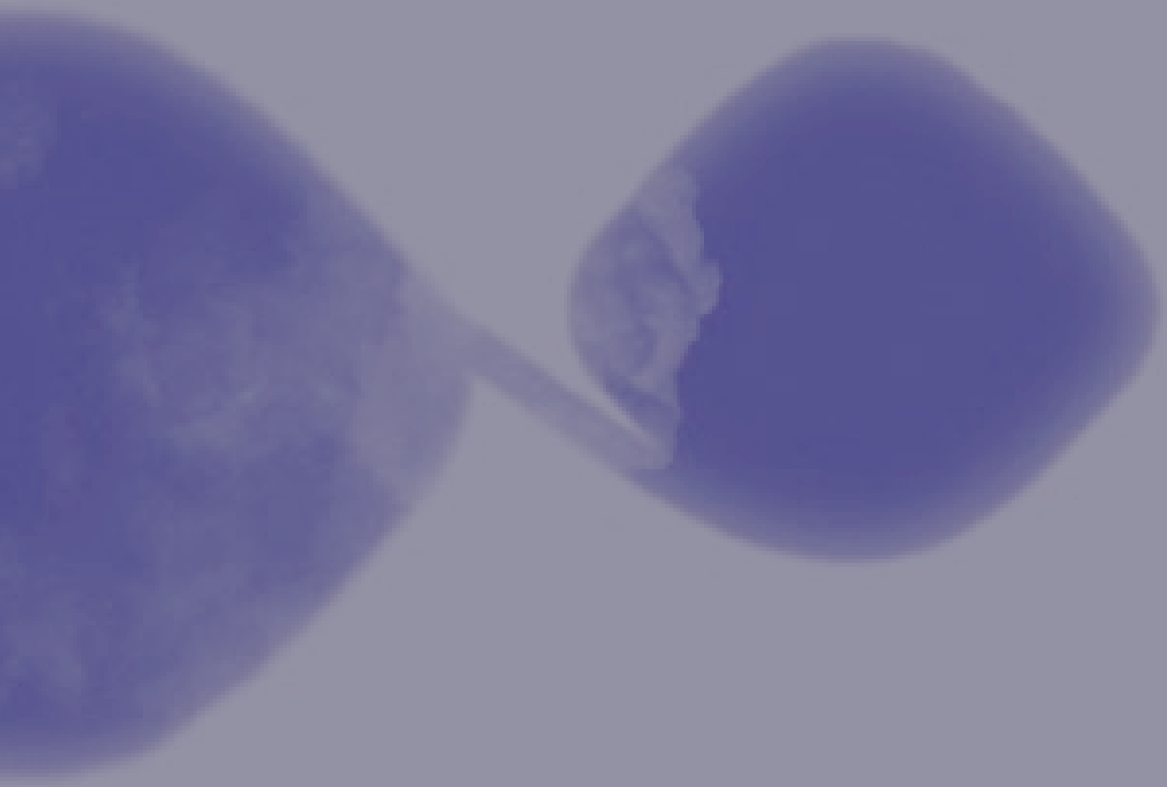
vida y de poesía. Aunque parte de discursos ajenos y exteriores, de un relato crítico construido sobre preferencias y afinidades poéticas, el lector atento podrá comprobar cómo esas lecturas y esos autores se han integrado en la propia escritura de Jordi Doce, en su mundo existencial, verbal y poético, en un territorio literario que ha hecho que esas escrituras –en origen diversas y foráneas, y que parecerían ajenas– se hayan convertido en propias e iguales, pues quien sobre ellas escribe las ha hecho también suyas. Volviendo de nuevo a Piglia, estas lecturas y ensayos críticos, no pueden ser considerados sino como «Una forma de registrar una forma de vida», una versión de lo que estas obras y escrituras reseñadas significan en su propia obra y en su autobiografía. Un retrato hecho de otros retratos porque, en última instancia, en toda crítica se cifran las obsesiones, las vacilaciones y las señas, tanto presentes como futuras, de quien la escribe. Es la vida de un lector que, como acierta a definir Graciela Speranza, «cuando habla de los libros de los otros no puede sino hablar al mismo tiempo de los propios».

Desde esta perspectiva es fácil traer a colación la concepción de Mijail Bajtin que consideraba a la autobiografía como una «dialogía», como un espacio de enunciación –en el caso del libro que nos ocupa no ficcional sino crítica– que posibilita escuchar la voz de los otros que son los que le/nos contituye(n). Estos ensayos, que no son sino intensos encuentros dialógicos de lectura a través de autores, formas, estilos y pasiones personales, vienen a romper, de algún modo, los moldes de la crítica tradicional. Una especie de laboratorio de escritura que nace de la lectura crítica, de la reflexión, la discusión y la recreación de otros textos. Un laboratorio, en este caso, para entender parte de la realidad de la poesía angloamericana más reciente y cómo funciona la escritura en el interior de los textos de los poetas aquí reunidos. El libro se divide en dos secciones, una dedicada a la poesía anglo-irlandesa (Charles Tomlinson, Ted Hughes, Sylvia Plath, Geoffrey Hill, Seamus Heaney y John Burnside); y otra a la poesía americana (John Ashbery, Allen Ginsberg, Kenneth Koch, Charles Simic, Joseph Brodsky, Paul Auster, Sharon Olds, Anne Michaels y Jeffrey Yang). Son muchos y variados, diferentes y a veces disparejos entre sí, pero Jordi Doce es capaz de no perder nunca la atención directa y cuidadosa sobre cada uno de los textos, sobre cada obra en concreto, de escuchar con atención lo que los poemas dicen, asumiendo la condición de ser de cada autor y de su escritura, mostrando su concepción del mundo y los intereses propios de cada poeta estudiado, su condición o capacidad de ser otro o distinto, su capacidad para darles voz.

Sería prolijo entrar en el pormenor de cada uno de los análisis críticos que conforman este libro (magníficos y señalados son los dedicados a Anne Michaels, Kenneth Koch o Seamus Heane y Geoffrey Hill, sin desmerecer en

nada al resto), pero si es necesario señalar que, como se declara en el texto de contracubierta, «sin renunciar a las herramientas de la crítica y el pensamiento contemporáneos, estos ensayos tratan de poner en contexto las obras de estos poetas para luego interrogarlas y entender de qué manera, a su vez, nos interrogan». Esta afirmación es real y verificable, pues esa capacidad de contextualización, de ir y venir entre el texto y el contexto, se manifiesta magistralmente en alguno ellos, como en «Un lugar en el mundo», que abre el libro y está dedicado a Charles Tomlinson, donde de partida se nos ofrece un impagable repaso al panorama de la poesía inglesa desde mediados de la década de 1950. Otros dos ejemplos serían el modo en que, con originalidad y sensibilidad a un tiempo, analiza las obras de Ted Hughes y de Sylvia Plath, donde contextualiza y desmitifica las lecturas «seudo-románticas» sobre ella, y resalta la inteligencia poética, casi física de Hughes, que además fue uno de los pocos capaces de entrar en la poesía de la que fuera su esposa con lúcida comprensión y conocimiento, lejos de las falsedades y medias verdades contadas sobre la relación entre ambos.

La puerta verde incluye además una amplia muestra antológica, compuesta por las precisas versiones de los poemas que completan cada estudio, unas traducciones que añaden coherencia a esa especie de sucesión o secuencia de ensayos que funcionan con una armonía estructural sólida, como un tapiz que tiene el tono tejido de un relato. Si quien esto escribe fuera un crítico angloamericano, acabaría diciendo que este libro vale más de lo que cuesta. Y añadiría la admiración por el dominio de Jordi Doce sobre la lengua y la poesía angloamericana contemporánea, por su elegante sensibilidad y su destreza magistral para convertir lo que parecería complejo e intrincado en, como diría John Burnside, «la busca de luces más allá de las luces que conocemos».



Libro de la nieve
Ángela Álvarez Sáez

Tafalla, Navarra, Fundación María del Villar Berruezo, 2018

UN ELOGIO DE LA LENTITUD

En el *Libro de la nieve* de Ángela Álvarez Saéz, ganador del XXIII Certamen de Poesía María del Villar, se trazan nítidamente temas cruciales de la existencia: la memoria, el nacimiento, la muerte, la escritura. Estos elementos recrean la novela familiar en una atmósfera onírica e inquietante.

En este libro, la *nieve* borra espacio y tiempo conocidos, omite los contornos de lo real. Asistimos al nacimiento de un ser, al balbuceo de los lazos afectivos que lo anclan al mundo (padre, madre, hija); presenciamos la enfermedad y la muerte. Se evita, empero, todo detalle realista, representando de este modo al yo disuelto en arquetipos junguianos.

La búsqueda de esencialidad en el doble plano del lenguaje, léxico-semántico y simbólico, es el eje de esta poética. La misma elección de la «nieve» que titula el poemario responde a este anhelo de esencia; la nieve es metáfora de la pureza, de la destilación, pero también del olvido, de lo que la blancura esconde y hace desaparecer; metáfora de cómo la memoria «metafísica» y «genética» puede deslumbrarnos con una blancura llena de reminiscencias que nuestro ser, ciego de cotidianeidad, solo atrapa fugazmente en la escritura.

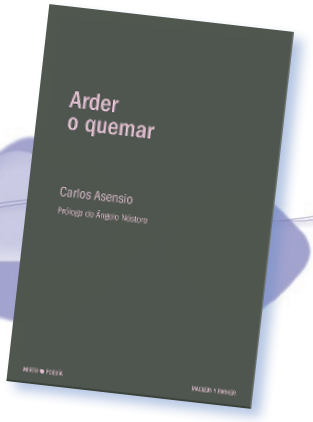
El lenguaje con el que se reflejan estas obsesiones nos evoca la limpidez de un dibujo, gracias a una técnica depurada que domina la elisión, la sinécdoque, el simbolismo y el cálculo de la redundancia. La simplicidad de los recursos

retóricos, sabiamente administrados, ofrece una austeridad minimalista con la que se culmina cada reto expresivo.

En este poemario, la lectura es escucha, la palabra escrita, simple y universal, se convierte en voz que nos adentra en el ser: «Me desintegro en palabras que nacen del fondo». Las imágenes del *Libro de la nieve* nos envuelven con una atmósfera que nos transporta a la pintura de Remedios Varo, en particular, a su cuadro *Naturaleza muerta resucitando*: los objetos giran aquí unidos por hilos invisibles, en el mundo onírico de las invocaciones. La realidad parece haber estallado en pedazos. Se representan, simultáneamente, la energía del estallido y el abrazo de las cosas que se funden en una nueva trayectoria armónica.

Asimismo, en el libro de Ángela Álvarez, las mencionadas isotopías de la familia, el nacimiento, la enfermedad, la muerte y la escritura, aparecen como metonimias de una totalidad intuida, de una existencia misteriosa y profunda cuyo sentido gira en la espiral de la consciencia y mueve al yo a indagar en la escritura poética: «[…] Recordé el instante en que supe de los círculos que forman mis versos. He nacido. He amado. He creado vida. Vienen los desechos de la consciencia a sembrar amapolas en el poema».

MARTA FUENTES



Arder o quemar
Carlos Asensio

Sevilla, Maclein y Parker, 2019

«PIENSO en el libro de Carlos Asensio y en la boca me crece un volcán.» Con esta rotundidad Ángelo Néstore (Lecce, 1986) prescribe *Arder o quemar*, el segundo poemario de Carlos Asensio (Mallorca, 1986).

Ya con el primero, *Dejar de ser*, el poeta mallorquín tuvo un amplio recorrido en el circuito cultural independiente. Con este, no solo perfecciona su lírica, sino que también continúa el camino ya iniciado y se consolida como una de las principales voces de la poesía *queer* contemporánea.

No es casualidad, por tanto, que el prólogo venga de la mano de Néstore, otro de los responsables del resurgimiento de la poética LGTB y, por qué no decirlo, de una época de esplendor que se intuye creciente. Sus obras *Adán o nada* y *Actos impuros* –premio Hiperión 2017– dan buena cuenta de ello.

Ambos poetas son, junto con tantos otros como Óscar Espirita, Violeta Font, Elisabeth Duval, Enrique Cervantes o Blas Nusier, los herederos de la poesía de Cernuda, de Gil de Biedma, de Lorca y de Aleixandre. Aunque con una gran diferencia: ellos han nacido en libertad –o, al menos, en democracia–, situación que sus antepasados anhelaron y que hemos conseguido disfrutar, precisamente, gracias a ellos. Continuar con su legado es una gran responsabilidad.

En *Arder o quemar*, el amor es un arma de doble filo, como una espada forjada en la mismísima fragua de Vulcano. De hecho, la forja es el escenario donde el vapor, el calor y el fuego, que arde y quema a la vez, construyen la crónica de dioses caídos: «Sí: la vida es una fragua donde Vulcano golpea para sobrevivir. Pero las fuerzas escasean y Vulcano a veces es más humano que dios».

En su poemario, Asensio apuntala cada palabra como martillazos en un yunque. Van directas al epicentro de la parte más vulnerable de nosotros mismos. Tanto si somos víctima como verdugo, cara o cruz, dios o humano. Porque nunca sabemos cuándo vamos a arder o a quemar. Ni siquiera si vamos a llegar a cauterizar las heridas abiertas con el mismo fuego que nos consume: «Tengo una herida de arma blanca en el costado y una cicatriz que arde y deslumbra dentro de la memoria».

Tampoco podemos dejar de reconocer –sería injusto si no lo hiciéramos– la labor de sus editores. Maclein y Parker, un sello independiente afincado en Sevilla, ha confiado en este poemario, que apuesta por la universalización del verso disidente, y en su autor, una voz que orbita la periferia de lo socialmente establecido.

Por todo lo dicho anteriormente, obras como esta nos debería hacer reflexionar sobre el papel que desempeña –o debería desempeñar– la poesía en la sociedad. Tendríamos que ser capaces de aprovechar su carácter revolucionario y su capacidad para replegar imaginarios estancos. Habría que servirse de ella, además, para construir una sociedad donde la poesía fuera un amplificador de las voces minoritarias que han sido silenciadas durante décadas.

En definitiva, dejémonos llevar por «la fulguración de los versos que aún palpitan» cuando se cierra el libro, como bien señala Néstore al cierre del prólogo, y tomemos conciencia, en la lectura de obras como esta, de que la poesía es un arma cargada de futuro. Ya lo dijo Gabriel Celaya.

Carlos Barea

Bajo la luz, el cepo
Olalla Castro

Madrid, Hiperión, 2018

El último poemario de Olalla Castro (Granada, 1979), después de *La vida en los ramajes* (Devenir, 2013) y *Los sonidos del barro* (Aguaclara, 2016), nos habla de distintos procesos de degradación y de anulación subrayados por la crítica y la perspectiva feminista. A través de poemas de soporte narrativo pero con una concepción unitaria (pues no se limitan a ser fragmentos de una historia), en cada una de las cuatro partes del libro, la escritora nos lleva a un acontecimiento o a un lugar del siglo XIX: «La expedición perdida de Franklin (1845-1848)» –una expedición al Ártico con una mujer que finge ser varón para embarcarse–, «Por la ruta de Siskiyou (1848-1855)» –una caravana de colonos en la Fiebre del oro estadounidense–, «Las histéricas de La Salpêtrière (1862-1867)» –un internado para mujeres con supuestos trastornos mentales– y «La leprosería de la isla de Molokai (1866-1869)» –la reclusión de estos enfermos en aquella isla–. Castro los utiliza como motivo, no como recreación, aunque todas encierran el desarrollo de una historia y, sobre todo, de unos personajes. No en vano, al final de cada una de las partes, la autora nos deja en suspenso con la angustia de cada personaje ante la inminencia de la tragedia; se detiene al pie del desastre. Así, Castro explora las posibilidades que le ofrecen esos sucesos para desarrollar el trabajo con la desilusión y la crítica a la exclusión que constituyen el sentido de esta obra.

Precisamente, aunque atraviesa todo el volumen, con mayor o menor relieve, con mayor o menor evidencia en cada pieza, la crítica feminista se pone en primer plano de manera constante en la tercera parte del libro. En las otras, aparece insertada para destacar el componente estructural del patriarcado; es decir, cómo actúa condicionando y determinando las relaciones humanas por completo, muchas veces de manera no evidente (o de modo tan asimilado que se da por supuesto, con lo que se torna invisible y rutinario), como bien nos señala ya el título del poemario.

A grandes rasgos, la primera y la segunda parte de *Bajo la luz, el cepo* nos hablan de la travesía de la ilusión a la desilusión, del desencanto. Sigue para ello a personajes que viajan detrás de un sueño, que huyen de sus condiciones

de vida y que se lanzan a la aventura pero que sufren múltiples calamidades en esa peripecia. Desde una perspectiva ambiental, además, se constata una relación de cautela que incluso llega al temor con el entorno natural.

En la primera parte, Olalla Castro focaliza en esa mujer exploradora que ha tenido que hacerse pasar por un varón para sumarse a la aventura. Se subraya el sueño, el ideal, la osadía de enfrentarse a la dificultad y a lo imposible. Resalta el ardor y el entusiasmo, pero progresivamente plasma la decepción y la derrota de toda la expedición. Contrasta ese entusiasmo con la dureza del entorno, que paulatinamente va conteniéndolo y frenándolo. Al respecto, la autora despliega buenos juegos metafóricos con el hielo y los elementos climáticos de ese paisaje y los deseos y energías de los aventureros. Se produce, entonces, un enfrentamiento con el medio, que está personificado, con «la tierra», como si de un combate se tratase. No en vano, se centra en la dureza de la travesía: las penurias por las condiciones climáticas, los muertos, la escasez de comida... A su vez, se descubre toda una reflexión sociológica sobre el colonialismo y, además, con ese relato revela la valentía de una mujer y denuncia sus condiciones de vida (matrimonio amañado, exclusión sexista, etcétera). De todo el volumen, esta es la sección que mayor planteamiento narrativo posee, pues la información acerca del personaje se va diseminando siguiendo una estructura de trama con cierta intriga.

El hambre y el proceso de desencanto o desengaño conforme pasa el tiempo y las penurias cubren la ilusión marcan también la segunda sección de la obra. Asimismo, también en ambas partes se registra una contraposición entre quienes llegan a un lugar (exploradores y colonos) y los nativos que viven allí. La perspectiva en esta ocasión es la de una niña, y nuevamente se explicita la crítica a los roles femeninos (sumisos, supeditados a los deseos del marido o padre y centrados en las labores de cuidados). Igualmente, se apunta una denuncia de las consecuencias sociales de la desigualdad material.

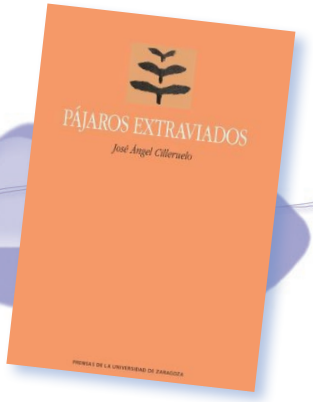
A su vez, la tercera y la cuarta parte abordan la reclusión y exclusión de un colectivo a consecuencia de una enfermedad (real o socialmente creada), precedidas por la pérdida de la esperanza. En concreto, la tercera parte es la que presenta un tono más oscuro. Explícitamente, recoge la represión contra las mujeres: la reclusión en un sanatorio femenino («los hombres de blanco / dicen que nuestra locura se aloja / entre las piernas»). Castro, en estas páginas, se centra en las torturas y el sufrimiento. Se trata esta de la sección más dura y cruda de todo el volumen, y en la que denuncia, como he apuntado, se vuelve más evidente, pues las torturas y violaciones se disfrazan de ciencia, de componentes de un tratamiento curativo, y cuya puesta en práctica es tolerada por los consensos sociales patriarcales. Sin embargo, se constata menor evolución en los personajes y una mayor captura de escenas específicas.

En la cuarta, por su lado, se insiste en la segregación y, dramáticamente, la poeta recorre los procesos de esperanza y desilusión, quizá de autoengaño, en todo un proceso de degeneración física. Precisamente, se debe subrayar la importancia de la constatación de la degradación del cuerpo como degradación de la persona; esto es, Castro incide en el condicionante material de nuestra existencia y en la relevancia del cuerpo como elemento de socialización, pues el rechazo a los leprosos y, entre ellos, a los más graves, con su pertinente gradación, encierra una simbología sociológica potentísima.

Por último, hay que reseñar que tanto el volumen como cada una de las cuatro partes del poemario se abren con cuatro citas. Salvo las del pórtico, el resto son exclusivamente de mujeres.

De esta forma, Olalla Castro logra con *Bajo la luz, el cepo* un poemario muy bien trabajado, unitario y que incide en la relectura de la Historia y de acontecimientos que nos han construido como sociedad bajo el prisma crítico del feminismo al mismo tiempo que se nos abre a múltiples interpretaciones y lecturas.

Alberto García-Teresa



Pájaros extraviados
José Ángel Cilleruelo
Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019

IRREDUCIBLE

La escritura de José Ángel Cilleruelo (Barcelona, 1960) ha ido asentándose con el tiempo sobre un puñado de estrategias complementarias, o que en su mano se enriquecen mutuamente: la preocupación formal como una vía para generar o vehicular, según, el extrañamiento propio de la visión poética; la investigación de los espacios «entre», el ámbito del arrabal, las afueras, esa tierra de nadie que se extiende entre el campo y la ciudad, pero también

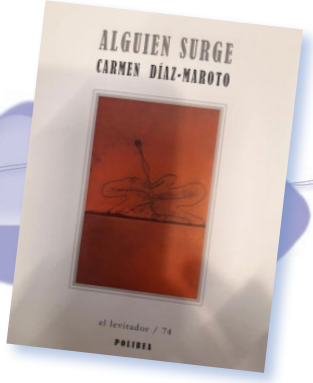
ese *lugar de nadie* en que se convierte la ciudad bajo ciertas condiciones de luz, de clima, de predisposición afectiva; el énfasis en un mirar que singulariza cada objeto, cada muesca de lo real, y al mismo tiempo ralentiza e incluso detiene el tiempo; y, por último, un decir preciso, sincopado, que nos da el proceso por el que algo termina siendo lo que es; un decir, también, que gusta de la paradoja y el aforismo, pero nunca como estación término, nunca como conclusión higiénica o tranquilizadora, sino como el medio mejor para expresar la ambigüedad del mundo, nuestra dosis cotidiana de incertidumbre y, en fin, esa facilidad con que el yo proyecta su red pegajosa de sombras y quimeras.

Después de la publicación en 2017 de *La mirada* (FCE), «antología esencial» ordenada como libro de nueva planta por Vicente Luis Mora, estos *Pájaros extraviados* nos devuelven, sin grandes variaciones, al territorio de su libro anterior, *Tapia con mirlo* (2014). Estamos ante un libro unitario, dividido en tres secciones de catorce poemas que arrancan, en cada caso, con un poema titulado «Nocturno». Y ese preludio sombrío vuelve aún más dubitativo o sincopado el decir de Cilleruelo, que aquí opta por frases breves y encabalgamientos, una sintaxis cortante y afilada que, sin embargo, termina pareciendo impresionista por su capacidad para la evocación o la sugerencia (y aquí el uso de la anáfora juega un papel crucial). El instante se detiene y el poema bucea en él, ensanchándolo con su braceo. Es como si la escritura tomara el cabo suelto de un suceso, una percepción, un simple caer en la cuenta de algo, y tirara de él hasta desovillarlo. Así, por ejemplo, en el arranque de «Travesía por el extraño sendero», título que podría muy bien hacer de poética del conjunto: «Quizá anochezca cuando empiezo / a escribir estos versos. / Camino por el bosque. Eso lo sé. / Me guían las palabras / que aún no aparecen por aquí, / pero ya pugnan por salir [...]».

Estos versos son un ejemplo claro de la tensión metapoética de esta escritura, que en Cilleruelo siempre ha estado presente y siempre apunta al carácter medular o fundacional de la poesía, su formar parte inextricable de la vida, expresión de un eros que se busca una y otra vez en las superficies y los pliegues del mundo... y que quisiera parar el tiempo, fijarlo en sílabas contadas, para sondearlo con más empeño: «El pájaro en una rama del naranjo. / Dan ganas de quedarse / sentado ahí en el banco, / a que la primavera / lo recubra de nieve [...] / Dan ganas de quedarse en este instante / por siempre, aquí sentado [...]» («Machado»). Pero esta reflexión metapoética va un poco más allá y nos recuerda, como en los versos finales del que quizá sea el poema central o más significativo del libro, «Emily», que la escritura *produce* realidad: «Despacio escribe para que ocurra algo alrededor. / Y ocurren las palabras».

Quizá los poemas centrales de *Pájaros extraviados*, cuyos títulos remiten a figuras centrales de la educación sentimental y libresca de su autor (Ovidio, Manrique, Hölderlin, Monet, Emily [Dickinson], Machado, Morandi, Fonollosa…), sean los que mejor encarnan las necesidades expresivas de su autor, el sentido de su búsqueda. Son menos lecturas o correlatos objetivos –aunque alguno hay– que homenajes oblicuos, la forma que tiene Cilleruelo de traerlos de vuelta a la vida, lejos de cualquier tentación culturalista que pudiera limar sus aristas. No son iconos ni bustos parlantes, sino presencias vivas que han preservado toda su fuerza, su capacidad para interpelarnos. No en vano su decir, su melodía, como en el final del titulado «Manrique», es «un enigma, / o quizá un laberinto, / que tanto explica / de quien la escucha». Así este libro, que es un semillero de aforismos reticentes y enigmas luminosos que no cabe leer fuera de contexto, pues el contexto lo es todo, un proceso en el que vida y escritura se retroalimentan para que «la ventana […] / dé a un afuera y no dé a un adentro» («Hölderlin»). Y ese afuera, en última instancia, es lo obstinado, lo irreducible, lo que no puede masticarse ni disolverse en palabras y nos obliga (de nuevo) a seguir escribiendo.

JORDI DOCE



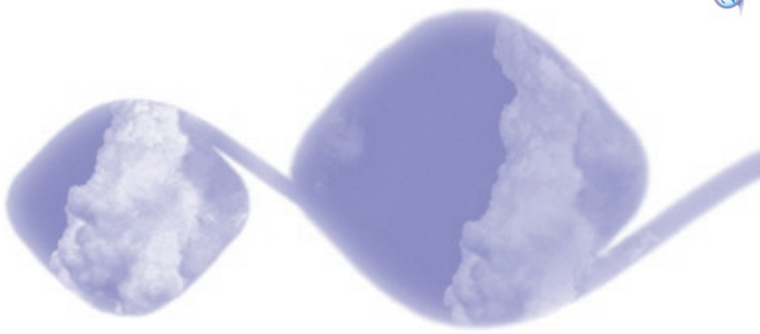
Alguien surge
Carmen Díaz-Maroto

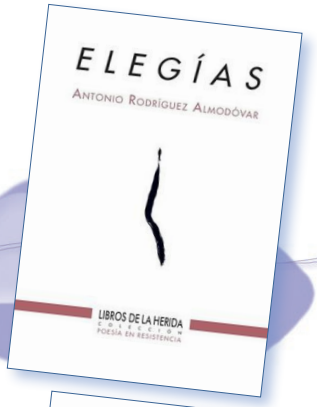
Madrid, Polibea, 2018

ACABO de leer *Alguien surge* de Carmen Díaz-Maroto, cuidadosamente editado por Polibea en su colección de poesía El Levitador. «Libro esencial de aquilatada concentración de pensamientos y sentimientos», escribe Ana María Leyra en unas precisas palabras preliminares que hacen de pórtico. Shklovski acuñó el término *extrañamiento* refiriéndose con él al elemento necesario para que el arte pudiera despertar nuestra conciencia. El arte, decía, debe radicalizar sus procedimientos, pero no porque esté sobre todo pendiente de la forma, sino como modo de romper la mirada rutinaria, de

quebrar los hábitos y recuperar la intensidad de la percepción. El extrañamiento en el caso de la poesía es una operación lingüística, una ruptura que se produce en el texto, pero su lugar de actuación, su efecto, debe sentirse en la realidad, en la que encuentra su origen, su razón de ser, sus materiales. La poesía siente ese deseo de realidad desde la certeza de perseguir lo que falta, su raíz es una negación, un gesto de separarse, de romper: para ir a la realidad es preciso tomar antes una distancia de lo dado como real, suspender nuestros supuestos sobre ella. El resultado podemos llamarlo de muchas maneras, pero también conocimiento. Para hacer de un objeto un hecho artístico hay que removerlo, es necesario extraer el objeto de su envoltura de asociaciones habituales, remover el objeto como se remueve un leño en el fuego. Hasta aquí Shklovski vía Miguel Casado. De estas fuentes bebe Camen Díaz-Maroto en su apasionado testimonio existencial. En cuatro versos de su primer poema podemos leer: «Nacer / para el leño / el clamor de lo incandescente / leño vivo». En algún poema sentimos cómo el sujeto lírico vive el desgarro de su propia identidad, la revelación conflictiva de su ser: «Dientes de acero devoran mis vísceras, / duermen / entre las conexiones de mis células». En otro que podría haber firmado Alberto Caeiro, el maestro de los heterónimos de Pessoa, leemos: «Está quien / acepta en la mañana / el vestido fluctuante / de la meteorología / cubriendo la pureza / de su incertidumbre». Poesía de ausencias e incertidumbres, de vacío y temblor, de alta intensidad emocional y reflexiva, aventura hacia lo oculto intuido que nos llega como experiencia física y psíquica a la vez. Poemas capaces de tensar y limpiar las palabras, de convertirlas en lugares de resistencia de la mejor condición humana, palabras para ser leídas con especial atención. Henry David Thoreau decía que los libros hay que leerlos tan pausada y cautelosamente como han sido escritos. *Alguien surge* es un libro de excelente poesía de nuestro tiempo, un incandescente clamor vivo. No se lo pierdan.

José Pérez Carranque





Elegías y *Espacio de tiempo*
Antonio Rodríguez Almodóvar y Francisco Díaz Velázquez

Sevilla. Libros de la Herida, 2019

UNA EDITORIAL debería ser como un ente vivo, construir un catálogo a modo de piezas que dialoguen entre sí, y, en cierto modo, se complementen, para que los lectores *sepan* a qué atenerse y qué encontrarán en su sello. Destacamos, en este sentido, la publicación simultánea de dos magníficas obras poéticas en la editorial Libros de la Herida: *Elegías*, de Antonio Rodríguez Almodóvar, y *Espacio de tiempo*, de Francisco Díaz Velázquez, dos libros con mucho que ver entre sí, que se alumbran mutuamente.

Antonio Rodríguez Almodóvar (Alcalá de Guadaira, Sevilla, 1941) es un escritor de sobra conocido y reconocido, tanto por su vertiente como recuperador y estudioso de los cuentos populares españoles con sus *Cuentos de la Media Lunita* o *Cuentos al amor de la lumbre* como por su propia obra como novelista, memorialista, articulista, guionista...

Francisco Díaz Velázquez (Sevilla, 1942-2015) es un añorado escritor, tan polifacético como secreto, que participó, por ejemplo, como letrista en *La leyenda del tiempo* de Camarón de la Isla, así como en no pocas aventuras teatrales e intelectuales de la Sevilla de la contracultura, y del cual conocíamos dos obras poéticas anteriores: *Mínimas y coplas*, editado por La Carbonería en 2006, y *Coplas de nadie*, por la propia Libros de la Herida en 2015.

Ambos autores fueron amigos desde su juventud. Vivieron y enfrentaron juntos una misma época, con maestrías y referencias similares (Antonio

Machado y su *Juan de Mairena*, los presocráticos, Agustín García Calvo, la literatura que se leía clandestinamente…), con una similar experiencia de la opresión y de la libertad en la lucha contra el franquismo. Ambos desarrollaron el arte de la acción social y de la literatura, de no rendirse, de la paciencia, el estudio y la creatividad, del anhelo de justicia y de belleza, el arte de descubrir y comprender el amor y el de la supervivencia en un mundo hostil. Ambos autores conocen bien las artesanías y musicalidades del verso, ambos escriben con una combinación idónea de trascendencia y ligereza y con un alto y pertinente contenido filosófico que se ofrece con naturalidad, nada afectadamente, en palabras precisas, accesibles y cordiales. Sentimientos pensados, pensamientos que se sienten. Zumo de vida: solo lo esencial.

Se produce un curioso juego en esta edición realizada a la par por feliz iniciativa de Libros de la Herida: ambos autores prologan el libro del otro, y en ambos textos destaca la delicadeza, perspicacia y buen gusto con que los dos acercan al lector distintos conceptos preponderantes en la obra del otro, desde el conocimiento de lo compartido, de lo semejante, esencialmente fuente y reflejo de las mismas preocupaciones, intereses y obsesiones. Llegar a una conclusión similar, por sendas distintas, en un género tan trabajado como la poesía, y hacerlo con tal finura resulta remarcable y sugerente. En cierto modo, existe el «efecto llamada» entre uno y otro poemario; se trata de una conversación, de algún modo, entre el escritor vivo y el ya desaparecido físicamente, para hablarnos de un tiempo y un mundo común que queda en la memoria. Solo con los prólogos de ambos libros, tan ricos, tan sugerentes, uno detecta una veta por la que tirar y llegar al corazón de sendas obras.

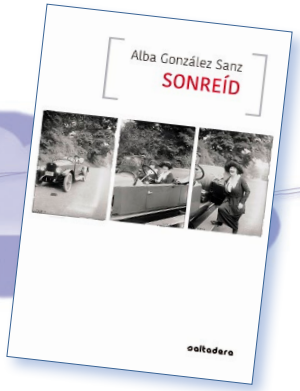
La colección Poesía en resistencia no podía ser más apropiada para lo que ambos poemarios proponen, pues tanto uno como otro juegan con lo metafísico, lo vivido, lo sentido, lo acariciado y lo inexistente no como meros *tropos* para cumplir con lo que podríamos denominar una perfección estética, que sería lo mínimo que uno espera encontrar en un poemario de esta editorial, sino que se adivina y se siente en su lectura, en sendos casos tan intensa como amena, una voluntad cumplida de repensar críticamente conceptos como la vida, la muerte, la sociedad, nuestra responsabilidad en el mundo. Repensarlos siempre en clave no del que parte de un *a priori*, sino del que se abisma hacia la complejidad de los problemas éticos y morales que a todos nos preocupan. Eso no es nada sencillo de conseguir, y aquí se logra. «Palabra en el tiempo –que diría don Antonio Machado– unas pocas palabras verdaderas.»

Dos libros como dos testamentos en verso, obras definitivas, redondas, repletas de la sabia madurez de un trayecto amplio y fértil. Poesía de hoy, poesía retrato de una época, poesía de todos los tiempos. En *Elegías* nos encontramos con una introspección revitalizante, que invita a celebrar y a seguir:

mirar atrás para pensar y aprender, para comprender y construir sentido; en *Espacio de tiempo* nos encontramos ecos de la poesía popular y flamenca, latigazos de verdad, enigmas refulgentes para acercarnos a las grandes paradojas de la vida. Ambas obras laboran en busca de una comunicación cierta y emocionante, con un humor metafísico que podría representarse en estos dos versos exactamente sutiles de *Espacio de tiempo*: «No tengamos miedo, / no somos eternos». Dicción sencilla, comunicativa, pensamiento profundo y osado, versos que dicen verdad y duelen. En *Elegías*, Antonio Rodríguez Almodóvar escribe: «Reconoce el hombre / que todo está muerto. / Pero solo está él para saberlo, / y por eso le ha de resultar dudoso». El humanismo, la preocupación por nuestra conciencia terrenal, el destilado más exquisito de la experiencia son cualidades que los emparentan con la tradición del mejor pensamiento laico y republicano. Como herederos del mismo se reconocen, y así debería considerárseles a tenor de estas bellas publicaciones, ambas con unas oportunísimas y hermosas ilustraciones en su cubierta de dos grandes artistas contemporáneos: Alicia Díaz, en el caso de *Espacio de tiempo*, Patricio Hidalgo en el caso de *Elegías*.

En conclusión, una vez leídos consecutivamente, no podemos desligar un poemario de otro. *Elegías*, de Antonio Rodríguez Almodóvar, nos busca con meditaciones desde las heridas de la nostalgia, de lo perdido; *Espacio de tiempo*, de Francisco Díaz Velázquez, nos atrapa con su aire musical, cancioneril, que canta y cuenta humildes verdades tan originales como imperecederas con la voluntad de habitar plenamente el instante. Ambas obras, con su variedad y riqueza de temas y formas, son dos libros no solo a tener muy en cuenta para todos los amantes de la buena poesía de hoy y de siempre, sino también una experiencia singular y poderosa para cualquiera que se acerque, una experiencia vivificadora, esclarecedora, penetrante, ecléctica, transformadora.

Àlex Marín Canals



Sonreíd

Alba González Sanz

Oviedo, Saltadera, 2019

QUÉ CUENTA EL PROCESO

PERTENECER a una tradición, escribir en una lengua, para una mujer todavía implica encontrar un espejo en el que no se vea deformada, llenar los vacíos en la historia, proponer lo propio, hacer la casa de la literatura suya también. En su tercer poemario, *Sonreíd*, Alba González Sanz continúa indagando en la construcción de la identidad individual y colectiva, así como en la memoria y su relato. La edificación que levanta es cada vez más sólida. Sobre los cimientos firmes de *Parentesco*, su libro anterior, nuevos espacios dan cabida a la complejidad de la conciencia adulta y a la constante resignificación del yo.

Que el libro sigue el hilo de un proceso lo podemos intuir al leer su primer poema, «Transmigración»: la migración, el paso de un cuerpo a otro, en fases sucesivas dejar atrás las máscaras, los roles heredados, todo lo que constriñe o falsifica. Y podemos confirmar la hipótesis al llegar a la «Nota de la autora» que cierra el volumen. Con claridad y lucidez la poeta expone su intención con este libro: «He querido contar un proceso personal que no se entiende fuera de un contexto político que aquí miro desde la memoria leída como un imprescindible presente continuo». En pocas palabras resume algunas de las claves de lectura para *Sonreíd*. Lo personal ocurre en un contexto político, el contexto político (diría también cultural) afecta, modifica, da forma a los individuos. La memoria (histórica o personal) no es el relato del pasado. Nuestra memoria, la de cada uno y la colectiva, está presente en nosotros. En «presente continuo» las fosas comunes que todavía continúan en cunetas y parajes de la geografía española. Y toda «la historia que no cuenta la historia». Ya sea escribiendo cada nombre propio como el de Natividad Ansotegui Amunategui, sobreviviente al bombardeo de Gernika o anotando esos cuerpos, de nombres arrebatados, que los arqueólogos forenses limpian hueso a hueso.

Así, asistimos a la reescritura de un sujeto que se sabe y se identifica como sujeto político, que no teme decir que su mirada es feminista y de izquierdas.

Es decir, no teme confesar dónde se posiciona, desde qué perspectiva observa y participa. Esa valentía se ve en los poemas, donde hay un pulso constante contra el miedo.

«¿Habrá sido siempre así nacer de nuevo?», se interroga. En ese «proceso personal», no exento de desgarro, acaba construyendo también un espacio para lo colectivo, una habitación que no es solo para ella y para aquellas por quienes se siente acompañada, sino también para las que acompaña con sus palabras y quizás nunca conozca, porque ya es ella misma genealogía, parte activa en la construcción de un nosotras, esa «frágil rama» que se suma al sólido árbol.

Su palabra, como su pensamiento, es aguda, lúcida. No podría construir nada sin ser consciente de toda la ficción que hay en ello. La que «nos devora como especie» y también aquella con la que nos identificamos: «Sé que hay ficción ahí donde yo siento genealogía, pertenencia o miedo». Son muchas las cuestiones que se quedan interrogándome después de la lectura de este libro, una última pregunta se queda rebotando en la cabeza: «Qué digo de mí, mientras sonrío».

Miriam Reyes

Desdecir
Eva Hiernaux

Valencia, Ediciones Contrabando, 2018

Lo difícil es nombrar

Cada poeta tiene una posición vital frente a la escritura. No es la primera vez que Eva Hiernaux, poeta y artista visual, se sitúa en el centro de la palabra para indagar sobre la propia esencia de la poesía. El decir poético, el signo como materia, sonido y evocación, es el *leitmotiv* de este libro «canto», (así lo llama Lola Andrés en su luminoso prólogo), de este libro plegaria, oración y búsqueda, mapa de lugares nombrados por alumbramiento, cenizas que dan

fe de un fuego extinguido que, sin embargo, ardió. Un canto que fluye por las lindes de ese misterio esencial que alberga la poesía.

Desdecir es el eco de una pregunta que se repliega y a la vez se expande y se agranda en sus múltiples variaciones; un interrogante que nos abisma en las posibilidades de la escritura, la gran pregunta que pone en el centro el «para qué» de la poesía, de este nombrar milagroso, o como dice María Zambrano, de esa palabra «al servicio de la embriaguez». *Desdecir* nos sitúa en la sutil línea que separa poesía y filosofía, racionalidad y belleza, indagación y búsqueda de comunicación/comunión.

«¿Qué es la poesía / y quién la dice? / O / ¿quién es la poesía / y qué la dice?»

Con estos emblemas se abre el libro y nos sitúan en ese lugar desde donde la poeta quiere lanzar sus piedritas al cielo: «gracias a quienes me regalaron sus palabras para yo poder decir», escribe en su dedicatoria. Una deuda para con la poesía que se intenta saldar con un ofrecimiento «humilde» y honesto. «La humilde semilla de mi voz.» Lo cita Andrés en el prólogo y es constitutivo de este poemario: no hay impostura, sí apertura sin límites, ofrecimiento de la voz a otras voces, acogimiento. Acogimiento, fe, también duda. «Nacen las palabras de la capacidad de creer.»

El propio título *Desdecir* nos lleva a un decir de otro modo pues no existe tal verbo, sí desdecirse de algo como un acto de arrepentimiento. Y, sin embargo, es en este juego de transitividad donde reside la propuesta del libro de Hiernaux: desandar los caminos trillados del lenguaje para buscar otra senda que nos permita restituir lo sagrado, salvar de esas «cenizas» un sentido, regresar a un relato que fundamente un ser necesitado de palabras verdaderas. Un ser social cuya herida pueda (y deba) ser curada a través del nombre.

En la primera parte –«Nombrar desde lo casi nombrado»– otras voces sostienen breves poemas con citas que bailan magistralmente con los versos. Una genealogía en torno a la palabra que da aliento, soplo vital y poético a lo que Hiernaux nos ha de decir/susurrar/conjurar, en la palabra cura, despojamiento para refundar: «ella conoce una palabra y tú, ya la verás, lo vas a comprender».

> o
> Gracias dios mío / porque tengo lengua
> o
> Poder ser mujer y poder ser palabra
> o
> Hay que hacer palabras / a los huesos más exigentes.

«Lo difícil es nombrar» es el título que Hiernaux le da a la segunda parte del libro. Podríamos añadir que «nombrar es lo que duele», parafraseando un verso de la poeta Ana Gorría. Porque el decir no es inofensivo. «Habla como

un agua doliente», primer verso del primer poema en el que se refleja ese dolor que acarrea el nombrar sin la certeza de llegar hasta el hueso, hasta el centro de esa «oración vertebrada en nuestros dientes», hasta el naufragio donde se extinguen las palabras que el náufrago no puede decir.

La tercera parte está constituida por un único poema en dos partes que a modo de coda de naturaleza aforística se abre a los otros, «cuenco de la amistad», en una voluntad de crear ese resquicio para una posible comunicación. Una comunión que tal vez cuaje en el silencio, en la palabra que acalla el ruido, en las palabras que como pájaros esquivos echan a volar.

La paradoja de este libro quizás resida en el intento de aprehender, y convocar, a la palabra, a través de la propia palabra. Paradoja que se resuelve al hacer crecer al signo/semilla para que diga más de lo que dice, hacer estallar las reglas de la significación y cosechar, de lo matérico y profano, un tacto, arrullo, caricia, susurro y bálsamo, para esa herida que, la poeta es consciente, solo la palabra puede sanar.

María García Zambrano

Horizonte inerte
Paola Laskaris

Madrid, El sastre de Apollinaire, 2019

Horizonte inerte es hasta ahora el último libro de poesía publicado por la hispanista italiana Paola Laskaris. Un libro que llama la atención ya desde la propia lengua en la que se escribe: el español. Esta lengua es elegida premeditadamente para la poesía por una poeta de ascendencia grecoitaliana. Elegida precisamente por su formación académica y su dedicación a la literatura española. La lengua literaria de Laskaris es, en este libro, el español, trufado de correspondencias con la literatura griega, italiana e inglesa. No es un asunto menor esta elección, porque se habita premeditadamente y desde el arte una lengua, con la que se quiere expresar lo afectivo. Esta lengua

elegida es, por decirlo así, un refugio, una lengua fuera de la cotidianidad de la propia autora, una lengua estrictamente literaria que se alza fuera del tiempo y del lugar. Una lengua sin lugar, una matria lingüística que es un símbolo mayor de la expresión literaria. Esto es importante en cuanto que esa lengua va a ser el espacio del recuerdo y la resistencia contra el olvido. Todo lo adorado, lo mitificado tiene una lengua simbólica, una lengua que lo hace ser recordado. Pues bien, esta lengua específica se pone al servicio del eros, una pulsión que domina el espacio que construye la poeta.

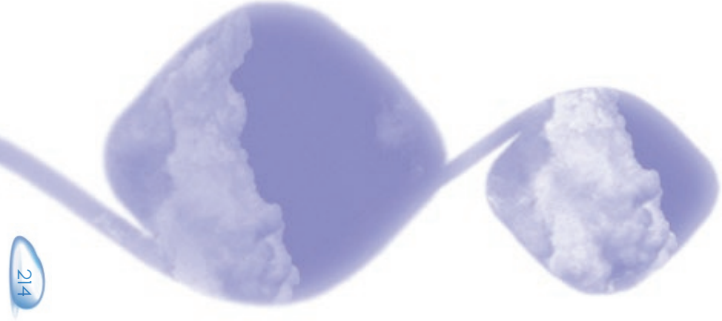
Este eros está completamente teñido de melancolía, del recuerdo indeleble de un amor luminoso e imborrable. Esta evocación es concebida, como en algunos poemas medievales, como una forma de resistencia, como una fortaleza que hay que defender del olvido y del paso del tiempo. En el mismo sentido, este recuerdo configura un *locus amoenus* que choca contra el espacio desolador de los poemas desde donde se evoca. Estamos acaso no solo ante un contraste de tiempos, que sería lo menos interesante, por su narratividad derivada, sino ante una configuración espacial donde los opuestos se dibujan. En este intenso choque de espacios encontramos elementos que unen este *aquí* y *allá* tan difusos planteados por su autora: el amanecer, el mar, la arena, etcétera. Son los constantes elementos del poemario que escribe Laskaris. El recuerdo es un no lugar de una entidad indiscutible. Se trata de la fosilización de un lugar en el que todo quedó por hacer, en el que el platonismo, el miedo y la esperanza son más que evidentes. Lo inalcanzado dota de un sentido a la recordación. Y esto es tal vez uno de los puntos fuertes del libro. No nos encontramos ante una serie de textos en los que se describe una relación amorosa frustrada o intensa, donde uno de los elementos de la pareja aparece como culpable. Lo que se dibuja es una morfología de la imposibilidad, del deseo mitificado, concretamente carnal pero más allá de la simple materialidad. Es en este sentido también donde cobra protagonismo el título que recoge las cuatro series de poemas. *Horizonte inerte* es no solo una perspectiva sino una forma para el espacio. Delante hay poco o nada, atrás en el *locus amoenus*, está la vida. La nostalgia se alza así como una sensación dominante en un páramo de ausencia y de melancolía. El poemario se configura así como un bálsamo no exento de dolor, pero bálsamo al fin y al cabo que mantiene vivo el mito y atenúa su silencio. Ese silencio clamoroso de la ausencia.

Este páramo está dividido en cuatro secciones: «Del tiempo estático», «Del tiempo líquido», «Testimonio de salvación» y «De la soledad persistente». En la primera sección se habla del origen, con un poema dedicado a los padres y a la hermana –cuyas pinturas complementan el libro– nos informa del origen de todo eros, una geometría de la concepción. Los poemas posteriores crean ya las personas poéticas presentes en el libro: el tú y el yo. El primero, una

sombra inactiva, pero no ausente: va a estar en todos los poemas del libro, excepto algunos, muy pocos, dedicados circunstancialmente a distintas personas. En la segunda sección se nos introduce al mito del ser amado, aquel que se interpreta como la suma de las perfecciones, con una «hermosura inmóvil» en donde el tiempo vertical, tal y como diría Bachelard, de la poesía se hace carne, se detiene, como suspendido y fosilizado en la memoria. Solo la pérdida de ese recuerdo puede destruir el mito, de ahí la importancia de la constatación mediante la poesía. Como Orfeo, Laskaris baja a los infiernos de la sensación para rescatar aquellos recuerdos que pueden sostener una existencia vacía y ajena.

La tercera parte se inspira en la mitología griega para dar unicidad al conjunto y construir el propio mito. Una mitología necesita construirse apoyándose en una pluralidad de mitos. No funciona aislada, no puede sostenerse sobre una historia única. Vive de la relación y de la trama que forma toda una cosmogonía. Un mundo mítico, que es el que aquí dibuja la autora habita en la relación con toda una red semiótica, donde todo está relacionado. Por eso, un gesto puede llevarnos a un recuerdo, un recuerdo a una significación, una significación al sostenimiento del *locus amoenus* como última forma de resistencia. La última de las secciones, «De la soledad resistente», insiste en el lenguaje como alfabeto de la soledad. En esta sección nos encontramos con dos de los poemas más bellos del libro, donde la autora encuentra un sentido a la desolación del abandono. Concentrada, como decía Zambrano, en que escribir es defender la soledad en la que se vive, Laskaris conserva el nombre del amor para resistir, para poder ser todavía aunque todo se destruya con el paso del tiempo. Por ello la poesía que, al ser publicada, supone una muerte un poco más honda, allí donde la evocación ha quedado cerrada en un punto último, el que precede al silencio del final del poema. Por ello, en un último paso en el mito, la autora reclama que el tú la escriba un poema, para morir ella antes: «Dame tú la muerte primero. / Escribe un poema para mí». Estos últimos versos nos instalan definitivamente en la melancolía del libro, una melancolía resistente, universal.

Luis Luna



Nueve meses sin lenguaje
David Leo

Barcelona, Ultramarinos, 2018

Lenguaje, tú, traído del azar

El poema «Nueve meses sin lenguaje» sirve de título al tercer libro publicado por el poeta malagueño David Leo García (1988), tras *Urbi et orbi* (Hiperión, 2006) y *Dime qué* (DVD, 2011; reeditado por RIL en 2018). En este poema que cierra el libro se presenta una escritura con forma de diario, que parte de un accidente y un diagnóstico de recuperación centrado en la temporalidad que atraviesa el título. La anécdota no gobierna ni este poema ni el resto del libro y no hay nada, precisamente, anecdótico en unos poemas en los que el fondo y la forma van de la mano irrenunciablemente. Quizás ahí radica uno de los aciertos del libro y la capacidad de sorprender al lector pase por esa indisoluble fórmula que habitualmente apreciamos en los textos que, dicho coloquialmente, funcionan. Tienen los poemas de David Leo García la capacidad de mover al lector, tanto en el sentido de estimular y agitar, como en el de conmover. Las palabras parecen imantadas, se atraen y se posicionan como si no hubiera otra forma de estar en los textos. Esa precisión, que muchas veces en otros autores tiene que ver con la elipsis, se formula aquí más bien por substracción; dan la sensación de ser separadas de otras palabras, de un cauce lingüístico mayor.

El carácter diarístico, que comentábamos al hilo del último poema, está también presente en muchos de los poemas del libro. En ocasiones aparece el apunte despojado de las coordenadas formales que lo delimitarían como diario y se presenta revestido de una apariencia que nos lleva hacia otros territorios. Las veces en las que se hace más evidente este procedimiento pueden verse, por ejemplo, en los poemas que comienzan con «¿Cómo conozco…» (p. 20), «Toda conversación es poscoital» (p. 21) o «¡Diamante…» (p. 49). En estos poemas también se hace manifiesto otro de los núcleos centrales del texto: los hallazgos luminosos que se desperdigan en sus páginas; soluciones que en ocasiones recuerdan al surrealismo y, otras veces, al expresionismo.

De igual modo, la presencia del sujeto poético también destaca por poseer una complejidad añadida. A veces desdoblado en narrador o apuntador, presenta una tensión constante en torno a la identidad y el lenguaje. Logra ser una presencia inquietante, no se oculta pero tampoco se presenta abiertamente, al mismo tiempo que se posiciona como interlocutor de una conversación imposible. En las dudas, o la imposibilidad, que genera la representación, y en los límites del lenguaje es donde se produce el mayor conflicto. Los juegos de contrarios son abundantes, hablar y callar, existencia e inexistencia o presencia y ausencia son mostrados como complementarios, o como contradicciones productivas.

Lo que une y ofrece una posibilidad de sentido en este libro es la experiencia de lenguaje. La imaginación y la experiencia vital conviven entre la colisión y la coexistencia, llegando incluso a veces a lo paradójico como en el siguiente poema: ¿Cómo conozco / el gusto de la muerte // sin haberla probado / todavía?// ¿Qué me has hecho, lenguaje? (p. 20). Esta búsqueda se ubica siempre en el terreno de lo cotidiano, logrando una capacidad de extrañamiento admirable. De esta manera, los poemas nos están hablando siempre de algo concreto, pese a que no podemos delimitarlo, y de algo abstracto, que tiene mucho que ver con el pensamiento humano.

Pablo López-Carballo

Pájaros Tattoo
Marga Mayordomo

Madrid, Cuadernos del Laberinto, 2018

Aún encuentro jóvenes a los que les brillan los ojos cuando me confiesan que han descubierto un nuevo grupo que les parece espectacular. Cuando les pregunto el nombre de ese grupo me contestan: Led Zeppelin, y entonces no sé bien que decir y termino felicitándoles por su buen gusto, por su descubrimiento.

El *rock and roll* es capaz de aunar generaciones. Padres e hijos, madres e hijas acuden al mismo concierto intercambiando emociones y anécdotas.

Es un nuevo poder del *rock and roll* que no estaba en sus inicios pero que se ha incorporado a fuerza de transfusiones de sangre.

Marga Mayordomo hace suyas las referencias de toda una generación y dedica poemas a Bod Dylan, Pink Floyd, Talking Heads, hace reconocimientos a películas como *Matrix*, *Django desencadenado*, menciona a Van Gogh, a Stan Getz, a *Ipanema*, y arropada por todos ellos va conformando una identidad personal y literaria que da cuerpo a *Pájaros Tattoo*, le da sentido y textura.

La autora, ante tanta referencia genial, tiene la valentía de mostrarse auténtica, personal y desinhibida. Se mueve con soltura desde lo confesional hasta lo más rupturista. Poesía pop (y perdón por la etiqueta), siempre preocupada por la incorporación de las nuevas tecnologías, el diálogo con las nuevas generaciones, la mezcla como solución vital y acierto. La globalización como un valor. Quién dijo miedo al mestizaje de cuerpos y estilos, aunque sean literarios. Los estudios de la poeta madrileña en antropología americana ayudan a comprender su visión de la poesía y el mundo.

La lectura, la contemplación, también la audición serena y provechosa de todas estas referencias llevan a la autora a conseguir un trabajo cuidado, con apariencia de desenfado, pero medido e intencionado en cada poema, en cada uno de los capítulos del libro, con sus diferencias y sus precisas intenciones: «Gris oscuro», «Interiores» y «Texturas naturales».

El resultado, *Pájaros Tattoo*, puede tener algo de muralistas mejicanos, de Rivera y Frida, de Warhol y de Botero. Hay gotas de Lou Reed, de *bossa nova*, de «raveles» y boleros. Marga Mayordomo acierta en el título, *Pájaros Tattoo*, al resumir su poética, su atrevimiento, su estudiado desenfadado…

Por si fuera poco, y continuando con el contexto, siempre tan importante en toda obra de arte, Mayordomo elige una cuidada colección de citas y reconocimientos: a Sylvia Plath, a Paul Celan, a Charles Bukowski, a Octavio Paz y Lezama Lima, a Anna Ajmátova, una cita-homenaje a Olvido García Valdés, entre otros. Son sus clásicos y también los nuestros, modelos en los que nos gustaría creer que nos reconocemos y que Marga Mayordomo se permite reivindicar y recordárnoslos. Situando su poesía en un tiempo y un espacio que aún no ha encontrado mejores referencias.

Miguel Ángel Martín

Ahora
Yolanda Morató
Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2019

PROPONTE VIVIR, AHORA

EXACTAMENTE ahora. Con lo que tienes en este instante. Con lo pasado; ese conglomerado de experiencias, de olores, de padres, madres, abuelas, tías, de pérdidas de sangre y de almas. Ese cemento de recuerdos que une los ladrillos de tu presente. Ese entusiasmo inherente a la intuición de un futuro que entra por la ventana pero que todavía no es.

Justo en ese punto, exactamente ahora, nos sitúa Yolanda Morató (Huelva, 1976) en su segundo poemario, publicado en la colección Vandalia de la Fundación José Manuel Lara. Este *Ahora* supone una reconciliación con su momento presente a través de una mirada sencilla e iluminada, amorosa y sincera, al camino recorrido.

Y este presente se manifiesta sin aspavientos, sin falso optimismo, sin frases de las que leer en una taza con el café de la mañana. Se muestra como se muestra la mugre en los platos que dejamos sin fregar y la culpa («Terrorismo doméstico»), como se muestran los códigos numéricos parpadeantes en una pantalla mientras va pasando el tiempo («Sala de espera»), como se diluye de nuestra memoria el dichoso pin de esta o aquella tarjeta porque hay demasiadas que cosas que recordar estos días («Pon pin puk»).

Ahora es tiempo presente pero también, en el caso de los poemas de Yolanda Morató, de mirar al pasado para reconocer el aprendizaje de las heridas, de lo vivido. Lejos queda una adolescencia ochentera con olor a laca y colonia Chispas («CFC»). La mujer que habita *Ahora* nos cuenta su biografía a base de versos directos, con el lirismo propio de la que mira a la vida como un libro plagado de lecciones: «Ya ves, la mano que te lleva / dócilmente a la vejez / se esfuerza en sosegarte / y te enseña, / si atiendes y te afanas, / si quieres y te dejas, / a mantenerte viva» («Al pasar los cuarenta»).

Algunos de los poemas más memorables son los que circundan esta autoficción biográfica: el propio «Al pasar los cuarenta» recientemente citado; la declaración de intenciones del comienzo con «Biografía no autorizada»

(«El polvo vuelve al polvo, / la vida da más vida / y el mundo milagroso / celebra en cada gesto / que es inagotable»); el desgarrador «La bofetada hipócrita» («llevé la honda pena en silencio / sonreí a tu bebé dando gracias / por el milagro de la naturaleza»); o el sentido homenaje a su amiga la editora Ana Santos Payán, fallecida en 2014, en «Ana de todos los ahora» («Me enseñaste mil cosas / aunque una sobre todas las otras: / el mañana no existe»).

El mañana no existe así que proponte vivir, ahora. Un ahora que, en este racimo de poemas, se disfraza de silencio, de agua (mar, olas, gotas que caen una a una), de preguntas, de ágiles octosílabos que bailan al ritmo que marcan sus certeras imágenes. Para terminar con un ejercicio metapoético que cierra esta historia de presente, antes de pasar al siguiente capítulo de la biografía, «Foto robada»: «Escribes veinte estampas / y alguien se te acerca / y te pregunta si es tu historia. / Esbozas vida en unos versos / y ya hay alguien que piensa / que es la tuya».

Rosa Montero González

El hueso de un albaricoque
Susana Obrero

Málaga, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, 2018

Si coinciden en que a Mestre hay que leerlo en bicicleta, entonces les proponemos que a Obrero la lean a caballo, y durante esa lectura, que se les desboquen sus ideas previas de lo que es un libro de poesía. Precisamente porque deseamos creer en aquello de que la imaginación no tiene límites, resulta un alivio, y esperanzador, encontrarse con poéticas que tampoco se los ponen a sí mismas. Y esto con mimo, como si cuidara ella de no pisar allí donde el suelo parece estar aún mojado (una constante en la obra de Susana, también de su escritura teatral y narrativa).

Como seres que buscan sentido, la reunión de varios versos de «sangre aforística» dentro de un poema al que presuponemos de intencionalidad funciona. Se activa un engranaje. A cada lectora/lector, le llevará a un lugar

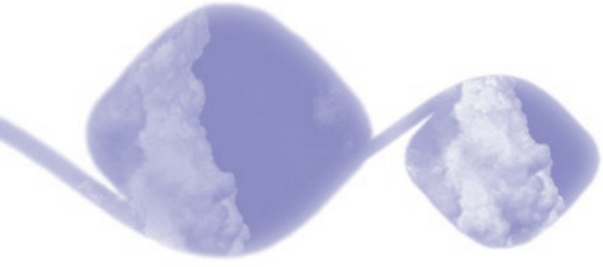
diferente de su pensar/sentir, de la suspensión de su pensar, e incluso de emociones previstas, pues la acumulación pudiera parecer un recurso, y por tanto manejables sus consecuencias; mas utilizada con la maestría de *El hueso de un albaricoque*, aún parece que estamos muy lejos de saber en qué consiste, cuáles y cuántos pueden llegan a ser los efectos de tantas asociaciones como produce («o ¡Puedo andar, veo! Me ha *curao* Susana Obrero») Un poema del libro:

> La noche siempre está despierta.
> Los árboles de los bosques comparten puchero.
> En la memoria colectiva
> hay cosas mías que yo nunca conoceré.
> Hoy escribí en el techo palabras con una linterna.
> Muchas estrellas cada mañana suben al metro
> van a trabajos donde no aprecian su luz.
> Habrá que aprender a hacer la fotosíntesis de noche.

Las rotondas de su vías lácteas, su manera leve de llegar al hueso resultan inseparables de su genuina manera de oír y escuchar: tanto a los niños –en clase o en el patio, en casa o en la calle–, como a las infancias, entre ellas la de la niña con la que, se aprecia, sigue conversando a través del espejo. También a la poeta y el poeto contemporáneos, con todas sus madureces. Y es que del arte de la autora, antes que la banal tarea de detectar influencias, nos interesa mucho cómo conjuga su curiosidad y conocimiento de las poéticas de actualidad con el mismo dinamismo con el que Escucha el Mundo, los mundos que la rodean, dentro y fuera: congregando lo que otrxs tanto empeño ponemos en mantener distinto, o distante. O poníamos, antes de leerla. Si lo fácil y lo difícil, lo creado y lo improbable, lo real y lo invisible, lo imaginado e inimaginable han sido puestos a macerar juntos, entonces: larga vida al cilantro.

Este libro, el quinto poemario de la autora, ha recibido el XVIII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Ronda.

Eva Chinchilla



Concepto
Javier Sánchez Menéndez

Sevilla, La Isla de Siltolá, 2019

PLENO CONCEPTO

El aforismo está en plena ebullición. Una buena muestra de ello es la actividad boyante que gira en torno al mismo: publicaciones especializadas, editoriales diversas y diferentes certámenes literarios apuestan por extraer lo que resta de él en el ostracismo, o bien, de catapultarlo hacia el lugar que se merece. La Isla de Siltolá materializa este intento con una colección dedicada a los mismos. Y dentro de ella, el título que ahora se disecciona, *Concepto*, es un buen exponente de ello.

En *Concepto*, Javier Sánchez Menéndez da buena fe del hacer aforístico. Una vez más, el autor puertorrealeño domina este género. Dentro de su nómina poética constan, gracias a *Concepto*, tres libros aforísticos. *Artilugios* y *La alegría de lo imperfecto* son las obras que lo acompañan en tan sugerente tríada. En esta ocasión, el poeta indaga, a través de una profunda reflexión, en varios temas muy relevantes. Quizá alguna de las seis partes en las que se divide este libro pueda parecer, a simple vista, una menudencia en relación con el resto… Pero nada más lejos de la realidad: todos los compartimentos que imbrican esta nave conceptual están perfectamente hilvanados; sus apartados denotan una cierta declamación sentenciosa que instruye y deleita.

Sánchez Menéndez transmite con vivacidad y grecorromano sabor clasicista un axioma didáctico y nocional, crítico y emocional, sin olvidarse de emplear el tono mordaz cuando el momento lo exige. Además, su afán literario –y ensayístico– por hacer justicia al verdadero quehacer literario halla, una vez más, la ocasión para abordar profundos aspectos relacionados tanto con la literatura como con su debida difusión: escritura –previa lectura vital– y edición. Así pues, la escritura y la edición poéticas crecen enarboladas por y para la reivindicación del aforismo más poético y literario. *Este* es el vehículo *incólume* de expresión, único e inmisericorde, de la saeta aforística, una llama tan fatua en apariencia como fulgurante en su significado. Pero,

para dejar constancia de un buen uso del mismo, Sánchez Menéndez no deja de lanzar algún que otro dardo a sus detractores, tan amantes de un burdo instante indolente, ya sea al escribirlos como al reseñarlos. Y es que este poeta gaditano hace gran justicia, también, al igual que todo aforista pleno, a través de su mordacidad. Porque los ecos de José Bergamín o la pólvora fluorescente de Carlos Edmundo de Ory, entre no pocos ejemplos existentes de viva fe y memoria *centelleantes*, transitan latentes a lo largo de este *Concepto*. Pueden apreciarse varios ejemplos de ello: «En la atención viajamos hacia adentro»; «El que se acerca a la poesía sin poesías descubre el misterio». Ambos destellos corresponden a «Nuevos artilugios». En «Diez leyes para seguir viviendo», el lector puede encontrar breves dosis *fogosas* como las siguientes: «Acepta el canto del pájaro al amanecer»; o «Inducir al error es terror». De «Morales y amorales», podrían destacarse *fuegos* como estos: «La necesidad acaba en clientelismo», o «Lo más valioso de la literatura son los silencios». De «Concepto», dos dianas certeras más se suman: «El aforismo es un ejercicio del dilema» y «La filosofía es un compendio de aforismos». Dentro de «El espejo que tiene el marco verde»: «Filosofar es aprender a cultivarse», tanto como «La literatura verdadera nunca es un exceso».

Por último, recalcar, asimismo, la vertiente reivindicativa de Sánchez Menéndez ante tanto paisaje «canónico» anodino, en «Palabras para un joven lector-editor»: «Sin logos no hay brújula, y mucho menos mirada»; al igual que «Se considera clásico a lo digno de lectura y relectura, a lo válido, a lo perenne». Porque, junto al reflejo emanado del espejo que el instante refracta, la máxima semántica dicta su consejo. Con ello, Sánchez Menéndez evoca a los clásicos –varios a lo largo de la historia literaria– para no perderse ante la ingente recepción de falsos modismos. Ante tanto trasiego «literario», el lector y, por ende, futuro aforista, tiene que dejarse guiar por su propio entendimiento *preceptivo*, acompañándose de Platón, de *El Quijote*, de los versos de Rilke y de los innegables pasos kafkianos que invitan a una introspección más aguda. Solo así podrá desatarse la ignición aforística del fluido sentir.

Luis Cerón

Tras la huella de María Zambrano. Lo sagrado en la generación poética de los 70

Carlos Peinado Elliot

Granada, Comares, 2018

La corriente órfica en la posmodernidad poética

Carlos Peinado Elliot es bien conocido en el ámbito de la investigación sobre poesía de la segunda mitad del XX y de estas décadas iniciales del XXI, desde que publicara el volumen *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente* (Sevilla, Alfar, 2002), una de las mejores monografías sobre un poeta de extraordinaria complejidad, desde una perspectiva que permite apreciar su singular síntesis de la trascendencia a partir del pensamiento dialógico y la ontología de Heidegger. Editor y anotador de *El Logos alejandrino* de Agustín Andreu (Madrid, Siruela, 2009) y de *Una verdad extraña*, obra poética de Manuel Ruiz Amezcua (Granada, Comares, 2017), ha realizado magníficas aportaciones sobre el panteísmo en Rilke y Juan Ramón Jiménez, las relaciones de la poesía de Valente con T. S. Eliot y Luis Cernuda, la poesía como sacramento en Sánchez Robayna o lo sagrado en la poesía de Muñoz Rojas. Y también se ha aproximado en varias ocasiones a la obra de María Zambrano. Si a todo ello añadimos que ha demostrado su calidad en la creación poética con *La herrumbre herida* (Madrid, Devenir, 2011), nada nos puede extrañar la excepcionalidad del volumen que ahora reseñamos,

referencia ya imprescindible para el mejor conocimiento de una corriente fundamental en la generación del setenta: la marcada por las diversas presencias de lo sagrado en algunos de sus más singulares poetas.

La bimembración del título responde también a la división del volumen en dos partes: la primera, titulada «Tras la huella de María Zambrano», desgrana ocho dimensiones básicas presentes en el pensamiento de la gran mediadora de las relaciones entre filosofía y poesía, primera tratadista de lo sagrado en nuestro ámbito hispánico: 1. Inspiración, disponibilidad, escucha; 2. Ritmo y poema; 3. Orfismo: canto y liturgia; 4. Poesía y oración; 5. Lo indecible y el silencio; 6. La palabra del origen; 7. Simbolismo y 8. Últimos pespuntes: luz, ruinas, espacio originario.

La segunda parte, que matiza y amplía la segunda referencia del título, es «Lo sagrado en la poesía de la generación de los setenta. La poesía como iniciación», y se centra en cinco exponentes –distintos y a veces distantes– de este complejo corte generacional: 1. «La sed del ser» o el Eros de la tierra. Iniciación en Andrés Sánchez Robayna; 2. «Hallar el verdadero oro». Viaje interior y camino iniciático en Antonio Colinas; 3. Grietas y balbuceos. El deshacimiento del yo (Chantal Maillard); 4. Tierra transfigurada. Los secretos del bosque, de Clara Janés y 5. César Antonio Molina: «Un viaje elegíaco por el territorio del mito». Es quizás aquí donde algunos lectores pueden echar de menos a otros poetas –pensamos especialmente, por la importancia de lo órfico, en Jenaro Talens–, pero, desde las claves de lectura que se nos proporcionan, podemos entender mejor no solo a los poetas abordados sino a otros aquí ausentes, incluso de otros cortes generacionales posteriores.

Se cierran estas más de doscientas cincuenta páginas con un «Breve epílogo escatológico» y una muy completa y a la vez selecta bibliografía.

El volumen se abre con una útil nota preliminar en la que se nos advierte: «Lo que comenzó siendo un proyecto para seguir la influencia de María Zambrano en la poesía fue ampliándose hasta convertirse en un estudio sobre lo sagrado en los poetas españoles a partir de los setenta, para procurar desentrañar las características que adquiere la corriente órfica en el período final del siglo XX y comienzo del XXI: es decir, la forma posmoderna de la corriente órfica en España» (p. IX). También valoramos la cuestión previa «Sobre el entrelazamiento y la distinción de las líneas poéticas en la modernidad», en la que se habla de la triple perspectiva que podemos adoptar en nuestra aproximación al hecho literario, según consideremos una duración o ciclo largo, medio o corto. El autor opta por subrayar la continuidad existente en las líneas principales de la literatura actual, y por ello pretende situar los cambios en marcos estéticos amplios. Más concretamente incardina los escritores aquí abordados «en las tensiones que tienen su origen en la dicotomía

entre Ilustración y Romanticismo», con todas las implicaciones que supone la emergencia de una «metafísica seglar» y la «re-sacralización del mundo» a través de la palabra poética.

Ante la negación de la trascendencia y el nihilismo que surgen de una Ilustración que incumple sus promesas (construir un mundo suficiente sobre la hipertrofia del racionalismo), el Romanticismo, rescatando también raíces órficas y pitagóricas, vuelve al símbolo e intenta superar una tradición instrumental de la palabra, la escisión a la que el sujeto moderno había sido sometido, y por tanto persigue la armonía, acudiendo también a ciertas resonancias de lo hermético.

Este será el itinerario que se nos ofrezca en este riquísimo y complejo volumen: partiremos de María Zambrano para acercarnos a la poesía como palabra que dialoga con el misterio, replanteando cuestiones fascinantes que tienen que ver con cada uno de los ocho epígrafes que antes enunciamos y que, más allá de ellos, vuelven a las raíces mismas de la creación poética, de la inspiración, de la conexión con el origen y la unidad perdida, de las dimensiones rítmicas de la existencia y del silencio, tan presentes en lo «órfico-pitagórico»…

Si en esta primera parte no se limita Peinado Elliot a exponer dichas claves en María Zambrano, sino que las contempla desde la perspectiva de los cinco poetas estudiados, en la segunda se procederá a la inversa: sin perder el hilo conductor por este intrincado laberinto de la «re-sacralización» del mundo y de la palabra que apunta hacia él sin escindirlo, iremos apreciando la singularidad de cada uno de los poetas y el especial énfasis que realizan en su creación, a partir de esos elementos comunes, aquí caracterizados como la «huella» de María Zambrano.

Así se insistirá en la conexión de la poesía de Robayna con el binomio conocimiento-vida y la constante iniciación del yo poético; en la importancia del renacimiento como proceso de individuación en Colinas, que entiende la existencia (y la creación poética) como camino de iniciación y viaje interior, en el que las contradicciones quedan unificadas y se puede aspirar a la armonía; en la peculiar reinterpretación de la razón poética de Maillard, que une Amor y Sabiduría, vida y ser, en un proceso de «deshacimiento», desaparición o mengua del ser, en el que se apunta constantemente al «exceso», más allá (o más acá) del lenguaje y del pensamiento; lo alegórico, lo místico, los procesos analógicos en su caminar a través del bosque, en la búsqueda amorosa (Eros y Psique) en Clara Janés; finalmente, la singularidad del viajero y la capacidad de descubrir a través del mito la íntima vibración que late bajo cada cosa, por insignificante que parezca, en la creación poética de César Antonio Molina.

No es fácil resumir qué vamos a encontrar en una obra llena de sabiduría, de finura intelectual, de rigor y a la vez riqueza en el análisis de los poetas desde sus textos… Por ello, solo podemos invitar a la lectura de esta singularísima aportación no solo al mejor conocimiento de ese rastro que queda de María Zambrano en la creación poética que llega a nuestros días, sino también al mejor conocimiento de la Poesía.

Manuel Ángel Vázquez Medel

¿Y si escribes un haiku?

Edición de Josep M. Rodríguez
Santa Coloma de Gramenet, Barcelona, La Garúa, 2019

DISLOCAR EL SILENCIO

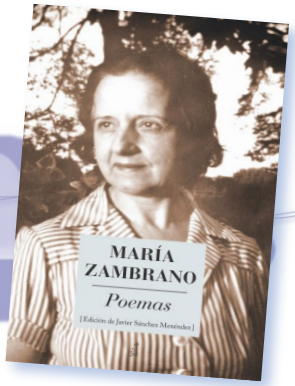
DE ENTRE las muchas cosas que es un haiku, ahora es también lo que no debe. Dícese con esto que sus costuras no resisten Occidente ni este siglo, y bien está. Dícese también que su raigambre nipona nos invita, contra pronóstico y tradición, a saltarnos a veces los mandamientos de la métrica, la presencia del *kigo* («palabra de estación»), del *kireji* («palabra de cesura») o del *sashei* («esbozo de la naturaleza») si de esta manera podemos cumplir el supremo mandato de la escritura. Porque el haiku es más que nada poema, así lo cuenta Josep M. Rodríguez en el prólogo a *¿Y si escribes un haiku?*, libro publicado en una cuidada edición por La Garúa a principios del presente año. Rodríguez, antólogo del volumen, plantea en esa entrada un recorrido histórico por la insularidad de Japón para establecer entonces una analogía con el acostumbrado carácter aislacionista del género. *Sakoku*, cuenta, es la palabra que resume la norma por la que, «a partir de 1639, ningún japonés podía entrar o salir del país, bajo pena de muerte; la misma a la que se exponía cualquier extranjero que pretendiera acceder o comerciar en el archipiélago». Y no ha sido por la fuerza –lo que sí ocurrió en el plano histórico dos siglos más tarde– como ha conquistado la libre circulación de lo poético el terreno del haiku. Ha sido por la brevedad y por el asombro. Como señala Vicente Haya en una de las más ciertas definiciones: «El haiku es como el dedo índice de un

niño pequeño: "¡Mira, mamá!"». Decir con muy poco cuánto nos sorprende la armonía del contexto. He ahí el *aware*, esto sí imprescindible para contarlo.

De aquellas incursiones, estas perplejidades: más allá de los japoneses, se empaparon de ese temperamento y escribieron haikus, entre otros, Ezra Pound, Juan Ramón Jiménez, Paul Éluard, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Allen Ginsberg… Tantos otros siguen ejercitando hoy el género sin llegar a publicarlo, quizá por falta de interés, quizá por temor a la pureza, a la distancia cultural con el tono, a un exceso de pretensión literaria en un texto que parte de la limpidez más neutral. Indagando en esos inéditos, Josep M. Rodríguez invitó a setenta y tres poetas españoles y latinoamericanos a escribir un haiku de la manera más libre y en alguna de las lenguas oficiales de nuestro país. Conviven entonces en castellano, gallego, euskera y catalán (donde la equivalencia silábica 5 / 7 / 5 se ajusta a 4 / 6 / 4) los setenta y tres textos «ordenados para que los poemas tengan sentido y el conjunto se lea como un libro». Algunos de los autores/as que se han sumado a esta escritura son Álvaro Valverde, Isabel Bono, Javier Lostalé, Ángeles Mora, Berta García Faet, Guillermo Carnero, Chus Pato, Julieta Valero, Martha Asunción Alonso, Raúl Zurita, Antonio Colinas, Miriam Reyes, Ángelo Néstore, Álex Chico, Juana Castro, Ada Salas, Ben Clark, Esther Ramón o Esther Zarraluki, entre otros. Aportan todos una gama de color y texturas muy diferentes a este género, desde lo más puro hasta licencias pop, presencia del yo o potentes tratamientos de la imagen literaria.

Cuando las voces se comparten, cada haiku se lee dos veces y se concede un silencio hasta el siguiente. La libertad de la lectura solitaria, en cambio, permite adaptar el haiku incluso a la prisa; pero puede más él que nosotros, y ese orden y sentido de libro que encontramos en *¿Y si escribes un haiku?* se nos termina imponiendo como una llamada a la mímesis plácida. Si esta es completa, el/la lector/a terminará el recorrido por el libro con un regusto que pide más que la receptividad: la llamada a la escritura. La invitación de Josep M. Rodríguez es extensible entonces también a los lectores, y en las últimas páginas encontramos el espacio y las directrices silábicas para escribir nuestro propio haiku, ojalá primero de muchos.

Azahara Alonso



María Zambrano. Poemas

Edición de Javier Sánchez Menéndez
Sevilla, La Isla de Siltolá, 2018

EL MISTERIO DE LA PALABRA NACIENTE

María Zambrano nunca dijo de sí misma: soy poeta. Ella era pensadora. Una pensadora que escribió lo que dio en llamar «delirios líricos», textos clarividentes que resultan tan necesarios para acercarnos a las raíces hondas de su pensamiento, como sus *Claros de bosque*.

En uno de los poemas compilados en este volumen, Zambrano escribe esta breve pero luminosa prosa poética: «Estoy demasiado rendida para escribir, demasiado poseída. Solo podría hacer poesía, pues la poesía es *todo* y en ella uno no tiene que escindirse. El pensar escinde a la persona; mientras el poeta es siempre *uno*. De ahí la angustia indecible, y de ahí la fuerza y la *legitimidad* de la poesía». La poesía, en Zambrano, posee una esencial auroral, es decir, iluminadora, capaz de abrazar el sentido cuando la razón se atora o queda ensimismada. La ligazón entre filosofía y poesía será central para la pensadora, y a esta cuestión dedicará gran parte de sus esfuerzos teóricos, hasta asentar las ideas que dan forma a la razón poética.

Javier Sánchez Menéndez nos regala unas palabras preliminares que no solo acuerpan el protagonismo de la poesía dentro de la obra de Zambrano, sino que anclan sus coordenadas dentro del boscaje y nos permiten pensar más allá, reconocer las palabras que nos dejó como legado: migas de pan serpenteando el camino. Así, según Sánchez Menéndez, no podemos olvidar la inseparabilidad de la poesía y la mística, pues sin descenso a los infiernos, sin dejarse ir hacia el terreno órfico, no es posible la verdadera *poiesis*. Si existe un proceso que va de la mano de la creación poética es el despojamiento, el abandono de sí, hasta alcanzar la palabra. Tal vez uno de los más hermosos poemas de esta compilación sea precisamente aquel en el que se nombra ese distanciamiento de la vida para reconciliar la verdad con la existencia. El texto da comienzo de la siguiente manera: «Cuando no tengo más que vida / no puedo permanecer en ella. Solo / cuando me olvido de que estoy

/ viviendo es cuando de veras vivo. / La vida es la forma de trascendencia / de lo que es conato de ser y / la busca ser del todo».

Tratar de clasificar o encasillar estos delirios poéticos de María Zambrano es una tarea que me parece estéril antes siquiera de emprenderla, pues en ellos despunta la libertad de la forma y del flujo de la palabra, de manera que no nos sorprenderá tropezarnos con versos de tradición popular como esta redondilla de gran frescura, donde los símbolos de la tradición bíblica se mezclan con un paisaje cotidiano: «Si esta paloma se quema, / no es solo en la zarza ardiente / sino bebiendo una fuente / que corre entre la alhucema.» En ocasiones persigue el juego de palabras y su musicalidad, como en los poemas originalmente escritos en francés, y otras veces se aproxima a la narración de una historia, como en el poema «Delirio de Antígona», en el que condensa en pocas líneas la tragedia de Sófocles que le interesó profundamente y reescribió en el volumen *La tumba de Antígona*.

Otros poemas son sentencias brevísimas en las que condensa su pensamiento: «La música va de una soledad total a una total armonía», y algunos versos se asemejan casi a una oración: «La aurora de la palabra es la noche del sentido». Palabra que invoca y trasciende desde una belleza honda, a menudo testimonio de la vida de la propia pensadora. Los textos se empapan del amor de Zambrano a su madre y a su hermana, cuya pérdida supuso un punto de inflexión en la vida de pensadora: «Madre, ahora ya niña / me esperas».

Vida y sueño se engranan en una danza pausada, silente, cuyos ecos revelan pasajes inesperados del alma. Pese a que estos poemas son «palabra que nace», hunden sus raíces en la tradición lírica española y se nos hace inevitable pensar en el *Cántico espiritual* como reescritura, como vivencia desde el exilio, que se convirtió en la única patria de Zambrano. «Amo mi exilio», escribió, y muy pocos supieron comprender que se refería a un sendero que está más allá del umbral que separa dos geografías.

Esta obra indispensable se cierra con unas palabras sobre *Claros del bosque* que la pensadora escribió junto a una selección de textos realizada de la mano de José Ángel Valente. Leerla es recorrer un laberinto que con cada recodo estremece de dentro afuera. Araña también, desgarra lo que parecía estable y ciñe con lazos nuevos la metáfora justa para que la razón no fracase en su tarea cognoscitiva.

Zambrano, vivísima bajo este cielo. «Que todo se apacigüe como una luz de aceite.»

Gema Palacios

La poesía es un faisán. Antología de aforismos sobre la poesía y los poetas

Edición de León Molina
Sevilla, La Isla de Siltolá, 2019

DESTELLOS DE SABIDURÍA POÉTICA

LA POESÍA y el aforismo son dos parientes muy cercanos. No solo comparten ciertos elementos formales, sino también una necesidad de pensarse, de explorarse acerca de sus límites y posibilidades. A esta exigencia responde la aparición de *La poesía es un faisán. Antología de aforismos sobre la poesía y los poetas* (La Isla de Siltolá, 2019), seleccionada con paciencia y esmero por León Molina (Cuba, 1959), en la que viene a ser su segunda compilación de aforismos ajenos, tras *Verdad y media. Antología de aforismos españoles del siglo XXI (2001-2016)*, publicada en 2017 por la misma editorial.

Esta antología viene, por tanto, a añadirse a la gigantesca construcción histórico-teórica de la poesía, pero lo hace con una estimulante novedad: la aproximación al hecho poético que propone se produce desde el aforismo, lo que otorga a este volumen una serie de atractivos que coinciden con los distintos modos de acercarse a él.

Una primera aproximación sería la del simple lector de aforismos, la del que disfruta con este género breve. Este deleite es una de las intenciones del antólogo, que, en la nota a la edición que precede al compendio de aforismos propiamente dicho, señala su deseo de compartir con el lector «el placer de la lectura». Y, en efecto, el amante del aforismo no se verá defraudado por el libro, ya que abundan en él las breves explosiones de sabiduría e ingenio que caracterizan al género: «Más vieja que la vida. Más joven que la muerte. ¿Será esa la edad de la poesía?» (Roberto Juarroz), «La poesía es una aleación muy afilada de luz y oscuridad» (Erika Martínez) o «Poemas tan límpidos, tan cristalinos, que hasta leerlos parece una profanación» (Jordi Doce) son solo algunos de los incendios que hallamos en sus páginas.

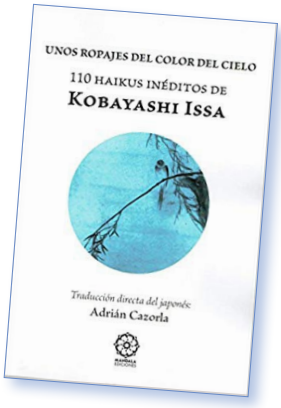
Tampoco el lector de poesía se decepcionará con esta compilación, ya que otro de sus logros es su carácter dual, que aúna un rostro teórico y otro lírico.

Como se dijo, el aforismo moderno se configura como una simbiosis entre reflexión y poesía tan estrecha que a menudo desemboca en textos que son, en realidad, poemas de un solo verso. Esta idea, apuntada ya en el magnífico pórtico al volumen escrito por Antonio Avendaño, se justifica no solo por el aforismo elegido por el prologuista («El poeta es el gallo del anochecer» de Carlos Edmundo de Ory) para ilustrarla, sino también por otros muchos textos de los que «La poesía es una seducción al silencio, como seduce el olvido a la eternidad» (Ángel Guinda), «La poesía crece hacia dentro: versos raíces» (Luis Valdesueiro) o incluso el mismo aforismo de Wallace Stevens elegido como título para la antología («La poesía es un faisán») podrían ser claros ejemplos.

Y, sin duda, el curioso explorador de los marcos teóricos de la poesía también sacará un enorme provecho de la lectura de este volumen. En él se formula una amalgama de percepciones, un caleidoscopio de ocurrencias que se configuran como brevísimas poéticas y que, al provenir de ciento quince aforistas, a menudo se entrelazan como dimes y diretes en una suerte de improbable diálogo. Este libro, pues, supone la oportunidad única de asistir a un cónclave cuyos protagonistas son de la talla de los ya citados anteriormente, a los que se unen, por nombrar a algunos, y con mayor o menor presencia según su devoción a la poesía como tema, Charles Simic, José Ángel Valente, Dionisia García, Paul Valéry, Cioran o Nietzsche.

Expuesto todo lo anterior, la conclusión a la que podemos llegar es que estamos ante una antología felizmente poliédrica, que escapa a todo tipo de tentación ensayística pero que, a la vez, propone, desde la sugerencia, la ambigüedad y la propia lírica características del aforismo, hondas reflexiones sobre el sentir poético. La sensación que deja es la de un libro que nos acompañará para siempre por su inmejorable suma de valores estéticos, reflexivos y literarios ya que, como dice Juan Ramón Jiménez, otro de los ilustres componentes de la selección, «Hay que ser, a una, poeta, artista y crítico».

Sergio García Clemente



Unos ropajes del color del cielo. 110 haikus inéditos de Kobayashi Issa

Traducción de Adrián Cazorla
Madrid, Mandala Ediciones, 2018

YATARO KOBAYASHI, más conocido por Issa, que significa «taza de té», está considerado como uno de los grandes maestros del haiku clásico, junto con Matsuo Bashō, Yosa Buson y Masaoka Shiki. Según Blyth, es el menos japonés de los escritores japoneses de haikus, pero también es uno de los más queridos.

Sus haikus están cargados de humanidad, de afecto, de ternura y a veces de humor. Entiendo que para Issa, fiel a sí mismo y como budista que es, todo ser vivo es un compañero de viaje, reencarnaciones que coinciden en el camino de esta vida. Su origen humilde, su orfandad de madre en la temprana infancia, el maltrato recibido por su madrastra, en definitiva, la falta de cariño, le obliga a buscar el afecto en todos los seres vivos, más aún en los menos favorecidos con los que él se identifica.

¿A quién le sobra el cariño? Por eso Issa es apreciado en Japón y fuera de Japón; todos tenemos un poco (o un mucho) de Issa. Y tal vez por ese motivo sea uno de los más traducidos a las lenguas occidentales; la prueba está en el número de monografías: en castellano hay seis, más que de ningún otro autor. La que nos ocupa, que presenta ciento diez haikus de Issa en traducción directa del japonés por Adrián Cazorla, y otras anteriores (ordenadas por fecha de publicación): *Cincuenta haikus*, en edición bilingüe japonés-castellano de Ricardo de la Fuente (1986); *Hoja de viaje*, doscientos noventa haikus traducidos del inglés, en edición a cargo de Orlando González Esteva (2003); *Poemas*

de madurez, ciento treinta haikus en edición bilingüe japonés-castellano de Josep M. Rodríguez (2008); *Taza de té*, ciento tres haikus traducidos del inglés, francés y portugués por Miguel Ángel Flores (2014) y *Mi nueva primavera*, setenta haikus en edición bilingüe japonés-castellano de Fernando Rodríguez-Izquierdo (2015).

Nuevos acontecimientos vitales de juventud y madurez irían modelando su carácter, pensamiento y, en definitiva, su forma de entender el haiku: su padre le envía con catorce años a Edo (Tokio); trabaja en un templo y estudia haikus con Nirokuan Chikua. Al fallecer su maestro, Issa se convierte en monje budista itinerante y emprende un viaje por todo Japón que va a durar diez años. Será la enfermedad y muerte de su padre la causa que le haga volver a su lugar natal, Kawashibara, una aldea de montaña al noroeste de Edo. Allí se instala definitivamente en 1814, ya con cincuenta años. A los seis años de casarse con Kiku, de veintiocho años, habrán fallecido sus cuatro hijos, todos a una edad temprana, y ella, meses después de fallecer el último.

La obra de Issa, que alcanza su cima a partir de los cincuenta años, está cargada de una humanidad que sintoniza bien con el lector, por eso y porque al contrario de la norma general, nuestro autor se proyecta en todo lo que ve, siente empatía por los seres vivos, sobre todo por los más desfavorecidos, sean personas anónimas:

Alguien
que tampoco tiene casa…
Atardecer de otoño.

o insectos:

El día de hoy también,
junto a las larvas,
ha oscurecido.

Los temas incluyen todo tipo de seres vivos como personas, aves, árboles, flores, hierbas; y entre los insectos, mariposas, pulgas, moscas, mosquitos o cigarras.

Recuerda con dolor su aldea natal:

Mi aldea natal –
mires donde mires
la flor del espino.

La figura de su padre:

Estando mi padre
desearía ver
estos campos al alba.

La ausencia de su madre:

Un huérfano
como yo,
una luciérnaga que no brilla.

En el invierno de 1827, un incendio arrasa la aldea y tienen que alojarse en un viejo granero. Allí será donde fallezca Issa ese mismo año. Su hija, fruto de su estable unión con Yao, su tercera mujer, nacerá unos meses después, llegando a la edad adulta.

Unos ropajes del color del cielo no es un libro más de Issa Kobayashi; sus ciento diez haikus, casi todos inéditos, se presentan en japonés, en vertical, todo seguido; en romaji (transliteración del sonido japonés) en horizontal, todo seguido, y en castellano dividido en tres versos. Además, la traducción está desmenuzada, palabra por palabra, con su significado en castellano.

JAVIER SANCHO (*JAVINCHI*)

Nox erat
Adriana Schlittler Kausch

Sevilla, Maclein y Parker, 2019

HAY LIBROS cuyas portadas, si se sabe mirar y ver, son algo más que el escaparate del contenido, son ya el mismo contenido. Así me sucede con *Nox erat*, de Adriana Schlittler Kausch. Si reparamos con detenimiento tendremos, y permítaseme la paradoja, una clara visión de la oscuridad.

Se ofrece esa portada plena de contradicción y de inquietud y de expectación. La contradicción primera es literaria, pues la autora ha elegido como título ese arranque del Libro IV de la *Eneida*, en el que Virgilio nos cuenta

cómo la reina cartaginesa Dido es presa de insomnio y de inquietud al enterarse de que Eneas, el heroico príncipe troyano al que ama, piensa dejarla. Mientras ella se agita desvelada, los seres se entregan plácidamente al sueño. «Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras…» Un tema, el del insomnio de amor y la noche envolviendo al mundo en el sueño, del que encontramos eco en tantos autores clásicos, Sófocles, Séneca, Petrarca, Shakespeare… hasta las letras de bandas actuales de música.

¿Y qué se nos muestra sobre ese fondo negro que es puerta de entrada al libro? Dos cervatillos que tampoco reposan sino que fijamente nos miran en la noche. Y nos observan expectantes y son espejo de nuestra expectación. Unos animales que, en principio, debieran despertarnos ternura, confianza, sin embargo aquí resultan inquietantes, como una sobrecogedora aparición en la oscuridad que, por continuar con el mundo clásico, llegase para ser presagio, oráculo. ¿De qué?, ¿qué presagio? ¿Cuáles son sus palabras? Al dorso las hallamos: «Ser nómada para llegar a dónde». Respuesta ambigua, como los propios oráculos. Respuesta que es pregunta e invita a entrar en las páginas tejidas de silencios de un libro sorprendente, objeto delicado, pero como una esquirla. Con poemas breves, cortantes, igual que esa misma esquirla… de carámbano.

En cinco apartados y un epílogo se divide *Nox erat*. «Frío»**:** imágenes que, en verdad, traen el helor, no solo el físico sino el de una intangible frialdad que escarcha el latido de la vida. Si ya he nombrado antes la profecía, aquí escribe Schlittler: «La nieve también es oráculo / cuando cae y se pierde». «Lugares» se inicia con una imagen que nos regala magia e infancia, el vilano. Y hallamos esa interrogación existencial ya citada: «Ser nómada para llegar a dónde». En este libro que mira a la *Eneida* encuentro una curiosa relación –quizás por oposición a la *Odisea*–, el nómada no es Ulises, ni intenta llegar a Ítaca. ¿A dónde entonces va? ¿Quizás más a la isla otra de Kavafis? ¿O podría ser el viaje a la palabra, a la escritura, a la creación? «Nadie»: entramos en una zona de oscuridad. Se abre con una ventana cerrada, tapiada. Y termina con la foto de una joven de espaldas frente a otra ventana, también cerrada, y que prende en sus manos una rosa. Mas la lleva escondida, a la espalda. «Gesto»: concluía el anterior apartado con unas manos con flores, imagen que «Gesto» también nos muestra. Sin embargo, el dolor está ahí. Como si cada pétalo fuese un instante que sabemos condenado inevitablemente a deshojarse: «Porque después de la sangre está siempre la herida», es de esos versos que, al leerlos, decimos: Sí. Así es. El dolor establece su reino y posesión tras la sangre, el rojo líquido es lo alarmante, pero lo que importa es la cicatriz sin cerrar. «Grito»: sucesión de imágenes que pueden pasarse muy rápidas y, en su fugacidad, materializan ante nuestros ojos… ¿qué?, ¿un rostro?, ¿una

Ofelia sumergida? Este apartado final retoma motivos y obsesiones de los anteriores, como el vacío, la oscuridad, las heridas… e incorpora algo nuevo y diferente: metapoética. Y manchas hasta acabar con un fundido en negro son el justo «Epílogo» de *Nox erat*.

Juan Cobos Wilkins

enVIVOen

un espacio para contarte

en vivo
poesía en acción

Poetas en Mayo.
VII Festival Internacional de Poesía
Hunkitu Arte, equipo del festival

Vitoria-Gasteiz, mayo de 2019

La poeta Elisa Rueda creó y dirige el Festival Internacional de Poesía Poetas en Mayo-Poetak Maiatzean, con la intención de difundir la poesía en Vitoria-Gasteiz y el territorio alavés. Se trata de de un festival que durante todo el mes de mayo ofrece más de cien eventos poéticos. Desde hace siete años, en la ciudad y en los pueblos se respira poesía en mayo. Es un proyecto asumido como propio por todos los colectivos que participan.

Si bien el festival comparte valores como el amor por la literatura y la poesía, son los valores sociales los que realmente caracterizan y definen este evento. Poetas en Mayo-Poetak Maiatzean no podría entenderse sin el deseo y esfuerzo que se hace por llegar a todas las personas que viven en Álava. Un festival para el que el concepto de inclusión social pasa por derribar los muros creados entre personas de diferentes clases sociales, distintas edades o diversos orígenes. Así, en «Poesía en la huerta de Las Brígidas», que coordina Cáritas, las personas en riesgo de exclusión social recitan poemas en sus idiomas de origen; la Asociación Alavesa de familiares y personas con enfermedad mental (ASAFES) realiza anualmente un recital con sus propios poemas, o el centro ocupacional Helios, donde personas con capacidades diferentes participan en el festival leyendo poesía.

Poesía para y desde todas las edades. Un festival donde participan alrededor de ochocientas personas a lo largo del mes de mayo y donde el público responde generosamente con una gran audiencia.

Clásicos del festival

- Poesía recitada en el tranvía, a cualquier hora del día.
- «Páginas de cristal», versos escritos en los escaparates de los comercios, de los bares, de los museos…
- Poesía en el Museo de los Faroles.
- Uni-verso, encuentro de la Universidad con el Poema.
- Poetas de Krelia (Asociación de Creadores Literarios de Álava).
- Poesía en la muralla (el alumnado de todo el colegio Ramón Bajo recita en la muralla medieval).
- Participación de grupos de literatura de toda la provincia.
- Coros (se unen a voces de poetas, cantautores, nanas, juegos infantiles…).
- Grupos de música.
- Poesía en bares, en portales, en la calle, en lugares emblemáticos de la ciudad, palacios, cines, comercios, hoteles, museos…
- 100 Poetas en Mayo, encuentro abierto a la participación de poetas.
- Recital en Los Caños (pequeños patios recuperados entre las casa medievales del casco antiguo de la ciudad).
- Teatro poesía.
- Luis Cernuda teatralizado.
- Emily Dickinson en las habitaciones de un hotel.
- Poesía susurrada en el Museo de Bellas Artes por poetas de Genialogías.
- Talleres de escritura para adultos, jóvenes y familias.
- Exposiciones, instalaciones sonoras, poesía líquida, poesía y escultura…
- Poetas en Mayo-Poetak Maiatzean en los pueblos (diez han sido los pueblos que se han sumado este año al festival haciéndolo propio).
- Durante las ediciones anteriores han pasado por el territorio alavés una multitud de poetas que acuden de todas las partes del mundo.

Poetas que han acudido en 2019

Antonio Gamoneda, Rosana Acquaroni, Berta Piñán, Noni Benegas, Ana Rossetti, Eva Vaz, Carmen Camacho, Atxaga, Jabier Muguruza, Benjamín Prado, Santiago Auserón, ZPU… son algunos nombres de poetas que han acudido este año.

Para más información pincha aquí.

VII NAZIOARTEKO POESIA JAIALDIA
VII FESTIVAL INTERNACIONAL DE POESÍA
Vitoria - Gasteiz·Araba - Álava
POETAK
MAIATZEAN
Maiatzaren 8tik 31ra
2019
del 8 al 31 de Mayo
POETAS
EN MAYO
POETAK
MAIATZEAN
POETAS
EN MAYO
Versos
www.poetasenmayo.com
BABESLEAK / PATROCINADORES
araba álava
EUSKADI
BASQUE COUNTRY
Vital
LEER
KOMUNIKABIDEAK / MEDIOS
EL CORREO
radio vitoria

Vía lucis

Bárbara Zagora

Galería JM de Málaga, 29 de junio de 2019

Vía Lucis es una acción interdisciplinar de poesía y *performance* en la que se explora la mística del dolor, el ritual, la palabra y el cuerpo, mostrando el vínculo existente entre el arte de acción y la cultura mediterránea andaluza a través de «ejercicios espirituales» donde la tortura, el martirio y la literatura dialogan entre sí.

Vía Lucis quiere adentrarse a través de la voz y el cuerpo en el imaginario y la simbología popular del folclore de Andalucía haciendo uso de las letanías de la Virgen, una serie de oraciones que consisten en invocaciones dirigidas a la Virgen María, que, al sucederse una a otra de manera uniforme, crean un flujo de oración caracterizado por una insistente alabanza-súplica.

Desde la misma acción poética, Vía Lucis atraviesa la mística del dolor en Andalucía, el ritual como simulacro de liberación y renovación del yo subjetivo, la espiritualización del cuerpo como auto-sacramento, la redención a través de la herida, el uso del cilicio en la penitencia cristiana y la Mater Dolorosa como mediadora entre cuerpo y espíritu, capaz de mover multitudes, curar a enfermos, ganar batallas, cuidar la tierra o cumplir promesas.

El sinsonte en el patio vecino

La Fundación Sinsonte nació en el año 2008, con el objeto de promover en nuestro país los logros artísticos de la cultura latinoamericana en general y de la cultura cubana en particular, tanto los aspectos de la creación como la producción y divulgación de la misma. Y de este modo contribuir al estudio de la poesía cubana-caribeña, especialmente de la obra poética de los autores más jóvenes o más desconocidos en España.

Para ello, creamos una colección de poesía, El sinsonte en el patio vecino (aludiendo a este pequeño cantor isleño por antonomasia y a nuestro país como lugar vecino). La colección trata de abarcar el mayor número de registros posibles; el interés y la intensidad de las obras son la razón de la presencia de las mismas en ella.

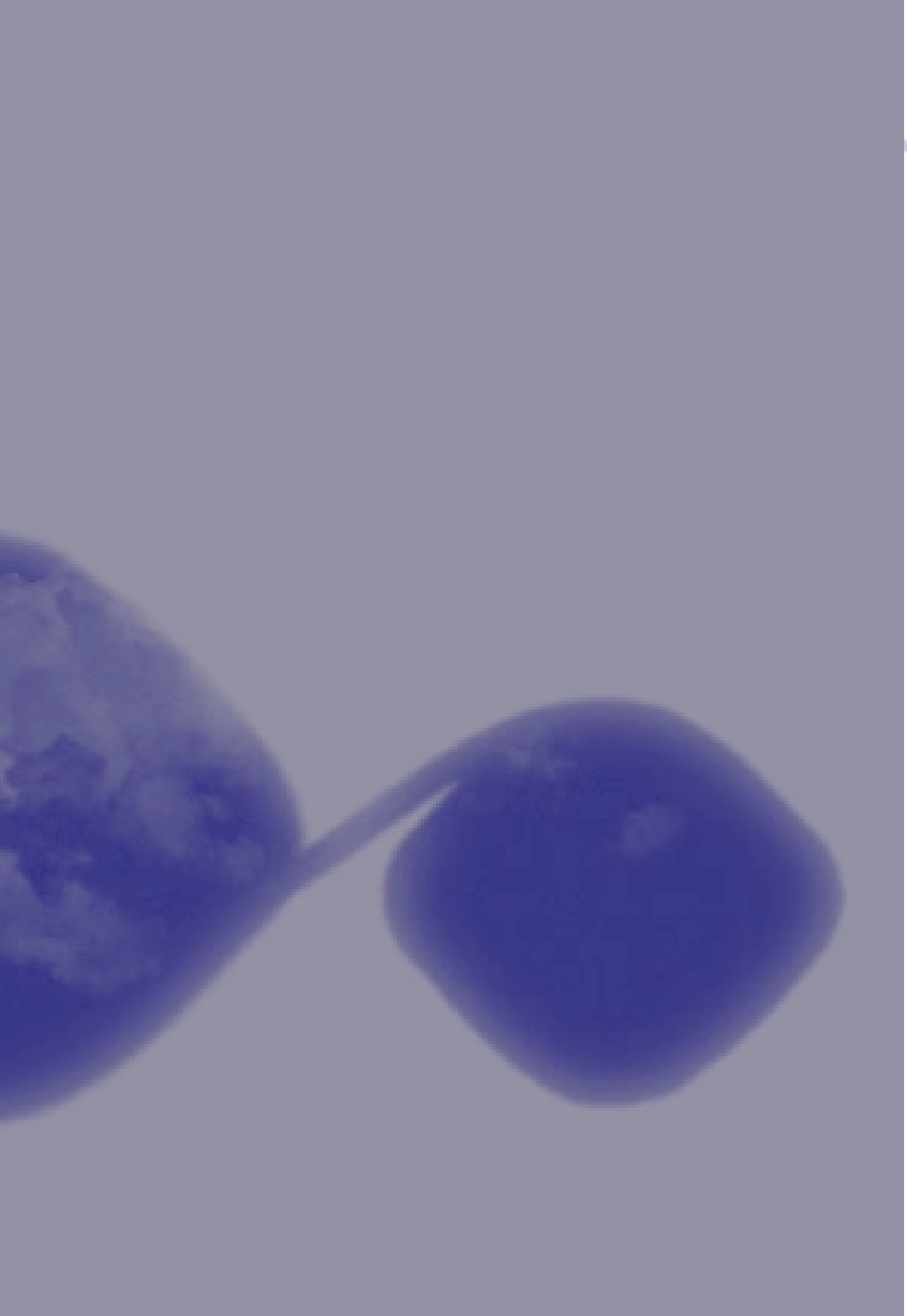
La colección El sinsonte en el patio vecino alcanza los diez títulos, con ilustraciones, en tapa dura y con un formato cuadrado de diecisiete centímetros.

El libro 0, con el que arrancamos la colección, es *En algún sitio de la primavera*, de Nicolás Guillén. Son quince poemas sobre la ruptura de su relación amorosa con Sara Casal, a quien dio el manuscrito. El primero de los once ejemplares que imprimió privadamente y la única grabación que hizo el autor de la lectura de sus poemas. No se conoció este libro hasta la muerte de Guillén en 1989, cuando Sara Casal le dio el manuscrito a Keith Ellis, gran experto en Guillén y su obra, pidiéndole que lo presentara al mundo. Los poemas fueron traducidos al inglés por Ellis y publicados, acompañados de notas y un lúcido comentario del traductor, en edición bilingüe por la Universidad

de Toronto, en 1994. Nuestra edición incluye los poemas de Guillén, el comentario de Ellis y la grabación que el poeta hizo de su lectura.

El resto de autores y títulos editados por El sinsonte en el patio vecino son: Olga Sánchez Guevara, *Ítaca*; Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, con traducción de Lydia Cabrera, completada por Lourdes Arencibia, que realiza el estudio final de este libro; René Depestre, *Non assistance à poètes en danger*, cuya traducción es fruto de un trabajo coral del grupo de traducción poética colectiva de la Universidad de Granada; Saint-John Perse, *Éloges*, con traducción de Arencibia y prefacio de Alejo Carpentier; Aitana Alberti, *Y de nuevo nacer;* Martin Carter, *Poemas de afinidad y resistencia*, con traducción e introducción de Luis Ingelmo; Nancy Morejón, *Peñalver 51;* Rei Berroa, *Otridades: Lámpara de los encuentros* y la antología de Waldo Leyva, *Cuando el cristal no reproduce el rostro*.

aforismos



Aitor Francos

(Bilbao, 1986) es psiquiatra de profesión. Ha publicado los libros *Igloo* (Renacimiento, 2011; XIV Premio Surcos), *Un lugar en el que nunca he escrito* (Renacimiento, 2013), *Las dimensiones del teatro* (La Isla de Siltolá, 2015), *Las gafas de Pessoa* (Vandalia, Fundación José Manuel Lara, 2018; VIII Premio Hermanos Machado), la *plaquette Ahora el que se va soy yo* (Ediciones del 4 de agosto, colección Planeta Clandestino, 2014), los libros de aforismos *Fuera de plano* (Cuadernos del Vigía, 2016; III Premio José Bergamín), *Camas* (Trea, 2018) y *Aforo completo* (Prames, Las Tres Sorores, 2018) y los de haikus *Filatelia* (Renacimiento, 2017) y *Un buzón en el desierto* (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018). Ha sido incluido en antologías como *Re-Generación* (Valparaíso, 2016) y *Nacer en otro tiempo* (Renacimiento, 2016).

Los libros que jamás leemos acaban siendo muy mal pensados.

La vejez es la única etapa de la vida que de verdad cumple con lo prometido.

Ama la suma. No te hará ser más, sino ser otro.

Despertar es ya practicar el primer acto de censura del día.

Lo imposible está demasiado bien hecho.

La catástrofe siempre se lo lleva todo al terreno de lo personal.

Nada engrandece tanto a alguien como saber ocupar el lugar que le corresponde.

Es un gran defecto no perdonarnos otros defectos menores.

En todo quedan restos de oscuridad, también en lo que no vemos.

Es aconsejable equivocarse siempre en la misma dirección que los demás. Y es igualmente aconsejable equivocarse siempre en la dirección de aquellos que nunca se equivocan.

El tiempo de la infancia lo suele cobrar todo por adelantado.

Escribir bien es ya de por sí todo un género de fantasía.

El futuro nunca pide perdón por lo que nos hizo.

Nos pasamos la vida señalizando como podemos el camino equivocado.

Hay viajes infinitos que solo pueden ser de una estantería a otra.

Seguir leyendo también puede ser un buen final.

Lo que pude ser me hace más esclavo de lo que soy.

En todo viaje interior hay maletas de libros que no salen de casa.

A veces lo único que cae por su propio peso en la vida es el telón final.

Esos personajes que saben que la experiencia no les compromete a ser más verosímiles.

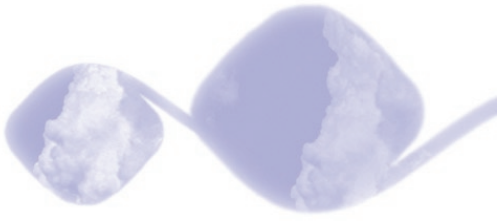
Hay que ser muy famoso para recordar de verdad quién eres.

Paradójicamente es durmiendo como mejor se cumplen los sueños.

La insatisfacción moderada es una prueba fiable de inteligencia.

La memoria, ese libro de saldo del que, a poco que lo abras, cae repentinamente una fotografía.

El amor ideal debe saber guardar cama.



Vivimos solo mientras resucitamos.

Acariciamos apasionadamente ciertos libros arrancando despacio esas hojas que no nos interesan.

Cuando un niño duda por primera vez, los cimientos de su inconsciente tambalean la casa de sus padres.

Estamos realmente solos cuando los que no nos buscaban nos encuentran.

Toda la melancolía es en edición del autor.

Pocas cosas dan más sensación de libertad que la de perder el tiempo aposta.

El sueño del pesimista, contemplar desde una barandilla el Infierno.

Cuantos más aforismos leo, más velozmente aprendo a cerrar algunos libros.

Los dedos del poeta deben aprender a correr ágiles por el teclado como una araña asustada.

Es importante insistir en fracasar con todas las garantías de un posible error.

Para su lectura completa el libro de viajes cambió de manos muchas veces.

Cada día hay que vivirlo como si estuviéramos repentinamente de moda.

El camino verdadero es normalmente el que más suele confundirnos, ya que se conforma con seguir nuestros pasos.

Un espejo se convierte en un paisaje si aprendes a estar fuera de él el tiempo suficiente.

La verdad dice que nos admira pero siempre nos cita mal.

Los epitafios son por lo general bastante malos consejeros.

La última frase de un libro tiene que ser un laberinto.

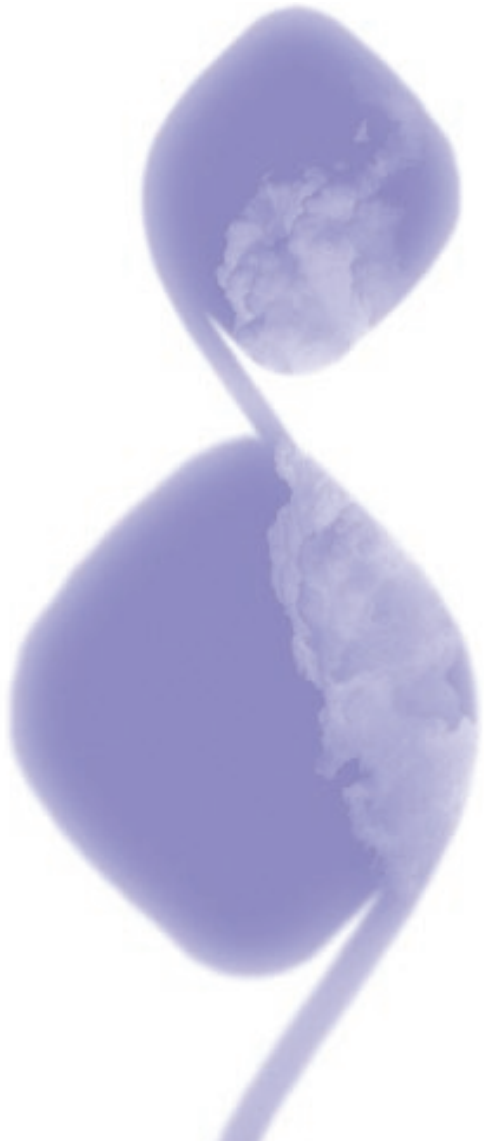
A lomos de la verdad la vida podría derribarle en cualquier momento.

Cuando se despertó el dinosaurio, tenía de repente el don de saber resumir.

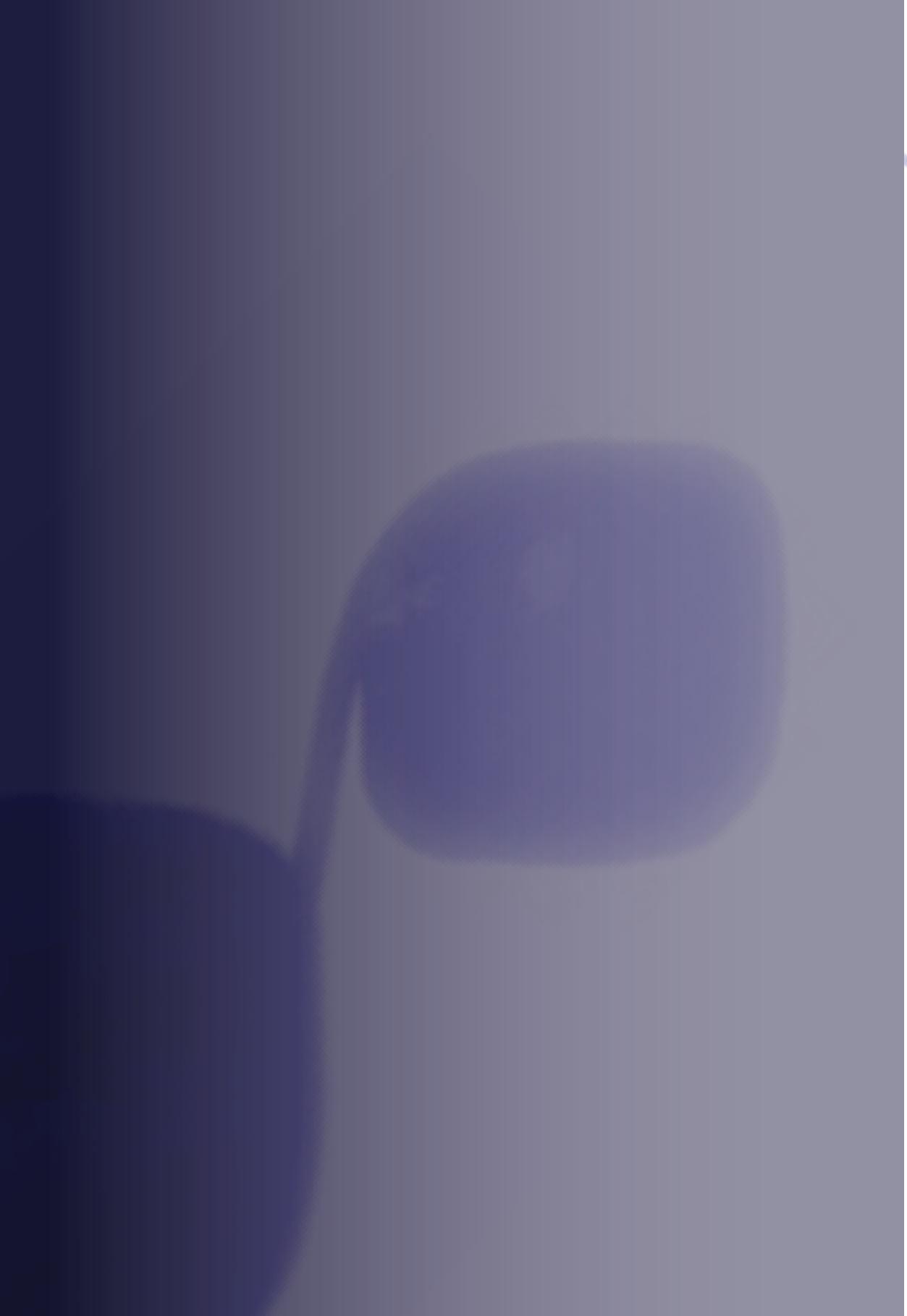
Tengo toda una vida para conseguir mis propósitos, aunque no me importaría conseguirlos en un día y usar la vida para arrepentirme de ellos.

Cuando miramos un reloj estamos siendo puntuales en la vida de alguien.

(De *Tinta húmeda*, inédito)



poesía visual



Carlota Gómez Touet

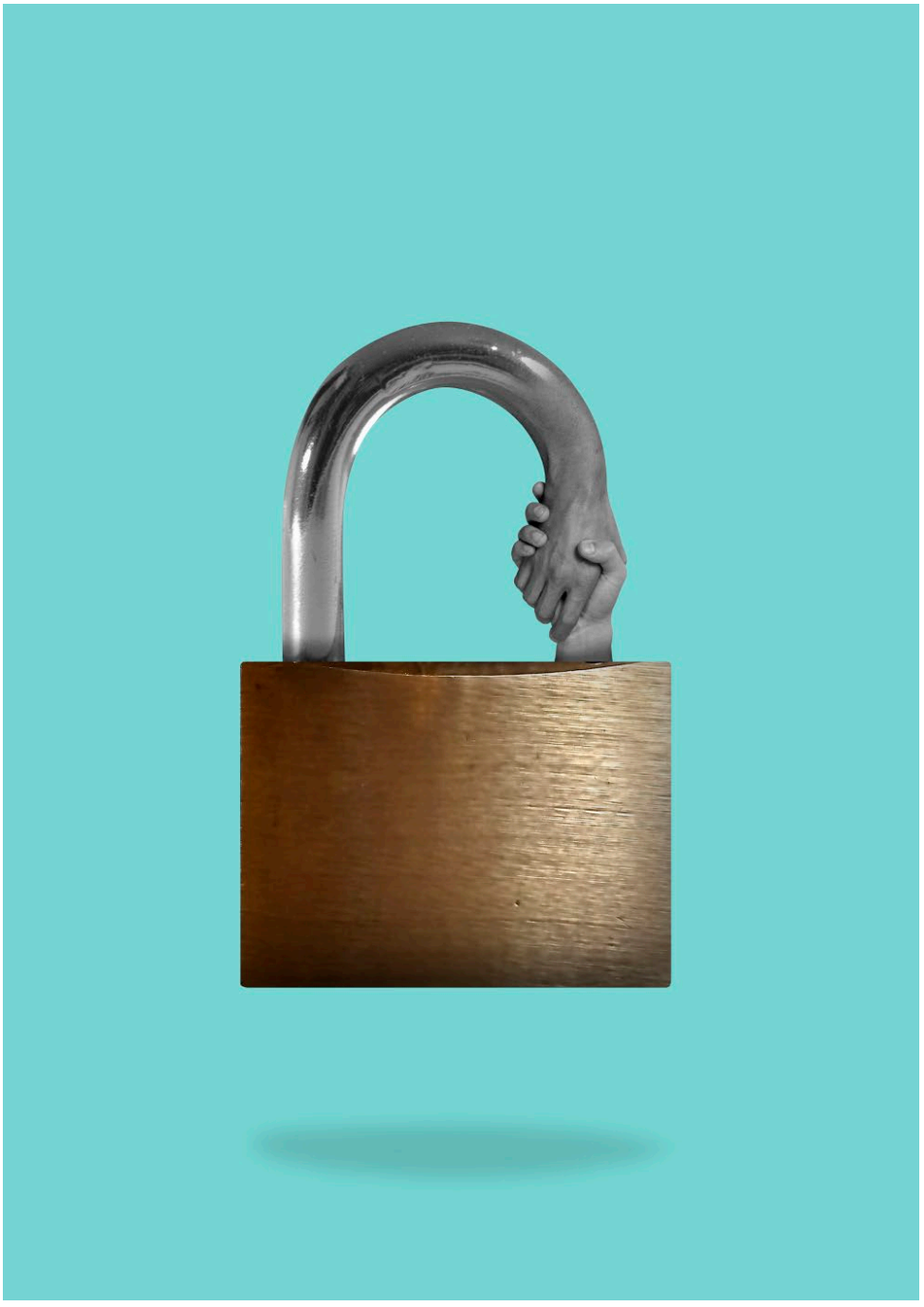
creció rodeada de artistas que frecuentaban el taller de arte familiar. Este entorno configuró su percepción del mundo, forjando en ella inquietudes creativas. La experimentación con distintas técnicas plásticas le ha llevado a encontrar en el *collage* y en el tratamiento digital de fotografías el medio idóneo en el que expresar su visión de los distintos aspectos de esta vida inestable y la realidad fugaz en la que nos encontramos. Combinando elementos de la vida cotidiana, a los que da un nuevo sentido, se traslada a un mundo paralelo e ilusorio, con un lenguaje personal.

La técnica del *collage* digital como forma de expresión libre le permite formular, de forma sencilla, preguntas sobre el mundo en el que vivimos, con cierta ironía y un peculiar sentido del humor.

«Ensoñaciones» liberadas de significados evidentes, objetivos y racionales, que abren la puerta hacia otras realidades, en una reflexión sobre la fantasía, lo efímero, la búsqueda, el tiempo.

«Ensoñaciones» asimismo cargadas de crítica y preocupación sobre nuestro devenir, la contaminación, el ser y su relación con el tiempo.

La obra de Carlota, estructurada en composiciones binarias basadas en imágenes manipuladas por la propia artista, invita al espectador a ir más allá de las apariencias, al encuentro de un nuevo significado, rompiendo las barreras de lo evidente, lo normal, lo habitual.



Amistad

Perla del s. XXI

Mundos volátiles

Perder el tiempo

Naturalmente artificial

Indispensables