NÚMERO 7. AÑO 2011

Tres morillas
Andrés Navarro
José Luis Buendía
Manuel Ruiz Amezcua

Poesías completas
La poesía de Ada Sala
José Luis Gómez Toré

Bonus track
Las palabras no entienden lo que pasa
Rafael Courtoisie

Los más enamorados
Antonio Deltoro
Antonio Gamoneda
Antonio Varo Baena
Elda Lavín
Francisco de Asís Fernández
José Mármol
Lourdes Rodríguez
Luis Marina
Miguel Ángel Contreras
Unai Velasco

Paraíso perdido
Miguel Ángel Velasco
Alí Chumacero
Carlos Edmundo de Ory

Los alimentos
27 reseñas

NÚMERO 8. AÑO 2012

Tres morillas
José Viñals
Marco Antonio Campos
Pablo García Baena

Poesías completas
La poesía de Manuel Vilas
Rafael Alarcón Sierra
La poesía de Agustín Delgado
Pedro Luis Casanova
La poesía de Javier Egea
Miguel Ángel García

Bonus track
Breve introducción a la poesía rumana
Dinu Flamând

No te echará de mi pecho
Ana Franco Ortuño
Ana Tapia
Begoña Callejón
Carmen Camacho
Gaëlle Le Calvez
Homero Aridjis
Manuel Carlos Sáenz
Nieves Chillón
Rafael Espejo
Virginia Aguilar Bautista

Paraíso perdido
Gonzalo Rojas
Tomás Segovia
Nicanor Vélez

Los alimentos
26 reseñas

NÚMERO 9. AÑO 2013

Tres morillas
Antonio Deltoro
Juan Manuel Romero
Marco Antonio Campos

Poesías completas
La poesía de Karmelo C. Iribarren
Rafael Espejo

Bonus track
La inflexión Benedetti
Rafael Courtoisie

Levántate brava
Alfonso Sánchez
Alfredo González Callado
Alvaro Salvador
Cristina Castillo
David Pujante
Gioconda Belli
José Luis Gómez Toré
Luis Muñoz
Maritza Cino Alvear
Sergio Ärlandis

Paraíso perdido
Agustín Delgado
José Luis Parra
Antonio Cisneros
Rubén Bonifaz Nuño

Los alimentos
26 reseñas

NÚMERO 10. AÑO 2014

Tres morillas
Hugo Mujica
Jacobo Cortines
Waldo Leyva

Poesías completas
La poesía de Olga Orozco
José Carlos Rosales

Bonus track
Estación de cercanías
Juan Malpartida

Altavoz
Gabriele Morelli

Las alas abiertas
Alberto Santamaría
Antonio Rivero Taravillo
Gonzalo Zona
Idoia Arbillaga
Javier Payeras
José Cabrera Martos
José Julio Cabanillas
Juan Manuel Romero
Marta López Vilar
Xavier Guillén

Paraíso perdido
Vicente Sabido
Juan Luis Panero
Alvaro Mutis
Manuel Urbano

Los alimentos
26 reseñas

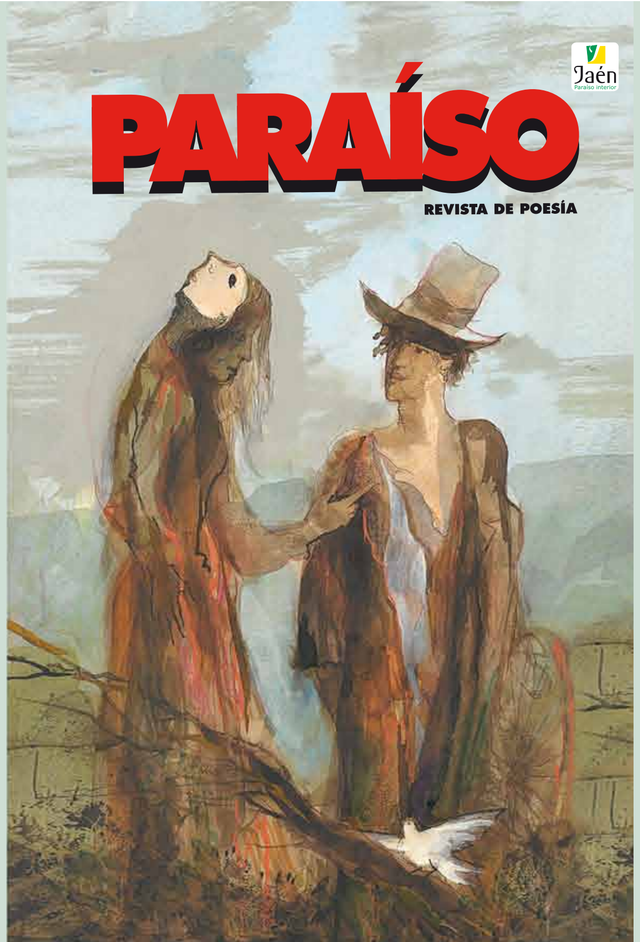
Coeditada por la Diputación de Jaén y la Universidad de Jaén
Los artículos firmados expresan la opini ón particular de sus autores y no representan, necesariamente, el punto de vista de *Paraíso*. Están reservados los derechos de reproducción para todos los países. No se mantendrá correspondencia con los autores de artículos o poemas no solicitados.

En la sierra de Quesada
hay un águila gigante,
verdosa, negra y dorada,
siempre las alas abiertas.
Es de piedra y no se cansa.
Pasado Puerto Lorente,
entre las nubes galopa
el caballo de los montes.
Nunca se cansa: es de roca.
En el hondón del barranco
se ve al jinete caído,
que alza los brazos al cielo.
Los brazos son de granito.

(fragmento)
Antonio Machado

Diputación de Jaén

Universidad de Jaén



PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén Paraíso interior

PARAÍSO REVISTA DE POESÍA

NÚMERO 1. AÑO 2006

Tres morillas
Eugenio Maqueda Cuenca
Juan Antonio de Úrda
Miguel Ángel García

Poesías completas
La poesía de Julio Aumente
Francisco Gálvez

Paraíso
Antonio Manilla
Antonio Negrillo
Carlos Pardo
Jesús Fernández Palacios
José Viñals
Luis García Montero
Martín López-Vega

Los alimentos
16 reseñas

NÚMERO 2. AÑO 2007

Tres morillas
Araceli Iravedra
José Andújar Almansa
Manuel Ruiz Amezcua

Poesías completas
La poesía de Luis García Montero
Miguel Ángel García

Lealtad
Andrés Navarro
Antonia Martínez Torres
Diego de la Torre
Diego Jesús Jiménez
Fernando Adam
Javier Cano
Juan Andrés García román
Lorenzo Plana
Mariano Peyrou
Waldo Leyva

Paraíso perdido
José Nieto

Los alimentos
18 reseñas

NÚMERO 3. AÑO 2008

Tres morillas
Fernando Millán
José Julio Cabanillas
Juan de Dios García

Poesías completas
La poesía de Ricardo Molina
Luis Antonio de Villena

Alba en Cazorla
Fabio Morábito
Guillermo Fernández Rojano
Itziar López Guil
Juan Manuel Muñoz Aguirre
José Antonio Mesa Toré
Julio Martínez Mesanza
Lorenzo Oliván
Luis Alberto de Cuenca
Marco Antonio Campos
Miriam Reyes
Salvador García Ramírez

Paraíso perdido
José Watanabe
Julio Aumente

Los alimentos
20 reseñas

NÚMERO 4. AÑO 2009

Tres morillas
Eduardo A. Salas
Juan José Lanz
Víctor Manuel Mendiola

Poesías completas
La poesía de Fabio Morábito
Rafael Espejo

Hospital de Santiago
Abelardo Linares
Ana Toledano
Daniel García Florindo
David pujante
Erika Martínez
Guiomar Padilla
Hugo Mujica
Luis Velázquez Buendía
Miriam Jurado
Rafael Courtoisie

Paraíso perdido
Ángel González
Eugenio Montejo

Los alimentos
20 reseñas

NÚMERO 5 EXTRA. AÑO 2009

Tres morillas
Eduardo A. Salas
Genara Pulido Tirado
Miguel Ángel García

Poesías completas
La poesía de Rafael Cadenas
Rafael Espejo

Bonus track
La razón poética
Luis García Montero

El niño ciego
Antonio Jiménez Millán
David Leo García
Edwin Madrid
María Caro
María Vázquez Guisán
Miguel d'Ors
Pedro J. de la Peña
Santiago Auserón
Tomás Hernández
Victor Manuel Mendiola

Paraíso perdido
Mario Benedetti
Ramiro Fonte

Los alimentos
19 reseñas

NÚMERO 6. AÑO 2010

Tres morillas
Carlos Pardo
David Pujante
Francisco Bueno

Poesías completas
La poesía de Joaquín O. Giannuzzi
Rafael Espejo

Bonus track
Carta pisana sobre poesía italiana contemporánea
Esther Morillas

Trajo el viento
Alberto Tesán
Jenaro Talens
Jorge Galán
Jorge Valdés Díaz-Vélez
Juan Cobos Wilkins
Juan M. Molina Damiani
Julieta Pellicer
Marcos Canteli
Pedro Luis Casanova
Piedad Bonnett

Paraíso perdido
Diego Jesús Jiménez
José Antonio Muñoz Rojas
José Antonio Padilla
José Viñals
José-Miguel Ullán

Los alimentos
21 reseñas

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén

Paraíso interior

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 10. AÑO 2014

DIPUTACIÓN DE JAÉN

UNIVERSIDAD DE JAÉN

Consejo editor

Diputación de Jaén
Presidente
Francisco Reyes
Diputada del Área de Cultura y Deportes
Antonia Olivares Martínez
Directora del Área de Cultura y Deportes
Manuela Mora Sánchez
Jefe del Servicio de Cultura
Arturo Gutiérrez de Terán

Universidad de Jaén
Rector
Manuel Parras Rosa
Vicerrectora de Extensión Universitaria
Ana Ortiz Colón
Director del Servicio de Publicaciones
José Ángel Marín Gámez

Dirección
Juan Carlos Abril

Consejo de redacción
Antonio Chicharro
Genara Pulido Tirado
Juan M. Molina Damiani
Miguel Ángel García
Rafael Alarcón Sierra

Consejo asesor
José Manuel Caballero Bonald
Francisco Brines
Manuel Urbano †
Fanny Rubio
Luis García Montero

Ilustraciones
Ginés Liébana

Maquetación e impresión
Diputación de Jaén / Unidad de Diseño e Imprenta

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

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

ÍNDICE

Tres morillas

Giorgio Morandi, *«Still Life,* 1960»
Hugo Mujica 9
Una declaración testamentaria: *Entreguerras* o *De la naturaleza de las cosas*
Jacobo Cortines 13
De poeta a poeta. Entrevista a Álvaro Salvador
Waldo Leyva 23

Poesías completas

Poesía completa, de Olga Orozco, por José Carlos Rosales 33

Bonus track

Estación de cercanías
Juan Malpartida 43

Altavoz

Vicente Aleixandre ante la foto de Miguel Hernández
Gabriele Morelli 51

Las alas abiertas

Alberto Santamaría 59
Antonio Rivero Taravillo 63
Gonzalo Zona 67
Idoia Arbillaga 74
Javier Payeras 81
José Cabrera Martos 86
José Julio Cabanillas 92
Juan Manuel Romero 96
Marta López Vilar 100
Xavier Guillén 104

Paraíso perdido

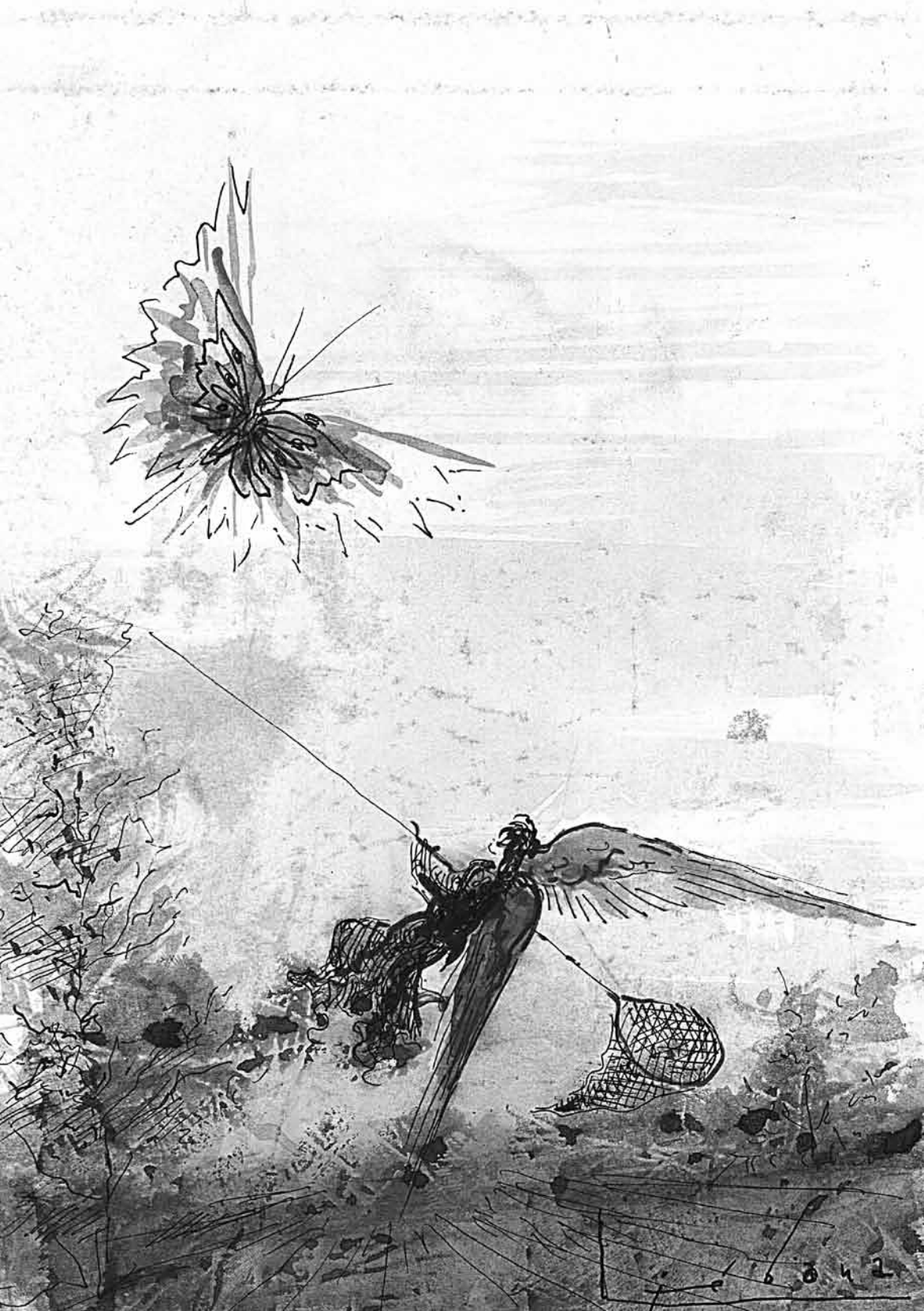
Vicente Sabido (1953-2013) 111
Juan Luis Panero (1942-2013) 112

Álvaro Mutis (1923-2013) 113
Manuel Urbano (1940-2013) 114

Los alimentos

Animales despiertos, de David Pujante, por Rafael Morales Barba 117
Canción errónea, de Antonio Gamoneda, por Guillermo Fernández Rojano. 119
Carta blanca, de Rafael Saravia, por Miguel Ángel Contreras 122
Cine, de Martín Bezanilla, por Carlos Alcorta 124
Contexturas, de Sergio Arlandis, por Francisco José Martínez Morán 127
El fuego en la ceniza, de Manuel Gahete, por Remedios Sánchez 130
Ellos son mejores, de Guillermo Morales Sillas, por Andrés Navarro 133
Hacer hielo, de Miguel Ángel Curiel, por Ángel Luis Luján 136
Haikus del olivar, de Manuel Molina González, por Eduardo A. Salas 140
La Generación del 50 para niños y jóvenes, de Juan Carlos Sierra, ed., por Flora Jordán 141
La Guerra de Invierno, de Ariadna G. García, por Juan Gabriel Lama 144
La vacamariposa, de Guillermo Fernández Tejeda, por Guillermo Fernández Rojano 147
Los árboles que poblarán el Ártico, de Antonio Deltoro, por Joaquín Fabrellas 150
Los naufragios del desierto, de Zingonia Zingone, por Eduardo A. Salas 153
La lluvia, de Antonio Rivero Taravillo, por Juan Carlos Sierra 154
Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012), de Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría, eds., por Remedios Sánchez 157
Miedo a los perros, de Antonio Muñoz Quintana, por Enrique Nogueras . 160
Pobreza, de Víktor Gómez, por Rafael Saravia 164
Poesía con Norte (Los poetas y sus poéticas), de Lorenzo Oliván, ed., por Elena Felíu Arquiola 167
Posdata, de Ángel García López, por Manuel Gahete Jurado 170
Tres veces vino y se fue el invierno. Antología poética (2004-2009), de Tomás Hernández Molina, por Pepa Merlo 173
Tu luz diaria, de Javier Cano, por Francisco M. Carriscondo Esquivel . . . 176
Umbrales de otoño, de Mariluz Escribano Pueo, por Francisco Morales Lomas 178
Una deriva indeseable, de Luis Velázquez, por Pedro Javier Romero Cambra 181
Vida y leyenda del jinete electrónico, de Joaquín Pérez Azaústre, por José Luis Rey 184
31 poemas, de David Mayor, por Luis Bagué Quílez 187

TRES MORILLAS



GIORGIO MORANDI, «*STILL LIFE*, 1960»

HUGO MUJICA

I

El rosal: lo has visto con infinidad de rosas, lo has visto con una sola rosa, lo has visto sin ninguna rosa. Y no lo has visto nunca con una rosa de más ni con una rosa de menos. Es que has visto el rosal

ANTONIO PORCHIA

«*Still Life*, 1960», se lee debajo de la lámina, de la reproducción de una pintura de Giorgio Morandi. Durante años, otra copia de la misma obra la tuve enmarcada en mi cuarto, años y años en cuartos y cuartos. No estaba allí como decoración, era más bien algo así como mi maestra: de ella, de esa pintura, quería aprender a vivir, a ser. Ahora es otra la reproducción, otro el cuarto, pero sigue siendo la misma pintura. Pertenece a un libro que está siempre abierto sobre mi escritorio, ahora, además, espero me enseñe a escribir, no que me inspire, que me enseñe. A escribir a secas, como pintó él.

Still Life, en inglés, y pienso en nuestra traducción habitual: *naturaleza muerta*, literariamente sería *vida quieta*, inmóvil… Hasta «inanimada», sin ánima, leo en una definición. *Natura morta* la habrá nombrado Morandi. No, ninguna encaja, nada en esta obra es estático, todo es otra cosa: es serenidad, la serena pertenencia de la obra consigo misma, algo así como una unidad; pero no la unidad del número, la de lo que la posee por ser único.

Único en sí, no con relación a otros.
Único de sí.

Nada es inmovilidad o muerte, es, al contrario, materialidad viva, viva en carne viva pero en materia. Objetos en materia viva: desnudez de la materia, de las cosas. Materia pura y contundente: no se dice, se muestra, está allí.

II

Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo; esto es lo místico

Ludwig Wittgenstein

Una jarra y seis vasos.
Sobre una tabla, con un fondo gris.

Más que colores, en Morandi, tonos, tierra.
Apenas tintes.

Una jarra, la eterna jarra de tantos de sus bodegones. Ella y seis vasos, los seis del mismo tamaño, ni uno más alto ni uno más bajo, iguales. Y cada uno, a la vez, igual a sí.

Austeros.

Todos, al menos todos los que hemos estudiado, aprendimos que en la variación está el gusto, en la diferencia el juego… Un vaso de diferente tamaño daría movimiento, desregularía la superficie en la que coinciden en una casi chata superficie recta formada por los bordes de los vasos, al igual que, de no ceñirse a la semejanza cromática que tienen ellos —la jarra y el resto que no es más que base y fondo, mesa y pared—, los ojos se alegrarían, la mirada podría jugar, deslizarse, perderse en la perspectiva que, aquí, está más insinuada que presente… Todos, o al menos los que estudiamos, aprendimos a entretener. A repetir.

Morandi, que estudió, y estudió mucho, se ve que olvidó lo estudiado, o lo aprendió en verdad, aprendió a olvidar. Y por eso nos enseña a ver, a ver, no a ratificar.

Giorgio Morandi vio, vio sin verse. Y lo mostró, sin demostrar, solo y nada menos que mostró: dio, da a ver.

Sabe, o supo, todo sobre colores, contrastes, perspectiva… Efectos.

Vivió nuestro mismo mundo, pero no se dejó vivir: eligió.

Eligió lo menos: en vez de agregar sacó, desnudó.

Ni de más ni de menos: lo que es. Tuvo el coraje de creer en lo que es, sin necesidad de más. Sin ponerse él.

Pintó mucho, muchas naturalezas, bodegones…

Todos muy, muy parecidos, casi iguales. Pero sin que lo igual sea lo mismo, lo indiferente. Morandi pintó la diferencia en cada obra, no en comparación con las demás.

Pintó lo propio de cada uno.

En cada uno.

Quizá por esto, por lo único de cada uno, cada uno es solidario del otro, los objetos aparecen abrazados, hermanados frente al mundo, un abrazo que no los cierra, los abre mundo.

Abren el mundo.

III

El tiempo es aquello que se transforma y diversifica.
La eternidad se mantiene en su simplicidad

Maestro Eckhart

Naturaleza desnuda, o la desnudez en su estado natural, en su inocencia, en su estar.

Sin logro ni resultado: está. Son su cuadro, este, y toda su obra.

Ni relato ni significado, ni siquiera contexto: hay.

Una jarra y seis vasos, y nada falta porque nada sobra, porque están en sí. No hay metáfora, no hay más allá; ni vino ni va, está. Ni irradia ni absorbe: es.

Aparece absolutamente sola, pero sin estar aislada de nada. Congregada en sí, pero no cerrada, más bien abierta, pero sin rebasar.

Concentrada pero toda ella centro.

Serena.

Para usar una vieja categoría podría decir que en su obra el contenido y la forma coinciden. O sea, no están: es.

Quizá por eso si uno mira paciente y pudorosamente su obra —y he peregrinado a Bolonia para ello—, después de un tiempo deja de mirarla y comienza a contemplarla, a ver: sin la tensión entre contenido y forma, también se desanuda la de sujeto y objeto: dejamos de vernos mirar.

Vemos sin vernos.

Podemos ver, no reflejar.

Ante su obra, su creación, nos volvemos a situar, nos sitúa, —en el principio…«

Pintó la belleza despojada de toda y cualquier estética.

La pintó y despojó: la liberó.

Suele decirse, bellamente, que Morandi pintaba el silencio. Más bien, pienso, que lo creaba.

Y aún lo crea: nos hace callar.

En verdad —creo y admiro— logró pintar lo más cercano a nada que se puede llegar a pintar: pintó la inmediatez.

Lo real.

Desnudó el alma.

UNA DECLARACIÓN TESTAMENTARIA: *ENTREGUERRAS O DE LA NATURALEZA DE LAS COSAS*

JACOBO CORTINES*

Cuando en el suplemento literario de un periódico leí la siguiente declaración: «Después de esto ya no voy a escribir nada»[2], confieso que me causó un cierto sentimiento de sorpresa y frustración. El «esto» se refería indubitablemente al último poema de José Manuel Caballero Bonald, a su reciente libro, *Entreguerras* o *De la naturaleza de las cosas*, aparecido en Barcelona, Seix Barral, enero de 2012. No hacía tanto tiempo que, con motivo del décimo aniversario de Vandalia, la colección que dirijo en la Fundación José Manuel Lara, habíamos estado juntos en el Centro Cultural Santa Clara, aquí en Sevilla, para inaugurar las jornadas del I Encuentro de Poesía en Vandalia. En esa jornada inaugural del 15 de noviembre del pasado año tuve el gusto de presentar a los dos intervinientes que habrían de mantener un interesante diálogo: Pepe Caballero y Pere Gimferrer; «dos poetas distintos, pero no distantes, con un punto en común: el culto a la palabra», según dije entonces.

Lo que me sorprendió en aquel acto, y en la grata cena que vino a continuación, fue, entre otras cosas, la vitalidad, la lucidez, la memoria de un poeta que llevaba sus ochenta y cinco años con la ligereza de una envidiable juventud. Por eso la declaración de «ya no voy a escribir nada», esa tajante negativa a proseguir una obra, me resultaba chocante e incomprensible en un escritor que tan espléndidos frutos estaba dando en los inicios del nuevo siglo: la segunda parte de sus memorias: *La costumbre de vivir* (2001), recogida en un solo volumen con la primera,

---

* Texto leído en Sevilla, el jueves 9 de febrero de 2012.

2 *Babelia,* suplemento cultural de *El País*, Madrid: 7 de enero de 2012.

Tiempo de guerras perdidas (1995), como *La novela de la memoria* (2010); y los poemarios *Manual de infractores* (2005), *La noche no tiene paredes* (2009), más este de *Entreguerras*, de hace sólo unos días.

Leí algunas entrevistas más en otros periódicos antes de adentrarme en la lectura del libro, y en cierto modo fui comprendiendo esa intención de inactividad. La redacción del libro, llevada a cabo con una inusitada rapidez en él —de abril de 2010 a octubre de 2011, sólo un año y medio para la composición de un único poema de cerca de tres mil versos— había sido un esfuerzo considerable, casi titánico, pues suponía un viaje con mucho de alucinatorio a las zonas más oscuras de su personalidad a través de los torbellinos de la memoria en busca de sus más íntimas iluminaciones. El poeta, según declaraba, se sentía satisfecho con los resultados; más aún, liberado, con una sensación de plenitud, como el que ha puesto el gran punto final a su obra. Pero también ante la insistencia de una entrevistadora —tal vez no se hubiera dado el caso con uno del sexo opuesto— dejaba entrever la posibilidad de que si había sido tajante con no volver a escribir novelas o memorias, no lo sería tanto con la poesía: «si se me cruza un poema no voy a poder rechazarlo» —decía textualmente.[3] Y estoy seguro, como muchos de sus lectores, de que se le cruzarán en número suficiente para que vuelva a sorprendernos gratamente.

Pero lleva razón el poeta cuando considera *Entreguerras* como el final de su obra, porque en cierto sentido sí lo es, aunque escriba más cosas como esperamos, ya que es la culminación de estas dos monumentales muestras que tengo aquí: *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa, 1952-2009*, y *La novela de la memoria*, edición revisada por el autor, 2010. Sin esos dos monumentos preexistentes, sería incomprensible la aparición de estas *Entreguerras*, que son su autobiografía poética «en un sentido doble de vida contada y poesía revisitada», según se lee en la contracubierta. Y así es, en efecto, vida y poesía, acontecer vital y reflexión literaria, tiempo y memoria, y sobre todo y esencialmente construcción de la palabra.

---

[3] *El periódico de Catalunya*, Barcelona: 12 de enero 2012.

El doble título del libro es el primer acierto del poeta. El primero, *Entreguerras,* remite a *Tiempos de guerras perdidas.* Es como si su autor quisiera dejar bien de manifiesto que su concepción de la vida, de la existencia humana y cósmica, entronca con aquella que se evocaba en el prólogo de *La Celestina*: «Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla dice aquel gran sabio Heráclito en este modo: *Omnia secundum litem fiunt,* sentencia a mi ver digna de perpetua y recordable memoria».[4] Y muchas son las guerras, aunque no todas perdidas, que se sostienen en ese primer tomo de memorias e igualmente en el segundo. Guerras morales, literarias, estéticas; y en esa batalla continua con las palabras, con el rebelde y mezquino idioma, que diría Bécquer, el escritor no sale derrotado sino vencedor.

El segundo título, *De la naturaleza de las cosas*, es de por sí un explícito homenaje a uno de los escritores más admirados por el autor: Lucrecio, que en su gran poema didáctico adquiere, según el propio Caballero Bonald, «el rango de un paradigma que algo tiene que ver con la cultura poética de la que me siento más próximo».[5] El mérito de *De rerum natura* estriba en cómo Lucrecio había conseguido suavizar con «la miel de las musas» la aridez de la doctrina epicúrea. A lo largo de más de siete mil hexámetros Lucrecio expone en seis libros los fundamentos de la filosofía de Epicuro, el sabio griego que luchó por eliminar el miedo a los dioses y que el hombre se desprendiese del temor a la muerte. Epicuro proclamó como principios de su postura filosófica y vital la alegría, la prudencia, la sencillez frugal y el cultivo de la amistad para conseguir el ideal de un placer sereno y duradero. Epicuro y Lucrecio, tan antidogmáticos, tan heterodoxos para las diferentes épocas en que vivieron, se convierten en la apropiación que el autor hace de ellos en maestros de la desobediencia, de la lucha contra toda imposición mentirosa e hipócrita, actitud que ha mantenido Caballero Bonald a lo largo de su dilatada trayectoria como hombre y como escritor. Pero no es sólo en este título donde está patente la huella de Lucrecio, pues

---

4 *La Celestina*, Barcelona: Crítica, 2000, p. 15.

5 Nota, p. 7.

también en *La costumbre de vivir* parece haber resonancias lucrecianas. Así cuando el clásico habla al final del cuarto libro de «acostumbrarse a vivir» y de que «la costumbre compone buenos amores».[6]

Entreguerras o *De la naturaleza de las cosas* es un libro singular, un poema insólito en nuestro panorama literario por su extensión y sus circunstancias vitales. No es frecuente en nuestra moderna tradición lírica, que arranca de Bécquer, el cultivo de poemas largos, aunque hay excepciones, y sólo quiero hacer referencia a dos de ellas: *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, publicado en 1941, que yo creo que está presente en estas *Entreguerras*; y otro poema mucho menos conocido, de un extraño poeta, como es *Sermón de ser y no ser* de Agustín García Calvo, un discurso filosófico de 2.016 versos, aparecido en 1972, pero que poco tiene que ver con el libro de nuestro autor, a no ser el tono reflexivo e indagatorio y la extensión del mismo.

Entreguerras lleva una «Nota» preliminar, redactada en la Playa de Montijo, frente al Coto de Doñana, el territorio de Argónida, muy esclarecedora para el lector; y muy de agradecer son las pistas que ofrece, porque el poema es un texto hermético («la belleza es hermética», afirma), de un hermetismo y un barroquismo muy personal. Justifica allí, por ejemplo, por qué ha prescindido de los signos gramaticales (puntos y comas) y por qué ha conservado los interrogativos y exclamativos, como manera de expresar los flujos y reflujos de la memoria; así como la utilización del ritmo entrecortado de salmodia como imitación del funcionamiento laberíntico de los recuerdos en un poema de carácter fluvial. También nos habla de los préstamos textuales en su «particular catálogo de preferencias». Y cita, y reproduzco los nombres en el mismo orden o desorden dado por el autor, a Virgilio, Góngora, Juan de la Cruz, Garcilaso, Juan Ramón Jiménez, Rimbaud, Bécquer, Cernuda, Ibn Arabi, Quevedo, César Vallejo, Coleridge, Horacio, Machado (Antonio), Baudelaire, Joan Vinyoli, Hopkins, Valente, Mallarmé, Lezama Lima, Ory, Lautréamont, García Lorca, Carlos Barral, Ungaretti, Gimferrer, Luis Rosales, Gonzalo Rojas… aparte de la reutilización de versos

---

[6] Lucrecio, IV, p. 240.

propios. Una nómina de préstamos y autopréstamos verdaderamente extensa, producto de una cultura mestiza y cosmopolita, que dota al texto de una receptividad de voces y tradiciones de muy sugerente evocación. La experiencia vital, los aspectos autobiográficos, van revestidos de experiencias literarias, acentuándose así la unidad entre vida y literatura, hasta fusionarse en un yo poético que supera toda limitación anecdótica.

Queda clara la intencionalidad de construcción verbal del poema. Caballero Bonald sigue las recomendaciones que formulara Mallarmé hace ya más de un siglo: los poemas no se hacen con ideas sino con palabras. Pero aquello que había dicho Mallarmé y que tan novedoso parecía a sus contemporáneos tampoco lo era tanto. Habría que remontarse a la época de los trovadores y a la redacción de las primeras poéticas en romance. En la antiquísima controversia entre el *trobar leu* y el *trobar clus*, entre el expresarse con sencilla claridad para que lo entiendan todos, y el servirse de los más sofisticados artificios para que sólo llegue a los elegidos, Caballero Bonald hubiera pertenecido a estos últimos. Como en la abierta polémica entre los llanos y los cultos, capitaneada por Lope y Góngora, hubiese militado entre los radicales gongorinos. La controversia entre dos formas de entender la escritura poética es una constante de la historia literaria. Una de las últimas modalidades ha sido la de la poesía abstracta frente a la de la experiencia. Ambas posturas pueden ser válidas, y ninguna es superior o inferior a la otra. Lo importante es que el mundo creado comunique emoción y belleza, más allá siempre, en un caso y en otro, de la facilidad o la dificultad en la comprensión.

Es lo que pretende el texto de *Entreguerras,* que se abre con una cita del libro II del *De rerum natura* de Lucrecio:

> *Ahora presta atención a nuestro verdadero razonamiento*
> *pues una nueva realidad llegará vehemente a tus oídos*
> *y te mostrará un nuevo aspecto de las cosas.*

El tono persuasivo de los versos del romano prepara al lector para sumergirse en las aguas del poema-río, que discurre en un «Prefacio» y catorce «capítulos», como si se tratase de una narración, pero que no

es tal, sino poesía, en un sutil juego de borrar fronteras entre géneros literarios.

Y viene ahora la parte más difícil de exponer, tal vez porque la explicación racional no sea el camino más acertado para la comprensión del texto. El «Prefacio» es de lo más hermético del poema. Y así, desde el comienzo:

> el lugar de las revelaciones ¿era aquel donde un día
> abrí las cajas primordiales rompí el invicto sello el embozo perpetuo
> hendí la piedra y sus tentáculos me interné en la caverna estática del tiempo?
> (p. 15)

Sería absurdo intentar comprender desde el principio cuáles son esas «cajas primordiales», ese «invicto sello», ese «embozo perpetuo», qué «piedra se hendió», en qué consiste esa «caverna estática del tiempo». No tiene sentido detenerse en ello. Mejor dejarse llevar por el impulso emotivo y adentrarse en la corriente. Ya vendrán otros, los futuros estudiosos, los críticos comentaristas, a diseccionar los hilos de este complejo tejido y a ofrecer a los lectores posibles interpretaciones. Y si no llegaran, tampoco pasaría nada, porque el sentido de los versos se los ha de dar cada lector, «según su caudal de espíritu», que diría san Juan de la Cruz. Interrogaciones, exclamaciones, la música de la salmodia. De pronto el oído percibe que el ritmo de ese versículo, aparentemente libre, está conformado por dos perfectos endecasílabos:

> en vilo la veloz muda del tiempo
> el trueque del tesón por la indolencia
> (p. 17)

Un yo perdido, errático, que avanza entre secuencias y que anuncia: «las arduas fragmentarias memorias que se enumeran a continuación» (p. 25).

Entramos ya en el «Capítulo primero». Estamos en Madrid, donde el poeta ha llegado desde el Sur, pero no de un paradisíaco o mitificado Sur por la nostalgia, como fue el caso de Bécquer, Machado, Cansinos o Cernuda, por poner unos ejemplos significativos, sino desde una:

[….] Andalucía vilipendiada
por la necedad y la vanagloria y la impudicia
(p. 34)

Y el Madrid al que llega el poeta, que acaba de publicar sus versos primerizos, que los lectores saben que se trata de *Las adivinaciones* (1952), es una ciudad hosca, fría y represiva. El hermetismo inicial cede terreno a una expresividad más directa con los ataques furibundos contra la ciudad: «asediada de vítores y máscaras de adalides de varia mezquindad» (p. 30).

Es el Madrid de la posguerra con sus cartillas de racionamiento, sus burdeles y sus procesiones.

En los sucesivos «capítulos» prosigue el viaje de este desobediente y «santo bebedor», que evoca a sus amigos poetas y pintores y a tantos otros ya desaparecidos. Recuerda e inventa, y quizá con esto último, con la injerencia de lo ficticio en una «autobiografía», puede que algunos disientan, pero el autor, autocitándose, lo justifica en estos términos: «no sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas» (p. 44).

Él quiere llegar al fondo de las cosas, a esa «nueva realidad» de la cita lucreciana, y para ello indaga de continuo sobre sí mismo, atraviesa zonas oscuras, rayanas en la insania. Si Goya había dejado estampado aquel ambiguo dicho del «Capricho 43» que «El sueño de la razón produce monstruos», él dirá: «que en lo más hondo en lo más claro de la razón germina la locura» (p. 51).

La vida como un gran lienzo con sus manchas, colores y vibraciones; con una variada geografía y un viajero que puede ir de «la externa algarada a las quietudes interiores». También la vida, en un escritor neobarroco como es él, aparece concebida como «teatro del mundo».

En esa representación, donde tantos personajes aparecen y desaparecen, hay para mí una escena que me parece de las más conseguidas. Es la que se cuenta en el «Capítulo quinto», que tiene como escenario Colombia, y más concretamente «aquel gran río de la Magdalena», por

el que navegó adentrándose en su espesura durante tres días con sus noches. Una reelaboración poética de lo que relata en sus memorias. También en Colombia, en Bogotá, ocurrió el episodio del «anticristo», al que dedicó, aparte de varias páginas memorialísticas, un poema en *La noche no tiene paredes,* («Anticristo en Bogotá»), pero que en el citado capítulo sólo se nombra.

La vuelta a Madrid. El no cambio político. La desobediencia y la prisión con las subsecuentes humillaciones. Frente a la hostilidad, el «pacto con Poseidón»: Sanlúcar, Doñana, su «literatura más querida»: «acuática criatura cuyos ojos de gato copiaban los del ágata» (p. 111).

La muerte del padre: «la innumerable cantidad de muerte acumulada en unos ojos (p. 126).

El tedio, la abulia, pero no la resignación como «argucia de la incapacidad». La noche purgativa en las profundas cavernas del sentido y «la palabra increada y donadora», tan juanramoniana. Reescribir el pasado efímero. Y la gran experiencia en el majestuoso escenario del Mediterráneo: «Chauen Fez Marrakech Túnez Cartago Alepo Kairuán / Damasco Esmirna Alejandría Estambul Bagdad Basora» (pp. 164-165).

Otros mundos que le llevan al poeta más allá de sí mismo, «al que probablemente fue» en otras patrias. Parece ser que ya no puede ir más lejos ni más hondo. El caminante, el hacedor, el insurrecto, el bebedor, el amigo se ha hecho viejo. La historia ha pasado por los sitios en los que ha vivido y le ha dejado un montón de escombros. Se pregunta por su obra, por su ser, «¿ya ha ocurrido el futuro?». Hay que volver al punto de partida, pues aún «queda mucho pasado por delante». El viaje se acerca a su final, pero el coloquio consigo mismo continúa y se intensifica, y aún le quedan fuerzas para lanzar invectivas contra los odiosos felones, o dar rienda suelta a sus lamentaciones. Nada sabemos de nosotros. Y queda la gran pregunta con la que se cierra el libro: «¿eso que se adivina más allá del último confín es aún la vida?» (p. 214).

No seré yo como lector quien pueda contestarla. Lo único que deseo es que el confín aún quede lejos y vengan nuevos versos.

He hablado demasiado, llevado por el entusiasmo que me ha producido la lectura de estas *Entreguerras*, pero creo que uno de los méritos que tiene el libro es el de contagiar su energía y su riqueza verbal. Muchas son las preguntas que me gustaría hacerle al escritor. Ahora o después, ante una copa de vino, que no ha de ser necesariamente la última, sino la espuela, siempre la espuela. Salud.

2010

DE POETA A POETA. ENTREVISTA A ÁLVARO SALVADOR

WALDO LEYVA

WALDO LEYVA: Álvaro, si tenemos en cuenta tus primeras publicaciones debíamos considerarte como muy próximo, cronológicamente, a la generación de los novísimos, sin embargo tú, al igual que otros más jóvenes como Javier Egea y Luis García Montero, desdeñan la estética culturalista de aquellos poetas y se proponen otros rumbos en la poesía.

ÁLVARO SALVADOR: Sí, nunca me identifique demasiado con la estética de los novísimos; yo iba buscando otra cosa que encontré gracias al núcleo intelectual de Granada, capitaneado por Juan Carlos Rodríguez. Él nos dio a conocer un marxismo estructuralista muy moderno, científico, basado, entre otras, en la teoría de Althusser, que fue fundamental para la conceptualización de lo que yo buscaba entonces: elaborar un discurso lírico que tuviera que ver, sobre todo, con esos principios y con un sentido revolucionario en lo profundo y no únicamente en el plano del lenguaje. De ahí que sienta como momento de inicio real de mi trabajo los años 80. En los setenta hay otros poetas granadinos, como Javier Egea, un poco más joven, pero que también se inserta en la misma línea de búsqueda y que participaba de las mismas preocupaciones éticas y estéticas. A principios de los 80 aparece en escena Luis García Montero que se incorpora de inmediato a los mismos planteamientos, y asume los mismos principios de formación en los que, además del marxismo, entraba el psicoanálisis, el estudio de los mass media, etc., y siempre desde un anclaje en la historia.

Empezamos a trabajar en la idea que teníamos de una poesía diferente, basada en principios dialécticos e históricos. La dificultad estaba en cómo hacer que el poema respondiera a esa propuesta de renovación. Una de las respuestas nos la dio Antonio Machado a través de la

diferenciación que él hacía de los conceptos de sensibilidad y sentimentalidad, considerando la sensibilidad como algo biológico y la sentimentalidad como algo ideológico y por lo tanto histórico.

WL: Esa distinción la establece Machado en el Juan de Mairena…

ÁS: Sí, pero está también en el Discurso que hace para su recepción en la Academia y en otros textos.

WL: ¿Por qué actualizar estos conceptos en la década de los 80 en España?

ÁS: No era difícil aplicar entonces a una España que requería, con urgencia, un diálogo nuevo con la «nueva» historia que empezaba, una nueva sentimentalidad. Nos apoyamos también en uno de los conceptos fundamentales de la teoría critica de Juan Carlos Rodríguez: la otredad, es decir, el saltar, ir a otro lugar literario. También en el psicoanálisis de Lacan. De ahí que revindicáramos que los sentimientos son históricos y que, por lo tanto, también la emocionalidad es histórica, como la ideología y la misma poesía que, por lo tanto, no es otra cosa que un artificio. Luis García Montero, cuando gana el premio Adonáis en 1982, publica un artículo con una afirmación tajante: «La poesía es mentira». Inmediatamente se produce un escándalo notable. A partir de ahí empezamos a divulgar toda nuestra concepción teórica en los medios. Esos trabajos, esas confrontaciones, nos permitieron ir perfeccionando y matizando nuestra teoría al tiempo que nuestra obra poética iba siendo reconocida. Nos dimos cuenta, además, que nuestra manera de pensar y hacer la poesía estaba coincidiendo, en esos años, con el modo en que otros grupos, en distintas ciudades de España, abordaban el discurso poético, aunque algunos aspectos como el ideológico y nuestro vínculo con el marxismo, les resultaban ajenos.

WL: dame algunos ejemplos.

ÁS: El grupo asturiano de la revista *Jugar con fuego*, el que se nuclea en Sevilla en torno a la editorial Renacimiento y a la revista *Calle del Aire* con poetas como Fernando Ortiz, Abelardo Linares y Javier Salvago, Felipe Benítez en Cádiz, Benjamin Prado en Madrid, etc.

WL: Y los catalanes, ¿hubo algún vínculo, teniendo en cuenta que algunos de ellos están sintiendo la misma necesidad de cambiar el discurso? ¿Coincidía con la propuesta de ustedes?

ÁS: Sí, hubo contactos con la gente de Cataluña, con Pere Rovira sobre todo, pero también con Àlex Susanna y más tarde con Joan Margarit, que estaban haciendo algo muy parecido en catalán. En Valencia hay un grupo de poetas un poco más jóvenes, del que se destaca muy pronto Vicente Gallego y más tarde Carlos Marzal. Unos años más tarde, Francisco Díaz de Castro en Mallorca, etc.

WL: Hay una característica del grupo al que tú perteneces que es muy particular. Normalmente los poetas niegan, por lo menos, a la generación precedente; ustedes, sin embargo, se plantean una reivindicación de la promoción de los cincuenta. ¿Se sentían en continuidad o encontraron en los textos de Gil de Biedma, o Ángel González, por ejemplo, el modelo de lo que pretendían?

ÁS: Hay, sin duda, una reivindicación de la generación del 50 por nuestra parte y sobre todo, efectivamente, de poetas como Ángel González o Gil de Biedma. Fue fundamental retomar la idea que había defendido Gil de Biedma de la Poesía de la experiencia, utilizando la tradición anglosajona, sobre todo a partir de la lectura que él hace de Robert Langbaum, de su ensayo *The Poetry of Experience*, y un poco también la línea que enlaza con Luis Cernuda que, como sabemos, habló de la experiencia poética a través de su conocimiento de la tradición anglosajona, de Robert Browning y de otros grandes poetas.

WL: Ese acercamiento a la poesía anglosajona también se puede constatar en la poesía cubana que se escribe en la década del cincuenta, por lo menos en algunos de sus representantes, para los que Elliot, en particular, es una referencia permanente.

ÁS: Para nosotros, la importancia de Eliot estaba más en el plano teórico y menos en el poético, aunque los poemas extensos que escribimos deben bastante a *The Waste Land*. Sin embargo algún discípulo suyo, como Auden, fue un referente más claro. Conocíamos bien la poesía de Eliot pero los ensayos los leíamos con mucho más interés.

El núcleo de nuestra teoría de La otra sentimentalidad tiene a Machado como principal exponente, pero alrededor hay otros poetas también como Bertolt Brecht, con su teoría del distanciamiento del arte, del arte como artificio y, por supuesto, Fernando Pessoa, que afirmaba que el artista es un fingidor. Nos apoyamos también, no sólo en el magisterio, sino sobre todo en la amistad y la proximidad de Rafael Alberti o de Jaime Gil de Biedma.

WL: Álvaro, la Generación del Cincuenta tiene otros nombres bien significativos para la poesía contemporánea española. Siempre he tenido la sensación de que ustedes reivindican, básicamente, la poesía de Gil de Biedma y la de Ángel González. ¿Es así? Y si lo es ¿Cuál sería la explicación?

ÁS: Reivindicábamos a la Generación en su conjunto, nos interesaba también la obra de Francisco Brines y, por supuesto, la de J. M. Caballero Bonald, Goytisolo, Barral, etc. Lo que ocurre es que Jaime era más teórico y es el que nos ayuda mejor a definir el rumbo.

WL: Yo creo, como tú, que Gil de Biedma es un excelente poeta cuya obra sigue siendo una referencia para las nuevas promociones, tanto de España como de América, donde se le conoce bien. También Ángel González es un poeta mayor, cuya poesía aborda ciertas zonas menos «poéticas», para decirlo de algún modo, que Jaime eludió o no le interesaron, pero que fueron para ustedes, eso pienso, muy importantes. No sé si quisieras decir algo al respecto.

ÁS: Hay en Ángel, efectivamente, un aspecto muy interesante y que lo singulariza. Es, en cierto sentido, antipoético, utiliza recursos que están muy cercanos a la neovanguardia y a poetas como Nicanor Parra y a los modos de la anti-poesía, que como sabemos se apoya, entre otras cosas, en la utilización del humor, incluso negro, así como otro tipo de recursos que permiten una mirada muy particular, un punto de vista distinto. Pero te insisto en que nosotros reivindicábamos la obra de toda la Generación del 50. En 1985 organizamos un congreso en Granada a través de una revista que se llamaba *Olvidos de Granada*, sobre el 50 que devino homenaje a todos ellos.

WL: ¿Quiénes estuvieron presentes?

ÁS: Creo que estuvieron todos, aunque no sé si Gil de Biedma al final pudo venir…

WL: ¿Hay memoria escrita de ese congreso?

ÁS: Si, se publicó un número extraordinario de la revista titulado *Palabras para un tiempo de silencio.*

WL: ¿Qué referencia tenían, en ese momento, de la poesía que se está escribiendo en América por poetas de la misma edad que ustedes o de generaciones inmediatamente anterior¿ ¿Existía algún vínculo?

ÁS: Sí lo hay. En mi caso particular, mi vínculo con América existió desde siempre a través de mi trabajo como profesor de su literatura.

WL: Yo me refiero a un tipo de vínculo en el sentido de lo que ustedes se están proponiendo como renovación o reformulación del discurso poético: qué eco pueden encontrar, o qué poetas pueden servirles de referencia para el propósito del grupo.

ÁS: Nuestra mirada estaba más centrada en España, aunque no desconocíamos nombres capitales de la poesía de América. Encontramos a algunos autores, pero más tarde. Tal vez los poetas cubanos incluidos en la antología de Goytisolo tenían un poco que ver, alguna afinidad. Estoy pensando en nombres como Guillermo Rodríguez Rivera o Luís Rogelio Nogueras o tú mismo, aunque comenzaste a publicar más tarde. Con esta poesía teníamos, sin duda, una gran afinidad. Del resto de la poesía hispanoamericana no conocíamos prácticamente nada. En cambio, después de los noventa, si empezamos a descubrir muchos puntos de contacto con poetas de México, por ejemplo, donde las obras de Vicente Quirarte, Francisco Hernández, Fabio Morábito, de pronto van por esa línea o muy parecida a la que nosotros emprendimos. También en Colombia ocurre algo similar con la poesía de Piedad Bonet o Juan Manuel Roca, o en Perú con Marco Martos y Eduardo Chirinos, en Bolivia con Eduardo Mitre, etc.

WL: Pero estos, y otros poetas que tú mismo has incluido en las antologías que has preparado, estaban escribiendo entonces.

ÁS: Claro, sé que es así, que en esos años estaban escribiendo pero no teníamos noticia de la mayoría de ellos, no teníamos contacto. La referencia seguía siendo la obra de los grandes: Neruda, Vallejo o en todo caso los del 50 en América: Cardenal, Lihn, Girri, Fernández Retamar, etc.

WL: En realidad yo te insisto en ese posible vínculo, porque había una coincidencia esencial entre lo que ustedes estaban haciendo en Granada y otras ciudades de España, con lo que pasaba en la poesía de América en ese momento. Volviendo a la propuesta del grupo: ya me has comentado el apoyo que recibieron por parte de poetas de otras ciudades españolas, pero me gustaría que me hablaras de la polémica que generó. Sé que hubo reacción y que se escribió mucho al respecto, a favor y en contra.

ÁS: Sí, todos nuestros artículos, sin excepción, provocaron mucho escándalo que se expresó en críticas y comentarios, la mayoría en contra, rechazando nuestra propuesta. En un principio, creíamos que sería algo pasajero, y no le dimos mucha importancia. Después, los que nos criticaban, fueron comprendiendo que aquello no era flor de un día, sino que había ahí, en nuestra propuesta, una solidez tanto teórica como poética que se expresaba en obras cada vez mejores cuya repercusión se fue haciendo más notoria. Nosotros teníamos, además, el apoyo de algunas de las personalidades más influyentes de las letras españolas de ese momento: Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma, Aurora de Albornoz, José Carlos Mainer, etc.

WL: ¿Se reconocían ustedes como continuidad?

ÁS: ¿De los poetas del 50? Desde luego que sí y ellos, todos nos apoyaban. No hay que olvidar que esos poetas se habían sentido rechazados por los jóvenes de la promoción del 70.

WL: Los llamados novísimos.

ÁS: Exacto. Un grupo del que se publicaron varios libros y algunas antologías en esos años. La antología canónica fue la de José María Cas-

tellet: Nueve novísimos poetas españoles. A la mayoría les sentó muy mal que reivindicáramos a los poetas del 50, saltándonos lo que pudiera ser nuestro eslabón natural desde el punto de vista de la promoción poética. En realidad, nosotros buscábamos la normalización poética buscando la recuperación de lo fundamental de la tradición desde una óptica nueva. Sin embargo nos acusaron de conservadurismo, algo absolutamente falso; lo que ocurre es que nos negamos a confundir lo revolucionario con lo experimental, que era la estética que ellos defendían. De todos modos, hay poetas en esa antología cuya obra yo respeto y con los que he mantenido hasta hoy una relación cordial.

WL: Aunque ustedes no renuncian a lo experimental

ÁS: No renunciamos, desde luego, y eso se ha visto en nuestra trayectoria. Lo que pasa, Waldo, es que no se puede confundir la experimentación seria con los fuegos de artificio, con las tonterías formales. Contra esa visión superficial hemos estado siempre y lo hemos dicho. No se puede basar una estética en la superchería, la tontería, el ingenio o la irracionalidad exagerada que conduce a la incomunicación y que, como sabemos, tiene un valor muy relativo. Y hablábamos de algo que conocíamos a fondo, porque habíamos estudiado muy bien los movimientos de vanguardia.

WL: ¿Además de los Novísimos hubo reacción contraria en otros grupos?

ÁS: Hubo un segundo momento, donde quienes reaccionan en contra de nuestra propuesta son una serie de poetas de segundo orden que, intentando oponerse a lo que ellos llaman la «tendencia dominante, inventan una cosa que denominan la Poesía de la Diferencia. Estos son, te repito, poetas de segunda fila, en su mayoría muy discretos. El problema es ese, que intentan obtener por medios extraliterarios la resonancia que no tenían sus obras.

WL: ¿Ninguno se salva?

ÁS: Bueno, hay algunos que se pueden salvar. Estoy pensando en un grupo de poetas de Valladolid incluidos en una antología que se llamó

La prueba del nueve publicada por Cátedra en 1994. En esa muestra hay, sin duda, poetas interesantes que siguen una tendencia más neovanguardista, cercana, digamos, a la teoría fenomenológica de la intensidad y la esencia defendida por Octavio Paz. Es justo reconocer que lo hacían, y lo hacen, bien, de una manera muy seria.

WL: ¿Algunos autores?

ÁS: Se podría nombrar a Olvido García Valdés (que ha sido reciente Premio Nacional de poesía), Esperanza López Parada que es hispanoamericanista, Jorge Reichmann, un poeta de formación marxista también. Estos poetas y algunos otros son realmente serios y hacen bien su trabajo poético defendiendo su propia línea.

WL: ¿Sé que en la actualidad todavía hay quienes mantienen o pretenden mantener viva esa porfía. Qué opinas tú?

ÁS: Quedan residuos como es lógico, pero ahora ya la cosa esta más suavizada porque los poetas jóvenes se han manifestado de una forma más ecléctica, con una visión nueva en la que se intenta evitar ese tipo de conflictos y aprovechar todo lo que pueda ser asimilado para su propio discurso poético. Muchos de estos nuevos poetas son ya consagrados como Luís Muñoz, que se educó en la sentimentalidad, pero luego fue derivando hacia una poesía muy personal, o Eduardo García que ha recibido hace un par de años el Premio de la Crítica. También podría nombrarte a Rafael Espejo, Carlos Pardo, Andrés Neuman, Juan Carlos Abril o Erika Martínez, que son poetas también muy interesantes y tienen una obra sólida, de calidad.

WL: Después de ustedes hay por lo menos dos promociones bien definidas. Estos que me nombras que edad promedio tienen.

ÁS: Desde Luis Muñoz a Erika Martínez, conforman un grupo cuyas edades oscilan entre los treinta y los cuarenta años. Constituyen ya una generación nueva, muy sólida que tiene ese punto de vista del que te hablé. Es un momento muy abierto, muy plural, para la poesía española.

POESÍAS COMPLETAS

OROZCO, OLGA (2012).
POESÍA COMPLETA
BUENOS AIRES: ADRIANA HIDALGO EDITORA.

JOSÉ CARLOS ROSALES

Uno de los aciertos de la reciente edición de la *Poesía completa* de Olga Orozco (1920-1999) reside en la inclusión, al final del volumen, de tres breves ensayos en los que la escritora argentina nos deja constancia de algunas de las coordenadas simbólicas en las que se desarrolló su aventura poética. El primero de ellos se titula «Anotaciones para una autobiografía» y es un rápido esbozo vivencial donde, partiendo del entorno geográfico que la vio nacer (la pequeña ciudad de Toay, en la provincia de La Pampa), nos va desgranando registros o matices muy reveladores de su quehacer poético; así, del paisaje de su infancia nos dirá que era «un lugar de médanos andariegos, de cardos errantes, de mendigas con collares de abalorios, de profetas viajeros y casas que desatan sus amarras y se dejan llevar, a la deriva, por el viento alucinado» (p. 461). Esa panorámica espectral o solitaria, también desagarrada o inquietante, aparecerá con frecuencia en muchos de sus poemas; veamos algunos ejemplos: «los transidos inviernos con un halo de pálidas escarchas, / con los cardos errantes que alimentan las hogueras de junio / durante largas noches ataviadas de terror y leyenda» (de «Dónde corre la arena dentro del corazón», en *Desde lejos*, p. 45), «pronto habrá de caer hasta la fecha que aguardó tenazmente / el ropaje de polvo que recubre a la casa agonizante» (de «1889, Una casa que fue», en *Desde lejos*, p. 49) o «y siempre, en todas partes, / este crujido de alas que planean alrededor de mi cabeza, / ese trote de alimañas en fuga hacia ninguna parte» (de «Lugar seguro», en *La noche a la deriva*, p. 276). Estos parajes desgarrados y secos, con todas sus múltiples variaciones, estarán presentes desde su primer libro (*Desde lejos*, 1946) hasta sus *Últimos poemas*, donde encontraremos versos muy vinculados con estas atmósferas de ruina o aridez: «Sospecho que también me has contagiado paredo-

nes roídos, / templos rotos, fisuras dolorosas y escondrijos que dan al otro lado» (de «Balance de la sombra», p. 446).

Tras una primera etapa en Totay, la familia de Olga Orozco se trasladó a Bahía Blanca y, posteriormente, a Buenos Aires, donde la poeta, además de mantener —como ella misma nos indica— difíciles equilibrios y ramificaciones entre el orgullo y la humildad, desarrolló «otras inclinaciones menos laboriosas: la invisibilidad, el desdoblamiento, la traslación por ondas magnéticas y la lectura veloz del pensamiento» (p. 462), capacidades que remiten a cierta fusión entre un surrealismo tenue («pienso que las cucharas quizás se hicieron remos para llegar muy lejos», de «Señora tomando sopa», en *Con esta boca, en este mundo*, p. 391) y algunas dosis de un espiritismo de rostro humano que podrían apreciarse en aquellos poemas en los que se dirige, una vez muertos, a su madre («Madre: es tu desamparada criatura quien te llama, / quien derriba la noche con un grito y la tira a tus pies como un telón caído», de «Si me puedes mirar», en *Los juegos peligrosos*, p. 129), a su apreciada discípula Alejandra Pizarnik («Te vestías de plumas desprendidas de la hoguera de todo posible paraíso; / amaestrabas animalitos peligrosos para roer los puentes de la salvación; / te perdías igual que la mendiga en el delirio de los lobos», de «Pavana para una infanta difunta», en *Mutaciones de la realidad*, p. 256) o a Valerio, su marido («Haz que gire la piedra, que te traiga de nuevo la marea, / aunque sea un instante, nada más que un instante», de «En la brisa, un momento», de *Con esta boca, en este mundo*, p. 418). Nada extraño en una configuración poética donde el diálogo con los muertos, y con todo lo que va desapareciendo sin cesar a nuestro alrededor, se muestra como el registro más poderoso o sugerente. De ahí que en su primer libro (*Desde lejos*, 1946), dedicado a Eduardo Jorge Bosco, poeta y amigo que se suicidó muy joven en 1943, nos encontremos, entre otros muchos ejemplos posibles, en el poema titulado «Cuando alguien se nos muere» (pp. 66-68), con unos versos finales que de algún modo confirman este eje como uno de los principales mecanismos que articulan los afanes poéticos de Olga Orozco:

> No es por decir, Eduardo, cuando alguien se nos muere,
> no hay un lugar vacío, no hay un tiempo vacío,
> hay ráfagas inmensas que se buscan a solas, sin consuelo,

pues aquí, y más allá,
tanto de lo que él fue respira con nosotros la fatiga del polvo pasajero,
tanto de lo que somos reposa irrecobrable entre su muerte,
que así sobrevivimos
llevando cada uno una sombra del otro por los distantes cielos.
Alguna vez se acercarán,
cuando estemos contigo para siempre,
últimos como tú, como tú verdaderos.

Muy conectado con todo lo anterior estaría el segundo libro de Olga Orozco; titulado *Las muertes* (1952), en sus páginas se reúnen (a modo de epitafios) una inteligente serie de evocaciones dedicadas a la muerte figurada o fingida de algunos conocidos personajes (o, más bien, protagonistas) de la literatura universal. En el poema que abre este libro («Las muertes») leemos: «He aquí unos muertos cuyos huesos no blanqueará la lluvia, / lápidas donde nuca ha resonado el golpe tormentoso de la piel del lagarto, / inscripciones que nadie recorrerá encendiendo la luz de alguna lágrima; / arena sin pisadas en todas las memorias. / Son los muertos sin flores» (p. 75). Con esos «muertos sin flores» en los que piensa Orozco se quieren simbolizar, sin duda alguna, todos los muertos que en el mundo han sido; pues, antes o después, los vivos que se mueren —es decir, todos los vivos— también irán convirtiéndose en muertos imaginados, inexistentes o ficticios. Por las páginas de *Las muertes* desfilarán personajes literarios como el reverendo Gail Hightower (*Luz de Agosto*, de William Faulkner), el marinero negro James Waitt (*El negro del Narcissus*, de Josep Conrad), la abandonada Miss Havisham (*Grandes ilusiones*, de Charles Dickens), el extranjero fugitivo (*El extranjero*, de Albert Camus) o el enigmático Bartleby (*Bartleby*, de Herman Melville): «Nadie supo quién fue. / Nunca estuvo más cerca de los hombres que de los mudos signos. / Él hubiera podido enumerar los días que soportó vestido de gris desesperanza, / o describir siquiera la sombra de los sueños sobre el muro vacío. / Mas prefirió no hacerlo» (p. 87). Al leer estos poemas es imposible no pensar en el libro magistral de Edgar Lee Master (1868-1950), la conocida *Antología de Spoon River* (1915), y no reconocer ciertos paralelismos y núcleos de convergencia. Pero resultaría engañoso imaginar influencias o concomitancias:

al contrario que Masters, Olga Orozco no pretende alzar con su libro el desamparado retablo de las miserias humanas más sórdidas en una sociedad sin horizontes, una sociedad donde sólo es posible nadar de la hipocresía al desvalimiento, del dolor a la culpa. Olga Orozco busca otra cosa: desvelar la naturaleza inútil de la muerte, esa muerte inevitable de todo lo que hay, también la de aquellos que nunca estuvieron vivos y sólo son leyenda o fantasía, la misma leyenda o fantasía en la que todos nos convertiremos más temprano o más tarde. Por eso el poema que cierra este libro se titula «Olga Orozco» (pp. 101-102) y es un poema al que Tamara Kamenszain, en el prólogo que abre esta *Poesía completa*, considera como el lugar «donde se lanza a rodar una firma que, en el primer verso, vuelve a confirmar por duplicado la actualidad del nombre como afirmación de la muerte propia […] y el yo queda desdoblado en la esfera de un tú» (p. 8):

> Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero.
> Amé la soledad, la heroica perduración de toda fe,
> el ocio donde crecen animales extraños y plantas fabulosas,
> la sombra de un gran tiempo que pasó entre misterios y alucinaciones,
> y también el pequeño temblor de las bujías en el anochecer.
> Mi historia está en mis manos y en las manos con que otros las trataron.
> De mi estadía quedan las magias y los ritos,
> unas fechas gastadas por el soplo de un despiadado amor,
> la humareda distante de la casa donde nunca estuvimos,
> y unos gestos dispersos entre los gestos de otros que no me conocieron.
> […]
> Ella hubiera querido guardarme en el desdén o en el orgullo,
> en un último instante fulmíneo como el rayo,
> no en el túmulo incierto donde alzo todavía la voz ronca y llorada
> entre los remolinos de tu corazón.
> No. Esta muerte no tiene descanso ni grandeza.
> No puedo estar mirándola por primera vez durante tanto tiempo.
> Pero debo seguir muriendo hasta tu muerte.

Las «Anotaciones para una autobiografía» a las que nos venimos refiriendo desde el principio de estas notas se cierran, a modo de balance, con una confidencia más o menos amarga: «Hasta el momento sólo he conseguido asir por una pluma el tiempo fugitivo y fijar su sombra de

madrastra perversa sobre las puertas cerradas de una supuesta y anónima eternidad» (p. 463). Y este balance nos trae otra de las preocupaciones medulares de Orozco: la condición escurridiza del tiempo, la memoria del tiempo vivido, pero también la memoria del tiempo por vivir, como si el tiempo, más que un camino irrevocable, fuera más bien un espacio probablemente abierto, pues como nos dice en «Alrededor de la creación poética», otro de los oportunos ensayos recogidos en esta edición, «también el futuro ha dejado su marca fantasmal en el pretérito» (p. 470) y los poetas serían aquellos que se entregan «a ritmos de contracción y expansión que anulan el tiempo» (p. 471), los que cada día recomienzan «su interrumpido e interminable poema, su precario puente entre lo perdurable y lo momentáneo» (p. 472). En este sentido no debería resultarnos insólita una de sus afirmaciones más tajantes, sólo en apariencia sorprendente: «Me bañé varias veces en el mismo río» (p. 461), réplica desafiante al viej o (e indiscutido) axioma de Heráclito.

Ya se sabe que los poetas suelen hablar de sí mismos cuando analizan la obra poética de otros autores: casi siempre están buscando en la obra de otros algo de su propio mundo. De ahí que en el tercero de los ensayos que venimos comentando, el dedicado a Jorge Luis Borges, Olga Orozco destaque que en el mundo borgiano «el pretérito es tan dúctil, tan modificable como el futuro» (p. 477), valiosa dislocación temporal con la que la noción existencial de destierro adquiriría en la obra de Orozco un desplazamiento semántico muy útil y significativo, pues los personajes poéticos que habitan sus poemas no se mueven sólo en un espacio hostil, sea éste más o menos impreciso, sino que vagan en el tiempo, en un tiempo sin límites, «al encuentro imposible de una época siempre demorada» (de *Desde lejos*, p. 45), y son «mensajeros de un mundo perdido en lo más hondo del destierro» (ídem, p. 44), como "fragmentos de naufragios oscuros erigidos en una Babel de hierro" (de *La noche a la deriva*, p. 278). Vagar por el espacio cerrado del mundo o vagar por un tiempo sin fin, el tiempo de la vida; esa es la cuestión, ese es el dilema.

Los poemas de Olga Orozco aparecen con frecuencia construidos como sinuosos diálogos con un interlocutor indeterminado (¿el alma o la memoria del primer poema de *Desde lejos*?), un interlocutor que

no responde nunca («tú no respondes nada, porque toda respuesta de ti ha sido dada», en «Lejos, desde mi colina», en *Desde lejos*, p. 24), ni tampoco interroga («tú no preguntas nada, porque no hay nadie ya que te responda», ídem, p. 24), un interlocutor que, como ya hemos anotado antes, puede fundirse o agruparse con otros (la madre o el marido muertos, un personaje literario, la discípula que murió antes de lo previsto…), quizás no tan herméticos como él, pero sin duda tan desolado como lúcido, un interlocutor que «relata una vez más la leyenda inconclusa de un brumoso país» (ídem, p. 25), tal vez el país de la existencia o del tiempo. Ese interlocutor más o menos indefinido o cambiante también podría ser un lector imaginario, un lector que, como señala Orozco en «Alrededor de la creación poética», quisiera «instalarse frente al poema que interroga y responde, en su condición de objeto y sujeto, y rehacer a través de ese mapa su propio territorio de fuego, retomar el camino de su revelación» (p. 472). Así que si, para Olga Orozco, un poema es un mapa, su *Poesía completa*, cuidadosamente editada por Ana Becciú, sería un libro de mapas para salir de nosotros mismos y desplazarnos sin reservas de la certeza fría de un tiempo sombrío a la cálida perplejidad de estar todavía vivos, conscientes o vivaces, dispuestos a saber lo que se olvida, a recordar lo que se sabe, a «descubrir el tú a través del yo y el nosotros a través del ellos, a entrever otras realidades subyacentes en el aquí y en el ahora» p. 463), según deseaba o sugería esta poeta en su ensayo «Alrededor de la creación poética».

Olga Orozco publicó en vida once poemarios y, entre otros galardones, recibió en 1998, en México, el prestigioso Premio Juan Rulfo. También escribió dos libros de relatos (*La oscuridad es otro sol*, en 1967, y *También la luz es un abismo*, en 1995), trabajó como actriz de radioteatro y tradujo al español algunas obras dramáticas de Luigi Pirandello y de Eugène Ionesco. En 1956 puso en Buenos Aires un bar que se llamó *La Fantasma* y entre 1968 y 1974 se encargó del horóscopo del diario *Clarín* de Buenos Aires. Viajó con frecuencia por el mundo, dio conferencias en diversas universidades de Uruguay, Suiza, Italia, Estados Unidos o España y murió de un fallo cardíaco en 1999, con 79 años. En su casa natal, en Totay, convertida desde 1994 en Casa Museo «Olga Orozco», se conservan sus libros, algunos de sus trajes o zapatos, sus manuscritos y

sus lápices. Sus poemas están construidos con frases extensas y envolventes, con largos periodos o versículos que se bifurcan y confunden, con reiteraciones y adjetivos que se enroscan alrededor de un oxímoron casi permanente, con preguntas que insisten sin desmayo, con puertas que no abren y brumas insolubles, con dolores impíos y con luces que brillan a lo lejos. Por todo ello bienvenida sea esta provechosa edición de la poesía completa de una autora que habría que considerar (siguiendo el criterio de Pere Gimferrer) uno de los mayores poetas del siglo XX en lengua española.

BONUS TRACK

JUAN MALPARTIDA

7 de abril 2014

DIARIO DE UNA NOCHE DE J. VENTADOUR

Los dioses son celosos. Lo supe desde el principio, pero aposté y te amé hasta el delirio. Yo era el del otro lado, la voz de extramuros. ¿Pero quién puede contra un dios? Sólo quien oyen el río de la vida. Ahora camino por los márgenes, de mí, del mundo, y maldigo el monoteísmo.

***

Mi amiga se moría por mí y yo me moría por otra. ¿Es esta la red de lo condicionado de la que hablaba Budha? El iluminado vio la enfermedad, la vejez y la muerte, pero nunca el padecimiento del amor. Cristo vio a Magdalena; yo veo la noche que se extiende y una sola sed. Flujo piroclástico.

***

Voy y vengo por la casa, como un fantasma. Pero mi perro aún me ve y me sigue.

***

En el siglo de la comunicación, la ausencia de un solo mensaje hace de todos los medios una duna de insomnio.

***

Si me dieran la mecha, lo incendiaría.

***

Miro las cosas de la casa (libros, cuadros, papeles), busco un lugar donde apoyar la cabeza, pero todo es puro viento.

***

Decido dormir en la calle, y el siroco arrasa mis pensamientos. El viento es mi aliado, me desmemoria.

***

Bandeja de entrada. Revisando mensajes. Nada. ¿Cómo? Una vez más, una vez más. Nada. Miras detrás de las palabras levantando finalmente la piel de las córneas. Nada.

***

Teoría de la relatividad. Has envejecido veinte años mientras abajo, en el bar, en el mismo tiempo, la gente pide otra copa.

***

Ella hablaba siempre de la escucha, y tú percibiste desde el principio que sólo oía la rueda de su antroposófico sistema delirante; pero la velocidad del día, el ritmo frenético del deseo, el cuerpo sumergido en su cuerpo… Un día se detuvieron los insectos y oíste su discurso abarcando tu voz, la de los ríos y las plantas, y ella misma, muchacha alguna vez orilla del mundo, a la escucha de sí misma: un espacio donde la vida concurría resuelta en pura geometría cruel: tesis, antítesis: síntesis, rol de dogmas sucesivos en un escenario de llamas estáticas.

***

Ahora es un fantasma: imagen que recorre mi cuerpo y nunca toco. No puedo cerrar los ojos. No hay ojos, sólo una imagen vírica traduciendo todo en su ausencia.

***

Y sin embargo, hubo realidad, y dicha, y noches del cuerpo iluminado. Hubo una hora que fue todo cuerpo y el mar tocó la orilla de la casa.

12 de abril

Hay periodos en la vida en los que uno debería dedicarse sólo a la pereza, a caminar, a conversar, a cambiar el orden de la casa, a esperar. No escribir, apenas leer salvo pequeños textos, oír música, y sentir cómo pasa el tiempo: como un camino a veces, como algo que se extiende en muchas direcciones; otras, como un una inclinación, al caer la tarde.

Los conocimientos se hacen difusos, los datos apenas son precisos, aunque la reflexión espontánea puede ser igual de sugestiva. Las tareas iniciadas, los proyectos, todo lo que sin duda es tuyo queda en un orden que no es el de lo necesario, de la productividad. No, se vive, como en la adolescencia, en las posibilidades del cuerpo. ¿Pero qué es esto? Lo acabo de escribir aceptando su irrupción, como un desafío que debo aceptar.

¿Será la última oportunidad? ¿Se ha abierto la posibilidad de retomar y, al mismo tiempo, descubrir, la renovada promesa de la dicha? Lo maduro es pudrirse, pero lo heroico y, al cabo vital, como en la ética, es aspirar a la excelencia. La verdad sea dicha, es decir: se trata de vivir hasta el final, lo que de nuevo traducido podría formularse así: no hay final mientras se trata de vivir. La inmortalidad no es el futuro, sino el presente vivido como tragedia.

15 de abril

Probablemente para los objetos aislados no exista el tiempo, quiero decir, no podemos llegar a saber si hay un momento antes y otro después. Quizás sea cierto que para el mundo cuántico el tiempo no exista, ni haya flecha lanzada, y todos los ahora, como afirmó Julian Barbour, son una disposición de todo en el universo, es decir: cada ahora es un todo. Pero si hay algo que he sentido desde que tengo conciencia de mí, es la presencia del tiempo y de su transcurrir. Si algo he percibido es el poder

de la memoria. Todo esto, sin duda, forma parte del orden de la intuición. La neurociencia de nuestros días afirma que la conciencia es en realidad memoria de algo que ya ha sucedido, unas décimas de segundo antes. Así, siempre estamos a un paso de, viviendo en la representación porque nuestro mundo está mediado y construido por las imágenes, los conceptos, las palabras. Algunos dirán que pueden aceptar que es una presencia pero que, en cambio, no podemos percibir su transcurrir porque siempre que lo sentimos estamos en el presente. El pasado no existe, tampoco el futuro, y el tiempo no es un objeto sino la idea y la experiencia de la duración. También, en el orden de la física, es la condición necesaria de los objetos (aunque sólo en la física tradicional, hasta Einstein). La historia del hombre es la historia de cómo hemos vivido y pensado el tiempo. No siempre ha sido igual, no siempre hemos sido lo mismo. Nuestra visión del cosmos y nuestra visión de los días nos han dibujado un rostro que no termina de ser y siempre es.

***

Cruzo palabras con alguien, como quien tiende un puente que no sabe a dónde va, sobre aguas que apenas vislumbro. Horas de rumores, presentimientos, configuraciones. Es curioso: la mentalidad científica supone la convivencia crítica, alerta, con los enigmas. La mía, la de un poeta y un ciudadano zascandil, es también esa convivencia: lo enigmático que busca su otro lado, la aparición.

***

La carta de Charles Dickens a la señora Winter (su amada de la juventud, Maria Beadnell) desde París, el 15 de febrero de 1855. Nada más leerla me he tenido que levantar del sillón y me he paseado por la casa como buscando la salida. Hubiera necesitado un bosque.

16 de abril

Si el deseo abre una pregunta cuya realidad está totalmente fuera, el deseo se alimenta de ti. Pero entonces tú eres un fantasma cuya respuesta es, siempre, la misma pregunta.

***

No jugar al azar, aceptar el grano del tiempo, podría ser es el sumo de la sensatez de la suma. ¿Pero y el vértigo, la gracia, lo que no es igual a nada y hace que todo sea?

***

Al fin le respondió sí, y ahí comenzó la desdicha de su vida.

***

No es lo que se espera, es lo que viene.

***

El deseo es la mitad de la pregunta, pero no es la respuesta: es una mitad que la otra mitad, al responder, vuelve abrir, ¿a qué?

***

Todo lo que deseamos depende del viento.

ALTAVOZ

PROPIEDAD
1010
MANOLA PEREZ
VARO
1007
1009
MIGVEL HERNANDEZ
POETA
MCMX
MCMXLII
PROPIEDAD

VICENTE ALEIXANDRE ANTE LA TUMBA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

GABRIELE MORELLI

Es conocida la intensa relación humana y literaria que hubo entre el maestro Aleixandre y Miguel Hernández; incluso, la existencia de las 300 cartas aun inéditas enviadas por el futuro Premio Nobel al joven poeta, que guarda el legado recientemente adquirido por la Diputación de Jaén, es un claro testimonio del sentimiento de confianza y amistad que unían a los dos poetas. Ligamen de afecto y estimación que de parte de Aleixandre también se traduce en auxilio moral, literario y económico durante el largo periodo de detención de Miguel que terminará con la muerte, atención y ayuda que el autor de *La destrucción o el amor* también reserva a Josefina Manresa, esposa del poeta, y a su familia durante el periodo difícil que siguió a la guerra civil. Justo una carta de Aleixandre a Juan Guerrero,[1] fechada el 2.III.1954, es significativa por la atención continua que Vicente reserva a todas las personas del entorno familiar de Hernández, en este caso por su hermana Helvira que necesita una vivienda en Madrid. La evocación de la persona de la hermana del poeta de Orihuela —«nuestro Miguel Hernández», lo llama afectuosamente Aleixandre— aletea solemne y melancólica en las líneas de la dicha carta, y sirve de fondo sentimental a la presentación de la desconocida figura de doña Elvira, la cual —son palabras del poeta— «es digna de su hermano, al cual se parece, y sabes cuánto la que-

---

* Foto de la izquierda: Vicente Aleixandre ante el nicho de Miguel Hernández. Realizada por Francisco Sánchez. Archivo Municipal de Alicante. Gentileza de la Fundación Cultural Miguel Hernández.

[1] *De Vicente Aleixandre a Juan Guerrero y a Jorge Guillén, Epistolario*, Preliminar de Gabriele Morelli, Madrid: Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1998, p. 78.

ría. En casa de ella vivió Miguel todo el tiempo que vivió en Madrid». Y añade Aleixandre: «Hablar con ella es muchas veces hablar con Miguel, y si logras resolverle este problema a esta valiente mujer [...] yo te lo agradecería mucho, y más aún te lo agradecería Miguel, si pudiera él hablarte por su hermana». Aquí la recomendación es una apelación de orden moral, un impulso de solidaridad humana que lo une al recuerdo entrañable del amigo desafortunado.

Conocida la preocupación de Aleixandre por la situación económica de la viuda del poeta y su hijo, hay que recordar sus continuas llamadas a los compañeros que gozan de cierta disponibilidad económica, para que intervengan en ayuda de la pobre mujer y su familia, como documenta abundantemente, entre otros, el epistolario del poeta sevillano a José Antonio Muñoz de Rojas,[2] donde aparecen numerosas invitaciones de Aleixandre para asistir a Josefina Manresa. En estas llamadas a la mutua solidaridad en favor de la viuda del poeta emerge el tacto exquisito, la sensibilidad y al mismo tiempo la precisión propias de Aleixandre: «Recuerdo que me hablaste de que te proponías ayudar a la mujer de Miguel —escribe en la carta datada 28.III.1940—, cuento con ello y en esa confianza estoy: Sus señas [...]», etc. Y más adelante: «José Antonio, no dejes de hacerlo, pues la pobre debe de estar muriéndose de hambre y viendo morir a un niño, que tiene dos años o año y medio».[3]

El interés de Aleixandre sigue en el tiempo y abraza, además de la persona de Josefina, la preocupación, al transcurrir diez años de la muerte de Miguel Hernández, de adquirir en propiedad el nicho 1.009, primera sepultura del poeta en el cementerio de Alicante, «para evitar que los restos del pobre Miguel —como escribe en su carta del 16.1.1952 al amigo José Antonio— se pierdan en la fosa común». Por este motivo ha solicitado la participación, además de algunos escritores chilenos, del grupo de algunos compañeros de Generación más sensibles a la his-

---

[2] *Cartas de Vicente Aleixandre a José Antonio Muñoz Rojas (1937-1984)*, Edición de Irma Emliozzi, Valencia: Pre-Textos, 2005.

[3] Íbidem, pp. 127-128.

toria humana y literaria del joven poeta, entre otros Dámaso Alonso y Carlos Rodríguez Spiteri, para que cada uno mande 250 pesetas a Josefina y con eso llegar a la suma necesaria para comprar el nicho para la sepultura del cuerpo de Miguel. Poco después, exactamente entre finales de abril y comienzos de mayo de 1952, Alexandre visita la tumba de Miguel en el cementerio Nuestra Señora del Remedio de Alicante. La Caja de Ahorros del Sureste de España (CASE) había organizado un homenaje a Gabriel Miró con motivo de la inauguración del Salón de Conferencias y Conciertos y de la Sala de Exposiciones, además de la Biblioteca «Gabriel Miró», de la que fue nombrado primer director Vicente Ramos. Aleixandre fue invitado a dicho homenaje y participó el 30 de abril con la conferencia «Visión de un mundo poético». Durante este periodo, con Vicente Ramos y Manuel Molina, Aleixandre, visita la tumba de Miguel Hernández en el cementerio de la ciudad. Les acompañaba el mejor fotógrafo alicantino de esa época: Francisco Sánchez, quien sacó dos fotos del momento: en la primera se ve a la izquierda del nicho de Miguel ve a Manuel Molina, paisano e compañero de Miguel, Vicente Aleixandre y el estudioso alicantino Vicente Ramos; en la segunda, la más conocida, la que tenemos al lado, la foto se centra solo en la persona de Aleixandre al lado de la lápida; la visita al nicho de orihuelano inspiraría, como es sabido, una prosa extraordinaria del libro *Los Encuentros* publicado por la editorial Guadarrama en 1958. Pero sobre la génesis e historia de esta semblanza, titulado «Visita» seguimos la información que nos ha dado Aitor L. Larrabide —a quien además le debemos los datos precedentes— que reza:

En el número inaugural de la revista, se publicó la prosa aleixandrina «Mi nueva ciudad del Paraíso», no incluida en las mencionadas obras completas. En el número inaugural de la revista (II época, año 1, noviembre 1952, portada), se publicó la prosa aleixandrina «Mi nueva ciudad del Paraíso», no incluida en las mencionadas obras completas. Y dos años después, en 1954, la revista santanderina *La Isla de los Ratones*, en su número 23, publicó «Junto a Miguel» (en las obras completas aparece titulado «Una visita»), que principia así: «Fue un día de primavera, alicantina. Para mí ir a Alicante era más que nada hacer una visita. Nos había recogido un coche de amigos cordiales y salíamos velozmente por

una carretera de la que no recuerdo el nombre, pero a cuyo término estaba la justificación de todo mi viaje […] Me levanté de la tierra y me arranqué de la lápida. Lápida que no me parecía sello, sino comunicación, sino más que palabra. Y torpemente echamos a andar. Torpísimamente, bajo aquella luz feroz, despiadada que parecía desollarnos al despedirnos».[4]

El testimonio de la foto parece confirmar, de una manera silenciosa y visual, las conmovedoras palabras de la semblanza de Aleixandre. Su figura espigada y armoniosa aparece con su traje elegante mirando hacia el fotógrafo, es decir hacia nosotros que le miramos. La luz meridiana ilumina su cara, el blanco de la camisa y, más abajo, sus manos pendientes medio escondidas. La parte más baja del cuerpo, las piernas, lo suficiente abiertas para dejar filtrar una pequeña luz, se alinean cromáticamente con el marco oscuro que bordea la lápida blanca del nicho con sus letras negras que marcan el nombre de Miguel Hernández. La identidad de los colores negro-blanco parece reproducir una cercanía entre las dos personas —la que está presente y la ausente— que no es sólo de valor simbólico sino también de carácter sentimental. Eso crea la impresión de que Aleixandre esté físicamente más cercano al nicho donde reposan los restos del amigo Miguel. Refuerza esta sensación la disposición de la figura de Aleixandre, de cara frente a nosotros, ocupando la misma posición propia de la lápida. De todos modos, el nicho no aparece aislado, no reivindica un espacio privilegiado, un silencio elitario —nunca lo habría querido Miguel— sino que alude a un conjunto social, como muestran detalles de la imagen. Todo invita a la reflexión y al mismo tiempo a mirar hacia al poeta.

Con su postura compuesta y la cara mesta, Aleixandre nos invita a mirar hacia la tumba recordando la ignominia y tragedia que ha sufrido la persona de Miguel. Por otra parte, la semblanza dedicada a Hernández nos informa que el visitante se sorprendió de ver el nicho «muy

---

[4] Debo todos estos datos a la amabilidad de Aitor L. Larrabide, director de la Fundación Cultural Miguel Hernández. En cualquier caso, pueden leerse en su interesante artículo «Vicente Aleixandre y Miguel Hernández: la amistad y el recuerdo», *El Ateneo* (Madrid), n. 19-20, 2008, pp. 43-56.

bajo, casi sobre la tierra, sobre su borde bueno, come reposando amorosamente». Y, sigue revelando que, arrastrado por un fuerte impulso, el poeta se echa en el suelo, recostado y callado, mirando hacia la lápida: «Allí yo mucho tiempo —escribe— y detrás tu silencio, tu estar, tu oírme. Tú, el puro y verdadero; tú, el más real de todos; tú, el no desaparecido». Las palabras de la semblanza comprenden la confesión del sentimiento desbordante de dolor frente a los restos del joven amigo; en cambio, la foto que representa ese momento traduce a través de una imagen más austera y controlada la misma emoción, dirigida a nosotros, distanciados del acontecimiento por nuestro tiempo, que ahora pasa a través de lo ojos. Y los ojos tienen un lenguaje más escueto, esencial, elimina todo sonido y movimiento. Queda la luz, queda la sombra, en esta lámina brumosa de la época; queda la forma, la perspectiva del espacio. Aquí —volvamos a mirar la foto— en gran parte concentrado hacia las negras letras de la lápida. La misma postura de la figura alta y majestosa de Aleixandre forma una barrera inabordable, ligeramente reclinada, come bien muestra la leve abertura de los zapatos, hacia el nicho, hacia donde va nuestra mirada. Todo indica que lo importante no es él, Aleixandre, sino el que está a su lado, escondido, yaciente, silencioso. Igualmente la pose del poeta, tan clásico y armonioso, que no esconde su tristeza, avala no solo su sentimiento de cercanía y amistad con el difunto sino más bien —recordemos que la foto se tomó en 1953 en pleno régimen franquista, culpable de la muerte de Hernández— la voluntad de Aleixandre de estar también físicamente a su lado, al lado del hombre y del poeta. El suelo blanco donde se apoya la figura de Vicente es el límite extremo que separa la zona de la luz de la de la sombra, en suma el límite de la vida con la muerte. La imagen de Aleixandre parece colocarse o, mejor, proyectarse en gran parte dentro del segundo espacio, infranqueable para una persona humana y traduce el esfuerzo conmovedor de adhesión al joven amigo perdido. Alrededor todo es silencio, lo que favorece el diálogo en el silencio, la comunicación con el difunto. «Temerosa elocuencia —escribe Aleixandre— de un silencio preñado de dichos. Imponente callar que sobrecogía como un ademán mudo, pero insoportable».

LAS ALAS ABIERTAS

13-6-2013

BREVE HISTORIA DEL BODEGÓN

La muerte toma siempre la forma
de la alcoba que nos contiene
Xavier Villaurrutia

1.

Una botella sobre la mesa y junto a ella
un rollo de papel de cocina.

Valorar los vacíos que el espacio abre
en la composición visual de la página,

como si la página fuese
la superficie rectangular de un cuadro, o bien,

dedicarse a anotar las palabras, las sílabas, las letras,
todo aquello que en condiciones normales

nos haría sopesar la posibilidad
de extender la mano y decir adiós.

Una botella de plástico sobre la mesa:
la sabia mitología de un paisaje que nos contiene

y nos rechaza

con idéntica fuerza. La blanda lealtad
de estos ácaros

que se adhieren al lenguaje
sin hambre.

¿Era esta sombra un lugar
o era la arqueología de un hueco lo que nos llamaba?

2.

La botella permanece aún sobre la mesa.
Las excusas se hacen necesarias mientras la muerte
sea nuestro único tema, mientras nos contenga
hábilmente en su espejo mordido.

La lluvia, al otro lado,
transforma el paisaje
en un lugar sin ritmo.
Nos enseña el coraje de lo que carece de sorpresas.

¿Deberíamos entonces entender su posición moral en el mundo como una respuesta?
¿Deberíamos hacer algo más que repetir la exacta respiración de las cosas?

Qué pan comer. Qué vino beber.

DIÁLOGO INCOMPLETO

No era así como empezaban las cosas. Al menos no era así como lo había dibujado. Había un ritmo. Una disposición de los hechos sobre la mesa. Un orden figurado que nos hacía felices al buscar el rincón adecuado para los cubiertos. Y nos sentíamos seguros: rumiantes de un presente organizado. Era eso. Era eso exactamente. Todo lo seguro que alguien puede sentirse bajo el delantal de un carnicero. Allí dentro pronto reconocí las intenciones que el tiempo disfrazaba: bastaba con el olor de la pizza con carne y berenjena sobre el silestone para adivinar el futuro. No hacían falta las tripas humeantes de un animal para contemplarnos a los dos, ni el vuelo desorientado de los pájaros. Los fantasmas son así: ágiles y estúpidos como un hámster atrapado en su propio laberinto o como ridículos levantadores de piedras que muestran sus muslos sin hambre ni deseo. (En medio de una tarde cualquiera desparecí. Es el mejor modo que se me ocurre para que sepas algo más sobre mí. Fui eso: rápido y feliz como exigía el guión. ¿Por qué lo recuerdo ahora cuando carece ya por completo de importancia? ¿Por qué lo recuerdo justo ahora mientras te hablaba de hámsters y fantasmas? El tema es que nunca creí en los silencios, esos anoréxicos buscadores de vacío. Hablar, decir… eso es lo que importa: palabras que caen sobre nosotros como luz desvaída sobre un plato de manzanas.) Sin embargo, si la verdad posee la música de eso que llamaste *valor de cambio,* creo en la belleza de tu forma lenta de apartar ese trozo de alcachofa hacia un lado del plato; en el volumen necesario, en el umbral del sonido que nos permite detectar la existencia de una llamada sin que el aire lo revele. (Llega hasta a mí ahora el olor espeso del

mercado. La ceremonia de algo que aún no ha sucedido) No es exactamente una creencia. Eso sería demasiado para los dos. No una creencia, sino más bien una intuición. No. Tampoco ésa es la palabra. Es un número, sí, la perfecta distribución del número cuatro, por ejemplo. Es eso lo que nos dibuja a los dos esta tarde en la que empieza a nevar con desprecio. Creo que tampoco funciona. No hay otra solución. Te llamo. Nos llamamos en el idioma que la tarde nos permite: necesidad. Es algo más que un emisor y un receptor. Lo sé. Es algo más que una declaración. Es algo más que una teoría. Es esto, sí, es esto que acabas de ver —así, otra vez— y que soy incapaz de reproducir sin tocarte.

ENVIANDO UN EJEMPLAR DE LA *POESÍA REUNIDA* DE W. B. YEATS

Si ese libro no te llega,
dejaré la Oficina de Correos como la de Pascua de 1916 en Dublín,
se apoderará de mí la ira de Cú Chulainn,
tomaré rehenes,
mutilaré a tus compañeros de trabajo,
empalaré carteros a lo largo de la vía que conduce a tus manos,
coleccionaré cabezas de porteros,
pondré al rojo muerto los buzones.

Si ese libro no te alcanza
y va a parar a otras manos
(que ya deseo muñones)
y a ojos que no habrán de disfrutarlo
(ciegos los veré, te lo juro),
pondré asedio con mi escuadra a ese puerto en que vives,
añadiré ceniza a la arena,
pitanza a la carroña de las aves.
Y las pavesas del incendio borrarán
del infierno el sol negro.

No es por el libro,
(que no es el de Kells), no es por el robo
(que no es el de del ganado de Cuailgne, en la *Táin*).
Aunque mucho amo a Yeats lo sentiría,
no por las restantes 823 páginas
y los años que se evaden con ellas,
sino por esa impar, la única, en que junto a mi garabato,
luz última en la colina de Tara,
se aparece, en la dedicatoria, tu nombre.

LA OTRA

Tú no lo sabes, pero vives
en una cárcel amplia en la que puedes
ir desde Islandia a Patagonia,
de una cabaña en Donegal
disputada a los ejércitos de grajos
a una caldeada habitación junto a los Campos Elíseos
en unas Navidades compartidas.

Muévete con libertad por mi cerebro:
no este tejido gris, sino los verdes
pastos que juntos galopamos
en sueños nunca rotos ni proscritos.

Mientras, en tu casa, en la oficina,
entre absurdos vecinos y decorados torpes,
la otra, el simulacro de quien eres,
con las bolsas de la compra o el periódico,
va y viene de su fingimiento, presa
de ese vivirte donde tú no vives.

Tú habitas en mi cerebro, verdadera
triunfante de la apócrifa; en mis sueños,
donde no te pones cremas ni envejeces.

ENCRUCIJADA

Sobre la turba húmeda, los pasos
de otras que no son tú.
Sobre empapados tepes, las huellas
de otros que no soy yo.

En momentos distintos visitamos
este lugar que se alza
en el trigésimo tercer condado:
el nuestro, en la provincia de los sueños.
Pero no estarás cuando llegue aquí.
Me habré marchado cuando tú regreses.

Somos como el trenzado de una soga,
y, si no coincidimos en el tiempo,
lo hacemos en un punto que nos grita:
antes, *ayer*, *ya no*;
no todavía, *mañana*.

Me alejo por la senda que vendrás.
Te vas por el camino que me trae.

HABITACIÓN CONTIGO

Estábamos sentados juntos, ¿dónde?
Apoyábamos los vasos, ¿en qué?
No había muebles
donde antes te aguardaba la madera,
la inutilidad de las lámparas.

Tomaba libros para enseñarte
que parecían estar flotando en el aire
y que, una vez tú los soltabas, desaparecían.
Sonaba una música que había puesto, ¿cuándo?

Todo era transparente: sólo había
tu palidez y mi deseo de mancharla.

EL VACÍO QUE ME CUESTIONA

yoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyo
yoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyo
yoyoyoyoyoyoyoyoyo yoyoyoyoyoyoyoyoyo
yoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyo
yoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyo

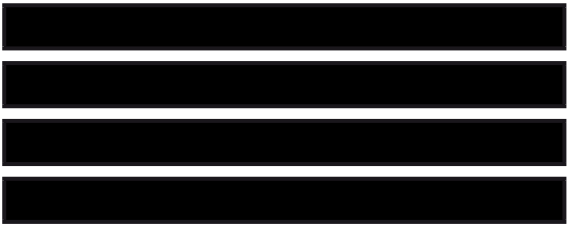
GONZALO ZONA

No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.

No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.
No volverás a tomar el nombre de Dios en vano.

ggggggggg
ggggggggg
ggggggggg
ggggggggg
gggg

h



LA MUERTE MENOS CUARTO

tictactictactictactictactictac
tictactictactictactictactictac
tictactictactictactictactictac
tictactictactictactictactictac
tictactictactictactictactictac
tictactictactictactictactictac

GONZALO ZONA

LA LLAMADA

La mar
como una madre histriónica, gigantesca
y posesiva, acuna el gran buque,
mecido febrilmente por sus olas.

Tiemblan travesaños. Sus miembros de madera
crujen hacia lo eterno, y acogen indefensos
nuestra pulpa humana,
indómita y febril.

Hay un latido violento en el fondo del mar,
un reclamo funesto o llamarada oscura.
Desde las simas emergen bramidos familiares:
las hermanas se agitan, lucen sus escamas,
turbias de sed y gozo.
Sus voces poseídas exigen el retorno;
que los hijos del mar
regresen, sal de cuna.

La mar abre sus palmas retorcidas, dedos anhelantes
    llenos de pupilas.

Con enfado milenario y fuerza arcana
se elevan poderosas sus fauces líquidas.
Las grutas marinas se preparan, intestinos hambrientos
ebrios de nuestra piel.

Una locura exquisita se apodera del barco,
y el casco, marchito, comienza a desprenderse.
Se yerguen las cuadernas,
espinas deliciosas,
se refuerza el puente,
cerebro en nuestro pez.
Ojos de buey estallados
se hacen mil escamas diminutas,
y una piel de plata recubre el espinazo.

Criatura de humedad y vértigo
—que no será pecio—
nos llevas ya en tu boca, guarecidos...

Hacia abajo

Hacia abajo.

Encuentro luminoso en la herida del mar. Al fondo del azul.

Agua somos.
Azote líquido vuelto a su ser.

BRASAS DE ARRECIFE

Los recuerdos son fardos, cumbres en la memoria,
como brasas de arrecife que el tiempo no calcina;
son cúpulas de sueños ajados, fragmentos de otras almas
que te habitan. Oleaje sin espuma
que te azota, lamiendo tus mañanas.
Son medusas y remiendos. Oquedades,
cuévanos vacíos que se llenan
de ausencia. Bosques derramados
en claros,
que eran claros,
cultivan hoy dilemas.
Musgo sombrío, verdín luminoso
bordeando tu esencia.
Se inunda la memoria de un olor salado
a algas descompuestas. Evocaciones;
los recuerdos son fardos,
que enferman tu mirada,
deseo plastificado
ardiendo en tu conciencia.

LA SIRENA DAFNE

Me asomo taciturna a la ventana
de mi piel, transparente en su deseo.
Ha tocado mi mano tu recuerdo
y entro en trance, me agito abandonada.

Mis dedos son kilómetros de algas,
se evaden de mi cuerpo hacia tu cuerpo.
Deliran sal mis manos, al acecho;
mis piernas se hacen cola con escamas.

Ya huelo en el océano la llama
que seré buceando hasta tus besos.
Allégate a la mar y dame cebo,
morderé con placer al ser pescada.

Hilándose de amor y de palabras,
las rayas me cobijan en su lecho,
saben que yo te sueño en este sueño;
respiro en el azul y en sus agallas.

Levísima y eléctrica descarga
me anuncia que amanece allá en el cielo.
Pulpos y caballitos con esmero
me atusan, me despiden preparada.

Dos mil millas después, te sé en la playa,
te miro desde abajo, soy tu espejo.

Llevas sedal y cuerda, y un cangrejo.
Ven, gíralo hacia aquí, después lo lanzas.

Me pescas, y me besas o me matas,
impaciente me trago pan y anzuelo.
Decide. Todos saben mi secreto:
Anhelo ser sirena devorada.

EL CORAZÓN FLOTANTE

A VECES, sólo a veces, llega esta sombra,
cayendo la tarde o empezando el alba.
Y me despierto, me despierto al mordisco azul
en el corazón.
A veces, sólo a veces, llega esta sombra,
lápida indescifrable que escondo
bajo el pericardio del alma,
pero asoma…
Asoma tras mi pelo y mi sonrisa envejecida,
asoma tras mis labios peligrosos,
la arrastro y se hace estela metálica
de mis sueños, de mis arquitecturas más osadas.

El corazón flotante de la madre muerta,
que asciende, asciende...
Aún sujeto a las cuerdas de mi alma.

Dentro de mí palpitas, soy tu piel,
soy tu dulce suavidad más diminuta,
tu último hijo.
Es una asfixia metálica la que siento,
el dolor esculpe edificios de acero
mientras las máquinas oxigenan tu corazón.

No te veo. No estás. No te siento. Quiero olerte
y sólo hierve el acero del dolor.

En el cuarto más lejano, me acuné contra tu cuerpo.
Levemente. Tu dolor insondable llenando tu corazón flotante
de edificios asesinos.
Te miraba: ¿Cuándo será? ¿Cuándo se irá?
¿Hasta cuándo su mano suave y su caricia?

La belleza del acero. La belleza de la muerte.

CADA NOMBRE ES UN CAMINO

Soy una fuerza del pasado
PIER PAOLO PASOLINI

HACER UN ALTAR de piedras lisas.
Afuera, donde caerá el granizo.
Respeto al retorno.
Hacer el camino para los que vuelven.
Repetir los pasos aunque el lugar no sea el mismo.

***

Una lista de tropiezos. Remota señal de rostros que van.
Así este volver. Decisiones incorrectas. Palabras al teléfono. Palabras al espejo. Palabras al cuerpo.
Xibalbá en los nudos.
Es más simple perderse mil veces, más simple que recuperar o perdonarse y cada día no es alivio.
La espuma se filtra por todos sitios.
Hacerse trizas. No vuelve sino el ruido amplificado.
Al amanecer volverse loco, llegar a la cornisa.
Cero es la balanza. Ese número que no se invierte y que nace o se devuelve siendo nada.
Canciones que llevan a motines, el desorden que vuelve como catarata a la tristeza.
Tristeza en compañía. En la prisión, porque sino...
sino es prisión este firmamento lleno de esquinas.
Una verdad que oculta su rostro. Un portón sin timbre.
Esa enfermedad de ser la felicidad de otros.

***

En la nada, primero y segundo vacío.
La soledad y sus consecuencias.
Reacciones: los nudos en cada paso. Lo que puede verse en un espejo.
En el espejo pueden reflejarse, solo pueden reflejarse otros.
Un siglo de parpadeos, el dolor en las sienes. Los golpes que se acumulan adentro.
Los rencores más obstinados.
Retórica. Zumbar de oídos.
Vidas mejores que nunca llegan.
Sólo se abren ventanas para respirar, pero el encierro es el mismo, en el mismo sórdido vagón.

***

Intentar hacer derecho el bastidor que está vencido.
Una tela con un corazón dibujado en acrílico.
No te das cuenta, siempre hay un «no».
Siempre hay un «imposible».
Siempre hay mil cosas más importantes porque irse lejos y dejarme.
Dejarme.
Un momento. No habrá cáliz sin sacrificio. No habrá paz sin distancia. No habrá vida sino congela ese dibujo torcido del corazón.
Todo amanece triste hasta que anochece.

***

Un amanecer: dos barras de incienso y un libro que incita al desorden.
Cartas desde una cárcel, ese debería ser el título de las compilaciones de Literatura Universal.
La poesía en las cosas más mínimas es lo que devuelve la dignidad a esta existencia llena de transacciones y soledades distintas, pero siempre juntas.

***

No tocar: dejar inmóvil el trazo de las imágenes reveladas.

***

Decir transparencia es más difícil que decir esplendor.
Hacer las cosas más lentas, es más difícil que escribir rápido.
Porque la inocencia se abandona. Quien la busca es porque ya la ha perdido.
Repetir sin obediencia.
Decir sin palabras, usar las palabras para silenciar o callarse.
La secuencia de los rendidos.

***

Escribir a las márgenes de los libros.
Aprender algo del cansancio.
Aprender algo de rendirse.

***

Opciones para evitar la censura, la rutina y la revancha.
Abrir una página en otra época.
Resumir hastío en la tentación.
Palabras secretas.

***

Celulosa. Palabras para distraerme. Rizoma, cumbre, silicio.

***

El dibujo es negación. En las canciones vienen incluidas vidas pasadas. Tantas caras durante el día.

***

Perdido en las imágenes que el televisor mueve como gelatina.
Ni siquiera un poco de valor para buscar un vaso de agua.
La sangre está congelada.
La habitación más oscura
Aprender a sepultarse en el hielo.

***

La pared gris cerca de la playa.
Una playa que recuerdo, no sé en dónde.
Se ve el mar, pero una serpiente se aproxima. Intuyo que me busca, encuentro sus ojos. Su piel es naranja y amarilla.
Trepo el muro. Caigo al otro lado. Hay fango. Hay huesos. Estoy en el botadero de un cementerio. Camino evitando el asco. Camino con el detritus hasta la cintura.
Salgo a la arena.

***

Víctima número uno.
Aparece el corazón.
Un letargo color magenta.

***

Esperar el riesgo.
Apenas esperar y el papel se adelanta a la tinta.
Ver perplejo.

***

Todos los sonidos.
Horarios de ciudades en un aeropuerto.
Sumergirme.

***

Ocultar lo deslumbrante.
No todo debe mostrarse.
A veces el público es indigno.

***

Contengo la tristeza que no percibo.
A veces soy todos.
No soporto el futuro.

***

En el fondo una cosa siempre nos salva.
No tiene porqué ser la voz a la fuerza.
Una cosa nos salva siempre en el fondo.

***

Una delgada línea en la pared que el sol no tarda en cruzar.
Nada puede posponer o adelantar su quemadura.

ELOGIO DE LA MEDIOCRIDAD Y DE LA MUERTE

HAY CINCO FLORES negras
que crecen en mercurio y arboledas de pólvora
esculpida. Otro bosque que presagia
al fósforo inquietante en su presencia de dominó y caníbal.

Rescate en las paredes la ceniza, el abrazo
de los años, de la memoria
la fiebre y el silencio de las operaciones,
mantenerte para mantenernos con vida: El pasado hiriéndosete,
fingiendo ser.

Nunca jamás mañana.
Ayer… no fue solo esto que habíamos (quemado)
fue aquello, sobre todo, que no pudimos nunca
vivir o calcinar.
Y para ser nos regresamos comprando la distancia

y la ansiedad de un fuéramos (de un somos o un seré)
por un instante y en cadena:
Supernovas soñando en el vacío
de un envase de plástico.

PADRE: —Otra mañana. Amanece la luz por las paredes heridas. Hebrónima en el cristal, sin el agua, busca en mi cara saber si en hacia dónde va hoy me encontraré con dinero o con víveres, me encontrará…y apañando colillas despabiladas de noche, vuelvo a incendiar la mañana. Con preocupación de nómina gris imposible no puedo mirar ¿Cómo decirles que estudien? La radio, mientras algunos desertan por Rafah llena la alforja, nos llama a la Guerra.
Madre: —*No animes más a tus hijos, apaga ya, por Alá, la maldita radio.* Me pienso anónima, nunca me tocan de otoño sus hojas, aunque en la calle me haga la longui y se amontonen sus voces altas de pavorreales, en mi cabeza cocina —ya es mediodía— cómo llenar el puchero. No me impresiona su cresta, sólo el dolor de la cofia domesticada y los ojos tan tristes de mis pequeños. *Gandul, un marido, necesitamos un hombre, para la niña y atiende: Hoy no hay bar ¡Eh! No, ama a tu mujer y a tus hijos, ven pronto…*
Hijo 1: —*Quiero una Pepsi, una Sony, ¡Mamá!*
Adonis: —¡Voy a la calle! Aprovecho la discusión, unas piedras en el bolsillo, y la poli ciega en la esquina, ambulancias quemadas, para marchar al entierro. Llorica, dijo mi padre, verá cómo se venga la sangre, ahora ya sé de mi novia el nombre: Amapola Kassan, Margarita Kalashnikov y Katiusa…

***

Marién: —David no entra en mi casa, su aroma sí, en mi cabello, en mis muslos…Todo mi hebreo uno a mí, dádivas para mi mano, cigarros Lucky, papá, y este té marca Hornimans para mamá… Y el guantazo.

Madre: —*¡Dónde has estado! ¿Con ése?*
Mira, buscona, a tu hermano ¿quién crees que ha asesinado a mi Adonis?
Anochece
La cita: *Una paz lúgubre trae esta alborada.*
El sol no descubrirá el rostro, por causa de duelo.
Romeo y Julieta, W. Shakespeare

FABLIAUX DE LUGARES PANTANOSOS (ANDRÓMACA EN LA CIÉNAGA)

Debe ser quemada en el fuego
Levítico 21: 9

ÉRASE UN HOMBRE muy serio:

Nadaba en piscina cubierta —*Relax and te,* chilla el neón— sin descalzarse ¿Por cuánto de mí aletearías entre mariposas azules de los cenagales con albornoz y reptiles? Dijera *Nenáfares*, mientras el loto se desorbitase en sus cuencas, últimamente, y silbaba —*[…] con su camisita y su canesú»*
sin esbozar la más mínima de las sonrisas.
Ayer olvidó allí su nombre bordado, un corazón, y el cocodrilo de goma neumática aguas arriba alejado del delta.
La luna y tu mujer te sospechan: *¿Tendrá «[…] una muñeca vestida de azul?»*
Últimamente, le asfixia el levítico y lee del cigarro en el humo el olvido de ayer.

***

Eva recoge las aguas y abrocha el relámpago azul de las venas,
mientras Lilith se amanece, las alza con sólo sus párpados
y se sumerge en los valles de niebla con una cascada automática…

MUERTE DEL HÉROE SIN *HAPPY END* (ÚLTIMOS VERSOS QUE YO LE DICTARA)

¿Y todavía preguntas por qué
tu corazón se te encoge tan triste en el pecho?
GOETHE, *Fausto*

A LA ATENCIÓN del Reptil:

Lo políticamente correcto sería decir con un sáfico
Nunca ha existido un jardín en la aurora
sin desear ser su tumba ¡Oh, flor! Fácil
finalizar con un verso colgado
de la esperanza
y palabras
como «Estimados señores» o «Amigos»
para empezar con buen pie —pon un cuidado exquisito en edulcorar lo dictado y no escribir lo que piensas—. Así que, ponte a borrar ¿Que te crees César Borgia? ese membrete de «Muerte…». El Héroe no puede morir. Y haz otra carta, ese oficio tuyo de estar desmayado de rosas, gusta tanto, tanto el tono biográfico lírico-sentimental.

Hondo respiro y lo intento, pero no puedo, el coral y la madreselva murieron así. Con mi mirada no puedo. He barrido ciego de azul el dibujo de las hazañas, rescates de damisela en hidalgo, ahora parezco Tiresias, Laocoonte, agua varada o cetáceos al sol y marnunca alcanzado en mis ojos.

Políticamente correcto sería el sofoco de la doncella en la alcoba y en el umbral alto el héroe petro -glúteo-órgano-gráficotras la batalla y cantar a la esperanza en el verde de la botella de ron o en su cáliz.
Antes bastaba.
Te he dicho,
Antes.
Hoy, tras seccionarme los ojos a tiros
sigo sin ver horizontes nuevos en cuanto a los hombres.

Hoy, mi querida *Casida*, tiznado,
entre dos mares y un lago lamento largo decirte en esta última crónica o carta que des por perdido
mi corazón en tu tierra
y tu esperanza en mis versos.
Así fue, cayó
entre amapolas y aulagas, caíste bajo la negra labranza del tráfico. Si alguna vez me encontraras o lo encontrase, no los despiertes para llorar y deja que sigan soñando mi corazón en un pozo y tu esperanza al vacío.

Siempre cordialmente tuyo,
Otro turista al piano.

EL OCASO DE LA LUNA

HAY UNA HORA, dicen, que muy pocos han visto
Como no sean los muertos, pero que todos hemos,
Una vez, presentido
Desde algún arrabal
Donde van a empozársenos los años.
Hay una hora
En que el sol no ha salido y se ocultó la luna
Y no brillan estrellas. Te sorprende, esa hora,
En cualquier parte, en una calle, un monte,
O hasta en tu propia casa. No es de día ni de noche
Ni a la vigilia le sucede el sueño
Y las hojas ni nacen ni invernan ni se caen.
Está parado el mundo, en realidad, engullido,
Empapado, lavado
Por una luna blanca en un río que no corre.
Quien ha visto esa hora ya no vuelve.
No canta ningún gallo
Ni cuchichean los grillos
Ni un mirlo tempranero silba —cabrón— a nadie
Con su ascua roja al pico, y no calienta.
Cuando llega esa hora
En que la seca muerte dice Yo
Mientras pisa la hierba reciente del Edén,
Mejor no haber nacido.
Tú que sudaste sangre en aquel huerto,
Envíame —por dios te lo suplico— envíame aquel ángel
Con su paño de angustia, el ángel que Dios hizo
Para aquellos que están en esa hora.

EL SACRIFICIO

CRUZO LA OSCURIDAD, yo, una mujer,
Y llevo un niño de la mano, y no sé de quién es.
He de llegar arriba, a lo más alto de la ciudad,
Ahora que todavía es de noche,
Antes de que… De qué, que no me acuerdo.
El niño va cogido de mi mano.
Siento latir su sangre entre mis dedos
Mientras cruzamos por el mercado arriba. Está cerrado y hay
Un olor agrio y dulce de fruta maltratada
Que se pudre y recuerda la rama y el rocío
En que se abrió a la luz del mundo un día.

Un ciego canta, toca un acordeón, se apoya
En una pared sucia y tiene sed y hambre,
Un hambre larga, afilada y larga como una pesadilla
De la que no se sale por más que cante y cante.
No tengo pan ni agua que llevarle, sólo un niño pequeño
Y ni siquiera sé cuando ha venido.
Muy cerca un río habla con la orilla
Y pregunta quién va y el niño y yo callamos.
En el puente hay dos muertos horribles, se pegan por el oro.
Yo hago de mi pobreza un escudo gris, de humo,
Que nos defiende mientras gritan y empujan
Contra las barandillas del puente que cruzamos.
Cuando piso el rojo escalón de Palacio
Veo una luz arriba, temblando en la ventana
De un ministro que vela y duda y se pregunta
Y no puede escapar de su pregunta

Pues quien toma el poder tiembla y no duerme.
Y hay la luz vacilante de un enfermo
Que ve en la fiebre de la pared su nombre.
Pero yo llevo un niño de la mano,
No tengo medicinas y debo apresurarme.
Tropiezo con guijarros por el sendero arriba
Y ahora sé adónde voy y este niño es mi hijo.
Las piedras, los matojos, nos arañan,
Tanteamos a oscuras y llegamos.
Me esperan a la boca de una cueva.
Entraré ahí y dormiré tres días
Y amodorrada oiré cómo crece la voz de mi hijo.
Apoyaré mi frente en los guijarros
Hasta que venga el sol y mi hijo me despierte.
Ahora sé a qué he venido.

VIERNES SANTO

OTRA VEZ LOS TAMBORES anuncian que tú has muerto.
Y encapuchados, negros, silenciosos, pasan hombres sin cara
Por el breve antifaz de mi recuerdo.
Y con esparto y luto y cirios que se apagan
Y con las golondrinas que alborotan la calle,
Y llevan en sus picos las espinas
De tu corona, rey
Que bajan con un paño del madero.
Otra vez la escalera,
Mujeres con los ojos en blanco desfallecen
Y un gran lanzón traspasa todos los corazones.
Otra vez los redobles bajo un clarín de estrellas en el cielo morado,
A punto de apagarse. Otra vez va tu cuerpo
En angarillas de cristal de miedo.
Otra vez.
Mi Jesús, buena Noche.
¿No ves el manto de hojas que arrastro por el suelo
Y las pisadas blancas que perdí cuando niño?

Lo vemos en el prado
igual que un trazo negro sobre el lienzo vacío.

No es un dios salvaje,
                aunque podría:
paso a paso se acerca y, de repente,
relincha, se encabrita y vuelve la cabeza
golpeando la tierra con orgullo.

Nos quedamos mirando ese derroche
de ímpetu, una ola de carbón,
un oscuro presagio,

una llama que sigue un reguero de pólvora.

¿Sabremos retener
algo para nosotros?

Estás tirando al fuego tus antiguos diarios
con la impresión de quien se desengancha.

¿Dan alivio las páginas que arden?

A veces la memoria, igual que un dique,
te protege,
pero también te impide ver.

Suavemente las llamas
abrazan el pasado.

El tiempo se ilumina y te deshace.

IGUAL QUE quien injerta
sobre la rama abierta el brote nuevo,

así te llevo en brazos al dormirte.

Me ha pesado entender que dando vida
estás atándote a la vida,
y creces cuando ayudas a crecer.

Cada día me ato más a ti
para que corra el tiempo por nosotros.

Te llevo en brazos
pero eres tú el que me sostiene.

En la calle,
un borracho
tritura una canción feliz y absurda.

Su euforia te despierta:

si respiras desprecio
te olvidas de cantar.

Crece en ti lo que eres,
se hace fuerte
dentro de lo que quieres ser,
agua que al congelarse entre las grietas
hace estallar la roca.

Una música impura,
a medianoche,
le sirve de refugio a deseos impuros.

Empiezas a sentir una ebriedad
en los sueños que un día ya no importan,

lo irreal se concreta en existencia
y algo sigue diciéndote: confía.

LA MUERTE DE DIDO

al tiempo todo
calor desaparece, y en los vientos se perdió su vida
VIRGILIO, *Eneida*

HE CRUZADO el desierto.
Pero nunca pasó el tiempo en mi rostro,
porque aún conservo el tibio candor
de la belleza que alguna vez me prometieran.
Nadie entenderá mi muerte justo ahora
que he visto las ciudades más hermosas,
cómo se demoraba la luz en cada flor
que nacía en los palacios de Cartago.
Pero he cruzado el desierto,
y quien ve su propia imagen durante esa travesía,
aunque sea una noche, sabe que poco importa ya
que la arena pueda convertirse en tiempo
o en camino.

Cada día sé que tengo el mismo destino que esa tierra:
esparcirme en mil pedazos y no llegar a parte alguna.

LA ISLA DEL ÚLTIMO ADIÓS

Ve, extranjero, con bien: cuando estés en los campos paternos
no te olvides de mí, pues primero que a nadie me debes tu rescate
Palabras de Nausica a Odiseo. HOMERO, *Odisea*

EXTRANJERO,
era el mar tu viaje, cruzar su agua oscura
preso del sueño y del olvido,
y no recordar nada más que tu regreso.
Poco le importa a este mar que cada instante
sea reflejo de otro instante,
cielo vacío que aprende a anochecer y a ser su aurora.

Pero yo no sé a qué dios suplicar tu mismo sueño,
el presagio de nieve que ahora cae
en tu pálida memoria que no regresará.
Este mar, su transparencia de hielo, no deja
que mis ojos en él contemplen tu camino.
Extraviados y puros, así los conociste,
te despiden como una ceremonia.

Extranjero, ve con bien
y atraviesa el ciego abismo que ahora veo,
mira cómo las olas tienen la misma blancura limpia
de mis manos, el mismo azul de las noches de Feacia.

Era el mar tu viaje, lo mismo que tu ausencia, ahora,
resuena igual que una caracola de ceniza
en medio de un naufragio.

ETNA

Jo no sé quin déu mort, fill de la font i del verd
CARLES RIBA

NACE EN TU CORAZÓN la misma belleza
que convierte en ceniza todo lo que ama.
Respiras lentamente, con un temblor de niebla,
ausente al terror de aquello que se extingue
sin poder mirarse nunca más.
Nada de ti puede durar más allá de su nombre
en la distancia, como una línea azul
que cruza el horizonte al pronunciarse
ya no es cielo ni mar, sólo vacío.

Eres la hermosura de lo mudo,
la inocencia cruel que solloza
ante el cuerpo muerto de su dios
que ya no canta ni renace
y, sin embargo, escucha.

RASTRO

VIVO EN TU BELLEZA, te siento respirar
en la plenitud vencida de cada mediodía.
Hermoso fruto es, incluso, tu muerte,
que te mantiene intacto y frío
como una flor de mármol.

El mar Negro
me inicia
en el color de la noche:
un sosiego
de redes enrolladas,
de cubos del revés.

No deja de llover
dentro de mí, en el puerto,
donde los charcos del muelle ordenan la galaxia:
se burlan del arriba
y el abajo.

De nosotros, nada quedaría
si el mar, ahora, se fuera.

Vuelta a la inquietud,
naves ancladas,
claraboyas como lunas caídas.

Me pellizca el paisaje.

II

Comprender
o sacar
el hueso a la aceituna
sin tocarla.

A esta isla a coger
provisiones vine,
pero la tarde
se pone genitiva
y muy postal.
Lo mismo
hay que rendirse

a la continuidad,
farolas
que se encienden,
parejas
que se cogen de la mano,
murciélagos
que van de mis bolsillos
a las miguitas de pan,
miguitas de nosotros.

Uróboros la plaza,
fular a la rotonda,
qué boa, qué lacito.

III

UN TRONCO
en el camino.

Me da por reanimarlo.

Imagino que rama
a rama vuelve,
la tierra le hace hueco
a la raíz,
los anillos ondean
hacia dentro,
brota verde luz
y un turbante
de nuevo erguido pía.

Todas miraban
como en vano
le hacía el boca a boca
a un tronco seco.

Todas reían.
Todas son Medea.

IV

Ni el pájaro
pudo seguirnos: alcanzó
el techo de su aire aquí,
donde el valle
amenaza envuelto
en un silencio lechal.

Hay un alud agazapado,
un eco interior
que pregunta
¿escribes? Las fronteras
las traza el mito.

Me debo
al verso acodado
y a acodarme vine. Supuse
que en esta inmensidad.
Una nube
zampándose
otra nube.

Nieve
y la tentación
de una metáfora
que hunde la pezuña.

V

CONTEMPLO
el baile de las algas:

parten de nuevo
los barcos de Batumi.

Dejan en mí
la vulva del mar,
la invitación
al humo.

Con la luz se activan
las tramoyas: las redes
en las quillas, la lucha
de los mástiles, los cubos
hasta arriba de carnada.

Inevitables los gatos:
sin ellos no hay niebla.

La luna era el faro
detrás del espigón.

Algo ha crecido
oculto tras la lluvia
como crecen ahora
las nubes en los charcos.

Al alzar la cabeza,
nuevos barcos
se esconden en mis ojos.

PARAÍSO PERDIDO

ALUCINACIÓN EN MÉRIDA

AMIGO del futuro:
anduve donde andas.
Yo tuve una estatura,
un porte, una mirada
tal vez como la tuya.
Inútil que me busques.
Yo sigo estando aquí
igual que tú estarás.
He muerto. Como tú.
Como tus nietos. Como
la torre y las campanas
que doblan o repican
por ti, por mí, por todos.

BAJO ESTAS MISMAS AGUAS (SALUDO A HART CRANE)

VIAJERO AL FIN hacia la soledad
bajo este sol de húmeda piel,
sobre este mar y su lápida azul.
Navegante implacable hacia la nada
—enloquecida brújula, mapa ilusorio—,
aquí donde duelen de repente las olas
duerme tu espíritu su terca travesía.
Nadie tal vez recuerde, frente a la clara superficie,
la penumbra herida de tu última noche,
en esta luz ardiente, tus ojos devastados,
tampoco importa ni siquiera tu nombre.
Caminante secreto a la vida en la muerte,
líquido esqueleto, espuma de la sangre,
te despido sobre estas mismas aguas
donde apagas tu sed, donde la brisa mueve
tenaz y dulcemente tu sepulcro cambiante,
la sombra de una sombra, tu infierno transparente.

UN BEL MORIR

Un bel morir tutta una vita onora
PETRARCA

DE PIE EN UNA BARCA detenida en medio del río
cuyas aguas pasan en lento remolino
de lodos y raíces,
el misionero bendice la familia del cacique.
Los frutos, las joyas de cristal, los animales, la selva,
reciben los breves signos de la bienaventuraza.
Cuando descienda la mano
habré muerto en mi alcoba
cuyas ventanas vibran al paso del tranvía
y el lechero acudirá en vano por sus botellas vacías.
Para entonces quedará bien poco de nuestra historia,
algunos retratos en desorden,
unas cartas guardadas no sé dónde,
lo dicho aquel día al desnudarte en el campo.
Todo irá desvaneciéndose en el olvido
y el grito de un mono,
el manar blancuzco de la savia
por la herida corteza del caucho,
el chapoteo de las aguas contra la quilla en viaje,
serán asunto más memorable que nuestros largos abrazos.

[MIS PALABRAS...]

MIS PALABRAS, nacidas en soledad y que hacia la tuya se afanan, no han aprendido, aún, a pronunciar con la voz del silencio, carecen de esa armonía susurrante e ingrávida en la que mece su dulzura la luciente canción del vacío. Mis palabras, en ocasiones, semejan el rumor mullido de la hierba cenicienta cuando implora la lluvia, o el grito desnudo del grano cuando germina; pero, por lo común, mis palabras, sumergidas bajo la arenosa piel del tiempo, tienen los ojos abiertos como ausencia que se busca, nacen del miedo y su atenazada mudez, vibran extraviadas en la luz opaca de la noche indecisa, reverberan en el quicio de su orfandad cuando emerge la estrella de tu rostro, se extienden y elevan entre los dedos, claman… y nadie, tampoco tú, siquiera, escucha.

LOS ALIMENTOS

PUJANTE, DAVID (2013). *ANIMALES DESPIERTOS*
SEVILLA: RENACIMIENTO.

RAFAEL MORALES BARBA

El sentido de «El animal vestido» de Nietzsche, que tanto gustó a los últimos Bernardo Soares/Fernando Pessoa en sus poéticas de la edad (no de senectud), podría identificarse en parte con esta mirada de David Pujante desde su madurez pensativa. Pero a pesar de la gravedad metafísica y de la hiperestesia serena, del planto y la aceptación de cuanto es ser-para-la-muerte (si nos gustara un poco Heidegger), no existe ese descarnamiento absoluto y trágico de esos otros clásicos contemporáneos, sino el desencanto próximo a una sensualidad próxima al sentido de pérdida de «El viaje definitivo» juanramoniano, no el de *Espacio*. También de la ausencia del amor junto a «la alegría perpetua de sentir». La otra reflexión existe, en efecto, pero no transmite nunca esos mimbres que distinguen lo relevante. Estos «animales despiertos» y heridos, lo están en el conocimiento del desencanto sin abandonarse al *pathos* del dolor, ni a su narcisismo. Más bien emprenden una resistencia donde a veces vencen y otras son derrotados. Donde los interrogantes y la terapéutica ironía, pugnan con la aceptación de cantar cuanto el fracaso escribe. En efecto, predomina un tono cansado, pero no desencantado, que se duele y conmueve en la tristeza, sin entregarse a su diosa maléfica. Más bien esboza una sonrisa ante el crepúsculo, como en el bello poema de Eugenio Montale de *La tormenta y otros poemas*, que recogió la extinta DVD, donde una pareja mira el crepúsculo y aún tienen fuerza para sonreír ante la vida «que aleja, siempre aleja».

No estamos ante un libro muy extenso, sí ante un escritor capaz de sostener el poema de cierta longitud. Dieciocho poemas en cuatro secciones, a veces más pensativas y abstractas (las menos), otras más concretas y mucho más interesantes, donde deja algunos estupendos y bellos ejemplos de poesía amorosa fuera de tópicos. La elegía, reflexión y me-

lancolía, el amor y el planto, el desencanto y la resistencia, vienen mejor silabeadas en esas secciones centrales donde lo próximo vive frente a lo abstracto. La amistad y el amor de los estupendos «La pérdida de Palinuro», el deseo del «Amor más verdadero», «Atardecer del yonqui» (tan explícito en la alegoría en su necesidad de vida), o «Leve don». A veces *el personaje* y el culturalismo de su época de formación y plenitud se infiltran, pero sin imponerse a quien sabe decir sin ostentación para hacer primar lo personal sobre lo cultural, la reflexión. El libro es una autognosis, un reconocimiento de la identidad, que se hace placebo tal vez frente a la pulsión desolada. A veces esa reflexión llega, casi con fórmula ecdótica, con mucha originalidad en «Miguel Utrillo, desde un cuadro de Rusiñol», a la manera de la *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters, hace a Utrillo contemplar y mostrar extrañeza ante los vivos. David Pujante no puede ser más explícito en ese apartamiento, cuando los sentidos se duelen del espejismo del tiempo, y el poeta, como el Conde Keiserling en las variaciones Goldberg, necesita el placebo del poema. Lo cuenta de nuevo espléndidamente «Las aguas del dormido (*El sueño de Escipión*, siglo XXI)», donde los interrogantes existenciales y la dura aceptación, conviven en un diálogo tenso, intenso, fresco y pleno de sabiduría y oficio. Ya lo habíamos dicho al comienzo del artículo, poesía de la edad con buenos mimbres, o elegía y conflicto en un libro pleno. En un poemario metafísico en lo rilkiano de algún poema pórtico (lo menos destacable), espléndido en los otros cercanos, con el alter ego, trayendo motivos, ejemplos y claridad desde una sensibilidad que *ya sabe*, como Rossini en la foto de Nadar, que instiga y conmueve, o se reconoce acuciada, acuciante.

GAMONEDA, ANTONIO (2012). *CANCIÓN ERRÓNEA*
BARCELONA: TUSQUETS.

GUILLERMO FERNÁNDEZ ROJANO

Pocas ideas relevantes sobre la obra de Antonio Gamoneda pueden decirse ya, tras los estudios realizados a tanta profundidad por Miguel Casado en *Edad* (Madrid: Cátedra, 2006), por Juan M. Molina Damiani («Sombras en la nieve», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n. 206, Jaén: año LVIII, julio/diciembre 2012) y, sobre todo, la tesis doctoral de José Antonio Expósito Hernández (*La obra poética de Antonio Gamoneda*, Madrid: Universidad Autónoma, 2004), referencias necesarias para comprender la cosmogonía del poeta leonés, en cuyo último libro, *Canción errónea*, oímos el timbre de voz que tal vez quedó definitivamente afinado en *Descripción de la mentira* y *Lápidas*. Lo que no quiere decir que en su obra anterior no estuvieran los elementos y los temas primordiales contenidos en *Canción errónea*, expresamente enunciados por el propio autor al comienzo del libro. La letra inicial mayúscula parece concederle carácter de mito más que de tema, pues su poesía ha transformado la palabra en sustancia que se hace conciencia al ser pronunciada: «Luz, Otras luces, Límites, Imposibilidades, Insistencias, Contradicciones, Fiestas fúnebres, Causas ciegas, Extravíos, Causas lingüísticas, Indiferencia, Negaciones, Olvido, Ira, Agonía, Madera, Poemas con nombre, Pérdidas». Faltan Frío, Amarillo, Mirada, Extrañeza. La extrañeza de la mirada como valor supremo del acto poético, inevitable para colapsar o sacudir a quien ha decidido convertirse en cómplice. «Vivir es extrañeza», escribe dos veces en el segundo poema. René Char escribió: «Desarrollad vuestra / extrañeza legítima». Hemos observado con delectación cómo conceptos de naturaleza material han evolucionado hasta convertirse en símbolos. Solamente un ejemplo: «Madera». Desde *Pasión de la mirada*, donde la madera del nogal, como materia, es herida de misericordia por la luz, comienza su proceso de transformación de palabra a sustancia poética, de la representación al alma de la cosa:

«Yo quiero oír la música sistólica o, no sé, ver algo, ver, por ejemplo, la última madera, su ausencia de temblor ante el abismo» símbolo de un momento, de un chasquido imperceptible ante la extinción. Como el mismo poeta introducía en la tercera parte de *Sublevación inmóvil* con palabras de Malraux: «Ir del signo a la cosa significada es profundizar en el mundo».

Canción errónea, como libro terminal, alberga el enfoque occidental en la concepción de la muerte como término de una vida única, el Absoluto final de Demócrito. «Después de la muerte serás lo que eras antes de tu nacimiento» dice Schopenhauer. «De la inexistencia a la inexistencia», dice Gamoneda. La vida, destello de lucidez tan fugaz que no deja ver con claridad los rostros de los otros, «ese instante extenso que enmarca la reflexión», en palabras de Miguel Casado. Inexistencia como realidad y la mentira como compuesto contaminante de las palabras. La palabra «vivir» ««no significa aunque esté frecuentemente ensangrentada». Esto es, despojamiento de su significación al estar pervertidas por una información insertada en la memoria: el horror vivido, el amor, la infancia son datos que marcan la historia del significado y que el poeta tratará de ir desinstalando, desconociendo. «Han desaparecido los significados y nada estorba ya en la indiferencia». Las palabras están emponzoñadas ya que la memoria se manifiesta en ellas. La palabra «vivir», un infinitivo que abarca el acto de la existencia, no significa aunque esté timbrada con sangre, o precisamente por el hecho de estarlo. Sin embargo, el poeta duda y unas líneas más abajo, en un acto discursivo del pensar: «Pero pensándolo aún mejor, la palabra "agonía", por ejemplo, significa». Y desarrolla: «No / está clara la razón lingüística. No está claro: agonizar sin causa ni deseo. / Es / además muy cruel ésta y cualquier otra / significación. / Lo deseable sería, / efectivamente, no tener pensamiento; descansar en la falsedad, y después, efectivamente, sin miedo ni esperanza, / cesar». Hay que estar muy alerta al juego de contrarios planteado en *Canción errónea*. La falsedad es, en este caso, el lugar anterior no mancillado por la manipulación verbal en su afán de convertirse en dogma. De ahí que escriba «Sólo / la falsedad es sagrada». Lo sagrado en el mismo sentido que lo era para José Viñals: el eterno lenguaje de la poesía, sagrado y enigmático, oscuro a veces, pero que hace posible acceder a la belleza y al conocimiento sin sometimiento a

la verdad impuesta del signo, pero también la falsedad de un mundo elaborado artificialmente para ser erigido en Verdad Superior. «Ignorar para ver, dices también. / Pero ¿qué ver? Tan / solo lograrás que ardan tus ojos. / Compréndelo: no existe más que una palabra verdadera: / *no*». La única actitud para entrever el mundo en su forma primigenia es negándolo, concepción tradicional de la ignorancia como pureza, donde aún no han llegado los sofismas que fundamentan la Verdad: «Vivir […] Yo / amo otras palabras: las palabras inmóviles. / Hierve en mi lengua su verdad ajena a los significados. Qué quietud en sí mismas, qué pureza». El adiestramiento no racional de llegar al desconocimiento como insurgencia de vivir.

Canción errónea, repetimos, es en esencia un libro terminal. Más que un chispazo de lucidez entre dos eternidades, es una entrevisión entre dos inexistencias. La eternidad, por estar endulzada por la historia, empalaga: «Desprecio la eternidad», dice. La inexistencia es el reflejo de la existencia. La escritura de Gamoneda es una reacción a la memoria. En ella reside el mito de deconstrucción de su historia individual y comunal. Y es un libro terminal, no porque como persona se acerque a la muerte —«Ahora he de amar mi propia muerte y no sé morir»—, sino porque el pensamiento, por medio de la práctica de la indiferencia, ha sido disuelto: «El pensamiento no es más que una sustancia que precede a la muerte».

SARAVIA, RAFAEL (2013). *CARTA BLANCA*
MADRID: CALAMBUR.

MIGUEL ÁNGEL CONTRERAS

En cualquier circunstancia en la que uno siente que tiene carta blanca se suele encontrar legitimado, de una u otra manera, para actuar con entera libertad sin dejarse condicionar por nada ni nadie. Esa es la pulsión que percibimos en el discurso lírico que nos ofrece Rafael Saravia (Málaga, 1978) en su cuarto libro titulado, precisamente, *Carta blanca* y que podría catalogarse, si lo comparamos con su producción anterior, como un poemario de plenitud en un poeta que ya tenía una voz consolidada. Esta obra formada por treinta y siete poemas divididos en tres partes nos conducirá por distintos itinerarios emotivos donde la mirada hacia uno mismo y hacia todo cuanto nos rodea será un pretexto para adentrarnos en los laberintos propios de nuestra existencia desde el compromiso ético, la conciencia o el amor, con un lenguaje directo y reflexivo cargado de sensualidad e imágenes llenas de simbolismo, sutil y categórico al mismo tiempo.

Carta blanca empieza su recorrido con la parte titulada «Solo» donde encontramos veintidós poemas en torno a una geometría muy definida en la que predomina un diálogo desde la soledad con lo íntimo a nivel existencial tanto en lo social como en lo afectivo: «La genética nos conduce al hombre que conversaba con la / tierra que se acumula en sus uñas». Abre de este modo una vía introspectiva que irá deteniéndose paulatinamente en lo onírico de un deseo cargado de compromiso con su tiempo para percibir el tránsito de la vida que «se va como el calor, hacia el lado contrario del invierno». La voz lírica del poeta camina a lo largo de «la indignación acampada en la esperanza» que con el paso del tiempo «se hizo medible» y donde la exploración en las pasiones, en el amor, también ofrecerá un conocimiento de la propia naturaleza.

Y cierra con un brindis por la conciencia, como «el hueco involuntario que nos hace libres».

En la segunda parte, «Hasta que llegue diciembre», compuesta por doce poemas titulados esta vez con números romanos, lo existencial encuentra en el erotismo un catalizador del descubrimiento de todo cuanto inunda al poeta desde el sentimiento amoroso. Nos hallamos en los territorios más sensuales de la cartografía íntima del poemario en los que el yo lírico se verá arrastrado por la pasión a lo largo de doce movimientos, que bien podrían representar un ciclo amatorio. Una travesía vital en la que los amantes encontrarán claves hacia la consciencia del otro y hacia la propia, explorando el roce de la piel «en la meseta de lo improbable», lamiendo desde el ensueño «las muescas precisas» o distanciando el recuerdo «como raíz de un amor inexplicable».

En la tercera y última parte, la que da título a la obra, tres poemas hacen de contrapunto y dan una amplia perspectiva a todo el conjunto desde el compromiso social con una palabra serena y firme embebida de quintaesencia. «Tus razones», el primero de ellos, tiene como añadidura un movimiento de doble plano que recoge el sentido de todos los senderos posibles, el social más evidente y el sentimental insinuado: «Reservaste la espera para preñar con desidia la voluntad / de los impedidos». Los otros dos poemas, «Altazor y la subida de (la) luz» y «Antes y después de los panes» serán el colofón preciso que amplifique el espacio de lo público y lo dote con tintes actuales pudiéndose reescribir en cada lectura: «En la esquina de la calle Antonio Gamoneda, / un vendedor de lotería pronostica el cambio: / le niega la suerte al portavoz del ministerio».

En *Carta blanca* hemos encontrado la compañía de un poeta necesario que nos presenta a través de su palabra el dibujo asimétrico de la naturaleza social y sentimental de aquellos estados que conforman el mapa físico de nuestra propia identidad.

BEZANILLA, MARTÍN (2013). *CINE*
TORRELAVEGA: QUÁLEA EDITORIAL. PREMIO DE POESÍA JOSÉ LUIS HIDALGO 2012.

CARLOS ALCORTA

No resulta frecuente encontrarse, en el nutrido y ecléctico panorama poético nacional, con un primer libro de poemas que posea la frescura y la solvencia de *Cine*, libro con el cual su autor, Martín Bezanilla —nacido en Selaya (Cantabria) en 1984—, fue galardonado con el Premio de Poesía José Luis Hidalgo en 2012— título oportuno, si tenemos en cuenta que el propio Hidalgo, en una carta dirigida a su amigo García Cantalapiedra, a comienzos de 1941 afirma que «El cine me interesa más cada día y sueño con una "poesía plástica" de imágenes y primeros planos»—. Viene siendo una práctica habitual en el arte y en la literatura primar la juventud sobre cualquiera otra consideración estética. Una gran parte de la crítica aprecia más la prodigalidad facilitada por la imitación o el plagio que la mesura y la búsqueda de una voz auténtica, por esa razón, muchos poetas se apresuran a publicar su primer libro, temiendo perder el peligroso tren de la actualidad y tardan algún tiempo en darse cuenta de su error. Es un procedimiento característico de la intrepidez juvenil y de la inexperiencia, por eso hay que concederle un valor añadido a un autor como Martín Bezanilla, que ha sabido esperar y presentar al lector una primera obra completamente madura, en la cual están ausentes esos deslices del principiante que analiza su yo como si éste fuera una anomalía genética, un yo que ignora que su mundo ya ha sido conquistado previamente, y no sólo en la escritura, por otros yos igual de diligentes.

Poseen los poemas de *Cine* un tono original y novedoso —novedoso no por el tema, frecuentado ya por poetas de la Generación del 27, entre otros, por Gerardo Diego en su poema «El cinematógrafo», en el que el poeta evoca las sensaciones que le provocó en su infancia el cine mudo; Rafael Alberti, quien dedicó un poemario completo como

homenaje a los cómicos del cine mudo, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* o Pedro Salinas, quien en su libro *Seguro Azar* dedica al menos dos poemas al asunto, «El cinematógrafo» y «Far West» (en este último, tangencialmente), que termina con estos versos: «Está allí, en el mundo suyo, / viento de cine, ese viento»— sino por el modo en el que el autor utiliza este referente. No se plantea escribir emotivos homenajes a aquellos actores y actrices cuyas interpretaciones permanecen incorruptibles en su memoria —estoy pensando en libros como *Rostros* de Ana Isabel Conejo, no por desdén a la presunta heroicidad de los intérpretes, sino porque su enfoque rehúye la mitología que acompaña a este ingenio. Más bien al contrario, si algo define el matiz de *Cine* es, precisamente, la desmitologización, sin caer en la caricatura, no sólo de los protagonistas, sino de la función sustitutoria de la realidad que algunos le confieren al invento y que está muy presente en algunas corrientes actuales de pensamiento. El presunto héroe, de existir, sería el espectador, el hombre de la calle. Porque ¿es el cine un fiel reflejo de la realidad, como pretendía en sus inicios, o crea un realidad paralela?, ¿qué es más real, lo que nos aportan nuestros sentidos directamente o las peripecias vitales que contemplamos a través de la pantalla? La magia del cine ha conseguido que percibamos como reales acontecimientos que sólo existen en los fotogramas de la película, además la realidad cambia permanentemente, y acaso sea esa la razón de que — y no podemos culpar sólo a la tecnología— parezcan reales sucesos de carácter fantástico o ilusorio, porque el cine ha cambiado también nuestra percepción de la realidad, la manera que tenemos de relacionarnos con los demás, con nuestras emociones, con nuestras expectativas y nuestros sueños; ha cambiado hasta la forma de aprehender la realidad de otros artificios artísticos, como la propia poesía, y es en esta faceta donde incide Martín Bezanilla, que no pretende realizar interpretaciones epistemológicas sobre las diferencias entre ficción y realidad, sino acercarse a ésta desde los presupuestos de una ficcionalidad ya asumida por la propia tradición del poeta. Lo constatamos a diario: esa forma de contemplar el mundo no es la misma desde la aparición del cine y de los avances tecnológicos aplicados a la observación de la realidad. «Nadie te salvará / de recomponer lo real, / y por eso / habitarás por siempre / en los mejores cines», escribe Bezanilla en el poema titulado «Documental». Esta *recomposición* para conducirnos hacia una

interpretación de la realidad como algo infernal, sólo tolerable a través del filtro las imágenes, pero ningún artilugio es capaz de mostrarnos el *todo* de esa realidad, porque su naturaleza es esencialmente impalpable, invisible, metafísica, como lo son los poemas que integran *Cine*, y versos como estos lo testifican: «por eso es imposible / la visión de conjunto. O tú, / o el reflejo» («Lo imaginado. Matar al antihéroe»), «Como repito metal, repito esquema. / Pecado, culpa, redención. // Aquí termina la parte ingenua del poema» («Deconstrucción»), es decir, aquí empieza a construirse lo genuino, la visión personal.

Esta construcción poemática en la que la retórica está ausente no impide, sin embargo, al autor representar *su* realidad con «tensión dramática», en ese momento entre el final del tráiler y el comienzo de la película, en el que «todo se queda a oscuras, / como en una historia / empezada al revés», quizá porque «Las historias/ que empiezan al revés / nunca tendrán / un final…». La realidad congelada que ofrece una imagen cinematográfica detenida posee un grado de verosimilitud tal que provoca en el espectador una inmediata complicidad, pero el poeta que es Martín Bezanilla, espectador —«Los espectadores de cine son vampiros callados», escribió Jim Morrison— inconformista no se contenta con ser un receptor pasivo, sino que aporta su propia experiencia, lo que da como resultado una revelación de la realidad de carácter íntimo, revelación que su poesía se encarga de trasmitirnos con economía de medios, sí, pero con suficientes indicios como para que cada lector construya con ellos su propia realidad, su propia forma de aproximarse a ella.

ARLANDIS, SERGIO (2013). *CONTEXTURAS*
SEVILLA: RENACIMIENTO.

FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MORÁN

Pliega el poeta la voz sobre sí mismo y comienza el descenso a las realidades más concisas de su existencia: nada es vago o neblinoso o inestable cuando se emplea la palabra exacta, el tono justo. A lo largo de *Contexturas*, su magnífico último poemario (aparecido en Renacimiento a mediados de 2013, tras *Caso perdido*, de 2010, merecedor en su momento del XXVII Premio Ciudad de Valencia-Vicente Gaos de poesía en castellano, también publicado por la editorial sevillana, y *Cuando sólo queda el silencio*, editado en 1999 por el Ayuntamiento de Mislata), Sergio Arlandis teje una delicada trama de poemas admirablemente armados, textiles, honestos y cristalinos, livianos solo en apariencia.

En *Contexturas* encontramos desnudez, pero no despojamiento, versos desvestidos, pero no desposeídos; hay en cada línea reflexión serena, exploración en perspectiva, armonía equilibrada con suma precisión. Y por esto sobre todo, aunque pueda parecer irónico, se trata de un libro original o, al menos, alejado de lo previsible: en muchas ocasiones (ya demasiadas en realidad: el fenómeno se repite en nuestra poesía última casi hasta el hartazgo) la concisión conduce, paradójicamente, al desdibujo, a un dramatismo implícito y un tanto impostado que actúa más como interferencia que como cualidad. No aquí.

A todo contribuye una particularísima y sutil visión del amor, adelantada, de hecho, en varias de las composiciones de *Caso perdido* (valga como ejemplo de esta continuidad el poema «Deseosa (mente)» que aparecía en el poemario de 2010 y se cerraba tal que: «Quizá las manos dejen algo a cambio / a la noche que cruzan, / con su oquedad saciada. // Pero, al fin, vivir es tan solo esto: / un extravío casi simultáneo, / una inquietud que agita nuestros cuerpos / hacia la luz, / la insolidaria

huida hacia el deseo.»). Así, de nuevo en *Contexturas*, el amor es herramienta de perplejidad, pero también de verdades; estructura y columna por la que fluye el discurso de Arlandis hacia una región de intuiciones compartidas.

«Examen de conciencia» (p. 11), que ya anticipa buena parte de los contenidos y modulaciones posteriores, sirve de pórtico general al libro: «Seré de alguna forma su sentido / y el fondo, de rodantes noches. / Del fuego, olor a vida crepitante. // Cada tarde que se hunde / entre luces acepto una respuesta». Las resonancias crepusculares, la búsqueda de respuestas y, más allá, la precisa formulación de las propias preguntas serán las tres constantes básicas de todo el poemario.

La colección se estructura en dos partes. La primera, titulada «Zurcidos», comienza con una bien avenida pareja de citas, una vez más centradas en el amor, de Fray Juan de Cazalla («La primera condición del amor es que tiene propiedad de unir y trabar [...]») y Vicente Aleixandre («Sobre tu pecho unas letras de sangre fresca dicen que el tiempo de los besos no ha llegado») respectivamente (p. 15): el amor, como luego se irá viendo página a página, es argamasa que liga y transforma y, al unísono, materia de confección en constante espera creadora. Acto seguido, con «Atuendo de incertezas» (p. 17), continúa Arlandis su indagación a través de dos bellas imágenes contrapuestas: «¿Qué amor viste los cuerpos / cuando nos desnudamos / para zurcir las sombras? // Mas cuando ya dormimos / y se visten los cuerpos, / en sombras, ¿qué se cuentan?» Más adelante, el poema «Resistencia» (p. 31) ahonda en la redención que aguarda a los que aman por encima del pesar y el desánimo: «[...] y mi tristeza / junto a la tuya / crean su propia alegría.» La segunda parte del libro se distribuye, a su vez, en dos secciones («Hilván de sombra» e «Imaginación recogida»). El magistral dístico «Lectura de los hechos» (p. 45) profundiza, desde su posición inicial y con apenas dos versos, en la lucidez epistemológica propuesta por Sergio Arlandis: «¿Quién ve en la noche / solo la noche misma?».

Pero no se reduce la variada paleta temática de Arlandis a las tonalidades hasta aquí expuestas, sino que en ella también encontramos representaciones detenidas de lo cotidiano (el café y el comedor de

«Tierra sin dueño», los muebles que añoran el bosque en «Aliento», el rostro y el lavabo que se describen con minuciosidad en «Acotación»), así como rememoraciones de su pasada vida deportiva, como las evocadas en «Tiempo de juego» (p. 54): «El Carrusel, al fondo, suena. / La onda oscura del dial / lanza una voz que estalla / en el cajón de la memoria. Regresan viejas tardes en familia», o en «Día de partido» (p. 74).

Son particularmente reseñables los tres poemas que cierran el volumen, puesto que, a ojos del lector, quizá parezcan constituir una sección independiente de las anteriores, tanto en formas como en perspectivas. Por una parte, «Ajuste de cuentas» (p. 76) plantea un mesurado pero implacable catálogo de amarguras adquiridas a partir de la exigencia de las miradas y las expectativas ajenas: «Ajustarse al pasado sin poder / salvar de la miseria / todos los deseos: / ¿con cuántas sombras sigues aún en deuda? / Quizá lo único digno / de todo lo hecho hasta hoy, / solo lo hayas cumplido / en la esperanza de otros»; el siguiente poema, «De uno mismo» (p. 78) explora el territorio de las sombras innombradas que, en la misma línea que trazaba «Ajuste de cuentas», pesan sobre el recuerdo y el deseo del poeta (la expresión es espléndida en versos como «Nombres y cosas que perdieron / en el idioma el lugar predilecto de tu voz»). Y todo desemboca en el ribete final que constituye «Incomunicación», perfecto cierre y, al mismo tiempo, arranque de nuevas vías expresivas: en efecto, desde este punto parece convocarnos ya Sergio Arlandis a las páginas de un próximo libro. El poeta prosigue con su interminable tarea en el telar de los insomnios: acudiremos.

GAHETE, MANUEL (2013). *EL FUEGO EN LA CENIZA* SEVILLA: GUADALTURIA.

REMEDIOS SÁNCHEZ

La dilatada trayectoria literaria del escritor cordobés Manuel Gahete (Fuente Obejuna, 1957) ha dado en el año 2013 dos frutos de profunda calidad poética que vienen a demostrar nuevamente el valor de su verso con sendos galardones: el recién creado Premio Fernando de Herrera por *El fuego en la ceniza* y el ya consolidado Premio de Poesía Aljabibe por su obra *Ese antiguo sueño de vivir*. En esta breve reseña nos ocuparemos de la primera, *El fuego en la ceniza*, clara muestra de la poesía que viene haciendo Gahete en los últimos años y que enlaza con otros poemarios suyos, desde aquel iniciático y cuidadísimo *Nacimiento al amor* (1986) hasta *Mapa físico* (2002), obras de inexcusable referencia en la trayectoria gahetiana, por citar el marco elemental del devenir creativo en el que, según nuestro criterio, se mueve *El fuego en la ceniza*.

Ya desde el exordio, «Dulce fuego el Amor, dulce la pena», que funciona, más que a modo de *captatio benevolentiae*, de brújula temática para el poeta cordobés, establecemos la vinculación con Fernando de Herrera, autor de este verso imprescindible para comprehender el sentido del libro y enlace entre Garcilaso y Góngora —superación del petrarquismo— que viene a dar nombre al galardón obtenido por el presente poemario. Pero no es sólo eso: el poema completo de El Divino (que no reproducimos aquí por falta de espacio) revela bastante bien el argumento que sustenta la obra, conformada por veintiún poemas escritos tanto en la estructura tradicional —el soneto, que es el que, en muchos casos da el marchamo de poeta a un autor— como en verso libre, divididos en tres partes perfectamente equilibradas. Aparte de al citado Herrera, hallamos también la influencia de san Juan de la Cruz, santa Teresa y otros autores del siglo de Oro del que tan entusiasta y

profundamente conocedor es Gahete en su faceta como investigador de la literatura. O a clásicos ingleses como Milton o Shakespeare, aparte del ineludible Dante Alighieri.

El primer poema, que viene a dar título al libro, es un soneto de una hondura fascinante en el análisis del sentimiento amoroso (atiéndase al primer terceto: «Para el amor nací y de la nada. / Salvado del naufragio de la vida, / me cobijó el calor de tu morada») que va a darnos la clave de la evolución de *El fuego en la ceniza*, dividido en esas tres partes antes indicadas que se inician —cada una— con un verso de Herrera, destacando especialmente «Amor en un incendio no acabado» que enlaza y fundamenta el título; esas tres partes, argumentalmente, responden a las tres vías amorosas planteadas desde una perspectiva cristiana pero actualizada: el dolor por el amor («Vía del amor doliente», del que destaca, aparte de «La llaga azul», el rotundo poema «Vértigo»), la zozobra amorosa («Vía del alma esclarecida», con el poema «Relecturas» y el guiño a la poesía de Luis Alberto de Cuenca; o bien el esplendente y clarificador «Crisol» con versos plenos de musicalidad como «¡Ah, si yo fuera digno de tus labios, / de ese dulce licor, odre del vino, / faro desde lo altísimo que alumbra/ en el latido fúlgido del alba!») para alcanzar, finalmente, el goce del amor verdadero («Vía de la consumación», del que destaca, entre otros, «Visión del sueño» porque revela la idea de la fusión amor divino/humano que anima esta obra: «Fundidos en la llama y en sombra confundidos / en púrpura se vierte la nieve de la vida / sin saber ya si es sueño humano o si divino»).

Con *El fuego en la ceniza*, estamos ante poemario con clara unidad de sentido, exquisitamente cuidado en la elección de la palabra justa como es habitual en el escritor cordobés y contundente en las metáforas y demás tropos. Se trata de un análisis profundo y contenido del sentimiento amoroso desde la mirada serena, reflexiva y prudente de un poeta como Manuel Gahete, principal en el actual panorama literario andaluz y con una voz personalísima. Una voz refinada y luminosa, rítmica e incandescente, intimista y aquilatada con los años, que sabe tratar el sentimiento amoroso —en sus distintas etapas y fases que van de la amargura inicial, en encuentro al gozo final de la unión de los amantes— con la sutil elegancia sensualista de quien conoce la emo-

ción de sus honduras. Porque así es el amor, mezcla sutil de esperanza inesperada, de luz armónica universal que salva, libera y trae la paz al alma: «Entraste sin llamar. Se abrió la casa / de par en par; y tú, dulce homicida, / mi pecho hendiste en luz. Tu ardor abrasa». Categórico y diáfano, crisol de esencias. Quien lo probó lo sabe.

MORALES SILLAS, GUILLERMO (2013). *ELLOS SON MEJORES* CÓRDOBA: LA BELLA VARSOVIA. VI PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA JOVEN PABLO GARCÍA BAENA.

ANDRÉS NAVARRO

«Todo arte auténtico» —escribía Hermann Broch— «es, en definitiva, realista; presenta y representa la imagen real de su tiempo de la mano de su vocabulario peculiar y específico». Y ese vocabulario, añado yo, al menos si hablamos de poesía y precisamente por ser *peculiar y específico* no sólo de un tiempo sino también de un individuo, debe incorporar además alguna forma de disensión respecto a la lengua en que se inscribe; una disensión —una incomodidad y un alejamiento, o una sospecha, y hasta una colisión— fruto de los dialectos personales, esto es, del doble sentido en que la lengua avanza por la biografía: la dicción, la escucha.

Resulta significativo que Guillermo Morales Sillas (Valencia, 1986) dedique su primer poemario, en presente, a sus abuelos, y en pretérito, a un familiar por parte de madre. Son también significativas las razones que aduce: los primeros, por constituir su «medio idioma»; el segundo, por haberle enseñado de poesía aun sin saberlo. Bien mirado, esa herencia lingüística que el autor agradece constituye la materia prima y uno de los ejes vertebrales de *Ellos son mejores*. «Siempre te servía cena, tajadas, / latillas, sobras que apurar, / te traía las cosas del ganchillo, / el peine, los yogures, los smacks, / tu neceser de hidratantes. // En cada losa un rastro urético» (p. 19).

Los vínculos afectivos nos singularizan, nos confieren autoestima y medida: dime con quién andas… Pero cómo hablar del amor filial o romántico, de un amor concreto hacia una o varias personas concretas, si sustraemos de la formulación todo lo que hemos leído y escuchado sobre el tema. La pregunta no es retórica, es decir, probablemente no tenga respuesta, y si la tiene no será de carácter universal. Lo cierto es

que *Ellos son mejores* en su conjunto parece un autorretrato en el que los colores hubieran sido sustituidos por afectos, y estos, a su vez, por las palabras que los nombran. Es, quizá, el núcleo de la propuesta: rastrear la biografía con el radar del idioma hasta detectar los campos léxicos que existen alrededor de las personas —los dialectos unipersonales— para privilegiar lo peculiar de cada relación, la excepción identificadora.

Como aquel *jovencísimo niño viejo* que describiera Carlos Pardo en un poema, Guillermo Morales tira de lo que tiene a mano —las voces de la infancia y su formación en filología clásica— y escribe «abusica», «Circe», «sanote», «manguitos», «Séneca», «calipo de limón»; o antepone el oído al diccionario y habla de «madalenas». Y en todos los casos esa terminología se inserta sin alardes en el flujo textual, como si en lugar de importar ciertos usos del lenguaje de su hábitat natural para incorporarlos al poema, se hubiera propuesto trasladar este al lugar nativo de aquellos. Es el lenguaje, en suma, el que tira de las imágenes. «Lomo a gachas, gesto de sicario, en luz negra / Caravaggio te pintó para que comprendieras / el misterio de las hélices: un primate / que araña los dorsales» (p. 21)

Sin embargo, por momentos ese subjetivismo extremo se autocensura y el excesivo uso de elisiones y alteraciones sintácticas —asíndeton e hipérbaton, principalmente— fragmenta la lectura sin aportar demasiada ganancia en términos de ritmo o apertura de sentido. Acaso sea esa una de las pocas objeciones a un libro lleno de hallazgos, casi siempre atento al pormenor sensorial, y que consigue abrir atajos a la complicidad del lector a base de humor seco y escenas anticlímaticas. «Socorro, socorristas, / me mojo las mejillas y la sal / huele a cuando era niño, siento / calmada sed de ansiosa vida: / cuatro niños remojan la pilila / sobre un mudo rebaño natatorio» (p. 57).

«La vejez habla en humores / no en palabras» (p. 28), escribe en «Sirena de interior», y dos poemas más tarde llega el eco: «Modernidad, ¿qué vas a hacer con eso?» (p. 33). Hay una clave sinóptica en esos versos cruzados: cómo escribir desde el realismo hoy día, cómo conciliar el lenguaje de una época y el de una tribu familiar, una pareja, un grupo de amigos; o incluso: cómo abordar el folclore sin caer en lo *indie*… *Ellos*

son mejores no es ajeno a estas cuestiones, o más bien supone una lúcida tentativa de transformarlas en poemas.

Termino con una felicitación a La Bella Varsovia y al jurado del Premio Internacional de Poesía Joven Pablo García Baena por el buen criterio que viene demostrando en los fallos de sus últimas convocatorias.

CURIEL, MIGUEL ÁNGEL (2012). *HACER HIELO*
SAN SEBASTIÁN DE LOS REYES: UNIVERSIDAD POPULAR. XXIII PREMIO NACIONAL DE POESÍA JOSÉ HIERRO.

ÁNGEL LUIS LUJÁN

Miguel Ángel Curiel ha sido siempre un poeta de lo elemental, en el sentido de que lo es de los elementos: de lo telúrico con *Piedras*, de la luz con *Luminarias* y *Diario de la luz*, del aire con *Mal de altura* y *Hálito*. El libro que nos ocupa ahora forma parte del ciclo del agua junto con *Por efecto de las aguas* y *Los sumergidos*. Tampoco está ausente de su obra el fuego, que asoma por las páginas encendidas de *El verano*. Nos hallamos, pues, en esta ya extendida y deslumbrante trayectoria poética, en medio de un mundo incluso anterior al mito, de fascinación ante los distintos aspectos bajo los que se nos presenta la naturaleza; y así también la palabra de Miguel Ángel Curiel es pre-racional y, por supuesto, pre-mítica: no trata de explicar qué nos ocurre en esta existencia sorprendente o por qué sino solo de constatar qué sentido se desarrolla aquí en toda su pureza.

El proceso es complejo, no obstante la asombrosa sencillez de medios que siempre ha usado el poeta. Todo empieza con esa actitud de apertura total que nos dispone a «ver el mundo» por primera vez y que podemos llamar, para entendernos, inspiración: «Me alimento de visiones breves» (p. 33), a la que acuden las palabras todavía no hechas por los humanos sino por una naturaleza directamente encarnada en verbo: «¿Quién pone esos nombres al agua sino el aire?» (p. 27).

De esta manera, la realidad y las palabra son permeables una a otra, están todavía adheridas, confundibles, en la forma bruta de la visión, como muestra el poema en prosa «En una ciudad perdida» (pp. 17-20), donde leemos expresiones como «Necesitábamos traducir toda la luz posible», con un «nosotros» con el que el poeta se funde con el personaje de su texto, rompiendo así también las barreras entre el espa-

cio literario y el espacio de la realidad. Y esto nos recuerda que con la escritura de Miguel Ángel Curiel, como con todo poeta definitivo, hay que replantearse las cuestiones de adscripción genérica, o simplemente olvidarlas. Su lírica coincide con lo narrativo en algunos puntos, como en el poema que acabo de citar, también con la escritura autobiográfica casi canónica, como en «Historias del agua» (pp. 27-29), pero por todas partes podemos encontrar la presencia de la larga tradición de la literatura sapiencial o gnóstica: el aforismo, la reflexión, el enigma incluso. *Luminarias* ha llevado a su extremo esta desestabilización de los géneros literarios.

La débil frontera entre la palabra y lo expresado tiene el efecto, no de crear alegorías, simbolismos o correspondencias como en la práctica de la modernidad a partir de Baudelaire, sino de poner ante los ojos del lector lo que de sentido en sí mismo tiene el mundo, antes de que lo digamos, extraerle todo su ser. Por ejemplo, cuando en «Lance» se nos describe la tensión del sedal por el peso del pez atrapado y leemos «La muerte / tira así de nosotros. / No quiere que se rompa / el sedal de la vida» (p. 13) erraríamos si lo interpretáramos como una sencilla alegoría sobre la muerte a la manera medieval o de la predicación sagrada. El instante mismo contiene en sí el exacto sentido de tensión extrema de que nos hace partícipe el poeta, plenitud significativa que no depende de las palabras con que lo trasmite. Aparte de que se rompe aquí (y «romper» es la palabra que aparece en el poema) toda la lógica de la tradición interpretativa, que nos haría esperar que lo que quiere la muerte es precisamente quebrar el hilo de la vida, como en el viejo motivo de las Parcas.

En un sentido heideggeriano, pues, el poeta no nombra el mundo sino que hace aflorar su sentido, abre ahí el ser de las cosas en su plenitud. La célebre afirmación del filósofo de Friburgo de que el poeta es «el pastor del ser» se convierte, no obstante, en Curiel, en duda: «¿Era yo el más indicado para ser allí arriba el campanero, el pastor o el zahorí? ¿Era yo el dueño del eco?» (p. 41). Y el poeta duda porque no se fía del lenguaje tanto como lo hacía el filósofo alemán, siempre le queda la sospecha de que el lenguaje, igual que puede dar a la luz la plenitud oculta de la experiencia, también puede nombrar el vacío y destapar

nuestra vivencia como la insistencia de la nada (y aquí aparece en escena Mallarmé): «El nombre de las playas siempre es un nombre para llenar el vacío del lugar. *El mar no necesita de nombres*» (p. 55, cursiva del autor).

Otra de las «esencialidades» con que nos encontramos en el libro es la del tiempo. El tiempo como enigma o, mejor, como adivinanza: «¿Qué es que no es?», con el impactante acierto de vincular la ambigüedad de su paso (¿destructor o regenerador?) con la vuelta a un recuerdo infantil y su persistencia en la forma material de la tierra: «De niño subía arena a casa. / Esa arena, esa niñez / son ya lo mismo» (p. 21). Precisamente el poema de donde tomo estos versos, «Lumbre en la arena», es el que a mi parecer se relaciona más con el título del libro que el que le da nombre (p. 35): «En verano bajaban de las montañas / hombres cargados de nieve / y la vendían». Un poema profundamente temporal que contrasta con la intemporalidad que nos quiere transmitir el título con ese infinitivo colgado de la permanencia: *Hacer hielo*. Así completamos el ciclo del sentido que no puede existir más que en preguntas: lo elemental, el hielo, ¿hay que fabricarlo, como el poema fabrica el mundo con sus palabras?, ¿o simplemente hay que transportarlo desde la montaña para ofrecerlo al resto de los hombres? Si el poema «hace hielo», esto es fija, en la forma sólida de letras sobre un papel, la naturaleza fluida y errabunda del agua, que no se deja atrapar, ¿está traicionando al agua y el resultado es un trozo muerto y frío de materia, aunque puro en su apariencia?

Las respuestas, si las hay, están incardinadas en la lectura del poemario, que devuelve al agua su fluidez después de haber quedado por un momento suspendida en el hielo de la página, un agua que nos sacude, como en esta imagen provocadora en la mejor tradición surrealista: «Hay un hilo de gusano. Un infinito hilo que sale de la boca del gobernador civil. Tiran de él hasta destejer al hombre» (p. 23); o que nos arrastra en su intensidad como el poema «Poder»: «El que huye tras las huellas en la nieve / lleva el sol en sus ojos / como un depósito de ceniza» (p. 32).

Con este logrado libro, digno merecedor del Premio Nacional de Poesía José Hierro, Miguel Ángel Curiel demuestra una vez más que es

el poeta esencial de nuestro tiempo que está todavía por descubrir del todo. Nadie como él se ha sumergido en aguas tan profundas y nos ha traído un poco de luz en forma de hielo, el futuro (¿o el pasado?) del agua, para regar-alumbrar estos pasos inciertos en la tierra, y nadie se ha acercado tanto a la pureza del decir, esquivando el expediente fácil del silencio o sus sucedáneos, porque sabe que «Todo lo que se le dice / a los muertos / siempre es poesía» (p. 61).

MOLINA GONZÁLEZ, MANUEL (2013). *HAIKUS DEL OLIVAR*

EDICIÓN TRILINGÜE, TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE PEDRO JAVIER ROMERO CAMBRA Y AL JAPONÉS DE KUMIKO YOSHIHARA, BARCELONA: EDICIONES CARENA-ACIDALIA.

EDUARDO A. SALAS

Probablemente, uno de los mayores atractivos del haiku resida en su capacidad para expresar con sencillez y naturalidad la emoción provocada por la percepción de la naturaleza. Con austeridad y muy sutilmente, esta tradicional forma poética japonesa es idónea para describir distintos fenómenos naturales y acontecimientos cotidianos al compás del vaivén de las estaciones del año, pero, sin duda, su interés estriba en el talento del poeta para espiritualizar y trascender la simplicidad de los mismos hasta convertirlos en caminos de liberación del alma o de ascesis espiritual.

Estos *Haikus del olivar* recogen a la perfección la estructura y la esencia de ese modelo pero transmutando el paisaje natural japonés, poblado de cerezos y de arrozales, en un bosque andaluz de olivos. El resultado es un sugerente poemario en el que Manuel Molina consigue, a través de 64 haikus, distribuidos entre las cuatro estaciones y finalizando con el año nuevo —como estipula el modelo canónico—, atrapar instantes contemplativos de las diferentes etapas del ciclo productivo del olivo de manera sosegada y cercana a la filosofía zen. La edición trilingüe —español, inglés y japonés— permite la comparación visual de significantes, un mayor disfrute de la materialidad de la palabra «para abarcar el más amplio público receptor, en la creencia como filólogo de que las palabras unidas, como las negras aceitunas, ofrecen mejor jugo».

Sólo desde el profundo apego del poeta a su tierra se puede percibir el amplio espectro de matices sensoriales que emana de la observación atenta y paciente del olivo, el árbol —símbolo de la paz en multitud de pueblos de Oriente y de Europa— que no por casualidad Grecia consagró a Palas Atenea y los romanos a Júpiter y a Minerva. Con excelente habilidad y dentro de este proceso de autenticidad, de desprendimiento y de despertar de los sentidos, el autor consigue captar la esencia dinámica de la realidad, el sentido eterno del olivar.

SIERRA, JUAN CARLOS, ED. (2013). *LA GENERACIÓN DEL 50 PARA NIÑOS Y JÓVENES* MADRID: EDICIONES DE LA TORRE.

FLORA JORDÁN

La generación del 50 es siempre la gran olvidada en las clases de Lengua y Literatura. Por este motivo, *La Generación del 50 para niños y jóvenes* (Ediciones De la Torre) es una antología necesaria desde el punto de vista pedagógico. En nuestras aulas, en general, la generación del 98 y la del 27 eclipsan al llamado Grupo del 50 (que, además, se suele estudiar a finales de curso, cuando ya no queda mucho tiempo). Esta antología es una reivindicación de la lectura de los poetas de esta generación como Ángel González, Jaime Gil de Biedma o Francisco Brines, destinada al público más joven.

No es la primera vez que Juan Carlos Sierra publica una antología. La primera fue *Los lunes, poesía*, cuyo título remite al día de la semana que el autor, y también profesor, utilizaba para recitar, disfrutar y entusiasmar a sus alumnos a través de la lectura de diversos poemas. En esta segunda antología, *La Generación del 50 para jóvenes y niños*, hace un ejercicio impecable de selección de autores y de obras. El resultado es un libro que recoge los poemas más emblemáticos de este período sin perder la diversidad y los diferentes matices y temas que caracterizan a la Generación del 50. En esta línea, el autor estructura la introducción de la antología en torno a esos grandes ejes temáticos y rasgos propios de la generación poética. Desde el principio se establecen las bases de la nueva poesía social: «La poesía social de la "Generación del 50" se halla, no obstante, dentro de la línea del compromiso, de lo social, pero sin autolimitaciones, sin populismo obrerista, sin abstracciones míticas de un país o de una colectividad, sin simplezas ideológicas y, sobre todo, sin rechazar las posibilidades que ofrecen las herramientas expresivas propias de la poesía» (p. 14).

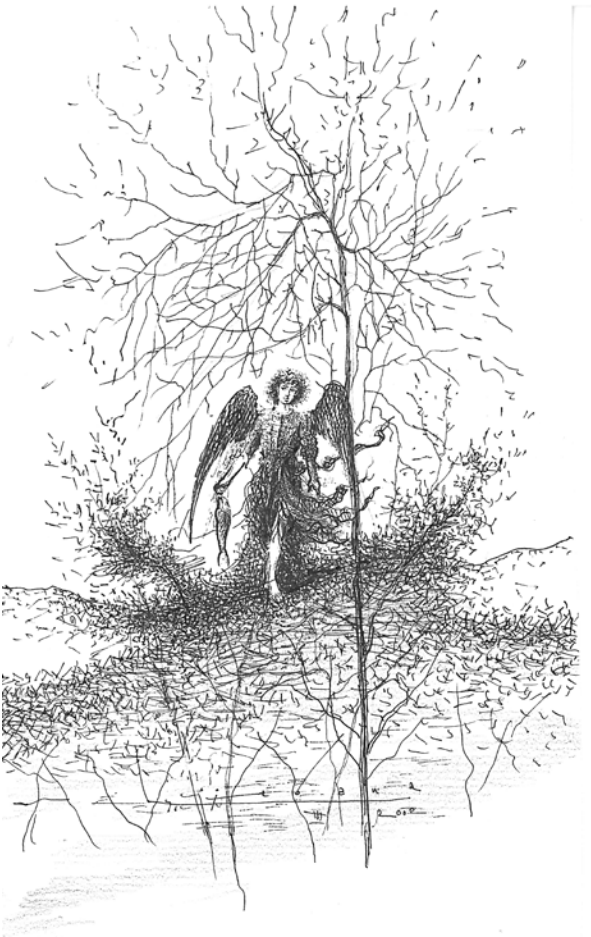
Más adelante, se hace un análisis profundo sobre cómo estos poetas del 50 proyectan una reivindicación de la alegría y cómo ésta se puede interpretar como una forma de rebelión, pero también como un indicio del sentido de la realidad. En el epígrafe «Lo urbano y el viaje» se enfatiza la necesidad que tienen los poetas de este grupo de salir, de conocer y de «visitar capitales extranjeras que suenan a libertad» (p. 19). Son autores que escriben en la ciudad y que buscan en ella un alivio, una apertura al resto de Europa y al mundo. Finalmente, el amor como gran tema poético y su tratamiento en esta generación se describen de una manera muy didáctica y fácil de entender para alumnos de Secundaria y Bachillerato. «La concepción del poema como lugar de conocimiento a través de la investigación en lo anecdótico personal, sin caer en lo autobiográfico confesional» (p. 20).

Además, el autor incluye en su antología, con gran acierto, uno de los mejores poemas de amor de todos los tiempos: «Me basta así» de Ángel González, que tan buenos resultados da en clase con alumnos de 4º ESO y Bachillerato.

Desde un punto de vista más general, es importante señalar la inclusión de autores como Gloria Fuertes, Francisca Aguirre o Fernando Quiñones. Hay que hacerlo porque en ocasiones no han gozado del mismo status que otros nombres reconocidos del mundo literario de la época. La calidad y la expresividad de sus versos llegan a límites insospechados y resultan hoy tremendamente actuales, como estos versos de Gloria Fuertes del poema «Aviso a los gobernantes del mundo»: «Me dirijo a Vuestras Ilustrísimas / para deciros que en mi barrio hay peste, / que se han venido todos los mendigos / a refugiarse bajo el puente roto».

Por cuestiones de formato, hay algunos poetas que se han quedado fuera de la nómina en esta antología. Es el caso de María Victoria Atencia, Julia Uceda o Carlos Sahagún, pero hay que recordar que este libro funciona como una aproximación a la Generación del 50 para un público muy joven. Por ende, la extensión de la obra no permitía estas incorporaciones.

Finalmente, es esencial valorar la figura del profesor-investigador o profesor-humanista que Juan Carlos Sierra encarna. Muchas veces, los profesores no vemos más allá del aula, de las programaciones, del libro de texto y Juan Carlos Sierra trasciende todos estos límites. Intenta llegar al alumno a través de los textos y activa su parte más emocional y afectiva. Hay que ensalzar a este tipo de profesores que, a pesar de todas las dificultades a las que se enfrentan cada día, trabajan, investigan y publican libros, como éste, que con total seguridad cambiará la forma de leer poesía y la recepción del fenómeno poético de muchos jóvenes en nuestro país.



G. GARCÍA, ARIADNA (2013).
LA GUERRA DE INVIERNO
MADRID: HIPERIÓN.
PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA MIGUEL HERNÁNDEZ-COMUNIDAD VALENCIANA.

JUAN GABRIEL LAMA

El viaje en *La Guerra de Invierno* de Ariadna G. García (Madrid, 1977), libro con el que la autora obtuvo el Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández-Comunidad Valenciana y publicado por Hiperión, es el elemento fundamental que vertebra la edición. Un viaje en tres etapas bien delimitadas que corresponden a los tres viajes (interiores, en la nieve y el hielo, en la historia sangrienta del siglo XX en Europa) que la autora realiza, como si fuera el Dante en su descenso a los infiernos acompañado por Virgilio, de la mano del amor.

Es el inicio del libro la antesala de lo que vamos a vivir a continuación. Los elementos de una Finlandia en la que los tópicos (sauna, madera, pájaros, idioma) se encuentran articulados de manera novedosa, huyendo de la mera descripción de paisajes para acercarnos al viaje interior de dos cuerpos («Te tumbas a mi lado / estamos solas», p. 16) que van a recorrer con sus dedos aeropuertos y catedrales. Pocas veces son los lugares descritos a través de una piel, de la sensación del frío o el calor, como en este libro. Pero un poema dedicado a las fortalezas que en pleno siglo XIX los soldados suecos y finlandeses levantaron para detener el avance de las tropas de la Rusia imperial nos avanza, como un destello brillante y heroico, el tema de la segunda parte, central y capital en el libro.

Es con «La guerra de invierno», el intenso poema en prosa eje del libro, con el que Ariadna G. García nos introduce en la épica de la guerra que se desarrolló entre la Unión Soviética, ya ávida de terror, estalinismo y gulag, y la joven república finlandesa que se había independizado sólo veinte años antes. Esa guerra, preludio de la que ya estaba en marcha en el frente occidental con la invasión de Polonia y de Francia por

parte de la Alemania nazi, está retratada por la autora con el mismo uso que, en libros como «Europa» o «Las trincheras», Julio Martínez Mesanza ha hecho de la Historia como metáfora de la agonía del ser humano en uno de los siglos más crueles como fue el siglo XX. Así, el retrato del patinador olímpico Birger Wasenius, verdadero héroe griego de esta tragedia, patinando veloz hacia su muerte («Ya no escucho las voces de las gradas. Sólo el sonido de mi respiración. Todavía me buscan. No distingo la meta en este bosque», p. 41) es la huida, heroica pero huida al fin y al cabo, de todos los totalitarismos que han formado esa historia de crueldad y mezquindad, pero también de épica y nobleza y fe en el ser humano, que fue la Segunda Guerra Mundial. Es esa épica la que nos muestra a los marineros soviéticos del submarino S-2 orgullosos de su tumba de hielo en el Báltico, personajes del mejor Eisenstein en el film *Alexander Nevsky*, otra gran parábola de la heroicidad humana. El choque de una mina con un sumergible se canta como si de un pasaje de la *Ilíada* se tratase («Pensarán, con orgullo patrio, que se les ha otorgado un gran honor: el descanso perpetuo en una tumba helada», p. 43). Las últimas sorpresas que el horror de la guerra hace reflotar, una primavera, una floración de muerte que aparece con el deshielo, pasadas ya todas las batallas, son los cadáveres que suben a la superficie («Cantarán de plano al mundo. Y estos bultos de aquí, que la corriente mece bajo la niebla helada, son los restos de miles de ilusiones que duermen boca abajo», p. 44).

Tras esta parte central en prosa vuelve Ariadna G. García al verso en la tercera y última parte del libro, que se va despojando, poema a poema, de la gravedad de la parte central. La cotidianeidad, en la línea ya habitual en determinada poesía española, nos acerca a escenas, a la manera de la pintura flamenca del XV, de una intimidad tan querida para los países norteños, allí donde no existen las cortinas en las ventanas, donde la lucha con el frío es un rito diario («Llegué al vehículo. / Despejé a patadas la nieve que lo estaba sepultando. / Retiré con los guantes el enchufe / que lo mantenía unido a la corriente / para evitar que el motor se congelara», p. 51). Retrato de una sociedad solidaria, austera en sus planteamientos, eficaz en su simplicidad tan alejada del barroquismo excesivo e improductivo de las sociedades mediterráneas («Cuando un coche se empotra contra un arcén nevado, / tú te bajas

del tuyo y lo socorres / con una cuerda gruesa. / Sabes que un día, / él será quien se pare», p. 61). Esta austeridad trasciende finalmente a la forma en que se cierra el libro. Una serie de haikus, y algún día deberíamos plantearnos a qué se debe el florecimiento de este género en los últimos años en la poesía española ¿sencillez o simple desgana?, cierran el libro. No es este caso, la desgana, el de *La Guerra de Invierno.* Ariadna G. García ha demostrado su rigor y su osadía en el retrato de las atrocidades y los desastres de la guerra para poder permitirse, al final, el soplo de aire fresco que es la lluvia, una liebre, el hielo, el viento y la ceniza.

En definitiva, es este un poemario que con eficacia combina dos mundos extremos, la guerra y la vida, a través de la mirada íntima de una viajera. Viajera en el espacio de Finlandia, donde se suceden las referencias a Laponia o al Círculo Polar, viajera en el tiempo con el espejo que nos muestra episodios desconocidos, al menos en la crónica más transitada de la XX Guerra Mundial. Y todo ello desde un punto de vista humanista e íntimo muy destacable que no olvida la variedad de registros y formas que hacen de *La Guerra de Invierno* un libro ambicioso para una escritora tan joven como Ariadna G. García.

FERNÁNDEZ TEJEDA, GUILLERMO (2013). *LA VACAMARIPOSA*

PRÓLOGO DE GUILLERMO FERNÁNDEZ ROJANO, CASTELLÓN DE LA PLANA: TALLER CLANDESTINO DE LAS LETRAS, COLECCIÓN H MUDA.

GUILLERMO FERNÁNDEZ ROJANO

Guillermo Fernández Tejeda (Jaén, 1960) relanza H muda como colección de poesía. En Granada, en 1981, creó, con quien suscribe, la editorial del mismo nombre bajo cuyo sello se publicó un solo libro. Fernández Tejeda había decidido publicar en segundo lugar, pero para darle solidez al mito ha dejado que pasen treinta y tres años. Sin embargo entregó, en 1988, *Fabulario tristérico para uso en tertulias lánguidas como vacas* a la colección «Poeta», editada por la Diputación Provincial de Jaén en los años en que José Viñals dirigía el Gabinete de Diseño y, sobre todo, convulsionaba el espíritu de un grupo de no ya tan jóvenes poetas, que habían leído demasiado coñac de garrafa vanguardista y otras substancias, frecuentaban la élite de callejones y tabernas y cultivaban como malditos lo que no llegaba a ser intelectual y, además, no concebían la poesía como una actividad literaria, sino como una discapacidad. Un futuro prometedor que se ha hecho realidad. Su ocupación, por lo tanto,consistía en robar libros sin querer en nombre de la rosa, bebérselos, apedrear coches de policía y sucursales bancarias. Oían a Chicho Sánchez Ferlosio y se aprendían de memoria poemas de Alfredo Zitarrosa, Fernando Pessoa y Manuel Lombardo —hermano grande, hijo adoptivo y maestro— simplemente para regocijo mutuo en tertulias privadas como rinocerontes. Pero en sus mesitas de noche descansaban Lawrence Sterne, Joyce, Ionesco o Samuel Becket. ¿Malditos? Engendro de tales, pero para su desgracia, buenas personas. De entre ellos, en palabras de Viñals, el más lúcido, sin duda, Fernández Tejeda. Citemos a Martín Lerma y, para su escarmiento, a Antonio Nieto.

Como el lector podrá comprobar, en los dos títulos de Fernández Tejeda aparece la vaca. ¿Alguna obsesión? En el primero, la vaca funciona como referencia a un estado de ánimo combinado con la modestia

de la que su autor, sin pretenderlo, siempre ha hecho gala: la poesía es un fabulario que aburre las tertulias. Fabulario en el sentido de repertorio de palabras que yacen formando un osario sin interés, ni siquiera arqueológico, abecedario mitológico en el que cada mito es solo grafía o etiqueta que no indica sentido. Y triste por el mismo motivo, porque ha perdido toda connotación con la vida, porque la vaca pace adormecida por su propia rumia. Tejeda trata pues de animarlas haciéndolas coincidir en lugares y contextos que no frecuentan. En *Fabulario tristérico* (*y gran pavana de lechuzos*) está muy claro: «No está. / En el diccionario falta la mosca. / No está, no está.» ¿Se entiende? Está «mosca», no la mosca. Está «mariposa», no «un exceso de mariposas». Los lectores avezados en poesía post-experiencial pensarán en una prestidigitación puramente literaria. No era así. En una época en la que la Poesía de la experiencia, primigeniamente llamada «de la ternura», comienza a florecer como oxidación de la poesía de los cincuenta, había quienes solicitaban, desde una trinchera, «menos ternura y más ternera». Y como todos sabemos, la ternera es la cría tierna de la vaca, intimidad de la palabra en los años de mayor vulnerabilidad. Como verá el lector, algunos no hemos madurado.

En el segundo, *la vacamariposa*, como digo, después de veinticinco años, las palabras-trinchera se han convertido en abismos; la poesía, para algunos, en carta de privilegio social y para otros sigue siendo trinchera (este abuso de la metáfora ramplona). El poeta quiere seguir jugando al despiste como una manera de luchar contra sus propios fantasmas, quiere utilizar conscientemente la escritura para escabullirse del mundo, de él mismo en su mundo, pero su mirada, que sabe más que él, por ser portadora del inconsciente, ha transformado el proceso en tragedia; o mejor, ha transfigurado la ceremonia de escribir en el ejercicio del espanto. Si los sueños no pudieron diluirse en alcohol, «A no ser posible / seguiremos siendo cosas / con apariencia animal / lastimados por la razón». La vacamariposa, como personaje, es «hija de larva y maquinista»; o sea, descendiente de un engendro concebido pero no nacido (¿?) que, naturalmente, no puede fecundar, y de un operario que se encarga de dirigir al monstruo inteligente que más prosperidad ha concedido a los seres humanos: la razón. «Entre violeta y violácea / nace violada / por ausencia de verbo». La palabra, antes de ser pronunciada, ya ha

sido quebrantada. Como libro, *la vacamariposa* es un monstruo nacido pero no concebido por la fiesta y el estremecimiento. No nos dejemos llevar por el prejuicio de los juegos verbales. Ahí es donde el poeta quería esconderse. Cuando hay juego es pura ironía y la ironía funciona en Fernández Tejeda como un clavo ardiendo. ¿Quién da la noticia del nacimiento de vacamariposa? El «guardaguardiaguardián», personaje histriónico en su formación lingüística, pero coyunda ideológica de aquellas instituciones que se encargan de vigilar e informar del peligro encarnado en el acto desnaturalizado de la poesía. Una vez que el nacimiento del libro, quiero decir de la vacamariposa, ha sido convertido en noticia, la vacamariposa deja de ser vaca y mariposa: «Adelantada por los ijares / de la murmuración / llega al tamiz del tímpano / convertida en mentira / Ya no es vaca / Ya no es mariposa». La voz cuartea aquello que anuncia. A partir de aquí el mundo es visto desde un desgarro. El poeta se comporta con honradez ya que en un momento determinado avisa: «Si aún así / sigues el curso de los versos / he de advertirte / que en el último poema del libro / muere el lector».

DELTORO, ANTONIO (2012).
LOS ÁRBOLES QUE POBLARÁN EL ÁRTICO
MADRID: VISOR, COLECCIÓN PALABRA DE HONOR.

JOAQUÍN FABRELLAS

Los árboles que poblarán el Ártico está compuesto por una serie de poemas en una sola y larga tirada de composiciones, sin partes divisorias, lo que le da una sensación de frescura, de ser poesía directamente recogida de la vivencia, de la experiencia. El poema es el dibujo en sí, sin bocetos. Dibujo y boceto se mezclan en el resultado final, fruto de la palabra y el pensamiento.

Una de las líneas formales que vertebra este poemario es la condensación del lenguaje. Deltoro escribe despojando al lenguaje de todo uso superfluo, de toda adjetivación innecesaria, se depura tanto que pensamiento y creación poéticas se solapan, son la misma cosa, rompiendo el límite entre la palabra y la cosa que designa. Poesía que crece de forma autónoma desde la independencia del discurso poético, desde una sintaxis esencializada, que busca la pureza y la univocidad, el resultado pues, es una poesía sucinta, desveladora, el poeta se erige en el dueño del canto único, el canto que designa la existencia de las cosas. Y, ¿de qué nos habla Deltoro? Principalmente, de la incidencia del tiempo en la experiencia humana, los límites del tiempo en esa oscura maraña enajenadora que es la vida y, en la cual, es muy difícil enunciar la felicidad, por ello, es una poesía celebratoria, que reflexiona profundamente sobre la irrupción de lo asombroso en lo cotidiano. Su poesía habla del pasmo, de ese pacto que nos devuelve la capacidad de conservar la esperanza, de señalar un camino no marcado en esta vida de azares marcados.

El yo poético es el catalizador de la experiencia personal que se convierte en poesía, la primera da vida al hecho poético. La poesía es una forma de mejorarnos, de hacer la realidad más bella o más crítica.

El poema se va creando de forma autónoma desde dentro. Deltoro no describe la realidad, la crea desde el poema, desde la palabra como materia primigenia.

El poemario va creciendo en torno a pequeños núcleos temáticos que se van agrupando en series de poemas y que al final dan una imagen cohesionada del libro, por ejemplo, abre el libro una serie de magníficos poemas en los que Deltoro nos ofrece un motivo natural para explicarnos la precariedad del hombre en el mundo, «Zopilote» recuerda al «buitre voraz de ceño torvo» unamuniano, en definitiva, la frágil condición del ser humano y la importancia del arte para superar esa limitación física.

Otro de los temas es la aprehensión de la realidad mediante la epistemología cotidiana, los pequeños actos de fe que componen la verdad del mundo y cómo se va diluyendo esta en la maraña del tiempo y del recuerdo: «Una vez viste la verdad, / ya no te acuerdas» (de «Sobrevivencia», p. 33).

La posibilidad humana de la duda de la existencia de Dios y su relato de la creación del hombre, así como el poeta crea a su vez, en un bucle, en una especie de reflejo divino: «Aburrido de Sí / hizo al hombre. // Lo hizo imaginativo / codicioso, / con contornos y fechas» (de «Teología», p. 30).

El poema es una forma de conocimiento de uno mismo: «Mi yo, / lleno de túneles frágiles / como una mina de arena» (de «Mi yo», p. 86). El destino poco claro del hombre para el que además no valen paliativos ni teologías, lo explica desde «Cero», o desde «Tumbas»; la tradición histórica y religiosa de la humanidad que explicaban estas dudas ya no valen en el umbral de la poesía moderna, que aborda con franqueza y desolación un destino compartido por todos, una tristeza que desde el mudo actual, trata de superarse, mediante el consumo desmedido y la fabricación de una felicidad artificial que pocas soluciones ofrece. «Están huecas: [...] / Todas son la misma / única, indiferente: / todos vamos a la fosa común» (de «Tumbas», p. 29).

Y este sufrimiento vital, este desasosiego se ve contrarrestado por diferentes actividades que ayudan al hombre a sobrellevar su frágil condición humana: «Alumbrados por el fogonazo / salvaje del cactus: / un espejismo de espinas y flores.» (de «Nostalgia de mezcal», p. 24).

O el tema de la creación como salvación a ese destino inevitable que es una forma de estar en el mundo: «[...] hacer un poema / es una hazaña / y un lector, un milagro» (de «Poetas», p. 78).

Sin duda, leer a Deltoro es leer el canto de la celebración de lo cotidiano. El discurso poético de Deltoro se minimiza como si la palabras no quisieran estorbar al discurso o al pensamiento: la idea no debe verse perjudicada por la enjundia gramatical. La experiencia se hace poesía valiéndose de la palabra y de sus límites conceptuales, por ello, la poesía de Deltoro se nos presenta tan pura. La poesía es una actividad que permite hacernos permanecer en un instante único, la abolición, por tanto, del tiempo, la inmortalidad de la palabra y el discurso poético. Y son esos momentos, esos poemas los que erigen la sorpresa, el asombro de estar vivos. Poesía de la celebración, de la enunciación de todo lo que vive, de todo lo descubierto a cada instante en el transcurso vital. Su poesía es descubrimiento, feliz hallazgo.

ZINGONE, ZINGONIA (2013).
LOS NAUFRAGIOS DEL DESIERTO
PRÓLOGO DE SERGIO RAMÍREZ, MADRID: VASO ROTO.

EDUARDO A. SALAS

Si bien una de las potencialidades ancestrales de la poesía es su carácter de medio extraordinario para la expresión de las experiencias más íntimas y singulares del espíritu, Zingonia Zingone, poeta y traductora londinense afincada en Roma, aprovecha esa idoneidad para articular en torno a tres personajes aparentemente diferentes pero, en realidad, muy parecidos, algunas de las preocupaciones más inherentes al ser humano: la vida como búsqueda y como espera y la lucha contra la soledad —metaforizada en la imagen del desierto—.

En esta tesitura, a partir de esa necesaria introspección, los jóvenes protagonistas, náufragos en el desierto del alma, buscan un refugio donde cobijarse, emprenden un camino de redención, que Khalil encuentra en una mujer, Soraya en un viejo sabio y Bâsim en la fe, en la oración, en Dios, en definitiva. Para ello, sólo tienen las palabras; es su manera de dejar huella. Y esa huella es la poesía.

Es ese marcado carácter simbólico el que define la intemporalidad de estos relatos, siempre vivos, siempre actuales. En esos viajes en los que la voluntad del navegante se ve alterada por circunstancias adversas —de ahí que los viajes vengan definidos como naufragios—, se encuentra reflejada la tragedia espiritual de muchas generaciones de mujeres y de hombres en su afán de búsqueda de un amor utópico y liberador.

Poesía de los sentidos —en verso libre—, hilvanada por una larga trenza de metáforas que la convierten en una hermosísima alegoría. Diríase que imágenes y sinestesias se entrelazan hasta tejer un muy sutil velo de fino cendal; tal es la delicadeza en el empleo de la palabra y la agudísima capacidad para adentrarse en las entretelas del alma.

RIVERO TARAVILLO, ANTONIO (2013). *LA LLUVIA*
SEVILLA: RENACIMIENTO, COLECCIÓN CALLE DEL AIRE.

JUAN CARLOS SIERRA

Cada uno tiene sus lecturas, sus referencias, sus autores, su tradición. En mi caso, siempre que me cruzo con la palabra «lluvia» me acuerdo de Antonio Machado, de su «Recuerdo infantil»: «Una tarde parda y fría / de invierno. Los colegiales / estudian. Monotonía/ de lluvia tras los cristales»; o del «Poema de un día. *Meditaciones rurales*», con su repiqueteo de lluvia en la ventana de la habitación baezana del poeta en trágica y demoledora armonía con el tic-tic del reloj, el hastío, el paso del tiempo…; en definitiva, las meditaciones, las reflexiones a las que invitan los días de lluvia.

En *La lluvia*, el último poemario de Antonio Rivero Taravillo (Melilla, 1963), también se cruzan memoria y meditaciones o meditaciones que son memoria o memoria meditada. Y como en el segundo poema mencionado de los de Antonio Machado, la cotidianidad y sus cosas —los campos con sus frutos y cosechas, el reloj, las campanas, el hilo de una bombilla, «librotes, / revistas y papelotes»— se convierten en la llave que abre la puerta de la memoria o de la reflexión.

Como quien recorre todos los días el mismo camino para ir al trabajo, solemos olvidarnos de mirar, de observar, de valorar o entregar un significado a aquello que nuestras rutinas han *desemantizado*. La labor de la poesía —y de la literatura, en general— consiste, entre otras cosas, en descubrir los relieves de la vida, por muy sencillos o imperceptibles que parezcan. En este sentido, el último poemario de Rivero Taravillo se encarga de dotar de significado a aquellos elementos, utensilios, aparatos… que nos rodean en el día a día: las gafas del poeta contemplarán la vida de otra manera —«en pendiente hacia abajo»—, el calendario de la pared se convertirá en una cuenta atrás —«Habrá un día en que quede

solamente / un hueco en la pared sucia y sin fechas»—, el frigorífico nos espetará reproches «con este ruido que ahora / emite lamentándose», el cuarto de baño compartido por los amantes será la antesala del amor —«y mi agua de colonia y tu perfume / aguardan el matraz de su mixtura / en ese laboratorio, la alcoba»—, los tranvías girarán en las curvas de las bellas muchachas —«no de codo, sino de nalga / o seno»—, el espejo de la funeraria nos devolverá nuestra imagen más veraz, las llaves abrirán nuevos significados paradójicos, la palangana «manchada de su horrendo contenido» se convertirá en sinónimo de muerte y las monedas de una herencia tendrán la utilidad que el difunto les hurtó en vida.

Por otra parte, la memoria se erige en *La lluvia* en el elemento complementario que proporciona una musculatura poderosa al poemario. Si en los poemas anteriores predomina el retrato, el instante, la impresión, en muchos de los que se encargan de indagar en el pasado gana por varios cuerpos la estructura narrativa. Además de esto, algunos de los más sobresalientes suelen estar vinculados con la infancia como «Nueva borrasca antigua», «Peleas de 1975» o «Las hijas del comandante Oráa».

Esta insistencia en la infancia, este mirar tan atrás en la biografía del personaje poético —o del poeta sin más— contrasta intencionadamente con el lugar y el momento desde el que estos poemas están escritos —en la frontera del medio siglo de vida—. Parece que es tiempo de ajustar cuentas, como se subraya en «Temporal», poema que inicia el libro. Pero, sobre todo, es tiempo de plantearse los horizontes que van acercándose y que desembocarán indefectiblemente en la muerte. Este tono más sombrío, en ocasiones casi existencial, atraviesa gran parte del libro y produce sus mejores momentos en poemas como «Biografía autorizada», «Cambio de agujas», «Casa de cambio» o «El hombre»: «El líquido amniótico // y la laguna Estigia. // Entre dos aguas, / nada».

En este brevísimo texto se puede apreciar otro de los elementos que hacen de *La lluvia* un libro especialmente interesante. El uso aquí de la dilogía en la palabra *nada*, fundamental para hacer respirar a estos cuatro versos, es solo una muestra de las habilidades líricas que Rivero Taravillo despliega en su último poemario. En este sentido, otro de los

poemas más sobresalientes puede ser «Xilófono»: «Xilófono / monótono / la lluvia / cansada / de to- / car sobre/ las tejas».

En cualquier caso, quizá en el aspecto formal lo más destacado sea la estrategia que sigue el poeta para componer muchos de los textos que componen *La lluvia*. En «Teología del tacto» escribe: «Las líneas de la vida, / sus inscripciones / que son las tablas de la ley / de nuestra alianza. / Obedezco tus manos / con sus diez mandamientos. // Si no me tienen, / esa es la diáspora. // El Templo, sin tu amor, se desmorona / y parto al cautiverio, hacia el exilio». El juego de significados y, por tanto, de planos, basados aquí otra vez en la dilogía de la palabra *alianza* asociada al sintagma *las tablas de la ley*, desencadena una red de meandros que, bien manejados en manos de Rivero Taravillo, proporcionan al texto una riqueza y una complejidad que, por un lado, revitalizan el lenguaje y, por otro, desembocan coherentemente en el propósito final del poema.

Todo lo expuesto hasta aquí demuestra el salto de calidad que supone *La lluvia* en la obra poética de Antonio Rivero Taravillo hasta el momento. Ahora solo queda esperar que en el futuro su poesía siga empapándose de estas gotas de lluvia y el tiempo nos depare otros frutos aún más sabrosos.

BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS Y SANTAMARÍA, ALBERTO, EDS. (2013). *MALOS TIEMPOS PARA LA ÉPICA. ÚLTIMA POESÍA ESPAÑOLA (2001-2012)*

MADRID-ALICANTE:
VISOR-INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT.

REMEDIOS SÁNCHEZ

Bajo el sugerente título de *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)* apareció hace pocos meses esta obra, coordinada por los críticos literarios y poetas Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría, en la que un grupo de autores nacidos entre 1970 (Ángel Luis Luján) y 1984 (Rosa Benéitez), vienen a dar su personal percepción de la situación, características e influencias de la poesía actual. Componen la nómina, aparte de los citados, otros jóvenes escritores tan interesantes como Juan Carlos Abril, Erika Martínez, Mariano Peyrou, Andrés Navarro, Antonio Lucas, Carlos Pardo, Ana Gorría, Juan Andrés García Román, Ana Merino, Guillermo López Gallego, José Luis Gómez Toré, Josep M. Rodríguez, Raúl Quinto y Javier Moreno.

Desde la solapa y luego, en la cuidada introducción, titulada «2001-2012: una odisea en el tiempo», que viene firmada por Bagué Quílez y Santamaría, se profundiza en la idea con rotunda lucidez analítica «Nos encontramos, en todo caso, con un grupo policéntrico cuyos elementos aglutinadores son un arco de edad similar, algunas lecturas compartidas y, sobre todo, el deseo de dejar atrás la polarización que caracterizó la escena literaria de finales del siglo XX» (p. 13). Para los firmantes, se trata en síntesis, del momento clave para «volver a las pequeñas historias que aspiran a contar nuestra época» (p. 32).

El volumen se divide en cinco partes —incluida la Introducción— y, por cuestiones de espacio sólo podremos referirnos a los autores más significativos de cada una de ellas. De la segunda, «Vivir los pronombres, nombrar lo real», es espléndido el capítulo de Juan Carlos Abril, «Hacia otra caracterización de la poesía española actual» donde con agudeza ya conocida, el poeta y crítico, autor de la imprescindible an-

tología *Deshabitados* (2008) viene a reiterar algo que, a nuestro modo de ver, resulta muy interesante para no perderlo de vista y que retrata muy bien su percepción estético-literaria: «se ha descuidado mucho el análisis pormenorizado y textual, y quizá deberíamos dejar de pensar en categorías maniqueas —como poesía de la experiencia frente a poesía de la diferencia, realismo frente a simbolismo, racionalismo frente a irracionalismo— para pensar en otras nuevas razones que operan en el sustrato que mueve la poesía de nuestra época, si queremos comprenderla. Estas razones tienen más que ver con la formación del autor, tan decisiva para que se lleve a cabo una poesía u otra, y con un análisis riguroso de la estructura ideológica profunda […]» (p. 48).

De la tercera parte, «Cuestión de estilo», aparte del provocador «Wagner en el Carrefour: efectos secundarios del simbolismo musical» de Carlos Pardo, resulta de gran interés la aportación de Ana Gorría, «Notas sobre la grafía, el ánimo y la voz», donde la autora de *El presente desnudo*, explora los contornos de la palabra para concluir que es necesario «llegar a los límites del propio decir, pero sin aniquilar las fronteras de la percepción y de la propia materia del lenguaje» (pp. 98-99).

Ya en la cuarta parte, bajo el título genérico de «Traiciones y tradiciones», se recogen cuatro textos dedicados a la influencia de otras literaturas en la construcción de las nuevas poéticas en España. De los cuatro, podemos relievar, porque recoge el sentido del resto que, «no deja de ser cierto que la propia dinámica de la obra artística nos obliga a pensarla como tradición, por más que esta tradición, en nuestros días, no deje de ser una tradición plural y a menudo contradictoria» (p. 164). Y, para finalizar, «Poesía y tecnología», donde tal y como relieva Raúl Quinto, uno de los tres autores del epígrafe, se hace hincapié en de qué manera ha cambiado la presencia de la red la construcción y proyección del sujeto poético y su quehacer literario.

Como se puede observar, en *Malos tiempos para la épica*, estamos ante un conjunto notable y poliédrico de estudios que analizan el quehacer poético (en algunos casos, el propio, en otros, el ajeno), de lo que se entiende como estéticas desarrolladas en los primeros doce años del siglo. Teniendo siempre como brújula lo que ya avanza J. C. Abril en

su capítulo: «El poeta no escribe de la nada ni desde la nada. Suele escrutar el mundo para después devolverlo al texto; suele analizar el mundo exterior y después filtrarlo en los poemas. El filtro es su propia formación, sus propias preocupaciones, su sensibilidad» (p. 39). Es el retrato de parte de una generación que viene indagando en la construcción poética, que cuestiona todo —pasado, presente y futuro» desde una postura crítica con el mundo y con el ser humano que, sin atender a su conciencia, lo corrompe y lo destruye. Y desde esta perspectiva, sí. Es posible que sean éstos malos tiempos para la épica.

MUÑOZ QUINTANA, ANTONIO (2012). *MIEDO A LOS PERROS* ZARAGOZA: PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA.

ENRIQUE NOGUERAS

Miedo a los perros es el último poemario publicado por Antonio Muñoz Quintana (Málaga, 1969), cuya anterior entrega, *Canciones para un pequeño circo ruso*, apareció hace ahora siete años en la colección Monosabio, publicada por el Ayuntamiento de Málaga. No son estas dos las únicas obras publicadas por Muñoz Quintana, pero sí las más significativas de su actividad como poeta. Las han precedido un buen número de colaboraciones en diferentes revistas y varias *plaquettes*, la primera de las cuales (*Los novelistas negros norteamericanos no pueden escapar de su realidad social*) data de 1987. Además de una interesante actividad como editor hay que recordar también la autoría del cuento para niños *La señora van Konignemburg y los perros licenciados*, publicado, con el mimo tipográfico que la caracteriza, por la malagueña Árbol de Poe, en 1998.

Aunque esta nota se centrará en su último libro, me parece inevitable dedicar algunas líneas al anterior. No solo porque *Miedo a los perros* abunda, a mi juicio, aunque adensándolo, en el mismo universo personal, conceptual y poético de aquel, sino porque además me parece que este libro interesante (y que contiene algunos poemas muy hermosos) no ha recibido quizás la atención que merece. *Canciones para un pequeño circo ruso* es un libro extenso, escritos en versos ágiles y de lectura muy agradable, divido en tres partes: un «preludio», las «canciones» propiamente dichas y un «epílogo». He escrito que es un libro de lectura agradable, y efectivamente se lee con (aparente) facilidad, pero de ningún modo es un libro alegre y/o fácil. Aunque su lenguaje es sencillo y coloquial, y de aquí quizá la facilidad aparente de su lectura, no está compuesto en absoluto por poemas de sentido unívoco: se abren éstos en su sencillez a una posible multiplicidad hermenéutica, si bien no estamos ante una lírica autorreferencial, ya que las tonalidades dominantes y los

referentes concretos apuntan en una dirección clara. Así, el «preludio» nos da las claves de una lectura desde una perspectiva que va de la ontología a la dificultad objetiva del amor. Las «canciones», por su parte, describen ese «pequeño circo ruso» que podría presentarse cualquier día en cualquiera de nuestras ciudades, o del que acaso podríamos (o querríamos sin saberlo) ser componente cualquiera de nosotros. Tienen estos poemas, pues, un carácter alegórico y conforman un minúsculo universo que tiene algo de familiar y extraño al mismo tiempo, de «andar por casa» y de «no tener casa alguna», integrado por situaciones y personajes que se ligan y repiten a veces y siempre terminan con una «despedida» o una ausencia. El «epílogo» traslada, a mi parecer, al ámbito universal lo que antes se había limitado alegóricamente al más restringido círculo del un «pequeño circo ruso», aunque no falten en él referencias circenses (como el penúltimo poema «despedida de un titiritero»). El último poema lleva, por cierto, el significativo título de «Absoluto», y no me resisto a reproducirlo: «En una esquina llovida / de esta tarde engalanada / con trapos mojados en los tendederos / mi reino absoluto despide / a este pequeño circo ruso /pero / no se puede despedir lo que no ha llegado / no se puede amar / lo que ha huido». Citaré por, último, antes de entras propiamente a tratar de *Miedo a los perros*, algunos versos de estas *Canciones*... que parecen adelantarlo: los primeros del poema «Antídoto»: «Esto que aquí ves es la noche. / Hambrienta como un perro y callada» (p. 45), y el final del titulado «Seisachtheia»: «Toda mi vida es / un baúl arrojado hacia el centro del miedo».

De ese miedo trata fundamentalmente *Miedo a los perros*. Los perros son, naturalmente, el síntoma y el símbolo de un miedo mucho más temible, un miedo existencial que recorre la experiencia toda y que se encarna espléndidamente también en el viejo *topos* del viaje, de la vida como viaje, y más específicamente como navegación, una navegación que, en apariencia al menos, no es lo importante. Los perros, animales de carne y hueso, pero también metáfora o emblema, recorren todo el libro, como si persiguieran de un poema a otro un yo poético que paradójicamente es también uno de ellos, y acaso el principal, como veremos. Junto a los perros, ya lo hemos apuntado, los barcos, portadores de una navegación, acaso imposible —«jamás pisé una nave» (p.

14), nos dice en el segundo poema del libro—, pero también alusiva al referido *topos*, y el miedo, que lo enseñorea todo. Dividido en tres partes, el libro presenta así una estructura similar a la de su predecesor, simetría reforzada por la extensión relativa de cada una y por el carácter de presentación de la primera y la condición epilogal de la tercera, cuyo último poema recoge conclusivamente todas la líneas argumentales desarrolladas en el libro como urdiendo los diferentes hilos en una trama única. Al igual que en las *Canciones para un pequeño ruso*, la parte central es la más extensa, auténtico núcleo del libro, y la que le da título.

La primera sección, muy breve, lleva por título «Lo importante no es navegar». Consta de solo tres poemas el último de los cuales («Cara A») se liga al primero de la segunda («Cara B»). En una suerte de *planteamiento de la cuestión*, el poeta avisa ya desde el primer poema: «el mundo es un barco oxidado y frío / todo se ha marchado de nosotros», instaurando un tono de desolación y ausencia, o mejor de carencia y fracaso, que va a dominar abrumadoramente en el conjunto del libro, solo amortiguado quizás en los últimos poemas, pero contado y expuesto sin alardes de patetismo ni excesivas retóricas, con una sobria sencillez que no impide la sorpresa, el oxímoron y la paradoja, y a veces el empleo de imágenes o vocablos de una coloquialidad intencionadamente exagerada... «Mi sitio no está aquí / mi pasado es el alma de los perros / el corazón que hay que morder». Avisa ya en el segundo poema.

Los perros no nos abandonarán ya casi durante el resto de la lectura; aparecen recurrentemente en mudables hipóstasis que jalonan, condicionan y hasta condimentan el discurso poemático. Un discurso que aborda, muy a tono con los líquidos tiempos que atravesamos, la desposesión provocada por la pérdida o quizá la imposibilidad del amor, la falibilidad de todo proyecto vital, lo esencial e insalvable de la soledad que nos constituye, la insoportable levedad del yo: «invento un alma hecha de palabras», dirá (p. 34). En «Vigilias», el poeta escribe: «He soñado el poema / he soñado al dios de los perros / tocando la canción de mi vida […] sé que soy el dios de los perros / (con una pistola en la mano)» (p. 27). Sin embargo, en «Lentitud", escribe: «soy el perro que me persigue / soy esa lenta huida hacia mí»; aunque, por otra parte, en «Apátrida» leemos: «En mi silencio / las iglesias crepitan / y los perros me huyen»

(p. 35). En los últimos poemas de esta sección los barcos reaparecen poco a poco hasta dominar en el último de los poemas y abrir paso a la tercera sección, cuya temática no es muy diferente, y en la que de hecho reaparecerán los perros (y con ellos el miedo) como un motivo guía, solo que se diría que aquí los diversos hilos empiezan a anudarse en una urdimbre que, ya lo hemos dicho, culmina en el poema final, una especie de tapiz abierto al futuro (¿quizás a la esperanza?), escrito en una prosa más que notable: «Un día subiré a uno de aquellos barcos. Comprobaré que huir es exactamente lo mismo que regresar al primer ladrido, al corazón cansado corriendo en la calle» (p. 79). La sección lleva el significativo e inquietante título de «Restos del autómata».

A mi juicio, Antonio Muñoz Quintana ha escrito un libro sugerente, acaso no tan pesimista como alguien ya ha escrito, sino más bien, *sensu stricto,* de una apabullante lucidez, que se lee de corrido casi como novela, pues no le falta algo de narrativo, de relato de las vicisitudes de un yo líquido y viajero a su pesar. Me parece además que el autor ha combinado con habilidad una suerte de esquemático realismo, teñido de elementos presumible o supuestamente biográficos, con unas prudentes dosis de hermetismo y una moderada tensión autorreferencial. La reflexión metapoética, que aquí puedo solo anotar de paso y para terminar, es, quizá por ello, otro de los principales hilos conductores del libro.

GÓMEZ, VÍKTOR (2013). *POBREZA*
MADRID: CALAMBUR.

RAFAEL SARAVIA

Este es un libro difícil. No sólo por lo complejo del vocablo sino por ser un libro que incom oda al «yo» en su búsqueda intrínseca.

Víktor nos ofrece en *Pobreza* un marco de textos que surgen de una dilatada y perspicaz conciencia lingüística y cívica, textos sin definición que hacen de la ausencia de lo gramatical una competencia mordaz a una lectura alegre y desenfadada.

Pobreza, de Víktor Gómez (Madrid, 1967), publicado en la editorial Calambur, es un libro que no huye del daño. Un libro que implica y reclama la complicidad del lector para poder hacer alarde del discurso poético por antonomasia: la trascendencia del lenguaje como ente de comprensión superior.

Víktor viene desarrollando un discurso formal en torno a lo fragmentario y la heterodoxia desde libros anteriores. Poeta tardío en lo referente a publicaciones, ofrece su primer libro en el 2010, con el título *Huérfanos aún*. A éste le sucederán otros como *Detrás de la casa en ruinas*, *Incompleto* y *Trazas del calígrafo zurdo* como monografías antes de llegar al que será su libro más rotundo y del que estamos hablando ahora.

No obstante, hay que constatar que pese a la obvia evolución de los textos hacia un lenguaje más depurado, el eje visceral de los poemas de Víktor sigue intacto, como si unos libros bebiesen inexorablemente de los otros hasta tal punto, que lo hace patente en poemas como «soltar el deseo fulgente su salto con la carne quemada salta estrena el agujero» (p. 38). Donde alude con claridad —y lo refleja en las anotaciones fina-

les— a libros anteriores. Y donde se asoma la idea del poema continuo a la manera de Helder, Whitman o Enrique Falcón.

Pobreza se configura en dos partes. Dos maneras de buscar/encontrar, preguntar/contestar la matriz del dolor y su exhortación. Dos maneras de comulgar con el yo que aflora y el yo que subyace. Dos maneras de conversar con lo humano y de gritar/silenciar lo amonestable como símbolo moral pero sin doctrina.

La primera parte, «Aún sin nombre», genera el cuerpo del libro. Es sin duda la púa y la llaga provocada. Es respuesta a la vez que multitud de preguntas. En este conjunto de poemas que abarcan más de dos terceras partes del poemario, la denuncia se vuelve eje vital. Denuncia del propio cuerpo que renuncia a sí mismo y no comprende la precariedad del yo: «¿Qué atroz punzada era aquella que abriendo la carne dejaba circular entre tendones lo insufrible?» (p. 25).

Los poemas, desde la autocrítica, caminan en torno a lo humano y el lenguaje, como símbolos de libertad o aspiración de ella. Asume la controversia alrededor de las relaciones humanas, de la convivencia, del poder que lo sexual conforma en favor de lo inherente al Ser abierto a lo feliz. También alega, cómo la represión acelera lo oscuro, y convoca los márgenes que alteran la plenitud vital: «fiera ...furcia en la batiente ...así el azúcar resbala en la curva ...comisura dulce del cuello a la cadera ...melosa caída no hay ángel sucio en estas lides ...que diga ...soy» (p. 40).

Pero tal vez la parte más reseñable de la voz de Víktor Gómez, sea esa que convoca la deserción de lo lingüísticamente fútil y el marcado vínculo en contra de las afecciones humanas. Es decir, un compromiso cívico espectacular que, si es verdad que en esta parte del libro se aborda desde una desesperanza, abogando por la crítica y la voz rotunda frente a los valores que atentan contra lo humano, luego, en la segunda parte, en «Jana», torna radicalmente.

Hay innumerables poemas que desde el discurso fragmentado, desde la sintaxis rota, denuncian una realidad abrumadora y atroz. Pero

la voz de Víktor se alza con el deber de invocar, desde el disenso y lo plural, el testimonio del pueblo que se yergue en pro de la palabra que coloniza la definición de este libro: Pobreza.

Son la mayoría de los textos ejemplo de esta voz exigente: «es inmortal ponerse gravemente enfermo en el *estado de bienestar* ser improductivo escribir un poema sin porqué o hacer nada —en la tortura está la virtud del no atentarás contra los tiranos» (p. 50).

Pero si la rotundidad en esta primera parte del libro nos empuja a una sensación de lucha sin posibilidad de éxito (pero necesaria desde la moral y la conducta cívica), la segunda parte, titulada «Jana», se articula desde el reencuentro y la compasión.

En esta parte el amor y sus experiencias se desarrollan con la precisión del que comprende que el Yo es a veces una traba para la construcción de felicidad; y sólo en la entrega y en el acto de conciencia como ser amado se consigue el camino de la redención. «yo he convertido / mi tristeza en luz / yo / que sólo soy un cuarzo / en tus manos» (p. 103).

Esta manera de amar, de ser consciente como objeto amado, se extrapola a cada uno de los vínculos que para con la vida tiene el poeta. Acción y misericordia, devoción y sexo, intimidad y tensión en un campo menos abstracto pero sin fronteras muy concretas; como deslizando la esperanza en un reguero de futuro asumible.

Pobreza, de Víktor Gómez es un libro que reclama la paradoja. Que plantea la no-solución pero la defiende. Que advierte del poder del capitalismo pero no descarta su inexorable derrumbe.

Un libro personal y cómplice que abre discursos en cada una de las personas que se involucran en su lectura.

OLIVÁN, LORENZO, ED. (2012). *POESÍA CON NORTE (LOS POETAS Y SUS POÉTICAS)*
VALENCIA: PRE-TEXTOS.

ELENA FELÍU ARQUIOLA

Durante el mes de mayo de 2012, en el Museo de Arte Moderno de Santander tuvo lugar un ciclo de encuentros poéticos, titulado «Poesía con norte», organizado por la Fundación Santander Creativa y coordinado por Lorenzo Oliván. En las seis citas de que constó, los poetas invitados combinaron la lectura de sus poemas con reflexiones sobre su concepción y su visión particular de la poesía. Fruto de aquella iniciativa nace este libro, de título similar al ciclo que supuso su germen. Como detalla el editor en la introducción, fueron nueve los poetas participantes, con quienes se acordó un tema o título que les sirviera de eje en sus intervenciones. Con la intención de «crear espacios de reflexión y de debate en torno a la poesía, dando cabida a opciones estéticas muy alejadas entre sí» (p. 9), los poetas invitados y los enunciados escogidos para las seis sesiones fueron los siguientes: Carlos Pardo (Madrid, 1975) y Alberto Santamaría (Santander, 1976), «Precariedad y ficción de la voz poética»; Antonio Cabrera (Medina Sidonia, Cádiz, 1958), «Poesía y filosofía»; Luis Muñoz (Granada, 1966) y Rafael Fombellida (Torrelavega, 1959), «La atracción de los opuestos»; Luis García Montero (Granada, 1958), «Poesía y conciencia»; Antonio Lucas (Madrid, 1975) y Juan Antonio González Fuentes (Santander, 1964), «La luz oscura»; Aurora Luque (Almería, 1962), «Un pórtico extraviado en la tundra: nosotros y los clásicos».

En el volumen que aquí reseñamos se recogen los nueve textos breves nacidos de aquellos encuentros, nueve acercamientos diferentes al hecho poético, precedidos por la ya mencionada «Introducción» en la que Lorenzo Oliván presenta a cada uno de los autores y caracteriza —con necesaria concisión y preciso rigor— su escritura.

Los temas abordados en las distintas contribuciones que conforman *Poesía con Norte* son variados, así como variados son los enfoques. En «Contra la voz personal», Carlos Pardo reflexiona sobre las estrategias poéticas para la ocultación del yo que han desplegado los poetas en las últimas décadas, nacidas de la creencia de que «el yo estaba enfermo» (p. 35). Por su parte, Alberto Santamaría, en «Una poética de la confusión. Una aproximación», traza las relaciones entre el poema, el tiempo de la escritura («escribir ahora») y el tiempo histórico («escribir el ahora»).

Los vínculos entre la poesía y la filosofía son el eje que vertebra el excelente ensayo de Antonio Cabrera, titulado «El poema impasible. Sobre la proximidad y la distancia entre poesía y filosofía». Poesía y filosofía comparten «su común naturaleza lingüística» (p. 65); sin embargo, difieren en su camino hacia la comprensión: mientras que la filosofía buscaría «comprender por explicación» (p. 66), con la poesía «comprendemos no por explicación sino por emoción» (p. 68).

Luis Muñoz aborda en su texto «Atracción de los opuestos (notas sueltas para una charla)» diversas contradicciones presentes en su quehacer poético: la distancia entre lo que disfruta como lector y lo que persigue como poeta; el contraste que se da en la tarea de escritura en «el material tan fresco pero tan perecedero de lo que está a punto de ser escrito» (p. 81); finalmente, la tensión entre poesía y silencio, entre escribir y no escribir, y la «contradicción que supone tratar el tema de dejar la poesía precisamente escribiendo un poema» (p. 86). Por su parte, el símbolo, construido «a partir del centro iluminado de una intuición profunda» (p. 89), constituye el tema en torno al que gira el texto de Rafael Fombellida, titulado «Del bosque de símbolos al palenque de los sacrificios. Una poética a lo largo del tiempo».

Las reflexiones de Luis García Montero recogidas en «El oficio (poesía y conciencia)» se fundamentan sobre la asociación entre oficio y vocación y muestran una concepción de la poesía como un instrumento de cuestionamiento de la propia identidad y «del orden de las cosas» (p. 135) y del poeta como «cualquier ser humano que pretende ser dueño de sus propias opiniones […] de hacerse responsable de su voz» (p. 118).

Una visión diferente de la poesía se recoge en «La luz oscura», texto de Antonio Lucas en el que la escritura poética se concibe como un «ejercicio de descifrar, de descubrir, de nombrar y sumar vida» (p. 143). Este planteamiento muestra claras coincidencias con la perspectiva adoptada por Juan Antonio González Fuentes quien, en su ensayo «Caer en la cuenta: ideas sobre una poética de la luz oscura», se centra en esos poetas que «logran penetrar otras realidades, logran dar nombre a lo que no lo tiene, y al hacerlo, hacen crecer la realidad, verbalizan una realidad más allá de la realidad» (p. 157).

El volumen se completa con «Un pórtico extraviado en la tundra: nosotros y los clásicos», de Aurora Luque, única mujer participante en los encuentros y, consecuentemente, en el libro reseñado. La poeta almeriense hace un recorrido por varios libros y artículos publicados recientemente en los que se reivindica el legado ético y estético de la Grecia clásica en unos momentos en los que «la Europa en que vivimos […] parece haberse desentendido por completo de sus raíces más hondas» (p. 179), para terminar afirmando que «[…] no hay poesía con norte sin poesía con sur». Un inmejorable cierre para esta obra colectiva que explora algunos de los temas fundamentales de la poesía española actual.

GARCÍA LÓPEZ, ÁNGEL (2012). *POSDATA*
MADRID: VISOR.
XXVI PREMIO UNICAJA DE POESÍA.

MANUEL GAHETE JURADO

No es fácil contemplar el esplendor de la belleza en el brumoso paisaje de la ruina. Transido por lo inexorable, que provoca dolor y decepciones, el poeta acepta la venida lustral de la muerte como un acontecimiento cercano; si no deseable, al menos sereno y balsámico. El mejor Quevedo brota en versos feroces con los que pretende resarcir las heridas de las viejas batallas, hastiado ya de soportar el tedio pero sereno bajo el yelmo roto: «Ahora los miro sin que acerque acidia / el beso en mi mejilla de sus labios. / Pues siempre supe, mi fingido amigo, pobre mortal, que en ti son muchos ellos / y que en sus odios se resume el suyo». «Prólogo» y «Epílogo» son las dos partes en que García López divide su libro *Posdata*, que pretende cerrar un ciclo vital, intrapoético, trascendiendo el rastro de lodo del abismo donde han de hundirse todas las miserias para culminar en una todavía poderosa exaltación de la vida y la palabra: «Mi voz alzará el trino y la montaña lo hará volar / Jamás podrá abatirlo / el duro viento que, envidioso, empuje».

Heredero de luces y sombras, en la obra poética de Ángel García López afloran el arraigo a la naturaleza, la fértil tradición literaria y el rigor estético. Sería argumento de un singular tratado el análisis de todos los pronunciamientos que nos nombran como escritores nacidos en esta tierra única signada por el sentir barroco que funde canto y llanto, vida y muerte, dolor y gozo en una misma esencia. Aunque se ha escrito mucho sobre la virtualidad de la estirpe genuinamente andaluza, nada se ha conformado todavía que pueda establecer una visión totalitaria y clarificadora, en la que tantos nombres alumbran con luz propia. Barroquismo andaluz que poco tiene que ver con el yermo artificio de los que no conocen que el barroco es la prospección de lo fúlgido, la elucidación de lo íntimo, la revelación de lo insondable. Es precioso

el legado de nuestras raíces: la fértil adjetivación, el léxico sonoro y luminoso, la mitificación y la sinéresis, el culturalismo mediterráneo, las prosopopeyas simbólicas, la fusión vital con el paisaje, la metáfora visionaria y la sensualidad envolvente, identifican la poesía andaluza y la distinguen de cualquier otra manifestación poética. Ángel García López es, por antonomasia, uno de sus grandes hacedores.

Jaime Siles, prologuista de la primera compilación de su intensa y extensa obra poética, destaca los rasgos que, según él, marcan esencialmente la escritura de Ángel García López: temporalidad y memoria: sincronía y diacronía litigando en el hallazgo de la identidad; espacio y tiempo concitándose en la transparencia de los signos. Pero la constelación verbal de Ángel García López es tan abarcadora que, en su extensión y tensión, abraza la virtualidad de la poesía. En la creación de García López, cabe la exaltación vital y la elegía, la ingravidez de los cancioneros pastoriles y la grave espesura simbólica, la esplendidez del poema amoroso y la hiriente sátira, el gusto por lo popular y las arquitecturas lingüísticas más complejas. Probablemente, muy pocos poetas tengan la acreditada autoridad de Ángel García López, en quien —como rubrica Ángel Prieto de Paula— «desemboca una larga y fructífera tradición literaria». Juan Carlos Rodríguez Búrdalo lo define como «una de las voces más firmes del magisterio poético español […] una voz tan auténtica como imitada, especialmente en la reivindicación de lo andaluz más sustantivo». Tal vez por esta razón inalienable ha obtenido premios tan prestigiosos como el Adonáis, el Nacional de Literatura y el Nacional de la Crítica, además del «Boscán», «Leopoldo Panero», «Rafael Morales», «Ciudad de Irún», «Ciudad de Salamanca», «Ciudad de Melilla», «Juan Ramón Jiménez», «Generación del 27», «Unicaja» de Poesía, Premio de la Crítica de Andalucía y recientemente el «Cáceres. Patrimonio de la Humanidad».

Treinta autores lo homenajeaban en la obra *La poesía de Ángel García López*, coordinada por José Jurado Morales, publicada en Visor en 2011, porque nadie como el poeta gaditano para transmitir la magia de la palabra poética. «Poeta del lenguaje», lo llamó Rafael Morales, rotulando en oro de ley su condición irrebatible; un lenguaje ágil, preciso, tachonado de virtudes retóricas que no pierde un ápice de

intensidad, sabedor de su fuerza y su prestancia: «Verso mío, sé tú: nadie te acalle / En tus ojos se abarca el universo, / los granados florecen en tu mano / y, labriego, en su lumbre, acude el trigo / hacia el milagro de la luz más clara».

Posdata no es un libro de añoranza, sino de memoria; de ultimátum, pero no de adioses; de miradas amargas que trascienden su destino, poblando de renovados dones un testamento poético inmarcesible, donde vuelve a surgir, como el fuego, ese irresuelto litigio entre el dolor y la alegría, el fulgor y la tiniebla. Crítico e irónico, pero siempre tintado de dolorida humanidad, *Posdata* se nos ofrece como un libro para la reflexión frente a la insidiosa condición humana, donde el rigor lingüístico, signo visible, impone su férula, a veces mordaz, hasta inclemente; donde se aspira el olor a fibra poética, sedimentada por el tiempo, pletórica de madurez y dominio, yunque de la gran poesía intemporal: «Tendré siempre un lugar, un sitio será mío / bajo el pinsapo cuyo olor me lleve / cercano de los dioses que me ungieron»; un lugar donde la palabra más oscura sea epitafio mortal de la belleza.

HERNÁNDEZ MOLINA, TOMÁS (2013). *TRES VECES VINO Y SE FUE EL INVIERNO. ANTOLOGÍA (2004-2009).* ESTUDIO PRELIMINAR Y SELECCIÓN DE JUAN CARLOS ABRIL, JAÉN: DIPUTACIÓN, INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES.

PEPA MERLO

A caballo entre el trovador y el juglar, a medio camino entre guerrero y cortesano, Tomás Hernández en *Tres veces vino y se fue el invierno*, al más puro estilo épico, narra hechos legendarios, presenta a personajes históricos, reales o ficticios. Sitúa al lector en el asombro que provocaban aquellos relatos contados con el fin de hacer perdurar la Historia y sus personajes, con el propósito final de intentar entender lo que somos, recordando lo que fuimos. Se inician los versos de un modo narrativo próximo al de los cuentos de *Las mil y una noches*: «Cuenta *Dozy* que el califa esperaba...», «He oído que en los tiempos de su muerte...», «Dicen que Hölderlin, enloquecido y viejo...», «Comenta Valle-Inclán que la mujer más joven...», etc. Borges, Nájera, Laurie Lee, Melquisedec, Leigh Hunt, Sísifo, Omar Jayyam, Bagdad y un Çimbal con reminiscencias de Chick Corea. No es la *metaliteratura* lo que define a este poemario aunque insertados entre los versos encontremos la huella de otros poemas y otros autores: «*Vendrá la muerte y tendrá tus ojos…*» o *Y véante mis ojos,* el título de uno de los libros, rescatado del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz. Es también la metahistoria y la metacultura como «la reformulación discursiva propia de la posmodernidad que incluiría la totalidad de los distintos metalenguajes», tal y como señaló Luis Veres en el artículo «Metaliteratura y estereotipos» en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n. 44, Madrid: Universidad Complutense.

Pero las epopeyas que se nos narran, y aquí reside la brillantez de este libro, no giran en torno a un héroe arquetípico, ni representan los valores tradicionales de una nación. No son las gestas de Odiseo las que llenan y dan sentido a estos versos, el centro de atención es el antihéroe, Elpénor, el más joven de los remeros de Ulises que no muere heroicamente en la batalla, sino del modo más absurdo, cayendo de un tejado

mientras duerme la resaca del alcohol. Tampoco es el Ulises que afronta valiente las pruebas del Destino el que se nos muestra aquí, sino ese que deambula «sentado por las piedras de las playas, / solo, sin nada más que mirar». Es el adalid que vaticina la llegada del ocaso, que contempla un paisaje habitado por batallas donde las ratas son las «que visitan los sueños del guerrero». Pasado, presente y un futuro ignoto, recrean el pequeño universo que conforma este volumen.

Tres veces vino y se fue el invierno reúne más de cien poemas seleccionados de los libros: *El viaje de Elpénor* (2004), *Y véante mis ojos* (2006), *Accidentes geográficos* (2007), *Última línea* (2007) y *Peñón de las Caballas* (2009). Cinco libros muy diferentes aunque da la impresión de ser un mismo libro con cinco partes distintas, a modo de capítulos, por los que transita la voz poética. Una voz tan nítida que dibuja los escenarios con una finura de orfebre, propiciando al lector la sensación de estar asomado entre las molduras del marco de un cuadro de William Turner («Shulayr se despertó con un manto de niebla. / No sabes si es el cielo que baja / o la tierra que asciende»), de estar acariciando un sepulcro de mármol («Nájera») o situados frente al «Palacio de Monterrey» contemplando cómo las gárgolas de las cornisas nos miran, pues «ni hombre ni mujer aquí se asoman, / un lujo inútil que sólo si eres viento/ rozar puedes». Con el detalle con el que una cámara cinematográfica grabaría una panorámica horizontal de reconocimiento, captando en un recorrido lento hasta el último detalle de la escena, así el poeta nos describe la «Necrópolis de Noy», un «Museo en Roma», los relieves de «La caja de plata», un mercado y hasta la muerte en «Un resplandor». La vida vista en fotografías en blanco y negro («En la fotografía unas mujeres hablan / a la sombra de un árbol. Está en pie / la fachada y en blanco y negro está / la luz en las ojivas»). Los días observados a través de la lente de un relojero que nos acerca lo que a simple vista el tiempo nos oculta: lo que esconde «El hombre que miraba los pájaros».

Nada hay más importante para un pintor que la luz. Tomás Hernández en esta antología es un pintor de historias enfocadas con una iluminación perfecta. Cada uno de los poemas de este libro tiene sus ángulos de luz precisa. Luces y sombras, que al fin son «el esplendor del mundo», se cuelan entre las ranuras de los versos y encontramos que

«la luz era de plata y sus tonos metálicos», que hay «unos ojos sin luz» y «una tarde que cae», está «el azul poderoso que trae la primavera», «un resplandor de plata que las nubes esconden», «la luz que dio comienzo al universo», «una luz afilada que parte el sol, «una luz que se curva», una luz que se estremece al rozarnos, en definitiva, el lugar donde «mirar en *la cambiante geometría / de lo mismo la luz cada mañana»*, porque este libro acelera el tiempo desde el título mismo, reduciendo las estaciones a una. Un ir y volver del invierno que, más que acotarnos el tiempo en tres años, nos delinea su rutina.

Poemas agrupados entorno al tres, *Tres veces vino y se fue el invierno.* El número cabalístico en el que Platón concentró la unidad del hombre (lo material, lo espiritual y lo intelectual), en el que Aristóteles supuso el símbolo de la Armonía y al que Virgilio se refirió como *omne trinum perfectum.* Salomón, a quien el poeta hace referencia, fue el tercer rey de Israel, después de David y Saúl.

«Escribo porque el tiempo ya me vence / y más miro la luz porque la voy perdiendo», quizás estos versos sean el motivo final de esta antología de Tomás Hernández Molina, a la que me atrevería a definir no solo como el compendio de los mejores versos de un autor hasta el momento, sino con el sentido que adquiere el término «antología» dotado de su adjetivo locativo «*de antología*»: «Digno de ser destacado, extraordinario».

CANO, JAVIER (2013). *TU LUZ DIARIA*
MADRID: HIPERIÓN.
XVII PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA ANTONIO MACHADO EN BAEZA.

FRANCISCO M. CARRISCONDO ESQUIVEL

El numen del poeta no desfallece. Acostumbrado como está a ganar grandes premios (el Andalucía Joven, el accésit del Adonáis, el Joven Loewe…), ahora le toca ser merecedor del Premio Internacional Antonio Machado en Baeza. El poeta ha dejado de escribir poemas para componer un libro de poemas. Se observa una línea más o menos definida, con voluntad más de lo primero que de lo segundo, que tiene a la luz como protagonista. Pese a estar dividido su libro en tres partes («Lo que dure esta víspera», «Perderemos las llaves» y «Las afueras»), los matices del tema se entremezclan indistintamente por ellas. A esa continuidad temática se une el apoyo de las citas que encabezan bien el poemario (Hugo de San Víctor, Antonio Colinas), bien cada una de las partes (Jorge Guillén, Luis Cernuda y Manuel Urbano).

La perfección formal aflora en todo momento a lo largo del libro. La luz que domina el conjunto es la del atardecer, camino de la noche y recobrada con el crepúsculo de la mañana. Es la luz de la amada que, en ese tránsito, se convierte, a falta de luminosidad, en la transparencia del cristal o la translucidez de los vitrales, cuerpo con que el poeta amanece, trasluz que insinúa y permite no andar a ciegas hasta la llegada del nuevo día. Por eso, la amada es la excepción a la oscuridad, como puede deducirse de «Noche discípula»: «De madrugada / la luz pone un ejemplo: / tú desvelada» (p. 72). Así pues, nos encontramos ante un libro de poemas de amor. Eso sí, nada naif. La altura erótica a la que pueden llegar algunos versos es sublime. Es el caso de «Primera caída», donde la escena diaria del desayuno en el salón de casa se convierte en toda una experiencia sensual.

Y es que el poeta invoca la luminosidad de los lares, cuya luz emana de la amada, «luz diaria». El alma y el cuerpo se desenvuelven en un

escenario de camas, habitadas y deshechas, pero también de tareas del hogar, de economía doméstica, como en «Teoría de la luz»: «Dura más el dinero / si no soy yo quien vuelve del mercado, / y el sabor de la fruta es otra cosa / y la carne más limpia; / hasta el yogur caduca algo más tarde» (p. 28, vv. 16-20). No sólo los amantes, también la ciudad resucita con el alba: el templo llama a sus fieles, los cláxones compiten con el piar de los pájaros, el pan recién hecho llega a las cafeterías… Es el espectáculo de la cotidianidad al que asisten y del que participan: tras la jornada laboral, la amada, como todo en el orbe, vuelve a casa, el portal se enciende y, entonces, «fuera, el mundo / ha acabado sin ti» («Juan, 11, 21», p. 67, vv. 6-7).

Sin olvidar de dónde viene el poeta —se intuye su ciudad y consta que es el Guadalquivir el río del que habla en «Camino de la sombra»— hay cierto cosmopolitismo en los escenarios recreados, lo que viene a añadirse a cierto culturalismo que impregna el poemario. Existe en Javier Cano un afán por elevar a categoría mitológica las escenas más triviales. Por ejemplo, en «Renacimiento», al poeta la cotidianidad del baño diario de la amada le evoca el botticelliano nacimiento de Venus. Las mujeres de la ciudad son «Musas urbanas», cuyas sugerentes indumentarias hacen recordar la Olimpia de Manet o la Venus de Renoir. También de esta sublimación de lo doméstico por medio de nuestros referentes culturales participan la religión («Sobremesa», «Santos lugares», «Juan, 11, 21», «Pietà») o el cine («Duelo al amanecer», «De cine»).

La luz encarnada y la luz que marca el ritmo urbanita. Con estos mimbres construye el poeta su poemario. Hablaba al principio de su perfección formal. Se pueden detectar aliteraciones tan hermosas como «húmedas de malhumor y humo» (en «Lo que dure esta víspera», p. 22, v. 24). Junto con el verso libre conviven las rimas consonantes de las liras de «Delicatesse» y los versos asonantados de «Madrigal ajeno» y «Pietà». En definitiva, el artífice se vale de los instrumentos expresivos más adecuados, en completa armonía con la profundidad que confiere a un tema en apariencia sólo superficial, gracias a recursos frecuentemente manejados por la poesía española contemporánea, como la trascendencia de lo ordinario (primores de lo vulgar, como gustaba decir a Azorín). Cualidades todas ellas que hacen merecedor al poeta del prestigioso premio baezano.

ESCRIBANO PUEO, MARILUZ (2013). *UMBRALES DE OTOÑO*

ESTUDIO PRELIMINAR DE REMEDIOS SÁNCHEZ GARCÍA, MADRID: HIPERIÓN. XX PREMIO ANDALUCÍA DE LA CRÍTICA DE POESÍA.

FRANCISCO MORALES LOMAS

La literatura no está construida con palabras. Puede que estas aporten su solución teórica, pero la literatura, sobre todo, está construida de sentimientos, emociones, sensaciones, espacios públicos y privados que se resuelven en una oración, en un adjetivo o en un símil, pero siempre estos serán la vibración última del sentimiento que los creó. Quiero decir que, por encima de las palabras del poemario *Umbrales de otoño* de Mariluz Escribano Pueo, está la fuerza de las emociones y la vehemencia de un corazón abierto y público. Con esta obra, precedida de un rico y exhaustivo estudio de la profesora de la Universidad de Granada, Remedios Sánchez García, Mariluz Escribano Pueo realiza una confesión hondamente sensitiva. Su vibración interior se apodera del poema a través de una lírica que nace de la memoria pero también de lo que guarda el corazón.

Sus dos grandes apartados (el primero sin título, solo enumerado con el dígito romano I; y la segunda, con el dígito II y «Humo remansado») nos hablan de dos pensamientos muy diferenciados. En el primero, innominado, vive la familia, los amigos, el espacio sentimental, la infancia… en una melancolía de hoja otoñal que va tomando los colores dorados, las lluvias en las ventanas y «los silencios/ aislándonos del mundo». En el segundo, «Humo remansado», a pesar del título que nos habla de evanescencia, existe un ardiente cancionero amoroso, en el que hay un tú apostrófico al que se dirige su discurso cálido, sensitivo e íntimo. Se apodera entonces del poemario la conmoción de la mujer enamorada pero muy consciente de que «está escribiendo el color del recuerdo» (que aquí más que nunca tiene su sentido originario: re-cordo, lo que se guarda en el corazón, en el sentido que le daba Schopenhauer).

Comienza el libro con una dedicatoria especial a su madre, a la que rememora trabajando en la casa con la naturalidad de ese tiempo machadiano que se acomoda a la existencia cotidiana y crea las sensaciones de lo perecedero. El otoño se configura entonces como el tiempo preciso, esa determinación en la que se asienta la memoria mientras la Madre, en mayúscula, crece en los poemas con la confidencia del canto y la materialidad de una geografía de patios y huertas. El recuerdo crea el poema, se apodera de él pero en ocasiones rezuma tristeza en una soledad envolvente en la que la geografía, como en su momento en Juan Ramón Jiménez, conforma las sensaciones y las delimita. Y el tiempo se va apoderando del poemario, el tiempo recordado, el tiempo hallado, el tiempo que anda en el corazón zigzagueando e imaginando cómo fue ese pasado, cómo existe en el recuerdo, en ese gozo sin fondo, en esa desolación imprecisa de afectos y ansiedades. Y así germina el padre desde la contemplación, desde la observación cinematográfica que crean sus ojos, esos ojos que observan «la patria cereal de los trigos», en esa bella metáfora. Pero también es tiempo de espacios para un nihilismo de ciudad muerta, de ciudad donde pocas veces sucede algo, de ciudad de tardes intrascendentes y soledades ciertas.

El «Humo remansado» crea desde el inicio la exaltación y la energía vital. Desde la virtualidad imaginaria, la escritora se sitúa en el limbo del corazón, en su extrarradio de tierra, surcos, trigos para poco a poco ir entrando en su alma sencilla y forjada por la ternura, enérgica, vital y amorosa. Los símbolos que aspiran a crear una imagen definitoria transitan el poemario, bien siendo esa carga mineral de la tierra, bien esa agua que crece con la incertidumbre y la voz que retiene el corazón. Es un amor muy nerudiano, creado en el trasiego de la naturaleza, que le sirve de proyección pero también de centro y guía. Existe una necesidad definitoria por expresar el significado de este amor que la concita y la compele a seguir, olvidando esa tristeza de antaño. En ese fulgor de la necesidad del recuerdo de amor (no olvidemos que escribe en el color del recuerdo) los labios del amado crean la solidez deseada, se apoderan de su existencia y adquieren la esperanza primera. El abandono, ese recuerdo que inunda las tardes («Entera está mi vida en ti depositada»), vuelve también para afianzar una extraña mezcla de placer y desconsuelo, de afectos y derrotas, de silencio y palabras cruzadas. Un oxímoron

de sensaciones contrapuestas que pueden llegar también al silencio de amor, pero, al mismo tiempo, a la rendición de amor. Hay como una entrega, el efecto de las manos en el cuerpo de la amada, las manos como un libro que expresa sus sensaciones y se hace uno y expresivo al tacto, pero también un encuentro permanente con la fuerza y la integración de la naturaleza: «Definitivamente me confortan tus manos, / me dan la certidumbre de mi existencia amante / cuanto tiemblo en el mar de su interrogatorio/ y respondo a su urgencia con un suave abandono». Pero la soledad se hace invectiva y se va adueñando progresivamente de ese encuentro y se crea su dolor de ausencia, a pesar de su diálogo mudo. Entonces la poesía, su lenguaje hecho de sensaciones, va transigiendo esa geografía creada, va reconstruyendo esa creación de agua, tierra e impaciencias, y va, en definitiva, construyendo una voz que rezuma una historia vivida.

Y siempre la vida que germina en el verso: «Vivirás en mi verso cuando la luz se acabe, / por eso yo te canto germinal y sencillo». Es su luz, la luz encendida que guía este canto, a pesar de que sabe perfectamente que el pasado nunca vuelve y es sublime en su recuerdo.

VELÁZQUEZ, LUIS (2013). *UNA DERIVA INDESEABLE*
MADRID: LIBROS DEL AIRE.

PEDRO JAVIER ROMERO CAMBRA

Recuerdo haber leído no hace mucho una antología de poesía española de posguerra en una modesta edición de bolsillo, editada por Enrique Moreno Báez en el año 70 (*Antología de la poesía española contemporánea*, Barcelona: Salvat) del siglo pasado, y con lo más granado de los poetas españoles tanto de primera fila como no tan de primera fila en aquella época. Además de la enorme calidad de los poemas seleccionados, que acentúan el inexplicable olvido que dicha antología ha sufrido ante los ojos de la sesuda y preparadísima crítica española contemporánea (¿?), al leer los poemas de Luis Velázquez he vuelto a retomar parte de la tematología que jalonaba la poesía de los años del hambre.

La luz que obsesionaba a Jorge Guillén, esa luz liberadora en el poeta del 27 se convierte en una tortura para nuestro poeta contemporáneo, luz que aturde y confunde los sentidos y cuyo exceso se convertía en una fuente de irritabilidad en el caso de Juan Ramón Jiménez; dicha hiperestesia es compartida, a todas luces, por Velázquez, pues tan sólo la noche y su silencio real vuelve a equilibrar el ser en su balanza tras el ruido y la furia de avatar cotidiano. Sin embargo, allá donde los poetas de posguerra encontraban un rastro de lo que buscaban, dotando al poema de una feliz resolución, el poeta que nos ocupa no acaba de encontrar ni cognitiva ni estéticamente el objeto de su búsqueda, insertándose de esta manera en el *modus operandi* de la generación poética de los autores posteriores a la poética de la experiencia, cuyo hacer no se sabe si es una regresión o una superación con respecto a las etapas poéticas anteriormente mencionadas. Hay veces en que el poeta vuelve hacia Aleixandre en el goce del tema amoroso, y a Cernuda en el eco agridulce de su estética, pero lo que determina esta obra es el afán de explicar el poema desde una diversidad de perspectivas coincidentes en

espacio y tiempo, más propias de los postulados de la Física Cuántica que de la Polifonía. Me explicaré: la polifonía intenta retratar una misma realidad múltiple y plural desde múltiples ángulos. Por el contrario, la Física Cuántica describe a un objeto que es una cosa desde una cierta perspectiva, y que se convierte en una realidad completamente diferente si se la mira con una desviación mínima con respecto a su posición original. Dicho esto, vaya por delante que explicar la nada es muy difícil, y que suele llevar aparejada una desviación con respecto a los metros y géneros tradicionales y una cierta agresión a las convenciones que la expectativa general tolera. La posmodernidad, sin embargo, también tiene sus riesgos, y necesita de referencias culturales para anclar el maridaje entre significante y significado, por cuanto el contexto general del poema de vanguardia actual queda borroso, como borrosa puede quedar su intencionalidad.

La primera parte del poemario se titula «El ruido», y hace una evidente referencia al escritor americano Faulkner. Todo el problema de la percepción sensorial del poeta queda abiertamente expuesto; pues la luz no hace sino cegar los sentidos del autor, y su estridencia aturde sus oídos, el aguarda pacientemente la noche, para que ésta vuelva a cargar de sentido al mundo inerte, que alcanza así su máxima expresión de perfección.

La segunda parte se titula «El corazón del poeta». De repente, el autor toma conciencia de sus sentimientos, a los que ha de dotar de significación. Y si la percepción es individual y unitaria, el sentimiento es colectivo. El pálpito vital se convierte en la razón de ser de esta parte. Y sin embargo, la relación con los demás no se contempla como un acercamiento a la sociedad en tanto que un conjunto de individuos, sino como un acercamiento al *otro*, desde un planteamiento dialogista aún presidido por la fuerte conciencia del yo del escritor.

Si la primera parte simboliza el nacimiento y la infancia a través de la experiencia sensorial, la segunda hace lo propio con la madurez tras la parcial aceptación del hombre como animal social. La tercera parte, titulada «La deriva» entronca así directamente con la idea de la muerte; un fallecimiento que no es biológico, sino que más bien supone un abandono; muerte de la conciencia propia y colectiva, y un bajar los bra-

zos para que sea el propio subconsciente y lo más íntimo, vital y recóndito del poeta el que se exprese, celebrando su voluntad inquebrantable de ser y existir; de ahí la referencia a Keats y su *Oda al Viento del Oeste*. Esta tercera parte del libro es transgresora, atrevida, y desde una prosa atípica y heteróclita el narrador intenta narrar su deriva en un género que debe servir para comunicar un *logos*, pero que acaba por referir precisamente la falta del mismo y la negación del propio discurso. Lo que supone nuevamente, en definitiva, la negación por ausencia de la idea de Dios (aquí entronca con buena parte de los poetas españoles de los 50, aunque sea para dudar de la presencia de la deidad; cuestión ésta cuya sola mención despierta la curiosidad del lector, pues no se distingue la literatura contemporánea por acercarse a la divinidad). No distingue Luis Velázquez, sin embargo, la dicotomía implícita en el conflicto entre los hombres que quieren ser Dios y el Dios inventado por los hombres. Los primeros ya fueron analizados negativamente por el excelso poeta inglés Ted Hughes, (lo que supone una feroz crítica hacia las ideas de Nietzsche, excepcional filólogo pero pésimo filósofo a mi juicio), y no pueden ir en el mismo saco que el Dios inventado por los hombres, más disculpable desde un punto de vista antropológico. Velázquez no mata a Dios, sino que lo convierte en un ente venido a menos; pero su sombra aún sigue estando ahí.

La recapitulación final del autor es la que justifica la referencia a William Wordsworth y su concepto de río como corriente del agua que es vida y que, en algún momento, busca acercarse de nuevo a los primeros tramos de su primitivo cauce; ello forma parte de la vida del río, que también es la nuestra, tal y como nos explicó en su momento Jorge Manrique.

En definitiva, *Una deriva indeseable* es obra de su época, aún atada a la posmodernidad, y su expresión obedece al periodo posterior a la Poesía de la Experiencia, con su búsqueda de nuevas claves estéticas ayudada por encomiable dominio del lenguaje, y aderezada con una variante que no aparece en otros libros actuales: la alusión a la idea de la divinidad (a la manera de la antología de Moreno Báez), lo que le hace destacar con respecto a sus coetáneos. ¿Estamos ante una nueva propuesta de ciclo poético en España? El tiempo (el viento) lo dirá.

PÉREZ AZAÚSTRE, JOAQUÍN (2013). *VIDA Y LEYENDA DEL JINETE ELÉCTRICO* MADRID: VISOR. XXIII PREMIO DE POESÍA JAIME GIL DE BIEDMA.

JOSÉ LUIS REY

Comencemos el comentario del nuevo libro de Pérez Azaústre con las palabras que le dedica Pere Gimferrer en la contraportada del mismo: «*Vida y leyenda del jinete eléctrico* es un único poema, escrito sin puntuación y sin mayúsculas, cuyo título hace alusión a la película *El jinete eléctrico*, rodada por Sidney Pollack en 1979 y protagonizada por Robert Redford y Jean Fonda. Se trata de una obra unitaria de gran novedad y pocos precedentes en la poesía española, con una presencia importantísima de la vanguardia extranjera, aunque el ritmo y muchas esencias son muy españoles. Es una obra distinta a casi toda la poesía que se publica y de un muy alto nivel literario. Un libro excelente.» En efecto, el libro es excelente, seguramente el mejor de su autor, que ya nos había dado otros libros importantes como *Una interpretación* (Premio Adonáis) o *Las Ollerías* (Premio Loewe). Lo que más destaca en este libro es su ambición, tanto temática como formal. Se trata de un solo poema río sin puntuación, dividido en 36 fragmentos, que crea una respiración y una atmósfera muy personales, distintas a todo lo que solemos leer de los nuevos poetas. Con este impresionante poema largo Pérez Azaústre alcanza, como supo ver Túa Blesa en su reseña para *El Cultural*, una posición de privilegio en la poesía española actual. Con el recuerdo de las mujeres que en Eliot iban y venían «hablando de Miguel Ángel», también aquí se abre el poema con una doble presencia femenina: «dos mujeres se encuentran sobre la eternidad / en la calle de los enamorados y hablan». ¿Alegoría quizá de la poesía y la vida en perpetuo diálogo? Pues no otros son los temas principales de este poema: la reflexión sobre la vida y la poesía. El libro está lleno de referencias eruditas al cine o la literatura, lo que lo enlaza con sus maestros novísimos, pero hay algo más aquí y es esto lo que da la talla de la calidad de la obra: que

se trata de una poesía madura y exigente que se plantea, a cada paso, esa relación entre poesía y vida. La poesía ha de servirnos, parece decir el autor, para dar un sentido y un significado de dignidad a la vida: «el poema el poema largo el poema río el poema canto / estratificación de un lugar aterido autentificación». Así es; en ese lugar aterido de la vida surge como un torrente el canto poético para arrasar las horas felices y las desdichadas en un aluvión de imágenes y ritmo. Pocas cosas escapan a este poema total: llega incluso a hacerse patente la reflexión sobre el estado actual español de crisis económica y política y se demuestra así que la preocupación social puede estar presente en una poesía rica y metapoética que se exige mucho a sí misma. Alta poesía que condesciende incluso a tratar de pasada a algunos personajes del mundillo literario de su generación (hay por ahí una referencia a los poetas *pinchadiscos* y a la pobreza poética de dicha generación), negando la buena prensa que tiene la escasez de inspiración poética. Pero todo (política, literatura, vida) está sometido a una extrema conciencia del hecho poético, que es lo fundamental aquí. Como ya nos advirtió Wallace Stevens, la poesía es el asunto del poema. Y Pérez Azaústre, en la alucinada carrera de su jinete, hace suya esa afirmación: «toda la vida oyendo el fragor del lenguaje». Es este soberbio fragor del lenguaje lo que nos arrastra aquí hacia la desembocadura de las visiones. El ritmo es poderosísimo y discurre sin caída alguna. Desde el principio al final asistimos al espectáculo de la palabra engendrándose a sí misma, dándose a luz en la luz de la vida, que brillará más por la palabra que por ella misma. Recuerdos y vivencias, tanto culturales como vitales, van fundiéndose en ese avance arrollador hacia el blanco último del silencio. La imaginería también es de primer nivel y remite a Rimbaud, Perse y otros maestros españoles como Gimferrer: «halconero de luz con el porte brumoso / del vuelo celular por el curso baldío / dame tu cruz de tarde registra el alimento / en la conversación pulsos del vellocino…» Por lo tanto, por su gran calidad estética e incluso moral, es éste un libro que ha de quedar entre lo mejor que ha dado la poesía española de los últimos años. No me resisto a citar parte del fragmento final, que es un cierre espléndido de este viaje por los bosques y manantiales de la fuerza poética con la evocación de la película dirigida por Robert Redford *El río de la vida*: «recordemos el día de la celebración / en missoula montana junto al río blackfoot

[…] /el hijo del pionero remontó las corrientes/ su paz presbiteriana contención vigilante […] / hermano mira he vuelto vámonos a pescar […] / quién bendice el silencio al salir de las aguas». Nosotros bendecimos el silencio al salir del agua encendida de este libro. Celebremos que aún quedan poetas, tras la devastación del realismo español, capaces de escribir libros como éste, capaces de vivir libros como éste.

MAYOR, DAVID (2013). *31 POEMAS*
VALENCIA: PRE-TEXTOS.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

El nuevo libro de David Mayor (Zaragoza, 1972) exhibe la rara virtud de la modestia en un gremio poco proclive a las lecciones de humildad. El título denotativo del volumen, la breve extensión de las composiciones y las características del sujeto que las protagoniza suscriben una poesía en voz baja, ajena a las cabriolas retóricas y a las expansiones subjetivas. Sin embargo, no conviene despachar *31 poemas* como un aplicado libro menor, pues esta es una de esas felices excepciones en las que un autor ofrece mucho más de lo que promete.

De las tres partes en las que se divide el conjunto («A pasos de distancia», «El libro de los viajes» y «Domicilio»), la primera y la tercera incluyen sendos poemas que funcionan como prólogo y epílogo, respectivamente. Asimismo, la cita inicial de Rafael Cadenas resulta sintomática de un proyecto de escritura que se concibe como un arte de la mirada y una indagación en los detalles insospechados de la cotidianidad: «Soy prosa, vivo en la prosa, hablo prosa. La poesía está allí, no en otra parte», afirma Cadenas. Si en su primer libro David Mayor admitía buscar la felicidad *En otra parte*, aquí pacta una tregua transitoria con sus coordenadas existenciales. En este lado de la vida se sitúa una «Advertencia» preliminar que tiene más de declaración de intenciones que de aviso para navegantes: «Mi trabajo es la aproximación, / subrayar con tinta muy licuada / la vida que cambia de acera, / habla lo justo y mira a los ojos / sin parecer un hombre asustado».

Los textos de la sección central proponen un recorrido alrededor de la órbita del sentido. El yo que se esconde en el hueco de los pronombres y que se define como un corredor de fondo —igual que el personaje de la película de Tony Richardson— dota de espesor humano

a una veta epigramática que aúna la sentencia moral, la mirada crítica y un leve poso de ironía. Elusivos y alusivos al mismo tiempo, los versos de David Mayor albergan el sombrero de Gene Hackman en *French Connection* («*Pork Pie Hat*»), las canciones de Blondie, las pesadillas de Poe y los malabarismos futbolísticos de Frank Ribery: «El mundo se ha vuelto tan explícito / que apenas hay regate para salvarse». Cerca de la densidad semiológica del *pop art*, pero sin su acumulación simultaneísta ni su tendencia al pastiche, el autor entona un réquiem por los vestigios de un mundo perdido en el que aún era posible salir con «La hija del capitán», conocer a «La mujer del año» o convertirse en corsario a las órdenes del Capitán Kidd. Así se advierte en «Feria del libro», a la vez elogio de la lectura y elegía por el fin de la literatura: «Te preguntas qué ocurrirá / cuando acaben los libros. / El día, la fecha, el lugar. // E imaginas un galgo detenido / en un descampado, / a un mortal en la guerra de Troya, / a un quijote / en busca de trabajo». A medio camino entre el placer de las palabras y el misterio de los objetos, los títulos de estos *31 poemas* funcionan como los enigmáticos rótulos de Magritte, ya que no se limitan a introducir un tema, sino que a menudo polemizan con el contenido. Las fricciones entre texto y contexto se aprecian en «La Mostra de Venecia», que contrasta los fastos de un gran festival cinematográfico con el ritual del cine de los viernes; en «París-Dakar», que transforma el deporte de alto riesgo en áspera metáfora de la existencia; o en «Pesca con mosca», que le permite al sujeto enunciar una peculiar teoría de la relatividad («Hay tres puntos de vista: / el tuyo, el mío y la verdad»). En otras ocasiones, el nomadismo virtual de David Mayor conduce a la puerta de la calle. Ejemplo de ello son «Prenzlauer Berg», postal berlinesa de un «esplendor venido a menos», y «Salir de casa», autorretrato quimérico de quien quizá «se equivocó de siglo, de oficio, de país». El volumen se cierra con «Vida secreta», un cuadro hopperiano dedicado a la memoria del padre del escritor: «Hay un hombre con sombrero / al otro lado del cristal, el semáforo / en ámbar».

En definitiva, los aciertos de *31 poemas* no solo residen en su complicidad retrospectiva, en su crónica de la insatisfacción contemporánea o en las mezclas que convergen en su redoma cultural. Además, cabe destacar la exigente apuesta por un discurso donde la ética y la estética se complementan a la perfección. Al fin y al cabo, solo quien ha aprendido

a despojarse de lo accesorio es capaz de capturar la palpitación cordial de las cosas que importan: «la vida fiel a la vida, / el silencio nítido / de lo que pasa inadvertido».