Jaén
Paraíso interior

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén
Paraíso interior

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 7. AÑO 2011

DIPUTACIÓN DE JAÉN

UNIVERSIDAD DE JAÉN

Consejo editor

Diputación de Jaén

Presidente
Moisés Muñoz Pascual
Vicepresidenta de Turismo, Desarrollo Local, Sostenibilidad y Cultura
María Angustias Velasco Valenzuela
Diputada del Área de Cultura y Deportes
Yolanda Caballero Aceituno
Director del Área de Cultura y Deportes
Arturo Gutiérrez de Terán

Universidad de Jaén

Rector
Manuel Parras Rosa
Vicerrectora de Extensión Universitaria
Ana Ortiz Colón
Director del Servicio de Publicaciones
José Miguel Delgado Barrado

Dirección
Juan Carlos Abril

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

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

Portada e ilustraciones
Ginés Liébana

Infografía
C & R Diseño Gráfico
crdisenio@yahoo.es / Telf. 678 874 923

Maquetación
Diputación de Jaén / Cultura y Deportes

paraiso@promojaen.es

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

Imprime:
ISOPROARGRA

ÍNDICE

Tres morillas

Vindicaciones (o el poema contiuo)
ANDRÉS NAVARRO 9
El amor en el flamenco: ascensión o caída
JOSÉ LUIS BUENDÍA 19
Miguel Hernández y sus «Andaluces de Jaén»
MANUEL RUIZ AMEZCUA 27

Poesías completas

La poesía de Ada Salas
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ 35

Bonus track

Las palabras no entienden lo que pasa
RAFAEL COURTOISIE 41

Los más enamorados

ANTONIO DELTORO 49
ANTONIO GAMONEDA 54
ANTONIO VARO BAENA 58
ELDA LAVÍN 60
FRANCISCO DE ASÍS FERNÁNDEZ 63
JOSÉ MÁRMOL 67
LOURDES RODRÍGUEZ 72
MARCOS LUIS MARINA 75
MIGUEL ÁNGEL CONTRERAS 80
UNIAI VELASCO 84

Paraíso perdido

Miguel Ángel Velasco (1963-2010) 91
Alí Chumacero (1918-2010) 93
Carlos Edmundo de Ory (1923-2010) 95

Los alimentos

Autoría, de Julieta Valero, por Pedro Javier Romero Cambra..... 99
Caballo en el Umbral (Antología Poética 1958-2006), de José Viñals, por Carmen Camacho 102
Cuaderno votivo, de Francisco M. Carriscondo Esquivel, por Elena Feliú Arquiola 106
Cuadernos (2000-2009), de José María Millares Sall, por Pedro Luis Casanova 109
Dime dónde, en qué país. Poemas en prosa y una fábula, de Marco Antonio Campos, por Andrés Navarro 112
El reino blanco, de Luis Alberto Cuenca, por Francisco Díaz de Castro . 115
El rumbo de los días, de Waldo Leyva, por Joaquín Fábrellas 118
Y ningún otro cielo, de Abelardo Linares, por Álvaro Salvador 121
La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética de 2000), de Luis Antonio Villena, ed., por José Andújar Almansa 123
La magia de Boabab, de Manuel Carlos Sáenz, por Eduardo A. Salas 126
La última batalla, de Catalina González Restrepo, por Piedad Bonnett ... 128
Las moradas del verbo. Poesía española de la democracia. Antología, selec. y pról. de Ángel L. Prieto de Paula, por Luis Bagué Quílez 131
Los ojos del pelícano, de Fernando Valverde, por Javier Bozalongo 134
Meditación de un entorno ordinario, de Luis Velázquez Buendía, por Salvador García Ramírez 136
Mi vida social, de Justo Navarro, por Antonio Jiménez Millán 138
Minimás, de Carmen Camacho, por Juan José Téllez 142
Página de construcción, de Luis Bagué Quílez, por Alberto Santamaría ... 145
Peñón de las Caballas, de Tomás Hernández Molina, por Juan Manuel Romero 149
Pero sucede, de Eduardo Jordá, por Enrique Baltanás 152
Perra mentirosa / Hardcore, de Marta Sanz, por Erika Martínez 154
Piedras al agua, de Antonio Cabrera, por Josep M. Rodríguez 157
Sociedad limitada, de Miguel d'Ors, por Ángel Luis Luján Atienza 159
Sol de resurrección, de Carlos Alcorta, por Enrique Nogueras 162
Temperatura voz, de Mariano Peyrou, por Manuel Molina González ... 165
Timos de la edad desnuda, de Balbina Prior, por Eduardo A. Salas 168
Trenes de Europa, de José Martínez Ros, por Juan Carlos Sierra 170
Un huésped panorámico, de Andrés Navarro, por Ricardo Vitarnen 173

TRES MORILLAS

Madrid. Julio 2001

VINDICACIONES (O EL POEMA CONTINUO)

ANDRÉS NAVARRO

I.

«Ante ciertos libros, uno se pregunta: ¿quién los leerá? Y ante ciertas personas uno se pregunta: ¿qué leerán? Y al fin, libros y personas se encuentran.» Así hacía André Gide identidad de lecturas. Tirando de ese hilo, una pregunta: ¿Por qué volvemos con insistencia a los mismos libros? Admiro al poeta que fue, por ejemplo, Jaime Gil de Biedma, pero mentiría si dijera que sigue siendo una lectura recurrente. Sucede con otros muchos autores, y también a la inversa. Las preferencias lectoras no siempre coinciden con el olimpo de una determinada corriente literaria o de una exnovia erudita. Van a su aire, se superponenen y suplantan, se contradicen y enredan más o menos a su antojo. ¿Seguro que no pretendo con este texto hacer causa de las mías o buscársela? Quizá sí lo haga.

La última página tras la primera lectura de un libro puede ser una puerta con las bisagras bien engrasadas o una losa sin grietas. No hay elección, y si la hay no es exactamente consciente. Hablo de los libros que cogemos después de dejar lo que andemos leyendo para descansar la vista o para entrar en estado de excitación intelectual a falta de otra mejor. Y a veces no es posible encontrarla sino en esos pocos autores que lentamente o de golpe se han trasformado en sustancias reactivas, cuyos textos nos señalan con el dedo, nos adivinan.

II.

Al preguntar a un librero de Lisboa por *Photomaton & Vox* (Assirio & Alvim, 1979), de Herberto Helder (Funchal, isla de Madeira, Portugal,

1930), me respondió sin dudar: «No lo tengo. Además, ese poeta es lo contrario de la poesía». Qué buena aproximación, pensé: *lo contrario*. Sobre todo para tratar de entender qué es lo propio.

Maria Lúcia Dal Farra aclara un poco la cuestión en el epílogo a la edición de *O corpo, o luxo, a obra* (Iluminuras, São Paulo, 2000). Ese epílogo y la cronología adjunta deja pocas dudas sobre la postura del poeta frente cualquier forma de reconocimiento. Resumo: particularmente reacio a las apariciones públicas, Herberto Helder ha declinado, entre otros reconocimientos, el Premio Pen-Cube de Portugal en 1982, el Premio Pessoa en 1994 por su libro *Do Mundo* (dotado con 30.000 $), o el homenaje que, junto a Mário Cesariny, Sophia de Mello Breyner Andresen y Eugênio de Andrade, organizó el Salón del libro de Francia en el año 2000. Al leer los primeros versos del primer poema del libro («Tríptico III», incluido en *A colher na boca*, 1953-1960), parece que algo encaja[1]:

> Todas las cosas son mesa para los pensamientos
> donde hago mi vida en paz
> en un peso íntimo de alegría como un existir de mano
> cerrada puramente sobre el hombro.
> —Junto a cosas magnánimas de agua
> y espíritus,
> a casas y hachas mansamente consumiéndose,
> hierbas y barcos altos— mis pensamientos se crean
> con un pasado lento, un sabor
> de tierra vieja y pan diurno.

También se negó a ceder los derechos de traducción y publicación de sus poemas para *Portugal: la mirada cercana* (Hiperión, 2002), como explica Manuela Júdice en el prólogo de la edición. valter hugo mãe, en la introducción al volumen colectivo *Desenfocados pelo vento. A poesía dos anos 80, agora* (Quasi Edições, 2004), reconoce que esa actitud de Helder ha calado tanto entre los jóvenes poetas lusos que resulta casi imposible hacer antologías panorámicas en Portugal, algo que debería ser, cuando menos, motivo de reflexión en España. Leo en otro lugar:

---

1 Traducciones del portugués de Andrés Navarro.

actualmente vive en Cascais, fuera de los círculos literarios y editoriales, entregado a su obra y al estudio de las ciencias ocultas y la alquimia. Casi nada.

La editorial *Assírio & Alvim* ha publicado tres volúmenes de lo que Herberto Helder llama *Poemas mudados para portugués*: *Doze nós numa corda, Ouolof* y *Poemas ameríndios*. En ellos conviven versiones personales de Stéphane Mallarmé, Henri Michaux, Edgar Allan Poe, Antonin Artaud o Carlos Edmundo de Ory entre otros muchos.

En cada reseña o alusión a la obra de Herberto Helder encontramos la misma dificultad para definir su estética o encerrar su poética en pocas líneas: autor maldito, hermético, destornillador infalible de la lírica portuguesa, poeta orgánico, visionario, caleidoscópico, demencia travestida de cordura feroz…

Lo cierto es que esa necesidad de volver una y otra vez sobre la obra de Helder justifica el título elegido por él mismo para su poesía completa: *O el poema continuo*. A menudo los poemas están llenos de puertas falsas, o de accesos que no estaban antes y de pronto se abren a nuevos significados. Helder da la razón a los que piensan que las vanguardias han sido superadas, pero no para caer en el tradicionalismo, sino para hacer de ellas tradición y construir un discurso que aprovecha los hallazgos simbolistas, surrealistas o dadaístas para adentrarse en nuevos territorios de indagación.

A LOS AMIGOS

Amo lento a los amigos que están tristes con cinco
dedos en cada mano.
Los amigos que enloquecen y están sentados,
cerrando los ojos,
los libros tras de sí, ardiendo por toda la eternidad.
No los llamo, y ellos regresan profundamente
al fuego.
Tenemos un talento doloroso y oscuro.
Construimos un lugar de silencio.
De pasión.

III.

Habrá quien vea una excentricidad en situar a Jorge Gimeno (Madrid, 1964) junto a un poeta octogenario y a otro que de seguir vivo tendría mas de cien años. Lo es. Me remito a la pregunta que abre y quiere vertebrar este texto: ¿Por qué volvemos a los mismos libros?

Fruela Fernández, en su artículo *Gumbo espiñol* (poesiadigital, nov. 2007), define *Espíritu a saltos* (Pre-Textos, 2003), primer y único poemario hasta la fecha de Jorge Gimeno, en los siguientes términos: «arisco y voluble y severo y jovialmente difícil». Comparto los adjetivos, pero no me sirven para explicar qué ha hecho de ese libro una lectura periódica.

Excesivo pero sin rebabas. Ambicioso. Insolente, sí, pero no ajeno a la tradición (el libro incluye quince sonetos); los ritmos respetan o fracturan la métrica tradicional con el desparapajo de quien conoce bien el terreno. Más que difícil incómodo, el oído se esfuerza en reconocer algún patrón métrico pero cada poema crea el suyo, incluso en el caso de los sonetos. Escatológico cuando quiere ser tierno y viceversa. Cínico contra sí mismo pero sin dejarse seducir por anzuelo de la autocompasión. Incluye, por ejemplo, un homenaje a Joseph Brodsky en forma de veintitrés movimientos sobre la mariposa —ese género—, la mejor definición que conozco de los testículos, el New York Times, las palabras «heliólatra», «trampantojo» y «profilaxis», una melodía de Roxi Music.

> Lo que el espejo devuelve, ceniza presuntuosa,
> música vana el pelo que rubio salta al sol,
> el cirio funeral del hueso empujando a la carne,
> y das vueltas por el súper buscando algo
> equivocadamente,
> y tu mano revolotea alegre sobre el diccionario,
> como una mariposa sobre una tumba abierta.

Traductor profesional, Jorge Gimeno ha vertido al español obras de Hérault de Séchelles, Eça de Queirós, Rainer Maria Rilke, Vivant Denon, Wallace Stevens o Fernando Pessoa, entre otros. Muchas de ellas son, además, apuestas personales, es decir, que difícilmente habrían vis-

to la luz sin su iniciativa. Es el caso de *El amor negro. Poesía del Barroco francés* (Pre-Textos, 2009). Mención especial: las *Contrarrimas* de Paul-Jean Toulet (Pre-Textos, 1997).

«Si un poeta y un campesino analfabeto se encuentran, pueden no tener mucho que decirse, pero si ambos se encuentran con un funcionario público, compartirán un mismo sentimiento de sospecha.» W.H. Auden toca en «El poeta y la ciudad» un aspecto de suma importancia: la actitud del poeta ante su obra y ante su lector. Se ha hablado mucho de claridad y oscuridad en los últimos años, pero al leer un libro no solemos parametrizar la lectura en esos términos, sino en la capacidad del texto para sortear nuestros prejuicios y hacernos cómplices de sus interrogantes. Gimeno parece haber recogido los frutos maduros de la lírica europea del siglo XX y de la mejor vanguardia en castellano, es decir, la anterior al 27 (es decir: César Vallejo), para cristalizar una poesía extraña, atrevida, pero que habla de tú a cualquiera que se acerque a ella con orejas atentas.

> […] Porque la estupidez, aunque
> dañina,
> es llevadera, piedra que flota
> y entorpece la humana natación,
> el denso palmoteo de la joven tortuga,
> mas la mentira sabe, indecorosa,
> y codicia la frente pensativa.
>
> ¿Por qué no he de vivir
> conforme a versos que he amado?
> Que el sujeto civil no sea parte de la historia
> —o no la parte de la historia que yo deseo contar—
> no me excluye de mi verso,
> antes bien ha de hacerlo poderoso,
> porque el individuo es más, algo más, que su estricta
> mentira
> intercambiable. […]

Recuerdo la máxima de Mairena: «En política, como en arte, los novedosos apedrean a los originales». Como si quisiera sumarse sin dejar

de matizar esa afirmación, en una de las escasas reseñas que aparecieron de *Espíritu a saltos*, Carlos Pardo escribía: «[…] Jorge Gimeno se desentiende de fórmulas y es oportuno, que es mejor palabra que novedoso: mantiene el diálogo sin concluir, ni se aísla en el terruño de las verdades hechas ni explora, como Atila, quemando la tierra a su paso […]». A la luz de los textos, parece que no cabe encuadrar a Gimeno entre los novedosos actuales según la acepción de Machado. Pero tampoco ha contado con el ataque mineral de ese colectivo ni de ningún otro. Oportuno, dice Pardo. Sin duda, pero la oportunidad necesita hueco para cobrar cuerpo, o al menos la visibilidad necesaria para acertarle con una piedra. Un indicador: ni un solo poema de *Espíritu a saltos* podría aparecer en un libro de otro autor contemporáneo sin disonar. ¿De cuántos poetas actuales puede decirse lo mismo?

Cabe agradecer a Luis Antonio de Villena la inclusión de Gimeno —y la oportunidad de leer varios poemas inéditos— en su antología *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética de 2000)* (Visor, 2010).

IV.

De los tres autores que recoge este artículo, Vladimir Holan (Praga, 1905-1980) es quizás el que menos responde al impulso que me ha llevado a escribirlo: no necesita ser reivindicado. O no tanto. Existen al menos seis traducciones al castellano de otrs tantos libros, encontramos poemas suyos en numerosas publicaciones (la revista Ágora le dedicó un número monográfico en 2005) y el centenario de su nacimiento se ha celebrado en diferentes medios. *La voz de Ofelia*, el libro de memorias de Clara Janés, ofrece datos biográficos e información valiosa sobre el poeta checo. Janés, compañera sentimental del Holan durante sus últimos años de vida, ha sido además la encargada de divulgar su obra y la artífice de la totalidad de las traducciones editadas en castellano con la única salvedad de *Una noche con Hamlet y Toscana* (ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 2005), traducido en colaboración con Josef Forbelsky.

Poeta extraño, éste sí difícil —o más bien críptico—, Holan es capaz de moverse sin escalas de la abstracción total a la total concreción.

> […] el árbol sabe bien que repartir
> es volver,
>
> y tú mismo no eres otra cosa que sensación
> de que el abandono sin vacío
> o bien ha envuelto su abismo
> o bien no lo ha encontrado todavía.

Marca de la casa: muchos de sus poemas se cierran con puntos suspensivos. Holan invita a pensar, y lo que nos hace pensar rara vez se presenta cerrado. La estrategia para conseguirlo es casi constante: imágenes autónomas, inactivas, que reaccionan al ser puestas en contacto.

> De nuevo da vueltas como el aire mojado
> en la piel del incendiario
> o como en torno a la cervecería, cuando hacen la cerveza…
> Veo bien esa línea que corta
> el negro diamante del hijo de Adán
> en el vaso de la virginidad…

Se trata, como en el caso de Herberto Helder, de una poesía continua, inteminable. Quizá por eso la obra de Holan se presta poco al análisis, al menos desde el punto de vista de los movimientos poéticos o las grandes corrientes. Los temas, sin embargo, son los propios del género: el amor, la muerte, la fugacidad, y sobre todo la fe; pero se trata de una fe ambigua, que se autocuestiona, que pide cuentas a un dios con minúsculas: «[…] Sí, hasta el mismo dios tiene tan sólo barcos tatuados…»

Como Helder, vivió aislado buena parte de su vida. El portugués nace en la isla de Madeira, Vladimír Holan pasó sus últimos años en la isla de Kampa, «con las cortinas echadas, viviendo de noche, entregado a la poesía y a sus fantasmas». Si los poemas del primero hunden sus raíces en el humus surrealista, los guías espirituales del segundo se hacen esquivos, engañosos, salvo quizá los italianos… La única ascenden-

cia que parece indiscutible es la de Mallarmé, lo que es como no decir nada. Al igual que Helder y Gimeno, Holan tradujo mucho, en este caso al checo: Píndaro, Ungaretti, Baudelaire, Lorca, Éluard, Hofmannsthal, Trakl, Altolaguirre, Góngora, y por supuesto Mallarmé. En esa actividad traductora podemos encontrar el motivo de que en sus poemas reverberen con frecuencia símbolos y lenguas exógenos a la manera de *The Cantos* de Ezra Pound.

La poesía es el misterio —decía Holan—, debería ser la precisión. Y esa dicotomía debió pesarle, porque si hay un rasgo común a toda su obra es la voluntad (o la necesidad) de trabajar con el enigma. A menudo los poemas constituyen repientes de sentido más que verdadero sentido en sí mismos. Ventanas sin paisaje al otro lado, ventanas-espejo abiertas a una interpretación casi mística de las relaciones humanas, de las relaciones entre memoria y lenguaje, entre lenguaje y fe.

> ¿Cómo vivir? ¿Cómo ser siempre fiel?
> Siempre he buscado la palabra
> que no hubiera sido dicha más que una sola vez,
> incluso la palabra que hasta el momento no hubiera sido
> pronunciada.
> Hubiera debido buscar palabras cotidianas.
>
> Ni siquiera al vino sin consagrar
> se le puede añadir nada…

V.

Herberto Helder, Jorge Gimeno, Vladimir Holan, tres poetas particularmente refractarios a cualquier tentativa de clasificación. Pero también tres lectores ávidos por ampliar los límites de sus respectivas lenguas, como demuestra su insistencia en la traducción. Independientes y esquivos, comparten la falta de complacencia, sí, pero sobre todo una voluntad de ruptura que es el reverso de otra cara: el esfuerzo por renovar la herencia vanguardista sin renunciar a nada, lo más nuevo y lo ancestral, lo propio y lo encontrado en el trayecto de un libro a otro, de

una lengua a otra. En palabras de T. S. Eliot, es la relación del goce que se obtiene de un poema con el goce que se obtiene de otros donde se revela el gusto…

Cierro este texto con una observación del dramaturgo y novelista austriaco Thomas Bernhard, sirva de alegre moraleja: «Sólo quien es de veras independiente puede realmente, en el fondo, escribir bien. Porque cuando uno depende de lo que sea, se nota en cada una de sus frases […] por eso no hay más que frases paralíticas, páginas paralíticas, libros paralíticos […]».

BIBLIOGRAFÍA

Herberto Helder

— (2000): *Antología*, Traducción de Jordi Virallonga, Barcelona, Plaza & Janés.
— (2001): *La cuchara en la boca*, Traducción de José Luis Puerto, Barcelona, Icaria.
— (2004): *Los pasos en torno*, Traducción de Ana Márquez, Madrid, Hiperión.
— (2006): *O el poema continuo*, Traducción de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión.

Jorge Gimeno

— (2003): *Espíritu a saltos*, Valencia, Pre-Textos.

Vladimir Holan

— (1983): *Avanzando*, Traducción de Clara Janés, Madrid, Editora Nacional.
— (1983): *Antología*, Traducción de Clara Janés, Barcelona, Plaza & Janés.
— (1986): *Dolor*, Traducción de Clara Janés, Madrid, Hiperión, 2ª ed., 2001.
— (1996): *Pero existe la música*, Traducción de Clara Janés, Barcelona, Icaria Libros.
— (2000): *Abismo de Abismo*, Traducción de Clara Janés, Vitoria-Gasteiz, Bassarai.
— (2005): *Una noche con Hamlet – Toscana*, Traducción de Josef Forbelsky y Clara Janés, Madrid, Ediciones del oriente y del mediterráneo.

EL AMOR EN EL FLAMENCO: ASCENSIÓN Y CAÍDA

JOSÉ LUIS BUENDÍA

Si en anteriores trabajos hemos estudiado el mal trato a las mujeres que se refleja en las letras del cante flamenco, hoy queremos aproximarnos a los aspectos globales del sentimiento amoroso y la evolución que apreciamos en cuanto a la valoración de aquéllas, que de ser idolatradas, pasan a un plano de progresiva hostilidad que desencadena esos insultos, advertencias y hasta brutales amenazas que en anteriores entregas hemos analizado. Para empezar, justo será señalar que para caracterizar los contenidos amorosos flamencos, debemos huir de patrones más o menos ligados a la llamada literatura culta, que acuña conceptos tales como el de «amor sublime», tan importante en la definición amorosa del Renacimiento, modelo que se impondrá a la postre, con su expresión de espacio moral íntimo, a lo largo de la historia literaria. Pero no debemos de olvidar que, junto a Dante y Beatriz, Laura y Petrarca, existían numerosas formas populares de sentir y vivir el amor y el sexo, como demostrara Mijaíl Bajtín al afirmar: «Hay un segundo mundo, el de la cultura popular, que se construye en cierto modo como parodia de la vida cotidiana, como un mundo al revés.» Con la visión concreta que cada estadio social aporta, y cada época histórica asume, como es el caso de la cultura gitano-andaluza, se construye una *epistéme* particular que genera su peculiar estimación de los contenidos amorosos. Esta consideración del papel de la historia y los diversos estadios sociales n cuanto al tipo de relación erótica, ha sido entendida así por estudiosos como Herbert Marcuse, el cual, en *Eros y civilización*, no duda en proclamar: «Las vicisitudes de los instintos son las vicisitudes del aparato mental en la civilización. Los impulsos animales se transforman en ins-

tintos humanos bajo la influencia de la realidad externa. Su localización original en el organismo y su dirección básica sigue siendo la misma, pero sus objetivos y sus manifestaciones están sujetos a cambio. Todos los conceptos psicoanalíticos (sublimación, identificación, proyección, represión, introyección) implican la mutabilidad de los de los instintos. Pero la realidad que da forma a los instintos, así como a sus necesidades y satisfacciones, es un mundo socio histórico».

Desde esta perspectiva, analizaremos cómo era el amor entre pareja en el complejo mundo del cante gitano-andaluz, señalando sus principales rasgos, la riqueza de sus contenidos y la magnífica expresión de que se valen para manifestarlos. Una poesía enraizada en lo cotidiano, en los elementos más naturales y menos sofisticados del entorno. De ahí su pureza, su prístina encarnadura humana, que nos permite conocer más de cómo eran aquellas comunidades que los cientos de estudios eruditos y poco reveladores que circulan por ahí, ya que no debemos de olvidar que, como dice Jacques Solé en su espléndido libro *El amor en Occidente*: «Los testimonios relativos a la vida cotidiana constituyen una preciosa vía de acceso a la espera de la existencia personal, a menudo desconocida por los historiadores».

La mujer es, como en ocasiones hemos señalado, el punto de referencia. No debemos obviar el hecho de que los intérpretes del cante fueran varones y en sus bocas están (salvo contadas excepciones) las opiniones vertidas sobre el sexo contrario. Pero la felicidad innegable que ésta proporciona al hombre, se ve alterada de principio a fin por unas grandes dosis de inestabilidad afectiva. Tal vez, pasar en el estado amoroso del optimismo a la depresión sea común al propio sentimiento, pero en el flamenco lo es sin duda alguna, pues que, frente a las manifestaciones de poesía culta en las que el amor resulta un tanto monolítico, en la poesía popular ofrece de continuo ese sentimiento inestable, que conduce a expresiones tan bellas como las de nuestras jarchas: «¿Ké fareyó o ké serad de mibe? ¡Habib! ¡Non te tolgues de mib!», «Ké faré, mama, meul habib est ad yana». Vacilaciones y dudas ante el hecho amoroso que se recogen en montones de letras flamencas:

Quisiera verte y no verte
quisiera hablarte y no hablarte
quisiera no conocerte
para poder olvidarte.

El amor a la mujer reviste en estas comunidades cantaoras una importancia desorbitada, pasa a ser religión, la patria, la vida toda del gitano perseguido o del payo hambriento y explotado, el juego trágico que haga olvidar la sentencia injusta que pesa sobre el más desprotegido, se transforma en un ámbito protector:

Vente conmigo y haremos
una chocilla en el campo
y en ella nos meteremos.

Es entonces, decíamos, cuando la mujer brilla con luz propia en la estima del hombre, que va a cantar una a una sus cualidades físicas y morales, ya sean los ojos:

Tienes los ojillos grandes
como piedras de molino
y parten los corazones
como granitos de trigo,

las pestañas:

Manojitos de alfileres
chiquilla son tus pestañas
que cada vez que me miras
me las clavas en el alma,

y toda una sarta de particulares devociones que conducirán al amante a un estado amoroso de total enajenación:

Esto es público y notorio
el día que no te veo
hablo por la calle solo.

En esa entrega y felicidad paradisiacas, hasta el don más preciado de uno mismo se concede en holocausto voluntario por el bienestar de la amada:

Me han dicho que estás malita
y a Dios le pío llorando
que me quite la salud
y a ti te la vaya dando.

Sin embargo, en el panorama de tan idílicas relaciones, algo va enturbiando el ambiente y haciendo que las sospechas de inestabilidad que el cantaor presentía acerca del sentimiento amoroso, se vayan concretando en negros nubarrones, en el convencimiento de la pérdida segura de lo que tanto nos reconfortaba. Para ello, el flamenco acude a imágenes de la naturaleza que expresan de maravilla esa acción destructora del tiempo sobre los sentimientos:

Arroyo, no corras más
mira que no has de ser eterno,
que te ha de quitar el verano
lo que te ha daíto el invierno.

Sólo a partir de este convencimiento fatalista, entendemos el cúmulo de sensaciones diversas que conducirán al naufragio amoroso, un proceso en el que la mujer pasará de ser ese elemento vivificador, necesario como el aire, a la condición de ángel caído.

En medio quedan una sucesión de pasos intermedios, desde la violencia expresiva dirigida a esta mujer, hasta un desprecio progresivo y un deseo de olvido de alto valor poético, llegándose hasta la más terrible imprecación:

Tú no eres gachí de bien
eres moneíta falsa
mala puñalá te den

y hasta deseos de muerte hacia la que ahora causa, en vez de placer, desasosiego y dolor. Para asumir la magnitud de la tragedia se acude, una vez más, al lenguaje cotidiano, a aquellos aspectos del día a día que significan un cerrarse a la dicha, una inmersión en el desconsuelo:

Me puse ajondar un pozo
con mucho gusto y placer,
me salió amarguita el agua
le eché tierra y lo cegué,

y hasta se llega a la formulación de una filosofía doméstica del desencanto, que cauteriza las heridas con un estoicismo ejemplar, seguramente insuficiente:

Corazón mío no llores
ni te muestres afligío
que lo que ha sío y no es
como si no hubiera sío.

Pero esa degradación del sentimiento, tiene, como decíamos, unos escalones sucesivos, que tienen que ver con circunstancias concretas en la vida de la pareja, y donde puede que influyan sus precarias condiciones económicas:

Ya me figuraba yo
que lo nuestro acabaría
que en la casa de los pobres
duro poco la alegría,

sin descartar una actitud misógina y machista que señala vicios infinitos en la mujer, como el disimulo y la hipocresía, en suma, la facilidad para el engaño:

La primera la hizo Dios
y esa engañó al padre Adán
cuando a esa Dios la hizo
¿Cómo serán las demás?

Debemos incluir además la influencia de la familia de ella en el deterioro de las relaciones mutuas, ya que no podemos olvidar la tendencia, sobre todo en los ambientes gitanos, de implicar a las familias del calan en las virtudes negativas de cualquiera de sus vástagos:

Tu madre no ha sío güena
tú tampoco lo serás,
de mal trigo mala harina,
de mala harina, mal pan.

Sentimientos contradictorios que desembocan en la más terrible de las cautelas, eso que en otras ponencias anteriores hemos denominado el martirio de los celos, que tienen como base el sentido de propiedad que el hombre siente con respecto a su mujer, y la salvaguarda de su virginidad por encima de cualquier otro valor, ya que en ella se encierra el honor colectivo, lo cual conduce a sospechas y dudas sobre la honra de la pareja que enloquecen al varón hasta el punto de desencadenar esa violencia que ha hemos denunciado:

La noche del aguacero
dime dónde te metiste
que no te mojaste el pelo.

Cuando esta duda, casi hamletiana, se convierte en evidencia, las reacciones ante la inevitable y atávica «deshonra» también tienen matices. Para empezar, conmueven las declaraciones de pudorosa disculpa de la mujer, que pide silencio para no ser apartada del clan familiar:

Por la hostia y el copón
por Dios y su santita madre
lo que ha pasao entre nosotros
no se lo cuentes a nadie,

a la vez que se siente culpable de una falta gravísima que intuye haber cometido, sin que nadie le explique el alcance exacto de la misma:

No me mire usted a la cara
que me da mucha vergüenza
de lo que la gente habla.

Sin embargo, el verdaderamente agraviado, según el injusto código sexista, el varón, reacciona de forma muy diversa, si bien la más frecuente de todas es el insulto directo:

Anda, que estás más tocá
que las hojillas del canon
que está puesto en el misal,

sin que descartemos la jactancia chulesca de unir el desprecio con la arrogancia de haber sido el primero en gozar de lo mismo que ahora se desdeña, una publicidad que contradice los deseos en sentido contrario de la mujer:

De la lechuga romana
el cogollo me comí,
que otros se coman las hojas
¿qué cuidao se me da a mí?

Entre tanta incomprensión, he recogido solamente unas cuantas excepciones, algún ejemplo aislado que implica comprensión hacia la resolución femenina, lo cual nos hablaría de un talante mucho más progresista por parte del varón:

No te pongas colorá
que en el mejor paño cae
una mancha sin pensar.

Así, casi sin cesura, el primitivismo sentimental de estas gentes oscila con gran violencia en su apreciación femenina. No se trata de culpar a nadie. Las cosas sucedían así y como tal hay que aceptarlas. Porque, no se trata solamente de otorgar un perdón o de ser más tolerante. La fuerza de los atavismos constituye en el cante una tiranía similar a la que, en el teatro español del Siglo de Oro, representaron los casos de honra, que justificaban, de forma absurda, hasta el derramamiento de sangre. Buena prueba de ello es que el clan familiar se impone a los mismos deseos masculinos, tal vez proclives a sentimientos más nobles:

Compañera mía
mira por quererte
cómo me veo aborreceíto
por toíta mi gente.

Contra esta barrera impositiva, son muy pocos los varones dispuestos a romper con los suyos y abrazarse a la libertad amorosa elegida de forma libre y sin cortapisas. A veces se insinúa un proceso de aproximación, un querer convencer a la madre o al resto de la familia de las excelencia de la mujer elegida, pero, ante la cerrazón frontal sólo cabe la huida, a la desesperada, de la cual no todo el mundo es capaz, por sus fatales consecuencias de soledad y aislamiento, difíciles de afrontar de forma resuelta:

> ¿Sabes lo que determino?
> dejar mi padre y mi madre
> y guillármelas contigo.

El proceso acaba con tonos pesimistas, cuando no decididamente oscuros. Esas vidas que, decíamos al principio, se llenan de color ante el surgimiento del amor, han de concluir en el peor de los presagios cuando el desamor se hace presente. Es un proceso simple pero inevitable, de claro talante fatalista:

> ¿Qué quieres que yo le haga?
> una pena sin alivio
> sola la muerte la acaba.

Y es que el amor, que tantas veces se ha caracterizado en literatura como un juego, aquí es contemplado en su vertiente más amarga, la del perdedor de la partida:

> Yo creía que el amor
> era cosita de juguete
> y ahora veo que se pasan
> las fatigas de la muerte.

MIGUEL HERNÁNDEZ Y SUS «ANDALUCES DE JAEN»

MANUEL RUIZ AMEZCUA

LO QUE NOS DIO

Quien quiera conocer a un poeta debe visitar la tierra en la que vivió, la tierra de la que habla. Lo dijo un alemán, poeta también, tan clásico como romántico: Goethe. En esta tierra y en esta casa vivió Miguel Hernández varios meses de su corta y ajetreada vida. Aquí tuvo servidumbre de paso el amor y la amistad. Recién casado con Josefina, se dedicó a tareas de cultura y propaganda, sobre todo a la confección de la revista Frente Sur que se editaba, creo, en Baeza, adonde iba con frecuencia, como nos dice en una de sus cartas. Fue en *Frente Sur* donde apareció publicado por primera vez el poema «Aceituneros», famoso hoy por su primer verso: «Andaluces de Jaén», verdadero himno de la provincia. Un poema que no nos abandonará ya nunca, mientras exista la lengua española. No nos abandonará ya nunca porque encierra una carga más que profunda: la conciencia de los desposeídos, ese vacío eterno que pertenece a la experiencia de tantísimos millones de personas arrojadas a los corrales de la Historia. Esta poesía sí es de la experiencia, de una experiencia extrema: la experiencia de la injusticia. Aunque la poesía es una aventura solitaria, aquí de las palabras nacen personas capaces de llenar el mundo de dignidad gracias a su trabajo. Nos lo han repetido muchas veces: un gran poema no nos abandona nunca, no nos abandonará nunca. Gracias al poder del verso, gracias al poder de las palabras este poema es un descenso a la memoria histórica y a la memoria colectiva. Gracias a la palabra este poema es una defensa de la dignidad humana. Alguien dijo alguna vez que los mejores poemas presentan

siempre un conflicto, o de todos o de uno mismo. La llamada memoria histórica es más, mucho más de lo que dice que es el poder político de turno. «Andaluces de Jaén» es un poema único porque contiene los ingredientes que hacen a un poema único. La prosa puede distraernos con infinitos disfraces. En poesía sólo vale la excelencia. Lo demás es deleznable. Los mercaderes intentan siempre el engaño, corrompiendo una y otra vez el lenguaje, diciendo que dice lo que ellos quieren que diga, pero no lo que dice, que suele ser nada. Maniobras de distracción que acaban repitiendo la experiencia: la expulsión del templo de las ideas y del lenguaje. Decía Bergamín que en la poesía pasa como en el toreo: o es milagro o es trampa. Y aquí funcionó el milagro. Por eso este poema se ha convertido en universal. Y de paso ha hecho universales a los que lo habitan: «Andaluces de Jaén / aceituneros altivos».

Hoy cuando se combate la inteligencia hasta en los centros educativos. Hoy que lo inútil y lo desechable están de moda no sólo en el supermercado y en la escuela, sino también en el pensamiento, donde nunca la basura fue tan hermosa. Hoy que ya nadie cree demasiado en nada, aunque se declare lo contrario. Hoy nos sigue quedando la palabra, las palabras que atraviesan el tiempo y se convierten en símbolos de permanencia. Como estas que nos regaló Miguel Hernández a los andaluces de Jaén.

EL MAL PAGO

De todos es conocido: los tres grandes poetas españoles del siglo XX fueron llevados al matadero. De tres maneras distintas, pero con la misma saña entera. Se ha hablado de los tres poetas del sacrificio. Al mayor de ellos le cubre el polvo de un país vecino, como él mismo presintió. Al de en medio, por edad, lo asesinaron sus mismos paisanos. Como su obra crece y crece, el olvido tiene la cosa más que difícil. Cuanto más grande es la obra de un poeta, más grande es el hoyo que sepulta a sus enemigos. Y más presente se hace el crimen. A Miguel Hernández, el más joven de los tres, lo metieron en la cárcel sus mismos vecinos. Por envidia. Por odio. Por venganza. Ya lo dijo otro gran poeta, Luis Cernuda:

Triste sino nacer
con algún don ilustre
aquí, donde los hombres
en su miseria sólo saben
el insulto, la mofa, el recelo profundo
ante aquel que ilumina las palabras opacas
por el oculto fuego originario.

El mismo Cernuda en su poema sobre Larra, y corrigiendo a éste, escribió:

Escribir en España no es llorar, es morir.

Pues a esto se dedicaron con Miguel Hernández de 1939 a 1942: a matarlo lentamente. Cuando ya vieron que el hambre y las enfermedades podían con su cuerpo, se negaron a trasladarlo a un hospital. Ahí están sus últimas cartas.

En este país, en la historia de este país el que cuenta la verdad lo paga caro. Aquí en España, o te entregas al que manda o te pegas un tiro. O te vendes o te matas. O te callas o te matan, directamente o por otros muchos procedimientos. Que se lo pregunten al Arcipreste de Hita que dio con sus huesos en la cárcel por ser libre, por contar que disfrutaba con el sexo, por escribirlo. Por eso, porque lo escribió se convirtió en culpable. Que se lo pregunten a San Juan de la Cruz, sujeto peligroso para su propia orden que acabó encarcelándolo, Que se lo pregunten a Fray Luis de León, cuatro años a la sombra por desobedecer a su Iglesia. Que se lo pregunten a Quevedo, cinco años a la sombra por escribir sobre la situación política de su querida España. Que se lo pregunten a Jovellanos, a Goya, a Espronceda, a Larra. Lo de Miguel Hernández es una cuenta más en un rosario siniestro. A Miguel le ofrecieron la libertad a cambio del arrepentimiento. Tenía que arrepentirse de todo lo escrito. Y él les dijo que no. Que él era un poeta y había defendido sus ideas con las palabras. Y ésa fue su condena. Abandonado por todos, menos por tres o cuatro, murió comido por la enfermedad y los piojos. Después de darle a la lengua española uno de sus más raros tesoros. Ése fue el pago. Con eso le pagaron. Diéronle cárcel y muerte

las Españas, que diría don Francisco. De todas las Historias, la más triste es la de España porque siempre acaba mal decía otro indeseable para la cultura oficial: Jaime Gil de Biedma.

A Miguel Hernández, después de condenarlo a la muerte, quisieron condenarlo al olvido.

Los grandes historiadores nos enseñaron que todos los países arrastran infiernos en su memoria. Todas las sociedades arrastran infiernos en su memoria. Esta ciudad, donde vivió y donde escribió algunos de sus más grandes poemas, arrastra un agujero negro en su memoria. El agujero de la desmemoria. El hueco del desagradecimiento. El infierno de haber expulsado de su cuerpo social a Miguel Hernández. ¿Dónde está el poema que nos escribió, escrito en piedra para alegría de los ciudadanos? ¿En qué plaza, en qué jardín? Me refiero a ese poema que circula por el mundo y que nos ha hecho universales, el que se ha convertido en el verdadero himno de estas tierras, ése que no aparece aquí por ningún sitio. ¿Dónde está la estatua que recuerde a Miguel Hernández? ¿Dónde está la *Avenida Miguel Hernández*? ¿Dónde está la *Avenida andaluces de Jaén*? ¿Dónde está el *Nuevo Teatro Miguel Hernández*? Los unos le pusieron otro nombre, el de alguien que, según ellos, ya antes de nacer había hecho mucho por España. Los otros callaron y otorgaron. Y el olvido siguió vivo, creciendo y creciendo.

A algunos la vida nos parece injusta por naturaleza. Y en determinadas circunstancias, más injusta todavía.

¿Qué pensaría Miguel Hernández en los últimos días de su vida, en las últimas horas, en los últimos momentos? Él que se entregó entero a unas cuantas verdades eternas: el amor, la amistad, la libertad, la igualdad, la fraternidad… ¿Qué pensaría, abandonado de todos, menos de sus compañeros de cárcel? ¿Se acordaría de aquellos versos suyos?:

> Amar… Pero, ¿quién ama? Volar… Pero, ¿quién vuela?
> […]
> Ya sabes que las vidas de los demás son losas
> con que tapiarte: cárceles con que tragar la tuya.

Hace unos meses, cuando murió Miguel Delibes, leí en la prensa algo muy hermoso. La persona que lo había cuidado en los últimos años, viendo que agonizaba, se acercó a él, le cogió las manos y le dijo: Miguel, estamos aquí todos y te queremos mucho… Dignidad y piedad en la hora de la muerte.

Con Miguel Hernández no hubo piedad ninguna. Intentaron robarle la dignidad, pero no pudieron. Con demasiada frecuencia es verdad eso de que el hombre es un lobo para el hombre.

Recordando esos momentos terribles en los que Miguel a los 32 años, todavía sin cumplir, dejó este mundo y recordando a tantísimas personas que mueren abandonadas porque su verdad no coincide con la del poderoso, voy a leer un poema mío titulado «Espejo ciego»:

Qué difícil el camino
del que yace indiferente
a todo, solo, arrojado
de la vida, turbiamente
ladeado por nosotros,
anunciada ya su suerte,
arrumbado ya su nombre
con las mentiras de siempre.

Qué difícil la guarida,
lo terrible de la suerte
del que estuvo siempre solo
contra el mundo, frente a frente.

Qué difícil la salida
del que estuvo ahí y enfrente
de los designio del hacha,
entre las garras del fuerte.

Solo está y estará solo.

Solo alcanza la venganza
de una máscara inocente.

Ajeno a todo poder,
abraza el que más le miente.

Mirad: nos está mirando.
Nos mira siempre de frente.
Nos está mirando fijo.
Nos observa fríamente.
Nos estruja con los ojos
diciendo muy lentamente:

«Paciencia le traigo al mundo
abrazándome a la muerte».[1]

1 Texto leído en la casa donde vivió Miguel Hernández y en el Palacio municipal de Cultura, en Jaén, 8 de octubre de 2010.

POESÍAS COMPLETAS

SALAS, ADA (2009): *NO DUERME EL ANIMAL (POESÍA 1987-2003)*

MADRID, HIPERIÓN.

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

No duerme el animal recoge, como indica su subtítulo, toda la poesía de Ada Salas (Cáceres, 1965) anterior a la publicación de su reciente *Esto no es el silencio* (2008). El volumen incluye así los libros *Arte y memoria del inocente* (1987), del que la autora ha decidido excluir ocho poemas, *Variaciones en blanco* (1994), *La sed* (1997) y *Lugar de la derrota* (2003). El hecho de recopilar ahora sus anteriores libros de poemas quizá tenga algo de alto en el camino, de mirada hacia atrás que se corresponde con el punto de inflexión de *Esto no es el silencio*, libro que, sin romper con las líneas básicas de la poética de Ada Salas, abre su obra hacia horizontes nuevos.

No duerme el animal nos permite releer desde una perspectiva global, que resalta su unidad, la poesía de la autora, que ya en su primer libro y sobre todo en el segundo alcanza un grado de madurez envidiable. Pero sobre todo esa lectura conjunta puede hacerse ahora al margen de etiquetas de época como la de la llamada poesía del silencio, que, si bien resulta útil para resaltar algunos rasgos y determinadas filiaciones, a la larga puede hacernos olvidar su especificidad. Una especificidad que se ve también desfigurada si atendemos únicamente a la herencia valentiana. Ada Salas no oculta el magisterio de Valente, a quien dedica explícitamente varios poemas, pero a pesar de la indudable influencia de uno de nuestros poetas mayores, desde al menos *Variaciones en blanco* asistimos a la plena asunción de una voz propia. Esa conquista de la propia voz tiene que ver en gran medida con el carácter de necesidad de esta escritura, necesaria probablemente para su autora, pero que se

impone con igual convicción para el lector. La palabra, en los poemas de Ada Salas, acude con urgencia para tejer un frágil hilo sobre el abismo que la propia palabra ha abierto, si bien esa urgencia nada tiene que ver con la confesión narcisista ni con el puro desahogo emocional. Si esta poesía, que es toda sugerencia, tanto nos conmueve, no es tanto por lo que dice, sino por lo que calla, o más bien por la tensión que se establece entre el decir y el callar. Dicha tensión se enlaza asimismo con la tensión que se establece en el texto entre presencia y ausencia, entre la corporalidad y su fantasma. La síntesis máxima, la densidad expresiva que es sin duda uno de los mayores aciertos de la escritura, sitúan al lector ante la paradoja del fantasma de la carne, de una voz en la que se entremezclan a menudo un dolor casi animal y una inteligencia aguda y sensitiva. Aunque se trata de autores muy distintos, hay en estos poemas algo de la intensa carnalidad de los símbolos que encontramos en Antonio Gamoneda, como si la escritura buscara su alimento más allá de la experiencia consciente, en ese territorio fascinante y aterrador que para Lorca constituía el duende. De ahí que el título, tomado de uno de los poemas de *Lugar de la derrota*, no puede resultar más acertado: hay un animal hambriento que, como el ciervo herido del *Cántico espiritual*, merodea en estos poemas, tan ávido de realidad física como de significados.

A mi modo de ver, uno de los aspectos más interesantes que emergen de este ciclo que probablemente cierra *Lugar de la derrota* es la importancia del tú, de esa segunda persona en la que necesita mirarse una y otra vez el yo poético. Pero la necesidad de un receptor es inseparable en estos poemas de la polivalencia de ese tú, que a veces parece un desdoblamiento del yo, que puede ser un tú amoroso o el tú ausente de los muertos queridos, pero cuya identidad a menudo permanece enigmática. La imposibilidad de detener el tú y el yo en identidades fijas nos hace sospechar que la voz que habla y el tú que escucha se construyen en el propio acto de habla, cobran un rostro nunca definitivo en la tentativa de establecer un diálogo con el otro y con lo otro. Ese carácter enigmático de la segunda persona (por más que algunas notas al final de los libros permitan una identificación de un destinatario concreto) recuerda en su indefinición a ese tú misterioso que a menudo emerge

en la poesía de Celan. Y quizá no está de más citar aquí al poeta judío, ya que, al igual que en éste, en la poesía de Ada Salas tenemos no pocas veces la sensación de estar asistiendo a una suerte de plegaria, pero una plegaria sin dioses, que se construye sobre el abismo, sobre la amenaza del sinsentido en una realidad dominada por la muerte («Oscura soledad / líbrame de tu abrazo. / Déjame el ansia. / Sola»). Por otra parte, la brevedad de los poemas, así como el hecho de que carezcan de título, invita a leer los textos como fragmentos que remiten a una totalidad imposible, tal vez como breves tentativas de tejer un diálogo que es también el del yo poético consigo mismo así como de la poesía con su propia naturaleza enigmática: «Una vez fue sumiso este azul y esta luz / que nos sueña. Sálvame / oscuridad. Inunda esta morada. / Reposa sobre el brillo de las cosas. / Anuncia la palabra que nos niega».

La lectura conjunta de los libros que constituyen *No duerme el animal*, que nos ofrece una de las trayectorias más sólidas de la última poesía española, permite asimismo poner de relieve el tono elegíaco como una de las líneas básicas de esta escritura. No se trata, sin embargo, del cultivo de una poesía elegíaca al modo, por ejemplo de Brines, por citar a uno de los actuales representantes más destacados de lo elegíaco al modo tradicional. Al igual que sucede a menudo tanto en Gamoneda como en Valente, aunque cada uno por distintos caminos, en los poemas de Ada Salas lo elegíaco alcanza su cumplimiento paradójicamente mediante su disolución, cuando queda, como diría Machado, «confusa la historia / y clara la pena». Sin embargo, en lo que parece resignada asunción del olvido, de la muerte que amenaza toda realidad, esta escritura traza su rastro de rebeldía, de afirmación contra lo que amenaza lo existente. La palabra que nombra, hurtándolo, lo vivido, lo libera al mismo tiempo de la vivencia concreta, asoma al cuerpo que habla ante su propia posibilidad de metamorfosis, de un tímido renacer tras cada pequeña muerte. De ahí que en esta escritura no todo se resuelva en dolorido sentir y lugar de la derrota: ese lugar es también el espacio que se abre para el puro goce de la palabra, para, buceando en el sinsentido, abrir el lenguaje a la inagotable riqueza de la metamorfosis del sentido: «Sólo / queda en silencio ver si el día / perece / y se ilumina el canto».

BONUS TRACK

LAS PALABRAS NO ENTIENDEN LO QUE PASA

RAFAEL COURTOISIE

Los antiguos cabalistas jugaban con las palabras. Alteraban el orden de las letras. Así, descubrieron que las palabras esconden las cosas y que las cosas ocultan las palabras que pretenden nombrarlas. Una llave abre una puerta. Perdida la llave, la puerta se cierra.

Llave es clave, objeto, cifra para abrir sentidos. Los ojos se cierran y los párpados ven el sonido luminoso del viento, la ráfaga imposible del sentido. El sentido es una broma de la lengua, la lengua es un acertijo del habla, el habla es un sentir, una madeja, un ovillo, un odre de cuero lleno de leche de cabra.

> Braca, cabra, abracadabra.
> Labra el sentido en la palabra.
> Ladra. Habla. Palabra.

En todos los idiomas del mundo existen palabras mudas que una vez puestas al revés pronuncian lo desconocido, el nombre sepultado de la luz, lo que se oculta brota de nuevo, sale al aire feroz de lo enunciado.

> «Los», al revés, es «sol».
> Y el artículo llena de luz toda la Tierra.

CREDO y CERDO poseen las mismas letras, son sustantivos hermanados por la posibilidad del anagrama que, en idioma español, vincula las conductas y propiedades del abundante suino, de mala fama en el reino animal, con las profundas soledades y certezas del alma, con los

abismos inciertos de la fe, con los misterios y las razones del corazón que la razón no conoce.

La fe, el CREDO, se convierte en CERDO cuando se la traiciona.

La fe, la creencia, el conjunto de voluntades y convicciones solidificadas, llamado CREDO, se convierte en CERDO cuando se pone a comer cualquier cosa, cuando engaña, cuando se engaña a sí mismo y a otros.

El CREDO dogmático, estalinista, se vuelve CERDO. Stalin era más CERDO que CREDO, pero al pretenderse CREDO se cocinó y cocinó a millones en su propio jugo oscuro interior, grasoso.

El CREDO que aplasta la heterodoxia y devora por completo hasta la última miguita, que roe y tritura hasta el último huesito de la razón del contrario, que traga y deglute sin detenerse un momento a pensar el argumento que no escucha, su grande o escasa posibilidad de coincidir con la verdad, es CERDO.

El CREDO absoluto devora la salud y la convierte en enfermedad, el colmo muda en escasez, el oro del silencio de meditar en heces de estar en el mundo.

DADOR, RODAD

No hace falta referir la parábola del hijo pródigo para saber que el dador, que el manirroto, que el generoso en demasía, termina por acatar la sempiterna sentencia: «RODAD».

Entre las letras de «Dador» están las claves más profundas del imperativo: «RODAD». El que da rueda, se va por la pendiente. El que da acaba por estar en lo bajo, es vencido. Dar no es lo más indicado en términos capitalistas. Pero disfruta el verbo «dar» el poeta.

El hermoso texto del maestro cubano José Lezama Lima se llama «DADOR». Así le fue: católico y todo, humorísticamente castrista. Leza-

ma rodó. Y, a propósito, José Enrique Rodó, que a su modo también era un dador, rodó por la pendiente. Fue diputado del Partido Colorado, tuvo la mala estrella de oponerse al Pepe Batlle, descubrió a Rubén Darío, lo elogió. Era un intelectual: rodó. Cuesta abajo.

EMA Y AME

Que Ema no ame a nadie no es problema. Es un juego de palabras. Problema de Ema, de sus hermanas y primas, de sus madrinas y tías. De sus damas de compañía.

Si el que AME descubre el propósito de las palabras, de las letras ordenadas, tal vez descubra a EMA. En ese hallazgo se topará con la «A», con la «M», con la «E».

Más tarde, en la jungla de las palabras, tropezará con el dolor en carne viva, sin letras, con la pena, con el apenas decir EMA y AME, y con el pozo profundo del sentido.

Ema: voz de tu pecho,

«Ojalá que EMA AME». Pero no todas las Emas aman a alguien, la mayoría no.

Todos los colores son parte de la verdad, aunque Ema no lo sepa, aunque Ema ame el amor transparente de los que no tienen color.

AMEN, Ema, Dios te salve. Salve y laves el misterio, la anunciación.

LAVE Y VELA

Este asunto es fácil. Si la vela está encendida, humeante, echando hollín y materias impuras, resulta predestinada: el que lave la llama, la apaga.

El que lave la vela encendida queda ciego de lesa humanidad, ciego de cuerpo y alma. Y el que lave el pábilo de la vela, además de apagar una palabra esdrújula apaga una luz en el fondo de la conciencia, Más vale que la vela suelte humo y no muja. Majaderías del sebo, del beso.

Las velas, con su alma débil, alumbran y sajan la carne de la oscuridad, la salan con la sombra viva, la labran con brasas, con tinta, la salvan.

ADAN Y NADA

El primer hombre se llamó Adán. De la costilla de Adán surgió la primera mujer. Se llamó Eva. Eva pudo ser Nada, que al revés es Adán. De este modo, la creación se puso patas arriba y Eva desnuda se convirtió en AVE. Adán tomó una piedra. La arrojó bien alto. Le dio en pleno pecho a Eva, entre las tetas, la derribó.

Eva cayó a tierra. Adán la tomó en sus manos:

— ¿Quién eres?
— Nada
— No puede ser, yo mismo te derribé. Soy Adán.
— Por eso mismo. Soy lo opuesto de ti. Soy Nada.
— No. Eres Eva.
— ¿Eva? Más bien soy ave.
— Eva: ¿eres ave?
— Todo lo contrario: soy Eva.
— ¿Y si te leo al revés?
— No puedes, ya me derribaste.
— ¿Y ahora qué hago?
— Te quedaste sin NADA, ADAN.

LACRA Y CARLA

Carla era hermosa. Su única lacra era mentir sobre la memoria de los muertos.

Sus senos, sus curvas, sus ansias, eran perfectas. Pero su palabra y su descuido hacían de Carla una Lacra, una tara liviana pero molesta, incómoda y sin peso. Pero pesaba cuando abría la boca, cuando ladraba, aunque estuviera desnuda.

Carla aborrecía la lacra de su nombre, la posibilidad de conmutación de sus letras en sordina, el amor del aire que oculta la letra «A».

Pero cedía.
Ah, Carla: Lacra ha.

La memoria de sus pechos es algo pálida, púrpura y miel en las puntas. Pero la memoria se evapora y el instante del recuerdo desaparece, cae de maduro, por su peso invisible.

Lacra de Carla, nube de los ángeles.

ANAGRAMA Y AMAR GANA

Amar es imposible y cierto.

Amar, el verbo y la acción que denota, ganan siempre. Amar gana sobre la confusión de las palabras. Amar conlleva siempre una ventaja, a veces evidente, a veces oculta.

Ganar no es importante.
Amar es necesario.
Navegare necesse, vivere non necesse.
Anagrama: amar gana.

LOS MÁS ENAMORADOS

LA BARRANCA

Tenemos que bajarnos al barranco
que es Dios cuando bosteza
TRISTAN TZARA

Se abría al fondo del jardín,
al final de los búngalos…
era más vieja
que el suelo circundante:
estaba más cerca
del centro de la tierra.

La separaba de nosotros la maleza:
ni una brizna de jardín,
de césped para el pie
y para el ojo,
de pasto perfecto y prodigioso
en el que no pasta
sino la piel
descalza.

Donde el césped perdía
su uniformidad y su pereza
comenzaba a enmarañarse
y a estirarse
desordenadamente
y retorcerse,
a convertirse en hierba
y en algún punto insomne:
el abismo
y el despeñadero

y caías.

En las noches la barranca sonaba,
con la fuerza seductora del miedo,
a niños perdidos y lloronas.

Al sol su voz era más clara,
pero seguía siendo
inaccesible y prohibida.

Algunos decían conocerla,
pero no contaban si no leyendas,
ni un dato duro que avalara su historia;
los mayores nos asustaban
con los desbarrancados,
el pudridero, la basura…
e invocaban a lo alto,
a los zopilotes como testigos,
a los zopilotes que hacen volar,
póstumamente,
a perros y cerdos.

He pasado la vida
oyendo su cumplido:
el amor del agua a la pendiente.

Las barrancas están hechas por el agua
y talladas por el viento
que busca la humedad
con su lija felina:
su sed les destroza la piel
en ansias de aguas del subsuelo.

Bocas en las que busca el viento
con su lengua rasposa,
en época de lluvias lo humedecen
y su furia amansada
canta chapoteando
y corriendo con el agua.

El verde se sumerge en el verde
que ignora al amarillo
y va hacia lo negro,
huele a podrido de tan húmedo.

Soy de los que no se separan,
de los que las rodean
y edifican
siguiendo sus grietas,
como lo hacen los otros
a lo largo de vías ferroviarias
y de márgenes de ríos caudalosos.

Soy un habitante de sus lindes:
como un heráclito del trópico,
dejó que el tiempo pase
mezclado con el agua
o su ausencia,
que es su transcurrir
más profundo y amargo…

veo, en el recuerdo,
barrancas más abajo,
volar los zopilotes,
mientras oigo la lluvia
que tanto encanta
y sigo, en algún punto
del agujero creyendo
en niños perdidos
y lloronas,

pienso en caídos y tirados,
no soy un ingenuo,
sé lo que pasa
al fondo
del barranco,
que es Dios cuando bosteza.

MI YO
Le hablo por mi nombre
y me vuelve a la infancia
en la voz de un amigo,
pero salgo a mi edad
y ese nombre no existe.

No puedo hablarme de tú
sin confianza
y procuro
nunca hablarme de usted.

Sería mejor
dirigirme, en ambos sentidos,
en primera persona,
pero me es imposible:
me tuteo.

Quisiera hablarme
en tercera persona,
pero él no me pierde.

En cambio el tú,
hablando con el tú,
qué placentero,
sí, en la conversación,
entre dos,
no adentro de uno mismo,
donde todo rebota
y duele.

Y él, tan él,
tan misterioso,
mas no piranésico,
inalcanzable y libre.

Mi yo,
lleno de túneles frágiles
como mina de arena.

JARDINES

Habrá cesado en el interior del lauro la melodía ronca de las tórtolas.
También habrán cesado en su avidez los córvidos amedrentados
por el estertor del más
breve, el que libó el ácido prúsico.
Quizá el lagarto agoniza bajo las violetas y,
abandonado por la lluvia, el jardín arde en un ascua amarilla
y el cemento enloquece bajo la corrupción de las cerezas
negras y ensangrentadas en el espesor del verano.

Aún existen otras posibilidades.

Quizá soy yo quien ha salido de sí mismo y estoy agonizando
pero desconozco mi agonía
y, aquí, bajo los mantos de la furia volcánica,
sobre el cristal del sílice,
un resto frío de mi pensamiento entra
en el jardín de los desaparecidos.

FAIK

Has retornado a mis venas.
Es sospechosa tu dulzura, tan semejante a cuando vendías luz
y mentiras sagradas.

Te reconozco en tu negación. En las tardes inmóviles,
entrabas en ti mismo y te ocultabas en un temblor de párpados
al advertir la proximidad de pájaros incandescentes
que anidan en tus celdas cerebrales.

La locura se abría en ti como una flor. Vi sus pétalos negros.
Sucedían tus accidentes: el estertor de tu máquina invisible y,
colérica y una vez más, la dulzura.

Crujías bajo mis manos pero era inútil la misericordia articular.
Crujías
atravesado por una música amarilla. Y gritabas. Gritabas
hasta que tus gritos creaban el amanecer.

Eras intocable como un sable indeciso
sobre una mujer que llora. Cuando despertabas,
te envolvías en una gran sábana. Volvías a ti mismo
y tus heces adquirían en ti
la perfección intacta de la luz.

Te reconozco aunque te escondas bajo la piel del ébano.
Finges amor hasta crear un verdadero amor
y ahora estás amando en mí. Te reconozco.

Gimes como un perro herido en el interior de mi pecho. ¿Recuerdas
cuando te acostabas sobre mi corazón?

Ahora, insomne en la muerte, has venido a comprar mis ojos. Así
es tu causa, tu astucia kurdistana.
Buscas tus documentos incestuosos, tus profecías en la virtud de la epilepsia
y aquellos códices de la sabiduría que permite
ser feliz en el fuego.

Tú acuñabas monedas únicamente válidas
en los mercados de frutos y tinieblas.
Pero tú no adquirirías otros frutos que los que arden en el
cuerpo de tus hermanas
y también y tan sólo tinieblas maternales.

Ah los frutos y las tinieblas en tus manos,
mercantilmente triste, accidentalmente vivo
en Nueva York o en Nasría.

Eres bello y horrible. Tú me induces al adulterio
con cuerpos desollados
y a la fornicación sobre la púrpura.

No puedo abandonarte, sin embargo, a tu propia inclemencia:
estás soñando mis sueños
y amas en mí lo que no es tuyo.

Has abrevado en manantiales ciegos y te has erguido en la
demencia. En rigor,
no te necesito: hay suficiente impureza en mi corazón.

Pero tú eres mi sacramento negro, la última
sustancia de mis venas.

EXTRAVÍO EN LA LUZ

Amé. Es incomprensible como el temblor de los álamos.
Estoy extraviado en la luz pero yo sé que amé.
Yo vivía en otro ser y su sangre se deslizaba por mis venas y
la música me envolvía y yo mismo era música.

Ahora
¿quién es ciego en mis ojos?

Unas manos pasaban sobre mi rostro y envejecían dulcemente.
¿Qué fue existir entre
cuerdas y olvido?
¿Quién fui en los brazos de mi madre, quién fui en mi propio
corazón?

Es extraño: únicamente he aprendido a desconocer y olvidar.
Es extraño.
Todavía el amor
habita en el olvido.

VIENTO DE AGOSTO

Quizá la muerte sea sólo esto,
escuchar siempre el sonido del viento
en los ramajes del jardín,
entre las buganvillas, las begonias,
el magnolio y el limonero.
Y oír el alboroto de los pájaros
a la oración de la tarde,
como si el aire les empujara
fuera del tiempo, de la campiña,
del sol agosteño de los días.
¿Hacia dónde volaron por la mañana?
En busca del sustento,
del galante quiebro en el aire,
de la uva ya madura
que se cuece bajo las cepas
picoteada sobre el terreno.
Quizá la muerte seas sólo esto,
escuchar el viento
que abre y cierra la jornada,
vivir en él y en su interior
encontrar el alma.

MAGNOLIO

Si me suicidara —lo que está en lo posible—,
lo haría colgado de una rama del magnolio,
los pies casi rozando la grama, el alma,
encaramada en sus flores como piñas
y cerca de la puerta –madera marrón-
de la cocina de la matanza,
oliendo el ahumado de la carne,
la sangre chorreante y la roja masa frita.
Sentiría las voces de la olla,
entendería —como si las oyera—
las miradas comprensivas,
la dulzura de las manos grasientas,
de los brazos arremangados
y las piernas casi soeces, abiertas
sobre los lebrillos del suelo.
Mis cenizas, si el fuego me purificase,
cerca de la puerta verde
y ya quebrada de la bodega,
regadas cada tarde
entre la hierba y la maleza,
derramadas junto a la base del limonero
con un solo limón amarillo,
dibujado en un papel sobre el tiempo.

Todo bajo su techo se detiene.
Las ciudades que habitan al borde de las aguas
consienten en su talla los preceptos
de un mar que viene de muy lejos,
que se tiende a sus pies con mansedumbre
de pobre can dormido.
Allí donde rompe el oleaje,
en el unívoco tocarse,
hay un sonido que es excusa, y fin,
para nacerle tiempos al silencio.
Yo observo el cuerpo a cuerpo de esa entrega,
el círculo inaudible de su ternura atlántica,
dando fe de un suspenso don del cielo:
el del ser acordado en otro ser.

De ahí, de reafirmar la vida
que así irrumpe,
deseo provenir.

ÚLTIMA COPA

Con qué silencio se lleva el noctámbulo
la sed hasta sus manos,
con qué calculada astucia acomoda
entre sus palmas la asunción
de lo vivido, la deriva
de un tiempo hacia últimas estancias,
enfermo de autocompasión.
He ahí la requisitoria, el empuje
de las significaciones finales,
el viento que sólo importa en las velas
y, acaso, un diminuto dios acuático
abriéndose camino entre los dedos húmedos
de la noche.

EL HABITANTE DE LAS RUINAS

Mírate bien,
en ti tiene el azogue al enemigo.
No puedes dar la espalda, ni borrarle paisajes
a la diosa fiera que te duerme en las pupilas,
la que porta ocasos sobre la frente
y el horror en el atlas de la sangre.
Como criatura de un ser caprichoso,
no distingues sueño y vigilia
-quién tú y quién el espejo-
cuando sólo por la sal de tus manos
se anticipa la noche que emergerá del pánico.
Porque no puede nadie enfrentarse a sí mismo,
abolir la espiral que conduce a la bestia
doliente, allí donde el espejo
devuelve rostros sin relato.
Mírate bien y
detente en la metáfora
de toda esa restitución.

UNA GARZA BLANCA ENAMORADA

En el milagro de la vida
una garza blanca enamorada
danza sola en una inmensa costa vacía.
Baila en los escombros de unos ramilletes de heliotropos
y su música le viene de un mar roto,
de no encontrar nunca lo que busco siempre,
de la luna sobre su pecho,
y yo la oigo gemir en lo profundo de la noche.
No puedo ver más allá de la majestad de su camisón de plumas
y no puedo confiar en ninguno de mis pensamientos
cuando veo que exhala flores y romanzas por su pico.
Allí está la danza de esta pájara salvaje entre el mar, el laurel y el lirio,
Y siento que soy un carbonero sin sueños y sin tren para partir
que ama con rosas de carbón.
Veo la danza de la garza, sumergido en una marea de emociones
y mi corazón late como un forastero aterrado por la libertad,
que reconoce que su alma es inmadura y omisa
lejos de la podredumbre
y no tiene palabras místicas tatuadas en su cuerpo.

MIS POEMAS SON UNAS MISERABLES BESTEZUELAS

Mis poemas son unas miserables bestezuelas
que han arruinado mi vida con una cadena perpetua.
Me rompen y no puedo recoger mis pedazos.
Hacen que mi corazón sea un pozo cavado con martillo,
me ponen el viento a mi espalda,
me obsequian su ojo sangre y el clavel de sus labios
y riman lo que me dan y lo que me quitan.
Mis poemas han hecho que mi corazón no sea confiable ni culpable
y que mi ambición sea más débil que mi esperanza,
que mi razón sea una película velada
que está de acuerdo con no estar de acuerdo;
que demonios imperfectos derramen sobre mí su sangre falsa
y que busque respuestas y solo encuentre preguntas.
Sin embargo, también por esas miserables bestezuelas
no he amado a nadie que no mereciera ser amada
y han empujado mi mano para lanzarles rosas, agua de lluvia,
letras de molde y corcheas estrujadas.
Pero creo que me quitan más de lo que me dan,
porque cuando mi cabeza está bien mi corazón está mal
y cuando mi corazón está bien me convierto en un viejo actor loco
que defiende Camelot con una espada de cartón
y me sale la Virgen en bicicleta
y no duermo ni de día ni de noche haciendo flores de humo
como un adicto a la agonía.
Entonces las miserables bestezuelas
vienen como manchas de tinta de un espíritu agotado
para meterme poemas ásperos en los bolsillos
y encuentro que es fácil mentirme a mí mismo
y se me borran las casitas de las estrellas en el cielo.

MILLARES DE MUJERES JÓVENES EN EL MUNDO

Millares de mujeres jóvenes en el mundo
día a día salen al bullicio de las calles para ser felices,
para que el aire interior de sus colmenas no las asfixie.
Ellas pisan demasiadas mariposas en los tejados
y comen frutas de cristal y caballos y bestias y luceros salvajes
y hacen un acuerdo con la vida sin saber quien pone el precio.
Para sufrir hay que desear. Para no sufrir no hay que desear.
Yo las siento salir a esas pájaras felices cuando casi es la mañana.
Siento su aroma cuando se desprenden de las angustias,
de los llantos e insomnios
que hacen la albañilería de sus casas como una piel viva,
cuando sueño que una de esas bellezas desinhibidas
va a enamorarse de mis versos,
que ellas y yo no vamos a quedar en las márgenes opuestas del río,
que los ríos de ellas y el mío nos caen del cielo con torbellinos
y fluyen del infierno y no llegan al mar,
y que nunca es tarde para subvertir la inocencia
de este monje florista enamorado que soy
para dejarlas entrar a debajo de mi piel por una
puerta secreta de urgencias
aunque pase el resto de mi vida en duelo y luto de mi, o resucite.

EL MITO DE SÍSIFO

Mi país se llama Sísifo y tiene 200 años de estar desesperado.
Al amanecer pregunto por las estrellas de Sísifo
y los astros me responden que desde hace muchos siglos
se deshacen en cuarzos desperdiciados en volcanes dormidos
y que los despales inmisericordes de su verde cabellera
se ven desde el cielo como cicatrices en el cuerpo de la tierra.
Mi corazón hace que mi pulso desaparezca.
Sísifo tiene dos lados: uno hacia la luz y otro que da a la oscuridad.
Entra y sale de prisión. Es prisionero y carcelero.
Es un cuerpo despojado de todo. Esta muerto y respira.
Avanza en la neblina sin saber para dónde,
con una pesada carga que lo sangra y desgarra,
con ideas rotas, quebradas, y muertas
y con una historia que no tiene milagros.
Me dieron un Sísifo con una estrella vacía,
con un manantial seco y un jardín mudo,
que hace música a la luz de la luna
con porras y cacerolas y un balde de sapos y culebras.
Oigo la voz de Sísifo como si yo mi propia voz lamiera
al borde de la entrada que es el borde de la salida.
Sísifo huele a esperanza perdida.
Cuando manda cartas escribe su nombre en la arena del mar
y cuando hace examen de conciencia
encuentra el esplendor de sus cenizas.

MAR AMARGO
(ELEGÍA POR HAITÍ)

A la hora en punto del escarnio y el oprobio, adónde estaba yo. Es una pregunta. Adónde el pesado fardo de repugnancia y odio como frutos relucientes de un pasado sombrío. A la hora en punto de la incertidumbre, adónde estaban, me pregunto, mi pensamiento y mi palabra, heredados de un resabio, una lucha justa allí, en el centro de la historia, y después, una brutal condena, un estigma de fuego en la memoria. A la hora en punto de la obcecación, qué hacían entonces, indiferentes, sordos mi nacionalidad y mi abolengo, para no lastimarse de miseria, para no chistar siquiera ante aquel paisaje hundido en la congoja y el hastío, por donde corren como lava asesina dioses vivos y hombres muertos. A la hora exacta de la tribulación y el desamparo, adónde los efluvios de mis costumbres, ambiguas, con raíces de agua transformada en neblina, palabras rotas, miedo. Adónde estaba yo, adónde los caminos perdidos de mis santos varones, blancos de piel con túnicas blancas, en altares de oro protegidos; adónde se diluye, me cuestiono, el murmurio estéril de mis ruegos y oraciones. A la hora en punto del temor y la desidia, adónde se escondía, como si el mundo en orden, un mendrugo de indulgencia, una frágil migaja de fraternidad. A la hora precisa de la confusión y el tedio, cómo podría contener el río sin orillas de sangre derramada, cuerpos exprimidos por un sol de azufre y enterrados sin decoro en un mismo territorio, en cuya franja divisoria de la muerte y la vida se arrastran indolentes la ira, el prejuicio, la ignominia. Yo, engendrado en la noche tibia, bajo los cocotales y sobre arena fresca, por el ayuntamiento

apasionado del fiero Makandal y una santa muchacha adorada por los pobres (de nombre prohibido y sexo mutilado); yo, mitad Legbá y mitad San Miguel Arcángel, atado a la estirpe que dio fruto a Yelidá; yo, hijo de la sombra de Enriquillo sublevado y de Duarte moribundo en el exilio, traicionado, solo tras su sombra; yo, con alma de tambor y candela en la sangre, con nombre y apellido del conquistador, con cuyo idioma llamo lo que toco y lo que ansío; yo, me pregunto, adónde me encontraba a la hora en punto de la contrición y el desvarío. Adónde, si mis hermanos todos corrieron en auxilio de los demás hermanos lastimados por la rabia de los muertos y los zombies del subsuelo. Adónde estuve yo, que he llegado tarde y me recibe apenas la desolación, a la hora en punto del imperio del horror.

El mar se disipa, es un encanto verlo, en suerte de cadencia cansada en su animal. Las palmas se ladean y revuelven a la orilla, con ambigua simetría de blues semitonal. Única es la luz en esta playa vítrea. Las olas acarician la mañana temprana, movidos por el viento se deleitan tus cabellos. En Juan Dolio, muy jóvenes los cuerpos echados a tostar, brillan sobre la arena con volutas muy firmes de inusual sensualidad. Y mientras, alejado del gusano de la concupiscencia, el delirio por la espuma, arrebato del sol, reparo y no suspiro, y mientras, el mar se disipa, interminablemente azul, en su hermosa paciencia de abatido animal de la prehistoria.

EL BARRIO CARIOCA DE COPACABANA

Cuánta gracia despierta resumen esos cuerpos, bellamente tallados por la calamidad. Exhibe poderosa la ciudad su decadencia y el Cristo vigilante, empinado al cenit, implora compasión a la Virgen de los Prietos. Yo retorno solo por ruidosas aceras; hube dejado atrás contriciones y orgías de máquinas veloces en calles encendidas. Los buses azuzaron la osadía de las aves y un testimonio queda de elevadas paredes roídas por la mugre, de niños cuya suerte abonó un plomazo atroz. Retorno solitario, alguien se me opone en glamoroso traje de peligro y porfía. Surjo de la nada, sabiéndome un extraño, me pierdo en un tramo de la multitud, de seres aferrados a su mismidad, gente que sube y baja sin subir ni bajar, detenidos en un triste reposo que se inflama. Asmático es el mar del barrio de Ipanema, en San Conrado es ágil y en Botafogo extenso y sereno como un cielo. Ese mar voluptuoso con almizcle y piruetas, se come iracundo, como animal sagrado, las radiantes nalgas y bíceps morenos de la muchedumbre, allá en Copacabana. Los cariocas no toman en casa el café, arena y asfalto les convidan temprano. A toda hora pesa la música en el viento, alcoholes desperezan sus cándidos demonios, comedores de frutas, churrascos y legumbres. Libera los muchachos, hijos del desamparo, que beben y disfrutan sus últimos prodigios, la pelota de fútbol, la lluvia en el portal, la mirada inconclusa de una muchacha en cueros, diciéndote reposa, me voy a desnudar. La voz de Gal Costa, Chico Buarque, la magia

en los dedos de Jobim. La calle Ulrich me acogió en un viejo aposento, desde donde miro a las seis de la tarde, turistas y buhoneros, prostitutas y pillos, las tiendas y los rostros ungidos de dolor. Bajo la noche mansa y deleites votivos, la ciudad enternece a esbirros y sicarios, a presbíteros jóvenes de agobiante pobreza. El circo resplandece al despuntar la luz, con pequeños altares sembrados en las rocas, provistos de baratas ofrendas e intenciones. Los cariocas son presa de la veneración a los dioses del aire, del sexo y del sol. Solitario me dejo flotar por pinos altos y cenagosos lagos, en un corrillo espeso de la noche más clara, donde opalina tiembla la ciudad de mis sueños, la ciudad del horrendo y lo sublime copulando. Río de Janeiro, ciudadela del cosmos. Asmático es el mar y mece sus angustias. Ahora la gente danza, ríe, se saluda, la pelota de fútbol, el samba, el alcohol.

LAS LIPOTIMIAS Y EL SOMBRERO DE GISELA

1. Conozco a una persona o no la conozco. Me deja percibir cuatro facetas reales pero mágicas a la vez. Yo creía que había que ser de Pamplona, estudiar en una residencia de señoritas, llevar sombrero, llamarse Gisela y padecer lipotimias a principios de junio en Sevilla. Gisela, ¡qué descubrimiento!; ¡Manuela, Josefa...!, pero ¿Gisela?... Y además, bajando religiosamente con sombrero todas las mañanas las escaleras que daban al comedor. Menudos desayunos, pero, con sombrero y lipotimias... de ciudad. Ese café, puro café colombiano. Y de Colombia es esa persona. Podría hablar de esa persona y los animales; de esa persona y las necesidades fisiológicas; de esa persona y la plancha; y de esa persona y la comida.

2. Los gusanos no tienen nombre para mí. A lo sumo, recuerdo los gusanos de seda de mi infancia, las hojas de mora, los capullos y nada más. Bueno, en verano, en la viña de mi tío «Pastranita» comiendo higos, alguna vez se presentaban otros gusanos, más pequeñitos pero sin nombre. Después, con el tiempo, supe de los gusanos con forma corpórea que se mueven por el mundo sin terminar de ser capullos pero con grandes posibilidades de serlo, sobre todo, para desgracia de la comunidad. Y los gusanos, anónimos también, fruto del descubrimiento del dolor, aquellos que no se ven pero que sabes, van a devorar lo más querido por ti. Así, que a estas alturas y sin salir de mi casa, descubro que hay otros gusanos, bien santificados, los gusanos Santa María, que hacen estragos en esa persona. Ni tampoco que hubiera árboles que los produjeran. Sí, parece ser que hay árboles que producen

esos santos gusanos. No voy a decir que me asombre descubrir nuevos gusanos pero sí pensar que esa persona pueda quedar paralizada con la sola idea de que algún bicho de esos caiga sobre su cabeza. Así que tenemos una imagen digna de espanto pero tan ridícula que lo más que alcanzo es a sonreír, como buena hija de mi madre, con esa sonrisa a media asta, sobre lo que encierra la estupidez humana. Y esto puede tener consecuencias graves, pues, esa persona está dispuesta a dejar su puesto de trabajo, sí señor, porque esos gusanos se cruzan en su camino todos los días a la misma hora. Y ya la vemos dando saltos de un extremo a otro de la calle pretendiendo liberarse de bichos tan insoportables para vivir. Y no hablo de una persona tipo princesa del guisante, no, ni mucho menos, hablo de una persona que sabe lo que es la vida, lo que cuesta ganársela y que viene brava y sin trabas de un mundo para mí, caduco y duro. ¿Miedo al demonio? Podríamos preguntarnos... ¡Qué va! A los gusanos Santa María.

3. Esa persona tiene, como todos, necesidades fisiológicas, es decir, caga, mea, etc. Esa persona, cuando tiene diarrea, tiene más necesidades fisiológicas que el resto de los humanos. Bien, ¿algo que objetar? No, si da debida cuenta en su momento y hora. Pero, ay, señores. No, esa persona no va a trabajar porque, haciendo uso de su expresión «le da pena» hacerlo fuera de su casa. Hay gente con suerte. Es evidente, y quedo de nuevo deslumbrada, de que no hay nada como no quererse enterar. ¡Ay!, si en mi trabajo hubiera argumentado algo por el estilo, a la segunda habría engrosado las listas del paro, sin tener que esperar a la crisis, tan de moda. Pero, oye, tan convencida como lo es para un niño de cuatro años la existencia de los Reyes Magos... Y vuelvo a sonreír, esta vez con un ligero encogimiento de hombros, pensando que quizá yo soy más bien rara...

4. Y menos mal que, como esa persona dice, está «amañada» donde trabaja, menos mal. Pero la plancha... ¡ay, la plan-

cha! Cuando a mí me da la lipotimia sin ser de Pamplona es cuando esa persona no puede mojarse las manos después de planchar y mientras lo hace se las moja cientos de veces para, según ella, evitar un desastre: el «aire». En su país, no lo dudo, la gente sale con pañuelos en la cabeza evitando no el mal de ojo sino ese tan temido «aire». Le dio un «aire» y la cara se le puso del revés. Y yo me pregunto entonces: ¿plancha la gente aquí poco?, ¿sigue el ritual debido?, ¿los neurólogos tienen proporcionalmente menos trabajo por estos lares?, ¿me puede dar un «aire»? Me quito el sombrero...

5. La comida, ya se sabe, poner o quitar ingredientes, sal y un poquito de ingenio. Que le quitas la patata, tortilla francesa, que le pones la patata, tortilla española, que sólo hay patata, más bien pobreza. Los ingleses impusieron el té a las *five o'clock*, los chinos no te digo con el arroz (por cierto, que no sé a qué hora), pero, amigo, crudo lo tenemos con el jamón y esa persona. ¿Cómo? ¿Jamón? Sin haberlo olido siquiera lo desprecia con la insolencia del que no quiere saber. ¡Ay, no, por favor! ¿jamón?, ¡que me da una lipotimia! ¿Con sombrero o sin sombrero? me pregunto yo... Y es que, estudiando en una residencia de señoritas, o llevas sombrero o te da una lipotimia.

SANTO TOMÁS EN AUSCHWITZ

1

El turista somnoliento
recorre con sus dedos índice y anular
los muros, sorprendentemente nuevos,
ante mi vista, en el soto.

2

Sólo el hallazgo, entre la arena confundidos,
de once *ostrocon*, bastos pedazos de cerámica,
contra la roca moldeados,
con once nombres hebreos inscritos con firmeza
por una, ungida, de las once duplicadas manos,
poco antes de segar su garganta
y otras novecientas cincuenta
en el ara de la libertad de la nación judía
convenció a los sabios de que
cuanto Josefo, el dos veces traidor, el fariseo,
el de equívoca pluma,
narra sobre el sitio de Masada es
Historia.

3

Al entrar en la cámara de gas
me espinan las palabras de Eleazar Ben Ya'ir
arengando a sus *sicarii* al encuentro de la muerte*:*
Alegres entregad la vida que no hemos sabido honrar,
y el gesto por propia mano ejecutado.

4

Ciégate hoy mismo
intima Celan
y acatan
Edipo,
Marek Stok, judío polaco,
Fui testigo de esto desde el comienzo hasta
El heroico levantamiento del gueto,
Mas no del Final
y Stefan Ernest, judío polaco,
que huyó del gueto para
escribir una última entrada en su diario:
En una zanja de la zona alemana, mayo 1943.

PERROS DE LYSSA O VISIÓN DE LOBOS EN CITY LIGHTS, SAN FRANCISCO

Se necesita, pues, ser zorro para conocer las trampas,
y león para asustar a los lobos. Los que sólo imitan
al león no comprenden bien sus intenciones
MAQUIAVELO

dicen los perros
que llegaron antes que las calles y autopistas; antes que los puentes, túneles, rieles y estaciones; antes que los puertos, grúas y muelles; antes que los propios perros dicen los perros—llegaron los lobos

dicen los perros:
nunca los vimos llegar, aquí los hallamos, como hallamos montañas y árboles, fuentes, pacíficos ganados, cañadas, valles, desiertos, cañones y ese sol oscuro, casi negro, tal como hallamos noche y día, Bien y Mal

dicen los perros
que venían de una derrota antigua, de una guerra perdida y ganada muchos años atrás; callados y heridos venían, y despojados de su condición de héroes, y de la palabra; adiestrados y pacíficos venían, con una extraña pasión de silencio y no ser, náufragos de hombres pasados, los lobos

dicen los perros
que, atónitos, los contemplaron caminar en círculos y con sus excrementos marcar las aceras, sentarse a todas las mesas a las que no eran invitados, ocupar las bocas de metro y los peajes, las entradas y salidas, los bancos de los parques públicos, la sombra de robles y eucaliptos, construir en los atrios de los templos sus madrigueras hediondas, rezar interminables plegarias por la salvación de sus almas, lobos beatos con-

fesándose: «Me acuso, Padre, de haber pecado queriendo ser perro», lobos absueltos

dicen los perros

que los lobos asediaron la ciudad desde dentro, como peste no declarada, como síntoma equívoco, como presagio de una destrucción que no llega

dicen los perros

que muchos días abrieron las puertas de la ciudad a los lobos; abieron las puertas e hicieron promesas falsas, requerimientos, exhortos y amenazas de belfo y garra, pero los lobos no se fueron, porque en sus ojos llevaban el futuro

cuando llegué a la ciudad y el día brillante iba tras de mí y no existían plazas ni espacios abiertos

vi

lobos cercados, lobos indefensos, negros lobeznos asediados por una torva jauría, miles, millones de perros albos y centelleantes ojos dispuestos en perfectos círculos concéntricos, esperando la señal para abalanzarse sobre ese lastimoso pedazo de carne negra y digerir entre sus romos colmillos su pasado

no hieren mis pies aunque puncen
estos caminos extranjeros
ni mis manos al remover la tierra
tientan huesos que no sean míos

ningún lienzo ha velado mis ojos no
han esparcido sal por mis estrechas heredades
ni iracundos me conminan a amar su patria o morir
ni éstas u otras palabras han robado de mi boca

«¡Anciano!» gritan
nunca «¡Extranjero!»
me sientan a su diestra bebo de su leche agria
a cambio mis consejas simples entibian
su inhóspito corazón de marineros

sólo si alguna mañana el fiel Prócoro me aúpa
a los bárbaros roquedales del destierro
si la calima no enturbia el horizonte
y entreveo allí a Éfeso soberbia Roma nueva
consumida por viejos filósofos
y un torbellino de lenguas
pido al escriba me abandone
para a solas devorar el librito de mi locura
dulce en la boca cruel en las entrañas

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS

De la piedra he podido aprender
que el corazón manda. Luego,
escrutando nuevamente en sus poros
supe que alguna vez tuvo grabada
una inscripción que decía: mi destino
es mi origen. Pero el camino y los años
me han mostrado que no hay destino
que no se venza con el desprecio.
Y aunque confieso que también
compré los barcos hundidos,
no dejo de sentir cada mañana
que lo mejor siempre está por llegar.

FONTANA DI TREVI

Tres monedas salen del bolsillo
danzando mientras miro la fontana:
Una moneda, volverás; dos, te casarás;
tres, te librarás del fruto de las dos monedas…
Dame alguna, me dicen, yo también quiero volver.

SONATA DE ESTÍO

Llegan los días de la calor
y en ellos estamos desahuciados,
del bregar de las horas y las tardes
dolientes, del gentío del verano
en sus playas ruidosas, del vacío
del silencio que no alcanza a mostrarse…
Llega caluroso el verano
y desahuciado espero a que me acompañen
con el sonar del aire sus notas.

PLEAMAR

Los universos se esperan, se complementan
para demostrarnos que infinito más infinito
suman infinito, no indeterminación;
aunque existan los agujeros negros
en los que algunos pudiésemos entrar
a la deriva de variaciones y sombras tutelares.
Pero el mar está allí: te mira, nos mira
y nos aguarda acariciando con su espuma
la roca de los acantilados de mármol.
Los universos, el mar incesante en su pleamar…
Bajo la luz plateada que refleja la luna
el mar te golpea con su rabia… y te despierta.

PELIGROSA ES LA NOCHE EN LA PÁGINA 167

Dieron las nueve, y Hans
aún no había llegado a casa.
Bajo las ruedas, H. HESSE, Alianza Editorial, p. 167

Peligrosa es la noche en la página 167
si resulta
que es de día, y eso
tal vez no pasara hasta el capítulo siguiente.
Si resulta que interrumpes con besos envasados
al vacío para el trabajo pero
resulta que, deja, aguanta, que se me está muriendo Hans
Giebenrath en estas últimas líneas.

Peligrosa es la noche para Hans
Giebenrath si decido
cerrar el volumen verde
porque es de noche y te dejaste la luz
del pasillo
encendida la muerte del joven Giebenrath
entre interruptores blancos y no quieres
llorar con grasa en los dedos tú buscas
lo lírico
en una lata de aceitunas.
Y resulta que a mi se me está muriendo Hans,
que Hans Giebenrath se muere ya
en la 166
y, oh, cuánta muerte manoseada y blancoamarilla
rugosa
y negra sin la dignidad
siquiera
de morir en cursiva, sin que yo le deje morir
en las páginas que Hermann planeó

soldados de plomo o plástico en aquél
Todo a Cien, su muerte
en ciento y pico páginas
interrumpida y peligrosa porque
llegas tarde a tus cosas y tengo la comida
enfriándose
en la mesa
como se está enfriando
en la alberca
el cuerpo frío de Hans Giebenrath
en la peligrosa página 167.

SONRÍE, HARPO

Emma lee muchas muchísimas novelas
a Lancelot, incluso tremebundas
muertes bajo una glorieta
de un jardín,
su marido arrea carretas de ginebra.

La sorprendió en un camerino y ella
no estaba, al menos,
como el hubiese querido:
ser ella sin serlo, con otro vestido
la puerta espeta: *¿Por qué te has puesto*
ese traje?
Quítatelo enseguida.
Ahora mismo.

El marido la quiere sólo para él
no deja
claro que luego en la alacena esconde
abundantes novelas de Zamacois
entre toallas sin pelusa
rosa tu mejilla, oh Emma, le diste tu corazón
but
he wanted your soul
le diste
tus ojos verdes
los tiene Minerva y las náyades
y tú
no te quejas.

Idiota. Quítate ese traje. Nadie podrá verte,
no quiere que los líquenes de tus muslos
miren al sol
tus quebrantos le bastan
luminosos.
Perros prendidos de tus enaguas
lamiéndote costras susurrándote conciliadoras
tretas
luego ásperas lenguas de cabra
vístete
como tú quieras
le dicen
ponte aquél vestido de párpados amarillos
pero él entró en la alcoba
peregrinos labios reliquias caen de su repisa
demasiado poderoso el altar
o más que ellos.
Quítate ese traje. ¿Es que pretendes burlarte de mí?
Ya estoy cansado de tus estupideces
no corras
teme
no sabe
que los ángeles no mueren en manos arcillosas
se agarra
a los barrotes de un tragaluz
pero ningún Frieders le gritará
salvífico
«Maria—!!'»

Contra una mesa asediada, las astillas
nunca respetaron la carne
pequeña Europa
terrible es el tauro de Stromboli
Quítate ese traje honey
you are a rock upon which
I stand *cuando te atrape vas a saber al fin.*

Emma no conoce los remolinos
de la piel
cogía manzanas del pomar sin presentir
que cualquier expulsión es siempre repentina
que pocos verdes indican la salida
(escasos los libros pocas las películas)
Vas a saber de una vez por todas lo que es bueno.
Nada, callo, estoy harto
el rojo el rojo el rojo

Sí, puede que Harpo sólo parodie la violencia
que Emma viva y siga leyendo más novelas
pero nosotros
nosotros en nuestro juego
no sabemos
el peso de las cartas sobre la arena
que el agua golpea las costas
como una mala encía
seguir tal cual, si acaso
una punzada
la mujer china, de cara curtida al sol,
sobre la arena pregona:

Masaje, quere un masaje, quere un masaje…

PARAÍSO PERDIDO

MALLORCA *REVISITED*

Para Francisco Brines

A cuatro días de morir el viejo
me he ido, solo, a bailar
—a cuatro días, ni uno más ni uno menos—,
a una gruta de esas:
luces estroboscópicas y músicas de trance.
Pensando en el albur
de encontrarme de nuevo a los dos rusas
de la estancia pasada, Ira e Inna,
de una ternura audaz, y repetir
aquello tan conforme de los tres en la cama,
mirándolas beberse en los desmayos
de mi virilidad. Olvídate,
ya no las verás más a Ira e Inna;
recordarás tan sólo, agradecido,
esa lujuria santa.
Mientras ya van tres cápsulas
de Semilanceata,
esos hongos salvajes
que te aceitan las vértebras. Y bailas,
bailas como un poseso
a los treintaycinco años de tu edad,
con los ojos cerrados,
enhebrado en el ritmo,
multiplicado en brazos y figuras
como un derviche ido.
Contra la muerte bailas, contra la puta muerte,
por ese bulto rígido de tu viejo en el féretro,
por su rostro amarillo.

Si algo quieren que vengan las bacantes,
que se planten delante,
a ver si alguna hay que también baile
contra la muerte hoy,
multiplicándose en fatalidad,
descoyuntada en varias,
haciéndose una lámina vibrante
herida del destino,
puro mimbre... si no
para otra bailaré. Porque esta noche
contra la muerte bailas,
como un fragmento suyo desatado,
como su cola eléctrica, amputada,
de lagarto amarillo.

MUERTE DEL HOMBRE

Si acaso el ángel desplegara
la sábana final de mi agonía
y levantara el sueño que me diste, oh vida,
un sueño como ave perdida entre la niebla,
igual al pez que no comprende
la ola en que navega
o el peligro cercano con las redes;
si acaso el ángel frente a mi dijera
la ultima palabra,
la decisión mortal de mi destino
y plegando las alas junto a mi cuerpo hablara,
como cuando el rocío desciende lento hacia la rosa
al dar el primer paso la mañana,
ya miraría en mi sangre
el negro navegar, la noche incierta,
el pájaro que sufre sin sus alas
y la más grave lentitud: la muerte.

Aun cerca de la íntima agonía
estás, oh muerte, clara como espejo;
más abierta que el mar,
más segura que el aire que entró por la ventana,
más mía y más ajena
por mi sangre y mis brazos
en esta soledad.

Estás tan fértil como niño
que, angustiado, llora antes de ser,

entre la sangre siendo
y por la piel más vivo que la piel;
te llevo como árbol, tierra y cauce,
y eres la savia pura,
la flor, la espuma y la sonrisa,
eres el ser que por mi sangre es
como la estrella última del cielo.

Si acaso el ángel sigiloso
abriera la ventana de mi sangre,
te miraría salir interminablemente
como un tiempo cansado
hacia su sombra vuelto,
como quien frente al mundo se pregunta:
«¿En qué lugar está mi soledad?»

Si acaso el ángel me mirara,
abierta ya la niebla de mi carne,
sin nubes, sin estrellas,
sin tiempo en que mecer la luz de mi agonía,
encontraría tan sólo a ti, oh muerte,
llevándome a tu lado, fiel;
te encontraría tan sola a ti, sin mí,
ya sin cuerpo ni voz,
sin angustia ni sueños,
te hallara entonces pura, oh muerte mía.

CANTO A LA MUERTE

Con tu callada luz con tu alta rama
con tus uvas oscuras vienes vienes
pisando las cerezas de la sangre
Vienes vienes huyendo como androide
de una alcoba de besos de betún
¡Oh Muerte manilarga maternal!
Bebe coñac conmigo y emborráchame
cuando el silencio tiene sed de leche
y apoya su cabeza en las estrellas
¡Sí yo seré un payaso de ceniza!
Muerde los peces de mis pies y manos
Muerte olfatea mi ser de regaliz
Ven tú con tu pupila personal
de nómada nonato en movimiento
Estás en el aquí nunca te alejas
¡tienes perros amigos y violines!
¡mendigos que te adoran como monjes!
¡mariposas azules! ¡mariposas azules!
Dios se ríe se ríe con tus cuencas

CARLOS EDMUNDO DE ORY (1923-2010)

2008

LOS ALIMENTOS

VALERO, JULIETA (2010): *AUTORÍA*
BARCELONA, DVD EDICIONES.
XXII PREMIO DE POESÍA
CÁCERES PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD.

PEDRO JAVIER ROMERO CAMBRA

Este poemario de Julieta Valero se inscribe en el marco de ciertas corrientes poéticas de última hora que algunos jóvenes escritores españoles han abrazado durante los últimos años, y que suponen una ordenada retirada de la Poesía de la Experiencia y una búsqueda de nuevos elementos expresivos que llamen la atención del lector. El mundo poético de este poemario se nutre del choque brutal entre el pálpito vital del individuo y su posicionamiento en el mundo contemporáneo con su frialdad, su lógica insustancial, su información inútil y su necesidad de explicarse continuamente; cuestión ésta última que cala en la propia poetisa y que le obliga a dar pistas al lector acerca de su quehacer creador desde el prisma de un humor burlón y cansado. Incómodo es el ámbito ocupado por el narrador, absurda resulta su sensación vital por más que intente reconocerse en sus acciones y afectos cotidianos, y descorazonadora es la intromisión del ordenamiento físico que determina la geometría de los entes en el espacio universal. La entrada en cada uno de esos ámbitos supone una falsa superación del espacio anterior y la aparición de nuevas dudas en la reconstrucción del yo poético del narrador. Surge así una poesía racionalista antes que existencialista, autocontemplativa, pero que no logra formular su última propuesta de definición por obra y gracia de un ejercicio de honestidad socrática. La experiencia ya no es el áncora que nos sitúa en el mundo merced a la capacidad de nuestros sentidos, tal y como preconizan el epicureísmo y el empirismo, cada uno a su manera; ni siquiera la lógica del mundo corre paralela al fluir vital del ser humano. Todo se vuelve ahora una duda metódica. El salto que se produce entre las distintas esferas de la hiperrealidad no aclara el panorama, sino todo lo contrario: el envoltorio del ser humano no se termina nunca. Esta poesía tiene ecos de la que en los años 50 protagonizaron en Inglaterra Philip Larkin y sus acólitos de *The Movement*, quienes se aferraron a su obra para intentar explicar el

mundo que les rodeaba y, de esa manera, explicarse a sí mismos con una pizca de ironía. Sin embargo, Valero no acaba de creer que pueda haber una respuesta definitiva más allá de la propia e interminable búsqueda. Tan sólo el afán de belleza en algunos poemas se muestra con fuerza irresistible, como una contestataria visión del mundo impuesto por trileros virtuales, por cuanto esa belleza tangible, belleza *per se*, no necesita ser explicada y sí gozada, tocada y paladeada. La belleza se convierte en el único contrapeso que podemos oponer a una vida repetitiva, convencional y dictada por lo ajeno a nosotros mismos. No es la belleza en sí, sino el mismo afán de belleza lo que se convierte en la única verdad digna de ser perseguida por parte del sujeto poético. El amor y la muerte son sucesos meramente fisiológicos, inevitables dentro de un determinismo vital opresivo, que pone una venda en nuestros ojos y nos obliga a intuir (sólo intuir) aquello que verdaderamente deseamos; aquello por lo cual podemos finalmente determinar nuestra posición en el mundo.

No ha podido sustraerse Valero a otra tendencia muy en boga en la poesía española de hoy día: la presencia de referencias culturales en sus poemas. Aun cuando la poetisa no abusa en absoluto de ellas, y su uso de las mismas denota una loable intencionalidad comunicativa, la poesía es ante todo cumplir una misión estética, y acaso convenga dejar la metaliteratura para otro tipo de discursos, cuestión ésta que ya he comentado en otras reseñas anteriores, y que sin duda seguiré matizando en el futuro.

El lenguaje y la construcción de *Autoría* están ambos muy cuidados, con propuestas interesantes y un deseo de trascender las formas tradicionales del discurso poético y buscar nuevos caminos, de acuerdo con el espíritu que subyace a lo largo de todo el poemario. Se advierte una ingente dosis de trabajo y esfuerzo por parte de la autora, que queda recompensado cuando, al final del libro, uno tiene la sensación de que la colección merece la pena, que se debe volver a leer sus versos y que, posiblemente, lo que se acaba de cerrar no es meramente otro libro más de poesía. Hay, en fin, cierto peso en la obra, cosa muy de agradecer en estos días de versos insustanciales y repetición indecente de temas y formas trillados hasta la saciedad en la década pasada.

Autoría es, en suma, una nueva mirada sobre el universo femenino, plagada de contradicciones y dificultades, pero resuelta a hallar un motivo sobre el que asentar una visión del mundo que supere el desencanto y el escepticismo. La belleza y la inteligencia (el humor) pueden ayudar a conseguirlo. Y si no es posible, hay que intentarlo de nuevo. Por ejemplo, escribiendo un nuevo poema.

VIÑALS, JOSÉ (2010): *CABALLO EN EL UMBRAL (ANTOLOGÍA POÉTICA 1958-2006)*

INTRODUCCIÓN Y SELECCIÓN DE BENITO DEL PLIEGO Y ANDRÉS FISHER, MÉRIDA, EDITORIAL REGIONAL DE EXTREMADURA.

CARMEN CAMACHO

Hace poco más de un año nos dejó el poeta hispanoargentino José Viñals, figura imprescindible en la poesía española contemporánea. Y tan vinculado a Jaén: desde 1979 Viñals vivió —y miró y escribió, que en él lo vital y lo literario, lo ético, lo estético, «lo pudendo y lo maravilloso» (p. 86) formaban parte del mismo entero— en España, fundamental y preferentemente en Jaén ciudad y en Torredonjimeno.

Caballo en el Umbral, título que el propio Viñals escogió para esta antología de su obra poética hasta 2006, remite a su misma vida, «hermoso mi animal, entero y sin fatiga / Herencia de mi padre.» (p. 155) y a su misma obra en forma de imagen al filo, bestial y visionaria. Póstumo, el libro llega cuando él se va. Mejor dicho: casi póstumo, *Caballo en el Umbral* va viniendo mientras él está y, en la última etapa, cuando se ultiman los detalles para la publicación, mientras él se va yendo. Este punto de encuentro y diálogo entre el autor de los textos y los antólogos, Benito del Pliego y Andrés Fisher, confiere a este trabajo de estudio y selección la luz especial que toman las cosas que se dejan rozar con el origen, el centro o la fuente. Esta circunstancia, sumada al esmerado aparato crítico que precede a la obra selecta, a la posibilidad que ofrece de contemplar prácticamente toda su trayectoria y a la poesía de Viñals en sí misma, que es referente de vanguardia, de compromiso (est)ético y ejemplo fascinante de cómo la poesía crea nuevas realidades, hacen que esta antología cobre la entidad de necesaria.

Aquí están recogidas desde las primeras letras que dio a la luz, escritas allá por 1958 a sus palabras en 2006. Casi medio siglo de poesía de José Viñals. Tener la ocasión de leer el conjunto ofrece al lector la

vista panorámica y a la par la posibilidad de adentrarse en cada una de las espesuras: desde su etapa «americana», que podría llamarse así, a su andadura desde España; de la vitalidad al cierto sabor rememorativo en sus últimos libros; de la exhuberancia en la enumeración y la superposición de elementos, llegando casi hasta el festín, a su laconismo proverbial; de la prosa generosa y preferente al verso a veces; del ritmo de largo aliento a la respiración escueta. Permite, sobre todo, apreciar la [con]fusión consciente, integral y constante como postura, opción de vida y obra, que abarca desde el espíritu a las secreciones. Porque, cabe insistir, Viñals escribe desde la vulva y la totalidad. El amor es entonces un acto político o la poesía mucho más que un género literario o la estética compromiso o el lenguaje un generador de nuevas realidades —llámese entonces, al lenguaje, poesía—.

En Viñals, variables como América-España, argentino-castellano con sus diferentes matices, vanguardia-conocimiento de la mejor tradición, lejos de morir de contradicción, se avivan y conviven en su trayectoria poética. Tampoco suponen, en ningún caso, elementos extraliterarios, ajenos a su escritura, antes bien, la definen y hasta la fundan. «¿Yo era español antiguamente o español soy ahora? ¿Latinoamericano soy o fui tal vez argentino?» (p. 325). Y es que poeta y poesía vivieron siempre en tránsito y con él en cierta conciencia del nunca acabar de pertenecer, «como si no ser de aquí significara ser de otra parte. […] Como si quien emigra pudiera dejar de pertenecer» (p. 120). Ser de acá y de allá, «¿Dónde es aquí y allí?» (p. 250), de arriba y abajo, supone una mezcla, un estar hibridado e hibridante. Y «no morirá conmigo la nación de mis huéspedes» —advierte. Pero también conlleva un extrañamiento: extrañamiento en el lenguaje «Melocotón, / también llamado / durazno» (p. 355) o en las imágenes «lindo al norte con zorras parturientas, al sur con un ombligo de gitana…» (p. 72), extrañamiento en el lugar y desde el lugar desde el que se mira. Las referencias explícitas a esa sensación de extranjería aparecen a lo largo del libro, «Llevaba puestos estos zapatos la primera vez en mi vida que me sentí extranjero» (p. 101), remitiéndonos a veces a algunas de sus muy probables repúblicas: la de otra realidad o la de los sueños. «Soñé tanto que ya no soy de aquí» (p. 120). Este no pertenecer le permite, en definitiva, como Unamuno dijera y el

propio Viñals citara al referirse a su propia práctica poética, «mirar con el ojo del bárbaro», lo que supone un excelente punto de vista para la indagación. La selección de los textos realizada por del Pliego y Fisher resultan en este sentido altamente representativos de la obra viñaliana. Así, o además, y tal vez aumentada por la prosa de largo aliento de parte de los textos, la sensación del tránsito avanza con la lectura, que en momentos parece hacerse, efectivamente, a caballo.

Esa mirada «con el ojo del bárbaro» supone, además, un acto de resistencia afín a su discurso ético y político comprometido, a su vida en general, o en pleno. Nuevamente hay que hablar de arte, vida y política unidas. A lo largo de los textos de *Caballo en el Umbral* puede entreverse que en este autor escribir a propósito supone vivir a propósito, y sus muy posibles viceversas. Su postura política, de izquierdas, y por tanto su letra, de vanguardia y en la línea de los discursos críticos, supone además una postura vital, de celebración de la vida y con ella, por ejemplo, vienen algarabías en las enumeraciones «plumas, jacinto, lago, erisipela, hidrofobia, escorbuto, pelícano, bueyes…» (p. 289), anáforas, textos-espiral, potentes visiones.

Vanguardia, sí, recogida en *Caballo en el Umbral*. Tal vez sea este el elemento radical y más destacado de estos textos. Vanguardia, quiero decir, escritura de progreso, de liberación, que conlleva una continua indagación, un ir más allá hasta hacer conmover el lenguaje y el sentido, hasta estremecerlos.

La publicación de estas páginas desde la Editora Regional de Extremadura —y la de *Pan,* también póstuma, en la editorial Pre-Textos—, suponen una buena noticia y una inmejorable ocasión para volver o acceder de nuevas a José, a un poeta crítico y en tránsito, inconformista, fundamental y sin embargo traspapelado de nuestras antologías, cuya letra tardó en encontrar sus cauces de circulación en España —definitiva para su difusión fue, por cierto, la publicación en Jaén de su *Poesía reunida* hasta 1993— y cuyos libros hoy continuarían siendo, si no fuera por estas publicaciones necesarias, difícilmente localizables en librerías. Cuentan Benito del Pliego y Andrés Fisher en la introducción de *Caba-*

llo en el Umbral que, en lo poético, lo ético y lo personal —una vez más el todo siendo todo— supuso una especial vivencia ir a avanzar trabajo junto a José Viñals o, como ellos dicen, *bajar a Jaén*. Y sentir que, efectivamente, él, «Yo, como siempre, tengo ahí a mi caballo, no sé si para huir o para amarte en torres de silencio, al sur, al sur, en donde moriremos.» (p. 404).

CARRISCONDO ESQUIVEL, FRANCISCO M. (2010): *CUADERNO VOTIVO*

MÉXICO, EDICIONES SIN NOMBRE.

ELENA FELÍU ARQUIOLA

El tercer libro de poemas de Francisco Carriscondo, publicado en tierras mexicanas, se presenta ya desde el título como una ofrenda, cuyo destinatario —tal vez múltiple— se va desvelando al tiempo que avanza la lectura. Mediante una estructura en cuatro partes, cada una de ellas encabezada por al menos una cita que da la clave de su contenido, el poemario traza un recorrido íntimo que parte de la caída y el vacío en «Las alas sucias», pasa por el encuentro de la paz de espíritu en «Consagración» y «El asombro», y culmina en «La casa del ser» heideggeriana con el reconocimiento del poder demiúrgico del lenguaje y de la poesía en la construcción de la realidad, incluido el propio individuo. Cada una de estas etapas está formada por ocho poemas. Si les sumamos la composición final que, a modo de epílogo, cierra la obra, obtenemos el número treintaitrés, tan simbólico y tan cargado de connotaciones en nuestra tradición cultural.

«Las alas sucias» se abre con dos citas («Aún no sé qué delito he cometido, / qué es lo que estoy pagando en este exilio […]», de Amalia Bautista; «Prepara tú en el desierto el camino del Señor», Isaías 40, 3) que anticipan al lector el estado de ánimo que va a encontrar en los poemas de esta sección. Sustantivos como «huida», «infierno», «derrota», «traición», «vacío», «mentira» o «hastío», engarzados en textos de ritmo entrecortado, desembocan en el desmoronamiento, en el hundimiento, en la caída que describe el poema final, «Lo último», probablemente uno de los más logrados: «Sólo un desplome y el polvo de ceniza / de lo que somos. Solamente. / Difícil reedificar. Y vano / todo intento […]». Para reconstruirse, la voz poética cuenta únicamente con la esperanza: «Sólo nos vive la esperanza, / tumbarnos sobre las paredes frágiles / y aguardar, tan vencidos del hastío, / los rayos de aquella luz cayendo / por entre las vigas y su podredumbre. / Y derretirnos estas alas sucias».

El desasosiego va dejando paso a la calma, a la quietud interior, ya desde el título de la segunda sección, «Consagración», que se encuentra acompañado de una cita de Juan Antonio Palao Errando («[L]a paz de espíritu, la alegría, / sólo pueden ser producto / de haber sabido apropiarse / del secreto de la vida. / Y ése lo tengo yo, hijo de puta. / A ver si tomas nota»). La serenidad parece poder alcanzarse a través de varias vías: el recogimiento en «Estación de clausura»; la comunión con la naturaleza en «Bosque y selva, encina o ciprés»; la contemplación en «Los sábados y sus vísperas»; la entrega religiosa en «Plegaria», la creación poética en «Más allá de los ultrajes» («Tan más allá de los ultrajes / sólo la única, la posible / consagración me permanece: / palabras de poema, / trazos de prosa sobre el escritorio»).

El proceso de reconstrucción individual continúa en la sección «El asombro», que abre una cita del músico Pedro Ayres Magalhães («Força breve, / Vale tanto, / Vale quanto a vida nos pode durar»). El viaje y los nuevos ámbitos (Santander y sus molinos de agua, el Báltico, Lisboa…) constituyen en esta ocasión la manera en que el yo sale en busca de sí mismo, como relata el poema «Hacia una casualidad»: «Seguiré con mi viaje, / por si surge la ansiada / casualidad de encontrarte. / A ti, que no es más que un yo / que se desplaza, triste movimiento, / perpetua búsqueda, fatal espera».

Finalmente, la estación de llegada, «La casa del ser», a la que se accede a través de las palabras que Cervantes puso en boca de Don Quijote: «Yo sé quién soy». El lenguaje —o su ausencia en «El silencio»— se convierte en objeto de reflexión directa de todos los poemas de este bloque: la creación a través de la poesía («El poema») o de la traducción («La traductora»), la labor del estudioso de las lenguas («El lingüista»), el poder de la palabra amada («Mi existencia se debe a tu palabra»), el diálogo panteísta con la naturaleza («Otros lenguajes»). También sobre la palabra, la creación poética y la comunión con la naturaleza trata el poema-epílogo. En sus primeros versos el yo poético proclama su fe («¿En quién, si no, se puede creer / sino en ella, tanta inocencia / y a la vez certeza, dominio? / La palabra, los trazos / que dejó el hombre y sus maravillas»). Y en la estrofa final se condensa todo lo aprendido a lo

largo del camino: «No depender de voz alguna, / sólo la de uno mismo, / su posible poesía, el sonido / del piano, fondo fiel de su mirada».

En el aspecto formal, destaca la tendencia al verso más bien breve, principalmente heptasílabos y eneasílabos, combinados con endecasílabos. La expresión, condensada y de carácter nominal, va adquiriendo mayor fluidez según avanza la lectura, aunque quizá resulten algo reiterativos ciertos recursos lingüísticos como el empleo inesperado del adverbio *tan* («entrecortan el tan rotundo silencio; la luz, ya tan distinta. / A oscuras, tan de pronto, en el salón»). Finalmente, destaca la mención simbólica de referentes de la naturaleza («ciprés», «encina», «bosque», «fuente», «lluvia», etc.), constantes a lo largo de toda la obra, que a modo de leitmotiv acompañan al yo poético en su camino de autoconocimiento.

MILLARES SALL, JOSÉ MARÍA (2009):
CUADERNOS (2000-2009)
MADRID, CALAMBUR.
PREMIO NACIONAL DE POESÍA 2010.

PEDRO LUIS CASANOVA

Resulta desalentador asistir a la tragedia que supone recibir el reconocimiento a toda una singular manera de entender la poesía cuando la muerte interrumpe la pequeña parcela de alegría y satisfacción que acompaña a quien hizo en solitario el difícil camino de no fracasar siendo fiel a la naturaleza personal que nace tras el pensamiento creativo. Algo así ha sucedido con José María Millares Sall (Las Palmas, 1921-2009), a quien, ya atardecido su fin, le ha sido concedido con extraordinaria justicia el Premio Nacional de Poesía 2010 por este libro de libros, cuaderno de celdas, cuaderno de cuadernos.

Seguros de que la memoria será drásticamente selectiva con lo realmente perdurable en las materias del arte, a pesar de los esfuerzos sesgados de quienes ejercitan el poder editorial por escrutar los nombres afortunados de quienes, siempre a su modo de ver, conforman el inefable canon de la escritura presente, seguros, decía, de que, aunque desplazados de la rentabilidad que supone gozar en vida de un merecido prestigio editorial, el río de la Historia acabará llevándose por delante la enorme herrumbre que, en torno a la poesía de los últimos cincuenta años, ha colapsado las vías de acercamiento a la poesía real por multitud de motivos que no vienen al caso, podemos afirmar que Millares Sall resistirá la embestida del tiempo, a pesar de que, a su vez, la ciencia literaria contemporánea a su época, la del tardofranquismo, y, ojo, la nuestra de librepensantes y libremercantes, le embistiera hacia los márgenes de la actualidad hasta casi el final de sus días.

Autor que ya se la juega a finales de los cuarenta con la aparición de su libro *Liverpool* (1949) con un estilo poético que provoca el descrédito de sus, entonces, compañeros de viaje, nos entrega en este último libro

diez cuadernos de poemas escritos entre 2000 y 2009 y dos importantes reflexiones donde nuestro poeta ajusta cuentas consigo mismo y con ese animal de humo (usando cariñosamente el título de uno de los libros del jiennense Joaquín Fabrellas) que le ha empujado hacia la escritura de manera compulsiva durante toda su vida.

Consciente de la naturaleza periférica de su poética, nada afín a la estética reaccionaria del naturalismo simpático establecido como canon exclusivo y exclusivista de nuestra época, que utiliza el poema como herramienta literaturizante de cualquier suceso más o menos insignificante, nuestro autor declara que ha escrito estos libros que componen *Cuadernos (2000-2009)* como «le ha dado la gana» sin más premeditación que la obediencia a cuanto la conciencia iba obrando y dictando desde su misteriosa música interior, aún cuando esa fidelidad pudiera condenarle al ostracismo de no ser acogido por las mayorías que leen algo de poesía y a cuyo gusto, sin estridencias ni conflictos expresivos que puedan incomodar el espacio lúdico que ha adquirido este arte en nuestro país, van dirigidas la mayoría de los proyectos editoriales en este país, casi nunca buscando el planteamiento inverso.

Si bien tras su automatismo confeso encontramos una gramática inexacta, desposeída de pausas sintácticas, cada una de estas celdas se configura como una estampa visionaria donde quedan congeladas las emociones a través de sus imágenes refractadas en la conciencia del poeta: dolor cuya tragedia existencial se maneja en un lenguaje despojado de toda retórica, depurado de toda tentación por establecer al poeta como vencedor de la memoria de su tiempo, la transparencia poética del menor de los Millares Sall nos asoma al conflicto de quien ha sobrevivido a la barbarie y guarda en la retina los golpes que le condujeron a la desposesión, premio que sin embargo es condena para quien en el arte ha de erigirse en notario de la oscuridad abrupta que anida en el difícil tesoro de la verdad del tiempo. Frontera, por tanto, entre el surrealismo y el irracionalismo, no estamos ante una escritura sin sentido, ni mucho menos. Más bien podríamos decir que el automatismo al que Millares Sall se refiere es al hecho de respetar escrupulosamente el carácter visionario de la revelación que trae consigo el poema: la

imagen que fabrica la emoción que le devuelve a la infancia, a la vida en compañía feliz con su esposa Pino Betancor, atravesada por el dolor de no poder regresarlas, refugio de una biografía desasistida, la contemplación del mar, fuente y sepultura, enemigo y confidente de la memoria íntima e histórica del poeta canario, de los paisajes desolados, la basura, las afueras, la conciencia de isla, todo sobre la, en apariencia, sencilla arquitectura de la revelación inmediata, cuya procesión interior nos conduce al enorme vertedero de contraluces que trascienden de su contingencia, de su límite local.

José María Millares Sall es un poeta indispensable que se suma a la nómina de escritores cuya consideración debería reconducir, empezando por las estructuras escolares, el pensamiento ético y estético de estas décadas mal estudiadas, si se me permite el atrevimiento, marcadas por una mediocridad artística servil con lo inmediato, excesivamente interesada en su crédito y rédito civil, y que, sin embargo, contrasta con la enorme riqueza intelectual de tantos otros escritores y escritoras comprometidos que viven injustamente condenados a las minorías de los que vamos a las librerías a hurgar en los estantes escondidos. Afortunadamente, la concesión de este premio y la arriesgada iniciativa de editoriales como Calambur contribuyen a equilibrar, poco a poco, la enorme pluralidad expresiva que vertebra el debilitado pensamiento de nuestro país desde la llegada de la democracia: a ir poniendo, en definitiva, las cosas en su sitio.

CAMPOS, MARCO ANTONIO (2010): *DIME DÓNDE, EN QUÉ PAÍS. POEMAS EN PROSA Y UNA FÁBULA*

MADRID, VISOR.

XXXI PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA CIUDAD DE MELILLA.

ANDRÉS NAVARRO

En *El oficio de vivir*, Cesare Pavese reinventaba el concepto de vacuna con una sola frase: «A lo mejor elegir nosotros un mal es la única defensa contra ese mal». Más que reinventar, ampliaba para los antígenos el dominio de su influencia preventiva: les abría las puertas de la psique. Marco Antonio Campos —nómada contumaz, ensayista, traductor, poeta, nacido en México D. F. en 1949; no necesitamos fatigar su biografía, todo está en sus poemas— parece haberse tomado en serio la advertencia del genio italiano. El acto de nombrar es en su último poemario, *Dime dónde, en qué país. Poemas en prosa y una fábula*, un ejercicio de memoria inmunitaria. «Abuelo partió a Ciudad de México desde el pueblo minero de Real de Catorce, pero no recuerdo haberlo oído una sola vez hablar de su pueblo ni de la capital del estado, porque el misterio era parte de la familia paterna, inclinada no a explicar el fondo de las situaciones sino a embellecer las formas» (p. 25). Hechos, lugares y personas aparecen con fechas y nombres propios, lo que confiere al conjunto la cualidad documental de un diario de viajes, pero sin esquivar los interrogantes no resueltos y los ajustes de cuentas, que a menudo son llevados al primer plano: «No me equivoqué de mundo, al que amé; equivoqué la persona que a veces creyó su personaje» (p. 64).

La verdad —o la autenticidad— suele ser en poesía un rasgo puntual, esquivo, anímico. Probablemente, la poesía más genuina es la que se parece a su autor, sobre todo si éste está dotado de conciencia poética también cuando no escribe. «¿Para qué la poesía? […] El oficio es inútil, le dije, pero es lo que más privilegia con música variada y palabras en cadencia la asimétrica belleza del secreto mundo. No le pasan más cosas al artista que al prójimo lejano, pero siente y repara más en ellas, hasta

que las cosas ya no son más cosas» (p. 51). Para Marco Antonio Campos, toda conversación fortuita o ciudad de paso es materia prima de poemas. Los encuentros y situaciones son sustraídos del tiempo histórico —que es una noción colectiva— para instalarse en una cronología orgánica que no se cifra en años sino en su capacidad de autoevocarse. La peregrinación de Arthur Rimbaud por Abisinia y Yemen o un paseo con Juan Gelman por el barrio de la Condesa (México D. F.) aparecen como nódulos de sentido susceptibles de ser revisados una y otra vez. «Quizá sólo he escrito de hechos y personas que no he acabado de entender», apunta en el poema «El regreso del regreso» (p. 14).

El poeta se presenta como un cartógrafo de distancias afectivas. Así, la edad —la secuencia de edades— no se aviene al calendario sino a la cambiante reacción que su presencia física provoca en la mirada de las chicas jóvenes. Lo real aparece falseado por obra del recuerdo, lo posible recreado en poemas donde la palabra Vermeer iguala en peso biográfico al término Tenochtitlan. El poeta sigue redibujando sus propios límites, se explica, ensaya definiciones y escarnios: «Fui el hijo pródigo que regresó a casa demasiadas veces» (p. 42). También, por momentos, los textos traslucen lecturas perfectamente somatizadas, casi imperceptibles, como esta de Prufrock y otras observaciones de Eliot: «En los pasillos multiétnicos van y vienen las jóvenes de Zinacantán con sus vestidos católicamente azules.»

Y de fondo, una panorámica moral, esta sí histórica, que denuncia las distintas formas de abuso que el autor ha conocido y detesta: la conquista de América por los españoles, los oscuros vínculos entre Iglesia y poder (también cuando ese poder lo detenta la propia Iglesia y es ejercido contra menores), el largo historial de caciquismo y subdesarrollo de su tierra natal: «¿Por qué en América Latina la niñez se vuelve las páginas de un libro que es difícil leer?» (p. 14).

Hasta aquí las luces de un poemario que también incluye sombras. Sólo en el poema «Regreso a Buenos Aires», podemos leer: «mañana en el ayer», «recuerdo que recuerdo», «yo llevaba apenas la pena que aún me apena, en el alma el arma», «y sólo queda quedarse así», «creyendo

oír que oigo» (p. 18 y 19); ocurrencias, aliteraciones y juegos de ingenio que en algún momento ponen a prueba la paciencia del lector y en riesgo la tensión general del libro. En otras ocasiones, los textos derivan hacia una suerte de candidez genérica que lastra la atmósfera concreta y evocadora del conjunto: «[…] Morelia resistirá intacta las discontinuas catástrofes hasta el final que será el principio del amanecer de la flor en la búsqueda del alma de la mariposa donde la joven aparece con ligero atavío de color de llama viva» (p. 20).

Pero mejor quedarnos con el sonido polifónico del español de ultramar aliñado con la singular cosmovisión de Marco Antonio Campos: los ritmos apenas reconocibles pero casi siempre contagiosos, la honestidad sin paliativos de quien no pretende seducir, sino constatar tensiones; y también con una pregunta que bien podría ser una poética: «Qué fue primero: ¿el paisaje o las palabras?» (p. 46).

CUENCA, LUIS ALBERTO DE (2010): *EL REINO BLANCO* MADRID, VISOR.

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

Publicado en la lujosa colección Palabra de Honor, que dirigen Luis García Montero y Chus Visor e ilustra Juan Vida, *El reino blanco* es un libro mayor en la ya extensa trayectoria de Luis Alberto de Cuenca. Las diez secciones en que se distribuyen sus noventa poemas acogen todos los registros, los temas y los mitos personales del poeta a una luz más contrastada, con cierta tensión mayor entre sus diferentes tonos. La metáfora del reino blanco que le brinda Marcel Schwob reitera la fe en la otra realidad secreta que sólo mediante la poesía puede entreverse desde este lado de la vida a secas, el engañoso, el oscuro, ese que cifran los dos epígrafes que abren el libro —«Fice el bien e fize el mal, / fice guerra e fice amor; / ove de ver al final / que todo, todo, es igual: / engaño e dolor, dolor», dice esta sospechosa quintilla. Y a partir de aquí una matizada serie de contrastes entre ilusión y desengaño, ideal y tedio, deseo y temporalidad va creando ante nuestros ojos la tensión especial de *El reino blanco* —«Contra el tiempo de la muerte, a favor de la vida y del verano»—, sostenida por cuanto de cultura vivida enriquece y fundamenta buena parte de la reflexión existencial del autor desde los orígenes de su poesía.

Con toques de humor surrealista, varios poemas en prosa y en verso establecen en «Sueños» ese ámbito de extrañamiento onírico frecuente en la poesía del autor y, con guiños freudianos y literarios, sitúan sus apariciones y diálogos absurdos en páginas memorables como «Sueño de mi padre» y, sobre todo, «La maleta perdida». En «Hojas de otoño», una de las secciones que prefiero, de nuevo extrañamiento y diálogos imposibles se combinan con oscuras reflexiones existenciales que el recurso al prosaísmo o el toque irónico distancian relativamente. Así, «Lo que somos», «Donde habite el olvido» o «Qué es lo que puedo hacer» constatan diversamente lo que cifran los pareados finales del manuel-

machadiano «Letanía»: «(Bien mirado, tampoco es tan grave la cosa: / ya sabemos que todo en la vida es derrota, // caminar por un puente que lleva a la renuncia, / enjugarse las lágrimas y comerse la angustia)». Concretando mucho más su motivo, «La maltratada» rinde tributo a un asunto de actualidad candente.

Con su carácter de divertimento, los poemas de «Puertas y paisajes» y las cinco «Seguidillas fetichistas» introducen un cambio brusco de tema y tono al abordar el erotismo desde una intensidad mayor que nunca en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, tan rica en elementos eróticos desde siempre. La diversa celebración del cuerpo femenino y sus paisajes, con los correspondientes guiños al mundo clásico, se alía a la fascinación por los tacones infinitos, al «Elogio del sujetador» o, en varias seguidillas, al fetichismo de los pies, con esa dosis de buen humor que el poeta aplica también a unos haikus de variado asunto, algunos memorables: «Tú eres mi faro. / Y tú tienes la culpa / de mis naufragios».

En el centro justo del libro, el «Tríptico de Foxá» es a la vez un homenaje al escritor y una defensa de la poética de línea clara que mantiene Luis Alberto de Cuenca. Si en *Cui-Ping-Sing* elogia «la serenata / de emoción y temblor que es la existencia/ humana, el *quid* de la literatura», en *El almendro y la espada* se define: «Porque la poesía no ha de ser un tedioso / festín esencialista e incomprensible para / los miembros de una secta, sino una fiesta alegre / y comunicativa donde quepamos todos / los hombres y mujeres del planeta».

«Caprichos» y «Homenajes» contienen poemas que son puro Luis Alberto. Pululan por ellos voces varias, historias de amores extraños, múltiples referentes culturalistas y todo ello en ese territorio que funde sueños y realidad extrañada, como en el sugerente «Mujeres en ninguna parte». Los «Homenajes» lo son, desde la emoción y el agradecimiento, a tantos libros y a tantos personajes literarios, como en los dodecasílabos de «Juntos» o en los bellos pareados de «Shakespeare y Rita»: «De Shakespeare aprendí que todo son palabras. / De mi primer amor, que todo vale nada». Por su parte «El cuervo» recrea con fantástica originalidad y en versos narrativos la experiencia y lectura de «*The Raven*».

Más intimistas, emocionantes, las secciones finales, «Recuerdos» y «Paseo vespertino», recuperan, en pos del «yo perdido», visiones infantiles, lecturas e ilusiones, como en «Carta a los Reyes Magos» o «Vieja fotografía con tebeo», y se contrastan con cuanto impone la conciencia de la edad, por más que en «Búscala» se reafirme la fe en la Diosa Blanca de la poesía, la necesaria búsqueda más allá de la evidencia, «por el camino hacia ninguna parte, / por el desierto helado del silencio, / por las calles vacías del olvido». Un libro mayor y memorable en el que alienta todo el mundo del autor con sus contrastes, su abigarrado mundo de referentes, su capacidad de hacernos cómplices, de divertirnos y de emocionarnos.

WALDO, LEYVA (2010): *EL RUMBO DE LOS DÍAS*
MADRID, VISOR.
X PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA.

JOAQUÍN FABRELLAS

Waldo Leyva es un poeta y ensayista cubano de larga trayectoria; se licenció en Periodismo en la Universidad de La Habana, y colabora en diferentes revistas como *Trabajadores*. Entre sus obras contamos con: *De la ciudad y los héroes* (1974); *El polvo de los caminos* (1984); *El rasguño en la piedra* (1995); *Breve antología del tiempo (*2006); *Asonancia del tiempo* (2009). Y es *El rumbo de los días*, la última propuesta poética del autor, con el que ha ganado el prestigioso premio Casa de América.

La poesía de Leyva en este trabajo se funda en una extraordinaria heterogeneidad formal, se ofrecen canciones, diferentes sonetos, sonetos en alejandrinos, metro libre, varios haikús y en la última parte, textos poéticos en prosa.

Por otra parte, el tema que trata en esta obra es la preocupación por el paso del tiempo, la posibilidad del recuerdo, el almacenamiento y la capacidad de interpretarlo. La poesía como discurso inmanente que ayuda a desvelar el secreto del tiempo.

En un mundo cada vez más tecnológico, el discurso poético no tiene un fin práctico, la mayoría no se pregunta por el pasado, sobreviven en una especie de presente perpetuo marcado por los ritmos de consumo. Leyva nos dice que el individuo necesita dialogar consigo mismo, encontrarse en un espacio marcado por la reflexión del tiempo, todo aquello que nos ha construido, que nos ha ido dando forma, y da lugar al sujeto moderno consciente.

El discurso poético es entonces un negativo de la experiencia humana, persigue los rastros invisibles, lo velado; habla de la figura paterna, del viejo que ya no recuerda nada, pero que sustenta todo lo que es él en este momento y en lo que se convertirá más adelante.

Leyva confiere un sesgo narrativo a sus poemas, un eco que recuerda a la poesía española de los 50, una confesionalidad que le ayuda a hacer una crítica de la realidad. En ese mismo análisis de lo real, encontramos poemas que son una invitación para los sentidos, la poesía como experiencia sensorial, el conjunto de sensaciones, el olor, el color: «Basta cerrar los ojos / para que vuelva el olor / incinerándose / mientras la leche pura / se derrama sobre antiguas cenizas». En esta primera parte del libro sigue predominando la figura paterna y la figura del hijo, es decir, presente y pasado de un hombre, con un discurso sentimental muy sostenido mediante un lenguaje bello, armónico, pro-poético.

En la segunda parte: «A veces vienen ruidos» puede verse la influencia de José Martí, por la idea clasicista del verso, por lo marmóreo del ritmo; Martí como símbolo de la poesía cubana. El poeta está en continua agonía por el recuerdo que es lo único que queda de lo vivido, de lo que somos. La voz del poeta dialoga consigo mismo en el vacío. Lo que resta son sólo ruidos, golpes de lo que sucedió, ni siquiera el recuerdo. El hombre está en clara desventaja en la sociedad actual: nos acostumbran a pensar por nosotros, y, lo que es peor, nos acostumbran a recordar por nosotros, de ahí la oralidad de la poesía de Leyva, la capacidad musical de su poesía. Para ser cantada o para ser dicha, para ser, ¿por qué no?, recordada.

En «Sinuhé» también expone la necesidad del hombre por recordar las cosas mediante lo escrito, y de ahí, a escribir los mitos para que no se olviden, de nuevo, como dice don Antonio, la poesía es palabra en el tiempo. Nos ayuda recordar, a volver a pasar por el corazón. Sobre todo, las historias que nos ayudan a pensar en lo que está más allá, tras la muerte: «Como nunca tuve / memoria de la lluvia, / inventé un Dios que llora; / así pude explicarme / la crecida del río.» El mito y la poesía. La inmanencia del discurso poético. El recuerdo, el paso del tiempo.

«Sin origen tocable» es otro de los poemas que plasma lo mágico de la poesía, mediante la palabra se crea una realidad alterna, resto de lo que fue en su día, apenas una esencia que nos ayuda a restablecer mediante la literatura o lo poético, como Proust y su magdalena, la mentira inventada de la poesía.

«¿Por qué viene ese verso si no existe el que canta?» Todo esto con un estilo llano, sencillo, que todo el mundo entienda lo que se canta; una emoción contenida, culta. Una clara estirpe simbólica en su poesía, con la Naturaleza como claro referente. Están los elementos y se funde todo con la Amada, en el Eterno Femenino. El recuerdo de lo amado, la memoria del amor.

Y, la última parte del libro: «Los muertos beben solos» que nos recuerda al becqueriano: «Dios mío, qué solos se quedan los muertos». Se habla de la costumbre santera de dar de beber a los que se han ido, de ofrecer comida, puros, ron, en el pequeño altar familiar; en definitiva, se trata de no olvidar, la muerte es el olvido, desaparecemos cuando nadie nos recuerda. La obsesión de Leyva cierra el libro. La palabra contra el olvido, la palabra como elemento fundamental de cualquier poesía. Desde siempre. Para siempre.

LINARES, ABELARDO (2010): *Y NINGÚN OTRO CIELO*
BARCELONA, TUSQUETS.

ÁLVARO SALVADOR

Los libros de Abelardo Linares se caracterizaron siempre por su singularidad, e incluso por una cierta militancia a contracorriente, rayana con la provocación. Recuerdo lo que supuso la irrupción de *Espejos* (1991) —«Quema la juventud, quema su herida»— en la atmósfera llena de amores, adulterior y bares, de la poesía española de la época. La intensidad, la oscura melancolía, el cierto epicureísmo de aquellos poemas, suscitó primero el desconcierto y luego la admiración y la merecida concesión del Premio de la Crítica. Siempre fue la de Linares, una poesía contenida —«No fue verdad la noche ni tus besos»—, en la que la elegancia, la discreción, el tono meditativo y reflexivo característico de una tradición poética andaluza, incluso sevillana, confirió a su poesía una personalidad inconfundible.

Sin embargo, quince años después de su última entrega, Abelardo Linares, lector de Manuel Machado, de Luis Cernuda, lector de Jorge Luis Borges, nos sorprende con un libro cuya temática central, como ha escrito el propio Abelardo, se asemeja a un «revólver cargado con cuatro letras»: el Amor. Nuestro autor, a una edad ciertamente madura de la vida, lector también de Aldana, de Gustavo Adolfo Bécquer, de Salinas, incluso de Neruda, vuelve a sorprendernos con un libro esta vez vitalista, exultante, libro de celebración de los sentimientos y, lo que es más sorprendente, de su renacimiento: «Exageremos, el amor se lo merece.»

El libro se estructura en cinco secciones, algunos de cuyos poemas (muy reelaborados en su mayoría) fueron adelantados en la edición de su poesía reunida *Mitos* (1995) y otros más recientes en alguna revista, como los dedicados a Nueva York que integran la primera sección. En estos primeros poemas, rebosantes de frescura y de sabiduría poética, el autor resuelve con maestría el desafío que a priori suponían tanto la temática como el posible tratamiento de la misma. Linares se muestra

aquí también como un inteligente lector de Huidobro, del Ultraísmo, de cierto surrealismo nerudiano y de los más interesantes cultores del tópico citadino, desde José Moreno Villa a Lorca o Paul Morand. Así en poemas como «*Skyline*», «Mediodía de agosto en Atlantic City», «Certezas», etc., se suceden las imágenes a la vertiginosa velocidad que el escenario requiere, trazando las estampas que describen el pulso de la vida diaria, desde los helicópteros y las muchachas de hermosas pantorrillas hasta la existencia miserable de los *homelees* que se emboscan en las grandes avenidas. La conclusión, expresa en el final del último poema, «Panorama» es toda una definición de la Babilonia moderna: «Nueva York, Nueva York, miéntele a mis ojos aún asombrados y dime que es de oro todo lo que en ti reluce».

Si exceptuamos la sección cuarta, titulada «Secreta música», las demás secciones están centradas fundamentalmente en el tema amoroso. Es curioso porque en esta sección, Linares recupera alguno de los poemas que ya había adelantado en 1995 y que, de alguna manera, continuaban en parte ese tono intenso y oscuro de *Espejos* al que nos hemos referido. Sin embargo, en la estructura general del libro se integran perfectamente, contribuyendo al tono dominante, esperanzado y feliz. No obstante, la aparición del amor, cuando se supone que el tiempo del amor ha concluido, se expresa con perplejidad, con alegría, predominando el tono celebratorio —«puesto que la mera posibilidad de un milagro es ya un milagro»—, pero sin abandonar nunca la distancia irónica e incluso la reflexión: «¿Pues quién me dice que en realidad tu no llegaste ya, / en un tiempo que yo mismo he olvidado, / y que a la orilla del futuro, a la puerta de la casa del instante, tú que fuiste mi amor, aguardas aún mi paso / como sólo se aguarda que pase el enemigo?» Otra vez Borges, pero también Machado, aunque el asombro amoroso ha movido sin duda en el autor relecturas refrescantes en el repertorio de sus recursos más queridos. De ahí las magníficas soleares machadianas —«Nunca volveré a estar solo. / Lo he descubierto mirándome / en el fondo de tus ojos», o el acertado estrambote con el que homenajea al gran Pedro Salinas: «Pues mañana no existe y todo es noche / llámame ayer...» ¿De qué mejor manera puede expresarse el regalo de un amor tardío, la llegada inesperada de la felicidad en la edad madura?

VILLENA, LUIS ANTONIO DE, ED. (2010): *LA INTELIGENCIA Y EL HACHA (UN PANORAMA DE LA GENERACIÓN POÉTICA DE 2000)*

MADRID, VISOR.

JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA

Ha dicho Claudio Guillén que una antología es uno de los ejemplos más perfectos de intertextualidad que podemos considerar, ya que supone la creación de un libro completamente nuevo, y a veces distinto, a partir de la inclusión de otros textos o libros de autores diversos. Supongo que esto es una verdad tan evidente como relativa. No creo que en *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la generación poética de 2000)* (2010), última antología de poesía joven realizada por Luis Antonio de Villena, los versos de González Iglesias Lorenzo Oliván o Antonio Lucas estén ahí para servir de meros síntomas al diagnóstico literario emitido por su antólogo, pero lo cierto es que pocos de los que se dedican a estos menesteres suelen exhibir una personalidad tan acusada. Está por decidir si los antólogos —como los buenos árbitros en los grandes partidos— han de pasar desapercibidos. Yo creo que no.

Las antologías de Luis Antonio de Villena han sido siempre antologías de autor, según lo sugerido por Claudio Guillén —algo que ocurre tan sólo cuando no son programáticas, pues entonces, aunque firmadas por alguien (Gerardo Diego o Castellet, por ejemplo), suelen ser proyectos corporativos—. Fiel a este protagonismo asumido dentro de nuestra ¿cultura? ¿moda? poética desde 1986, año de aparición de su primera muestra antológica, *Postnovísimos,* Villena ha ido captando su visión de la lírica española del último cuarto de siglo desde un enfoque muy singularizado. No obstante *La inteligencia y el hacha* me parece la menos personal de sus fotografías de grupo. Es la menos señalada por el riesgo del vaticinio o la apuesta, la menos inteligentemente caprichosa. La inclusión de treinta y dos poetas la hace más objetiva, pero en el entendimiento de que se amplia el objetivo para que todos entren en

el encuadre. Así que, para realizar su retrato, el autor ha debido distanciarse un poco, dar un paso hacia atrás respecto, pongamos por caso, a *La lógica de Orfeo* (2003).

De una antología se puede discutir casi todo, salvo que por una elemental norma de higiene literaria debería evitarse la mención de sus ausencias, argumento en que se funda mayoritariamente lo que llamamos su recepción crítica. He aquí la clave de una interminable polémica: la figura del vate contemporáneo no es la de alguien, como interpretara Harold Bloom, atenazado por la *anxiety of influence*, sino atormentado por la ansiedad de las antologías. Desde que Gerardo Diego se inventara en 1932, dejando atrás los florilegios decimonónicos, el modelo moderno de antología poética, éstas han venido escenificando las diferentes propuestas de ruptura y, a su vez, la consolidación de un canon que, como no puede ser menos en la modernidad, ha resultado múltiple. Y lo que sin duda es menos interesante, pero que ha acabado suplantando cualquier otro propósito: a la luz y a la sombra de sus páginas se han patentado y certificado identidades y generaciones literarias.

¿Hay algo de esto en *La inteligencia y el hacha?* Sólo en parte, porque el autor, ya lo hemos dicho, no pretende una antología programática, apunta aquí y allá. Para empezar, la nómina de los incluidos se sustenta sobre dos grupos de poetas, autores nacidos en los décadas de 60 y los 70. Son muchos los citados, pero la propuesta de ruptura, de alternativa, de estética de refresco recae a mi juicio, y quiero entender que también al de Villena, sobre algunos nombres suficientemente conocidos: Luis Muñoz y Lorenzo Oliván entre los del primer grupo (González Iglesias está en otra cosa), precursores de dos de los rasgos señalados como característicos de lo nuevo por el antólogo: la importancia en el tratamiento de la imagen y el uso de procedimientos elípticos. Entre los del segundo grupo, más jóvenes, se señala como camino principal lo que denomina el autor del prólogo «poesía metafísica» o «poesía irracionalista», camino que se transita de diversas maneras, desde el surrealismo poderoso de Antonio Lucas o el vuelo visionario de José Luis Rey, a la senda más intelectualista, abstracta o depurada (hermética, fría y culturalista son otros de los adjetivos usados por Villena) que ha dado —es

de nuevo mi opinión— los libros más valiosos hasta ahora de Josep M. Rodríguez, Carlos Pardo, Mariano Peyrou, Juan Carlos Abril, Rafael Espejo, Juan Manuel Romero o Juan Andrés García Román. Acierto de Villena es, sin duda, recordarnos a un autor sumamente interesante como Jorge Gimeno, por edad entre los mayores, pero implicado en este giro generacional.

Dicho esto, habría que apuntar una última idea que recorre conscientemente las páginas del prólogo, y de manera implícita se refleja en la mayoría de los textos seleccionados: *La inteligencia y el hacha* escenifica una ruptura que no cree en las estridencias ni en las revoluciones literarias, en reducir a cenizas el solar de la poesía. El corte tan necesario del hacha cree, antes que en la rabia que diría Machado, en la idea de tradición tal y como la entendemos hoy, algo que surge, paradójicamente, de la modernidad y de sus sucesivas rupturas. Apuntaba Hans Magnus Enzensberger que nuestra «herencia» poética es el resultado de lo que quedó después de todo lo que hubo de ser destruido como *statu quo* de la historia literaria a partir del *Il faut être absolument moderne*. ¿Qué significa eso?, pues que nuestra tradición surge de la depuración operada sobre un horizonte de acumulaciones. La idea de tradición que el arte moderno trabaja no es la del canon, es la de la relectura, es decir, la de la aventura y el descubrimiento, el hallazgo individual, en el cementerio marino de la poesía, de algún tesoro perdido. Juan de la Cruz, Rilke, Verlaine, Bauelaire, Valèry, Pessoa, Cernuda, Auden, Montale, Hölderlin, Rimbaud, Lautrémont, Ashbery, Eliot, los novísimos, el haiku… son algunos de los pecios que encontramos entre las páginas de *La inteligencia y el hacha*, pero hay muchos, muchos más. A ese proceso de selección rigurosa debemos el reconocimiento apasionado de unos cuantos autores: nuestra constelación moderna, la tradición, por qué no, que socava y remueve constantemente la poesía más joven.

SÁENZ, MANUEL CARLOS (2009):
LA MAGIA DEL BAOBAB
JAÉN, DIPUTACIÓN.
XVIII PREMIO PARA ESCRITORES NOVELES DE LA DIPUTACIÓN DE JAÉN.

EDUARDO A. SALAS

Manuel Carlos Sáenz ofrece en este libro —ganador *ex aequo* del XVIII Premio para Escritores Noveles que convoca la Diputación Provincial de Jaén— un interesante y sosegado ejercicio de introspección personal sin abandonar, no obstante y en algunos momentos, la mirada colectiva que le conduce a la denuncia incisiva de insostenibles conductas sociales.

Las ideas no se presentan en estado puro, sino mezcladas con los sentimientos y pasiones, de manera que esta escritura, aún incipiente —se trata del segundo poemario del autor—, materializa ya un deseo de descripción, una indagación, un examen del drama del hombre, de su condición, de su existencia. Los criterios formales y lingüísticos empleados —libertad estrófica y versal pero con buen dominio de la sonoridad y del ritmo; lenguaje sencillo pero metafórico y distinguido—~~co~~nfirman que esa es la verdadera piedra angular: la reflexión vital —el amor, la soledad, el *tempus fugit*—~~ta~~l y como fluye en la conciencia, de manera caótica, incierta, sin hilvanar, que se sirve de la memoria como esfuerzo contra el olvido, porque a través del recuerdo, el hombre escapa de lo momentáneo y de la nada presente en todos los momentos de la historia; memoria voluntaria, con la intención de recrear tiempos pasados y encontrar así el sentido y las coordenadas personales de la existencia.

No es fácil abordar la complejidad del ser humano, con sus dudas e inquietudes, con sus deseos y contradicciones, como tampoco lo es aunar en corto espacio sencillez expresiva y profundidad poética. Ambos intentos reclaman fuerte capacidad reflexiva o, cuando menos, buena dosis de observación (tiene buenos maestros, a juzgar por los versos

que abren los cinco capítulos líricos del libro: Diego Jesús Jiménez, Luis Rosales, Carlos Marzal, Jorge Guillén y Pablo Neruda, respectivamente), muy de agradecer en este tiempo. En ese sentido y con prudente estima, se puede decir que *La magia del baobab* augura, si no se descuida la atención al oficio, futuros versos cargados de interesantes propuestas al lector.

GONZÁLEZ RESTREPO, CATALINA (2010): *LA ÚLTIMA BATALLA*

VALENCIA, PRE-TEXTOS.

PIEDAD BONNETT

¿Cuándo empezamos a envejecer? Tal vez cuando la conciencia de que el tiempo nos transforma y nos lleva a la ruina mata el sueño de que somos seres eternos, anclados en una vida que no sopesa el pasado y no teme al porvenir. Y eso puede ocurrir en cualquier momento, incluso muy tempranamente.

Catalina González Restrepo no llega todavía a esa mitad del camino de la vida de la que habló Dante, y ya pone el acento de su poesía en un pasado que no deja de acechar su memoria con su carga de batallas y derrotas. En su poema «Desierto» nos dice:

> De la infancia
> el sonido del mataculín,
> el miedo a resbalar
> y la afición por el vértigo.
> —Los deseos como piedras que caen—.
>
> ¿Cuántos mundos he perdido?

La pregunta es retórica, porque su poesía, cumpliendo con una de sus misiones, se ocupa de rescatar fragmentos de esos mundos perdidos, retazos generalmente amargos con los cuales el libro va haciendo su camino, saldando cuentas, construyendo, tal vez, una reconciliación consigo misma y con su historia.

Ese ayer sobre el que se vuelca no es el de la infancia, como podría pensarse por el fragmento ya citado, sino el de una primera juventud de búsqueda y extravío, de amores equivocados, de pequeños naufragios y de pérdidas, en una reconstrucción que anula toda nostalgia y toda idealización. En un solo poema se permite la añoranza:

Ansío el calor de la pipa de mi abuelo,
los días en que soñaba un cielo con dos lunas
y pintaba soles en las páginas;
los ojos eran fantasmas,
los colegios, hospitales.

El tono general de la evocación del amor, en cambio, es amargo, pero sereno, sin exaltaciones:

El amor no tiene futuro,
mañana curtiremos la inocencia,
aprenderemos la dulce ironía.

Serviremos al rey y al bufón.

Pero, como dice el adagio, el pasado no perdona. Ni siquiera la poesía puede aniquilarlo. Aunque la voz poética se diga a sí misma: «Pero no quiero saber más de las heridas» no puede desprenderse enteramente de lo vivido. Así lo confiesa en «Olvido»:

El pasado habla muy fuerte,
impide disfrutar la pequeña plenitud
que trae cada día.

El pasado deja sus rémoras, heridas, cicatrices.

Le aposté todo a tu nombre
y ahora sólo guardo veneno en los ojos,
igual al pescado que se pudre en la nevera

escribe González Restrepo en «Despedida». Y en «Olvido»: «¿Cuánto tendré que llevarte dentro, / como un ovario seco?»

Las imágenes de *La última batalla* son secas y contundentes, y tan recurrentes como suelen ser las de los poetas, poseídos por las mismas obsesiones. Sin embargo, el libro hace su recorrido, se transforma. Mientras los primeros textos son sencillos y directos, los de la segunda parte se vuelven más ambiguos, más cargados de misterio. Dos temas hacen su aparición: el del viaje, y el de la verdad y la mentira.

El primero rompe el viejo tópico de la huída: en la poesía de Catalina González Restrepo el viaje es desasosiego, interinidad, búsqueda fallida: «El frío nos ha llevado al hastío, / el verano amenaza con devorarnos.» Y el regreso, contrariamente a lo esperado, también lo es:

Los gatos a la entrada ya no te reconocen.

> Has salido de viaje cuatro días
> y todo te parece ajeno.

El viaje no ha sido ganancia. «En las aduanas —dice la voz poética— hemos perdido / algo irremediable.» Nos quedaría la verdad. Nos quedaría la poesía. Pero, «La mentira fue la verdad / que se quebró», y la poesía puede perdernos:

> Que sólo la poesía
> sea tu refugio,
> pero cuídate,
> podría sacrificarte.

La última batalla es un libro triste —aunque al final parezca abrirse el horizonte y se anuncie que nunca faltará el vino en la mesa y que la azucarera estará llena—. Es también un libro honesto, parco, muy verdadero. Y por todas estas cosas, vale la pena leerlo.

PRIETO DE PAULA, ÁNGEL L., ED. (2010): *LAS MORADAS DEL VERBO. POETAS ESPAÑOLES DE LA DEMOCRACIA. ANTOLOGÍA*

MADRID, CALAMBUR.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

La antología *Las moradas del verbo*, con la que la editorial Calambur celebra un centenar de títulos publicados, constituye una gozosa excepción a las reglas implícitas de las recopilaciones dedicadas a la poesía española contemporánea. Al menos dos aspectos sustentan esta opinión. Por un lado, Prieto de Paula muestra a las claras sus criterios editoriales, sin dejarse guiar por trucos de ilusionismo verbal ni atenerse a tesis estéticas tan sugerentes como indemostrables. Por otro lado, es asimismo excepcional el rigor en una selección que combina la representatividad de las voces incluidas con la labor discriminatoria del juicio crítico. Si la caracterización del panorama literario actual aspira a satisfacer el prurito historiográfico del lector especializado, la calidad poética de la nómina de autores pretende saciar la curiosidad intelectual del lector común (si es que tal especie existe entre los aficionados a la poesía).

La introducción del libro («Poesía en la era de la perplejidad») ordena la compleja trama de corrientes que confluyen en el último cuarto del siglo XX. Prieto de Paula analiza los rasgos que definen a los autores de la democracia, es decir, a aquellos poetas nacidos entre 1954 y 1968. Esta zona de fechas permite acotar un espacio histórico y cronológico (el del posfranquismo) donde los rescoldos revolucionarios del 68 convergen con los nuevos derroteros inaugurados con la Transición. La formación táctil de la personalidad que había postulado Castellet era ya un anacronismo en el segundo segmento generacional del 68. Nombres como Luis Alberto de Cuenca, Eloy Sánchez Rosillo o Víctor Botas ejemplifican una sensibilidad más proclive al temporalismo elegíaco que a la exhibición culturalista, y una sentimentalidad más acorde con el pacto autobiográfico que con la oclusión emotiva. De hecho, la sustitución de

la nueva sensibilidad sesentayochista por la otra sentimentalidad de los ochenta supone el primer eslabón de una progresiva enmienda a la totalidad de las premisas novísimas. Sin necesidad de romper la baraja, los escritores de los ochenta pusieron sobre el tapete literario una realidad que no podía describirse con las herramientas teóricas anteriores. La centralidad (re)conquistada por el sujeto, la reivindicación de la ternura como una forma de rebeldía o la recuperación de un nuevo concepto de *tradición* sientan las bases de un *realismo posmoderno*. Esta calificación resultaría especialmente rentable en su aplicación a la poesía de la experiencia, convertida en hiperónimo de una modalidad lírica basada en la transferencia de la intimidad y en la reelaboración de la materia anecdótica suministrada por la biografía. Frente a las complicidades suscritas por los escritores de la experiencia, otras estéticas denunciaron el sacrificio de la imaginación en aras de la figuración. En esta impugnación concurren las iluminaciones urbanas del neosurrealismo y los aquelarres visionarios de la escritura simbolista, edificada sobre el impulso metafórico de las fuerzas elementales.

En los albores del tercer milenio, realistas y no realistas avanzan por *un jardín de senderos que se bifurcan*, donde se dan cita la reflexión objetual, el paisajismo interiorizado y el deslumbramiento órfico. En este territorio expresivo, situado a medio camino entre física y metafísica, se encuentran antiguos camaradas de Ícaro y nuevos compañeros de vuelo. Desde distinta ladera, la voluntad de participar en la malla social del presente desemboca en una poesía cívica, comprometida y entrometida, que obedece al doble objetivo de cambiar la vida y de transformar el mundo. La idea de que *otra representación es posible* favorece la indagación en las contradicciones del discurso y la defensa de una polifonía manchada por las huellas verbales de la colectividad. Finalmente, el repliegue en el silencio o la exposición a la *pantalla global* de nuestros días son respuestas antagónicas ante la saturación de estímulos audiovisuales que transmiten las tecnologías de la información.

Es sabido que las antologías son, por su propia naturaleza, un campo propicio para la polémica. Sin embargo, la discusión sobre ausencias y presencias acaba pareciéndose a esas tertulias radiofónicas en las que

los participantes argumentan sobre la conveniencia de convocar (o desconvocar) a determinado deportista de la selección nacional. Aunque la calidad del conjunto no consiste simplemente en la suma de las individualidades que lo integran, al entrenador de *Las moradas del verbo* no se le puede negar ni coherencia ni oportunidad en su alineación. Menos previsible que las antologías consultadas y más abarcadora que las recopilaciones de tendencia, la aportación de Prieto de Paula permite completar el retrato robot de la última poesía e iluminar aquellas zonas en penumbra donde habita el sentido.

VALVERDE, FERNANDO (2010): *LOS OJOS DEL PELÍCANO*

MADRID, VISOR. PREMIO EMILIO ALARCOS 2009.

JAVIER BOZALONGO

Granadino de 1980, Fernando Valverde ha dado a la imprenta su libro más personal y, aunque suene repetido por ser el último, nos ha dado también, sin duda, su mejor libro. Los ojos del pelícano es un libro donde a veces nos parece adivinar a un poeta de más edad de la que su autor dice tener: la edad civil de Fernando no se corresponde en este libro con su madurez poética. En la contra-portada del volumen de Visor, el poeta colombiano Darío Jaramillo nos cuenta la historia a partir de la cual Valverde imaginó el libro: «Los pelícanos de San Juan del Sur planean hasta avistar su presa y de repente se dejan caer en picado. El golpe contra el agua es brutal y siempre salen con el pez en el pico [...] De tanto golpear su rostro contra el océano muchos pelícanos mueren ciegos, perdidos en el horizonte.» Esos pelícanos, avistados en la costa pacífica de Nicaragua, que tanto impresionaron a Valverde, sirven en el poemario como metáfora de lo que nos sucede a casi todos en la vida, que nos damos de bruces contra la realidad y contra el dolor y después de cada golpe nos quedamos aturdidos, perdidos, casi ciegos a veces. De eso nos hablan los poemas de Fernando: de pérdida, de ausencia, de recuerdos felices pero idos para siempre, pues si permanecieran no serían recuerdos, sino presente.

Puede parecer difícil que a los treinta años alguien pueda hablar, con la dureza que lo hace en ocasiones este libro, de sucesos que el lector descubre realmente dolorosos, pero al mismo tiempo, en el dolor está la redención, y en el hecho de nombrarlo está el alivio.

Los ojos del pelícano no es un libro triste. Su lectura nos golpea, como a los pelícanos que le dan título, contra la realidad, pero su lectura también nos enseña a remontar el vuelo, nos anima a seguir adelante. Lo dice de manera clara y concisa en los últimos versos del poema que abre el libro,

un poema cuyos versos parecen anudarse a nuestro cuello y no nos dejan respirar: «Abre los ojos, / es tan ciega la muerte que el temor te confunde. / Abre los ojos, / búscame ahora en medio de este océano», para después aflojar esa presión y concluir: «Nos espera la vida». Vida es lo que encierran los versos de Fernando en todos los poemas del libro, vida que transita entre la ficción que todo poema debe contener y algunas experiencias propias que son compartidas con el lector buscando la complicidad de quien al leerlas pueda saber que él también sintió así, que él o ella también vivieron su «último minuto» en un partido de fútbol que es mucho más que un encuentro deportivo; compartiendo esa experiencia, decimos, pero sin exhibirse, sin recurrir a una confesión más propia de la televisión o las revistas que de la poesía. Valverde apuesta por un lenguaje conciso, con unas imágenes cargadas de emoción, como hemos dicho, que pretenden acercar al lector a su obra y no empujarlo lo más lejos posible de la poesía, que es la intención de algunos autores que todavía dan vueltas al molino perpetuándose en una oscuridad en la que solo ellos pueden adivinarse, o verse. Fernando Valverde sabe que hace mucho tiempo que se inventó la luz —esa luz que él ha encontrado en poetas como Benjamín Prado o Ángel González, entre los más cercanos—, y con estos poemas inunda nuestro rincón de lectura, nuestra oscuridad de lectores, con toda la luz del mar, de los mares a los que hace referencia en las distintas partes del libro: el Pacífico descubierto en Nicaragua, el Mediterráneo de la costa granadina o el Caribe cubano.

Los ojos del pelícano es también una colección de postales, de fotografías de los lugares a los que el poeta llega y de los que el poeta extrae su imagen más reveladora, que nunca es la de las guías turísticas, sino las que ve quien mira más allá de lo obvio: Managua, Sarajevo, Módena, Damasco, La Habana o Amsterdam son algunas de las localizaciones que Valverde, también periodista, anota y comparte con sus lectores.

«Dentro de este poema pasa un lobo» dice Fernando en el que tal vez sea el mejor poema del libro, de título «Un lobo», que a fuerza de leerlo uno acaba por identificar con una declaración, con una sutil poética de quien quiere quedarse quieto, no hacer ruido para que el lobo o la poesía escojan otra presa. Será porque a Fernando le duelen estos poemas tanto como a quien los lee le alegran y consuelan. La presa de la poesía, ahora, es el lector.

VELÁZQUEZ BUENDÍA, LUIS (2009): *MEDITACIÓN DE UN ENTORNO ORDINARIO*

VALENCIA, PRE-TEXTOS.

SALVADOR GARCÍA RAMÍREZ

«Una mirada dispuesta a mirar» sobre lo que pudiera ser un entorno común y ordinario que la suciedad se empecina en invadir como una selva. Mirar bajo una luz distinta, con una perspectiva que ya no es inocente, que «escudriña de lejos el mundo como un cazador». Una visión que «calcula, decide, reduce», «una mirada dispuesta a admirar». Esto es lo que Luis Velázquez Buendía nos ofrece en las páginas de este libro heterogéneo tanto en los tratamientos como en los contenidos.

El universo arremete en sus poemas «como un escalofrío en la conciencia», el mismo que nos deja la contemplación de una simple acacia, «sobre la luz del sol en llamas»; idéntico al sentimiento que nos produce la armonía de los resortes de la mano moviendo la pluma.

Sin embargo, el poeta es consciente de que esta mirada quema y consume cada vez que detecta el «azul de azules», o el «amarillo sur» de las tormentas que gravitan en «Pompeyas imposibles». Los colores asaltan, una y otra vez, la pupila del que medita y escucha «gallos, grillos», rojos horizontes, «amoratadas las sombras del invierno de Castilla».

Bajo este lucernario de la contemplación poética «la montaña / no es una montaña» y las formas tienen su «cascarón vacío». El aprendiz de observador constata cómo tras el paso estacional, tras «las turbulencias de la meteorología», el tiempo nos uniforma, acercándonos así a la muerte, entendida como el desperdicio y la fugacidad de la vida. Mientras tanto, y tal vez por eso, como un fotógrafo, su mirada «sabe captar la permanencia» en el que sale a trabajar al alba punta, en los atardeceres del invierno, en la pintura que nos brinda su pellizco, en la luna que aparece «carcomida por ácidos sidéreos».

El poeta, asomado a lo que le rodea, se entrega al rapto de las sensaciones íntimas y elige vivir como hiciera Machado, en la dimensión más viva, «la del pasado». «Vivir en un tiempo uniforme» resulta insuficiente. Necesitamos el huracán que imprima de nuevo el júbilo a los árboles. Los atardeceres nos hablan de cambio, de ahí su lección y su importancia, la minuciosa descripción con que asoman a las páginas de este libro salpicado de meditaciones y sensaciones, a partes iguales.

En el devenir diverso de los poemas caben también los líderes, las palmeras, las escenas de calle, el verano, el Átrida Agamenón, septiembre, los colegiales en el paso elevado de alguna autovía. Serán los «fragmentos de lo real en curso» con los que el poeta pretende romper con la ruina uniforme de la monotonía. La hazaña es difícil: nombrar lo que le rodea sabiendo que «cada cosa se halla embebida en su sola, tranquila apariencia» y que bastará su mención para alterarla. Ése será su destino, ése su difícil dilema, el litigio que nace de «la sed de querer y no poder nombrar».

NAVARRO, JUSTO (2010): *MI VIDA SOCIAL*
VALENCIA, PRE-TEXTOS.

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN

Al inicio de *Mi vida social* advierte Justo Navarro que «todos los personajes y lugares, reales o ficticios, aparecen como personajes y lugares de ficción»; en términos casi idénticos («[...] personajes y lugares imaginarios») se expresaban las notas insertas en sus novelas *El alma del controlador aéreo* (2000) y *F.*, una recreación de la vida del poeta catalán Gabriel Ferrater publicada en 2003. Yo creo que esa transfiguración, ese espacio ambiguo en el que realidad y ficción se aproximan hasta confundirse es una de las claves de la creación literaria de Justo Navarro. Lo era ya en los dos libros de poemas que publicó en los años ochenta, *Los nadadores* (1985) y *Un aviador prevé su muerte* (1986, Premio de la Crítica), y por supuesto en sus novelas, siete hasta el momento.

Veinticuatro años después, Justo Navarro vuelve a publicar un libro de poemas que, según sus propias palabras, se inspira en las anotaciones de un diario. Si sus dos primeros libros de poemas proyectaban una mirada hacia lo cotidiano y buscaban indicios válidos para reconstruir una trama perdida en la complejidad de las apariencias, *Mi vida social* se presenta, sobre todo, como un despliegue de voces que sugieren historias ocultas, como una autobiografía imaginaria donde confluyen experiencias propias y ajenas. Creo que el título es irónico sólo en parte; las relaciones más íntimas, dice el autor, son relaciones sociales, aprendidas, y tanto unas como otras implican una *conciencia exterior* que asume «ofensas, culpas y otras entidades / que sólo existen si / alguien cree que existen». Esa suma de verdades relativas y certezas falsas depende de la mirada de los otros (por ejemplo, la del jefe que aparece en el poema «Batman»), tan variable como la relación con uno mismo a través del tiempo: «la mayor parte / de cuanto había creído verdadero / había resultado una mentira / o una equivocación» («El indigno de confianza»).

Varios poemas de *Mi vida social* giran en torno al extrañamiento de la identidad, uno de los núcleos de este libro y de la obra narrativa de Justo Navarro. Los personajes de *El alma del controlador aéreo* constatan la imposibilidad de hallar una identidad estable, pueden vivir otras vidas, ser otros; la voz que habla en el poema «Rectificación, reencuentro, infalibilidad» afirma que olvida a las personas «para olvidar los errores que cometí con ellas», mientras que en «Conversación privada ante el espejo» la propia imagen contribuye a la dispersión de una identidad problemática («[...] aunque sea / la cara de los tuyos, con la que fuiste otro / otras veces y ahora»). Espejos donde aparece una figura que lleva nuestro nombre, una segunda persona a la que se dirigían aquellas interrogaciones dispersas en los primeros poemas de Justo Navarro; o el doble, que vuelve a estar presente en *Mi vida social* («Mi doble habla», «El semejante», incluso «El ángel de la guarda»: el vigilante interior, «el yo en el yo»). Se impone ahora una sensación de extrañamiento que es común a personas, objetos («[...] entre estos muebles que tampoco aceptas») o lugares: esos «sitios inalcanzables o irreconocibles» del poema «Habitación doble», tan próximos a los fantasmas familiares del pasado («No hay que ser una casa para tener fantasmas») y a los miedos de la infancia («Callábamos, y el miedo era ese nudo / que nadie puede deshacer, la noche/ era una casa dentro de la casa»).

En torno a la figura del padre, muy presente en algunas novelas de Justo Navarro (*Hermana muerte*, *La casa del padre*), se organizan los poemas «Curriculum vitae», «En domingo» y «Otros modos de provocar afasia». Se trata, especialmente, del silencio del hijo frente al padre, un silencio que también define a la familia como institución cerrada y represora: «Es la ligera argolla del silencio, / la que calla a los hijos ante el padre, / el amigo rencor». Sólo estos tres versos forman el poema «La familia», una imagen tan implacable como la que propuso Luis Cernuda en un poema con el mismo título: el vidrio que todos quiebran, pero nadie dobla. A veces, el ámbito familiar lleva también al extrañamiento, descrito con cierto tono de misterio (así, el poema «En familia»). En este sentido, algunas anotaciones del diario que está en el origen de *Mi vida social* se refieren a la novela negra o a la novela policíaca; «Kriminalroman» puede recordar aquel «sigiloso aviso de la muerte» que leíamos

en *Un aviador...*, y también «Academia Berlitz» («Morir es un idioma y deberás / aprenderlo [...]»).

A propósito de una de sus novelas, decía Justo Navarro que el tiempo era un componente fundamental de la narración; la nota previa de *Mi vida social* nos sitúa en un espacio cronológico preciso, entre 1959 y 1994. Tanto en sus novelas como en sus poemas se parte de un distanciamiento indispensable para crear el ambiente exacto en el que surgen, una y otra vez, ciertas obsesiones; su literatura tiene mucho de ejercicio de la memoria, con toda la ambigüedad y riqueza posibles: nadie recuerda las cosas de la misma manera, y la memoria ofrece descubrimientos imprevistos, estratos ocultos que el narrador -y, ahora, el poeta- va sacando a la luz pausadamente. *Mi vida social* confirma el sentido unitario de la obra de Justo Navarro, porque el efecto de verosimilitud depende también del poder de invención, del carácter ficticio del relato; en un poema que lleva un título casi idéntico al del libro, «La vida social», nos cuenta el sueño de un viaje que nunca llega a realizarse, un trayecto imaginario, mezcla de realidad y ficción, que vuelve a aparecer en «Corazón de oscuridad», ahora con la mediación de una pantalla de cine: «Estuve / donde es difícil imaginar haber estado. / No se puede vivir sin emoción». El escritor parte de la realidad para reinventarla, incluso cuando se trata de un personaje con las señas de identidad de Gabriel Ferrater en la novela *F.*, magnífica recreación de un ambiente vital e intelectual a partir de la historia de alguien que siempre estuvo atento «a las leyes del dinero y a los movimientos de los hombres y las mujeres». «Poética» se basa en una carta de Ferrater a su novia, Helena Valentí: «El tema de la literatura moral no es la experiencia / que acerca de los otros tiene/ el escritor, sino la inexperiencia / que se siente ante ellos».

En lo que se refiere a los procedimientos formales, *Mi vida social* se diferencia mucho de los anteriores libros de Justo Navarro. A excepción de dos sonetos que hablan de la infancia, no encontraremos aquí las estructuras cerradas ni la rima, ni el repertorio de imágenes insólitas que ofrecían *Los nadadores* y *Un aviador prevé su muerte*, sino construcciones más abiertas y —aparentemente— coloquiales, ajustadas a ese despliegue de voces del que hablábamos. El tiempo pasa, la gente cambia, «se

va, desaparece», nos dice el poema inicial «Sesión de espiritismo». Y es preciso inventar otra voz, aunque algunas imágenes tengan un sello de autor inconfundible («La vida era una pista de tenis, ordenada»; «y era liso el cielo / como la espalda de una caja fuerte») y el recurso de la narración elíptica siga utilizándose de manera eficaz, sobre todo en los poemas que abordan las relaciones amorosas: «Matrimonio», «Los celos», «Amor sagrado inexpugnable»; este último título contrasta irónicamente con un argumento basado en lo efímero, en lo clandestino («[…] y nunca / pagar hoteles o regalos con tarjetas de crédito»). Y el deseo, el «peso feliz de los deseos» que se proyecta hacia el pasado («Canción de la imposibilidad de volver atrás») y cierra el libro con un mensaje breve, rotundo: «es común / desear lo que no sucederá» («El raro mecanismo del deseo»). *Mi vida social* es un libro sorprendente, yo diría que único en el panorama de la poesía española actual. Ni siquiera se parece —salvando ciertas constantes temáticas y de estilo— a lo que escribía su autor hace aproximadamente un cuarto de siglo.

CAMACHO, CARMEN (2010): *MINIMÁS*
PRÓLOGO DE MARÍA SALGADO, TENERIFE, BAILE DEL SOL, 2ª EDICIÓN, REVISADA Y AMPLIADA.

JUAN JOSÉ TÉLLEZ

Carmen Camacho (Alcaudete, Jaén, 1976) define los contenidos de *Minimás* (Ed. Baile del Sol, 2008 y 2010) como «greguerías posmodernas y haikus del sur». Pero esos brevísimos y certeros poemas que ahora acaba de revisar con un «Venus Track» de reciente factura, guarda menos relación con Ramón Gómez de la Serna que con el espíritu de la cerbatana que reivindicase Carlos Edmundo de Ory en sus aerolitos, con los aforemas del venezolano Juan Calzadilla, o naturalmente, con el magisterio de las voces abandonadas de Antonio Porchia. Lejos de la simple o chispeante ocurrencia y de las máximas añejas en las pizarras escolares, esos aforismos suyos tienen tanto de juego como de enjundia, tanto de chispa como de hondura de solear por bulerías. «Jíbara literaria, siendo crujidos en miniatura o reojo al mundo, o guiños con saña o colección de pellizcos», según le describe la prologuista María Salgado.

Si ya el filósofo Andrés Ortiz-Osés especuló con la ambivalencia de las «máximas mínimas», Carmen Camacho las sintetiza en una sola formula, especialmente certera a la hora de definir su contenido y su continente. Aunque no sea suficientemente rigurosa al asegurar que «las minimás son aforismos poéticos que no alcanzan cuerpo de máximas, pero tampoco son mínimas, así que son Minimás». Y es que el intuir como el saber, no ocupa lugar. Volvamos a Salgado: «De las minimás me gusta el MÁS más que el menos. Me gusta que duren, que sobren, que se sobren, que apuesten y convoquen inteligencias varias y libertarias —la de la mujer rebelde, la del amigo, la del sur, la del barroco, la de la abuela— la del abuelo que dice que las poesías se sacan y tiene toda la razón.»

Camacho padece ludopatía de palabras y logra frecuentemente el primer premio de ese extraño e inaprensible jackpot sin que tanta afi-

ción suya le lleve a la ruina: «Quien esté libre de significado, que tire la primera sílaba», nos avisa. La autora de *Arrojada*, *777* y *Suite Bereber* no es un tigre de papel ni levanta su casa sobre la niebla. Cimientos sólidos los de sus lecturas y querencias, desde todos los ismos a las soledades de creadores singularísimos que pueden rastrearse en su biblioteca sentimental: desde José Hierro a Félix Grande, desde José María Álvarez a Luis J. Moreno, es un decir.

Que nadie se engañe, empero. No se trata sólo de un sólido ejercicio de hedonismo. Toda estética, como es sabido, encierra una carga ética como reverso indisoluble de su moneda. Y si bien Carmen Camacho reivindica la luna para quien la contempla, como otrora los jornaleros reclamaban la tierra para quien la trabajase, ella entiende que las fronteras están para saltarlas y que en la aldea global también están los tontos del pueblo.

Más allá del compromiso del tardo-existencialismo en vías de extinción, ella recobra uno de los sentidos originales de la palabra «poesía» que quizás en griego cupiera significar «acción». De esta forma y más allá del negro sobre blanco, Carmen Camacho afronta su cátedra o las pistas de baile, los estudios de radio o su ciudadanía como ámbitos donde es posible aún la agitación, la busca de una expresión nueva que sin embargo no tiene por qué carecer de cimientos sino que entronca con tradiciones más o menos próximas o remotas, incluyendo por supuesto los epigramas clásicos de Catulo regados con los de uno de sus traductores contemporáneos, Ernesto Cardenal. No nos quedemos, sin embargo, en puros formalismos: su fondo de armario es, sin duda, tan ácido como el de los mejores goliardos de antaño o los raperos de hogaño, sin piedad para con trovadores de la canción ligera.

En toda la obra alienta claro una clave inexcusable, la del humor, pero no entendido como simple carcajada sino como sonrisa inquisitiva, una llave que nos abre el corazón hacia sugerencias más graves, asuntos recios a los que puede desarmar una simple mueca de ingenio. Hay más rabia que sarcasmo en esos pensamientos o instintos que Carmen Camacho ata en corto con la pericia de una dominatriz del verbo.

Si la poesía siempre estuvo globalizada, la de Camacho ejerce dicho cosmopolitismo literario desde la celebración de la palabra y las posibilidades crecientes de la compasión lírica. Esto es, las nuevas tecnologías y las mayores posibilidades de acceso a la cultura le hacen posible compartir la pasión coetánea de otros escritores en muchas otras lenguas y en otros muchos mundos. Insubordinación y disidencia. Otro mundo interior es posible. Y ella lo fuerza con versos como pedradas contra el escaparate de las neo-convenciones.

No hay ingenuismo sino una clara ingenuidad revolucionaria, con fachada de Rousseau y azotea de Voltaire. Su poética es como el buen salvaje, buena por naturaleza, insobornable. Ella es también, en rigor, el Efecto 2000. Puede desconfigurar mediante un simple pantallazo el disco duro de nuestros prejuicios librescos.

BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS (2011): *PÁGINA EN CONSTRUCCIÓN* MADRID, VISOR. XXV PREMIO UNICAJA DE POESÍA.

ALBERTO SANTAMARÍA

Un título no es sólo una forma de entrar en un libro, sino que también es su condición de posibilidad. Un título hace posible el objeto que nombra. Como señaló René Magritte en su sugerente artículo «Sobre los títulos», estos no han de verse como explicaciones de un objeto ni los objetos justificaciones del título. No hablo de títulos buenos o malos por su efectismo, sino de títulos que abren un significado particular, tratando de generar sentido propio. Y esto, precisamente, es lo que encontramos en *Página en construcción*. Se trata, en apariencia, de producir un sentido diferente de la consabida expresión «webera» que nos deja con los ojos defraudados ante la pantalla. No es eso este nuevo libro de Luis Bagué. Tampoco habría que tomar en sentido estricto la expresión *página*. Es decir, no es un libro donde la preocupación sea la escritura misma, no es la página literaria lo que está en construcción, sino el poeta y su propio mundo. Esa página en construcción es la fluida, desasosegante, extraña, ritualizada, literaturizada forma que tiene el poeta de enfrentarse con el mundo. La página no es sólo letra. Por otra parte está *en construcción*. Es decir, no hay realidades cerradas, unívocas. De esta forma nos hallamos, en este nuevo libro de Luis Bagué, con un poeta que se enfrenta a espacios de su realidad circundante con el objetivo de reescribirlos, pero no para estilizarlos sino para entablar con ellos nuevas posibilidades comunicativas. A Bagué, siguiendo el hilo de su trayectoria, quizá quepa verlo desde la perspectiva que Paul Watzlawick denomina «comunicativa», donde se señala que no existe la no-comunicación. Y no puedo estar más de acuerdo en esta idea: «Lo que llamamos realidad es el resultado de la comunicación». El estar *en proceso* el propio yo del poeta le lleva a explorar nuevas vías comunicativas y expresivas, es decir, constructivas. Porque al estar en construcción el poeta también está en construcción su mundo.

Y así lo corroboramos desde el primer poema. Un sugerente juego de palabras da título al poema «World in progress». De ese estar en progreso el yo y el mundo es de lo que trata de dejar constancia el poeta. Y la forma de hacerlo no es a través de la tan romántica nostalgia del paisaje, de los Alpes, o de lo que sea, sino el ser-en-en-el-aeropuerto. Leemos: «Las maletas aprenden / a viajar sin nosotros, a buscarnos / nombres y domicilios». Es consciente el poeta de que en esta situación de construcción de una relación entre el yo y el mundo cambiante a través del poema, hay un claro precedente romántico. Por eso, dos poemas más tarde escribe: «La visión fracturada / entre la realidad y el universo / interior del artista, lo que existe / tan sólo en la impostura / romántica del mito.» Esta primera parte lleva por título «Historias». La ambigüedad —y la sospecha— nos hacen dudar de su sentido. Tal vez sea la ironía uno de los mejores modos de entenderlo. El poeta juega con la ironía, una ironía romántica que le lleva, en ocasiones a la «bufonería trascendental» de la que nos hablaba F. Schlegel como eje de un buen poema. El buen poema sabe ser ambas cosas al mismo tiempo.

> Y el resto es naturalismo:
> distancia entre la imagen
> y la imaginación,
> la desmesura trágica y el billete de vuelta.
> Busca las coordenadas,
> la fórmula secreta del naufragio.
> H2O. Hundido.
> Aquí acaba la representación.

Si «Historia», la historia como construcción entre lo real y lo imaginado, nos sorprende en su gesto de ironía, no menos sospechosamente feliz nos deja la segunda parte, titulada «Metarrelatos». Conocido es este concepto en el universo de la filosofía, Lyotard mediante. El fin de los metarrelatos fue la versión lyotardiana de la posmodernidad, pero ¿qué queda del metarrelato? Es difícil responder, parece decirnos el poeta. La única forma de hablar de esos metarrelatos sería la música. Así los poemas de esta sección son proyectados desde la música: Bob Dylan, Joy Division, David Bowie, La Habitación Roja y The Jam, son los invitados a la fiesta. No se trata de leer los poemas en clave «pop», sino en tomar las

letras, la música, como *otra forma* de construir el poema, y por extensión de construirse el propio poeta. Así lo leemos en el fabuloso «El hombre que vendió el mundo»:

> De repente apagó el televisor
> y contempló los muebles de la sala.
> Eran ya trastos viejos
> la cómoda, el sofá, las fotos
> de familia.
> Su casa no era suya.
> Aquella misma tarde
> puso en venta su casa.

Hay mucho de viaje en esta *construcción* que nos propone Luis Bagué, y en la tercera parte, titulada —de nuevo el enigma— «Hipótesis», hallamos enormes hallazgos a partir de imágenes. Por ejemplo en el poema «Icono», o en «Mar de plástico». Allí leemos: «La forma no es el fondo, / aunque oculten la misma / transparencia: / el plástico / es el superviviente de un idioma/ de lluvias, el monarca / en un reino encantado / de haberse conocido». Es esta tercera sección la más extensa del libro y la central. En ella los poemas tratan de abrir diversas significaciones a la hora de enfrentarse a temas que proceden del mundo y afectan al poeta. En el poema «Asuntos exteriores» entra en juego ciertas formas de referencia a lo social como tema, a través de la imagen de la espera, donde es siempre el otro quien espera: «Es la cola del pan: / un laberinto de idiomas y miradas, / un enjambre de rostros.» Su extensión lo hallamos en la preocupación por el lenguaje. Así lo encontramos en «Spanglish» o, de un modo más «significativo», en el poema «Lavado rápido», donde el poeta a partir de la curiosa forma de significar que hallamos en los servicios de los hoteles, elabora su poema.

> Es decir, la distancia
> que media entre ambos gestos,
> el acto de dejar una toalla
> y el potencial efecto que origina:
> salvar el Amazonas, evitar
> las radiaciones gamma
> y los vertidos tóxicos,

apagar —no respires— las centrales
térmicas, nucleares y estaciones de esquí.

La cuarta sección, titulada «Ensayos», recoge tentativas, formas de construirse poéticamente. Así lo hallamos en poemas de «Otra edad» o «Ensayo de la decepción». En el poema «De construcción» escribe: «construir un monumento que no destruya el tiempo ni el cemento». Ese tal vez sea el objetivo del poeta. Tal vez, digo, porque el oficio del poeta, con la caída de esos metarrelatos, es la duda. De esto es consciente Luis Bagué. Por ello, utilizando como excusa a Descartes, nos habla de la «Duda retórica», que no es una duda sobre la retórica misma sino una duda sobre cómo construirse retóricamente. Escribe: «He aprendido / la duda razonable / que se cumple en el centro del poema / y conduce a otra duda». No hay salida. No es posible una visión absoluta ni del yo ni del mundo.

El libro concluye con una breve sección titulada «Monólogos» donde el poeta entabla diálogos con otros que son él mismo. Toda construcción interior es un proceso de salida y regreso a uno mismo. El poema «El sueño de Ulises» es un buen ejemplo. Ulises como modelo, pero también como sujeto paródico. Escribe: «Mi oficio es la mirada, / pasar a limpio el mundo / y ordenar los fragmentos del paisaje.» Este ordenar fragmentos es la acción de todo poeta. Pero todo ordenar, el mismo poeta lo ha visualizado en el libro, es una ficción. Todo orden presupone un fracaso. No es posible el orden, sólo nos es concedida la posibilidad de orden. Los fragmentos que construyen la página nunca se nos dan por completo, pero aún si los buscamos. Otra consecuencia de ese fin de los metarrelatos. Para el poeta, el sujeto es un actor que va construyendo su papel en un universo donde la heroicidad es imposible, como el orden. El héroe es parodiado, ya que, tal vez, el héroe sea el único que no se haya dado cuenta, como apunta en el último verso del libro, de que «corren / malos tiempos para la épica».

HERNÁNDEZ MOLINA, TOMÁS (2009): *PEÑÓN DE LAS CABALLAS*

MURCIA, TRES FRONTERAS EDICIONES. XXIII PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA ANTONIO OLIVER BELMÁS.

JUAN MANUEL ROMERO

Si aceptamos que «el poeta no piensa en lo poético sino para desconfiar», como señaló René Menard, la perspectiva adoptada por Tomás Hernández Molina (Alcalá la Real, 1946) en su último libro, *Peñón de las Caballas*, es la acertada. Ya desde el título se observa una clara asepsia sentimental y un distanciamiento de cierto lirismo que va sobrecargado de belleza acartonada, un lirismo de pose solemne y tópicas sensibilidades. Así, la inmensidad de lo sublime queda a un lado como técnica y como fin. Sería un grave error estético que no fuera de este modo, puesto que el punto de partida es, en su caso, negar el *locus amœnus*, toda idealidad de lo real geográfico, histórico e incluso psíquico. Sin llegar a ser antipoético, ni mucho menos, ya que se evidencia en el estilo de Hernández Molina lazos con una poesía de corte meditativo y experiencial, la desvinculación afectiva y el impulso descriptivo evitan que la palabra coagule en su propia vehemencia.

Llama la atención, en ese sentido, una tendencia casi obsesiva a mostrar las dos caras de cada paisaje: vida y muerte se cruzan, se miran mutuamente, casi se desafían, como en el primer poema del libro, «Palabra en el andén», en el que, desde un cementerio en la colina, vemos pasar los trenes. La reflexión aquí es como un descarrilamiento, chocan idea e imagen y salta el metal de una iluminación en chispas rápidas. Esa colisión de contrarios desmitifica toda visión platónicamente narcotizada y purga de falsa serenidad al poema: «Que en tanta placidez la muerte estuvo», nos dice en «Memento»; en los versos de «En los cuartos vacíos es el aire...», el poeta también pregunta por la mezcla oculta, igual que lo haría un John Keats, desvelando siempre un fondo de imperfección, fugacidad y muerte tras la belleza.

Por otro lado, *Peñón de las Caballas* explora la vertiente pedregosa de la existencia. Muchos de los escenarios comparten una dureza: mujeres que destripan peces junto al mar, moscas que se posan sobre cadáveres de soldados apilados en un carro, pájaros que revolotean mientras los mira alguien en una silla de ruedas; y todo ello enmarcado en una naturaleza de litoral implacable y fascinante, con acantilados bruscos, chumberas, matas de lentisco entre grietas, zarzas cortando los senderos, montes bajo las escombreras. Nada cae, sin embargo, en un énfasis dramático ni en el recurso a lo pintoresco, sino que, más bien, la palabra negocia con un cierto feísmo. Cumple entonces la poesía una de sus primeras funciones: ampliar lo bello hacia otros límites para descubrir, desmontando la posibilidad de un paraíso, la oscuridad al fondo de la luz.

Desde ese ángulo, Hernández procede a buscar la raíz de melancolía y el mal de podredumbre de cada edad. *Peñón de las Caballas* es, sobre todo, una reflexión sobre el tiempo, la vejez y la muerte. En poemas como «Los viejos nunca hablan de amor como los jóvenes» o «En tanta confusión de la memoria», se radiografía un momento vital que «pide alejamiento», afianza el temor de la desaparición propia y de los demás («Elsa», los hermanos del poema «En la mesa del padre congregados...») y lacera con el recuerdo de momentos de infancia como «diamantes manchados, polvo ciego». El amor y el deseo se alzan allí, desde esa «vida retirada», todavía, como único madero al que aferrarse, no sin esbozar una media sonrisa («los tibios cuerpos de muchachas / que esperan el amor y mascan chicle»), y siempre sin mentirse, constatando que, detrás de toda celebración, el acabamiento y el olvido esperan. Mención aparte merecen los poemas de la sección «Ex libris», donde la lectura de Rilke, Pound o Stendhal nos aleccionan sobre el vacío; donde la pasión por la literatura nos muestra su haz y su envés: «Aquellos / que en la vida se inician sin los libros, / sin mapa ni astrolabio navegan. / Los que tan sólo aprenden en los libros / allí mueren, / sin emprender viaje».

La trayectoria de Tomás Hernández Molina, que empieza en *Esfinge* (1978) y *La manera en que muerdes tus labios cuando esperas* (1981), y que sufre una fuerte parada de veintitrés años hasta que vuelve con renovadas energías con *El viaje de Elpénor* (2004), *Y véante mis ojos* (2005), *Última línea* (2007) y *Accidentes geográficos* (2008), encuentra con ésta su última

entrega un momento de madurez gracias a esa dureza en la mirada (Joan Margarit, autor con el que Hernández Molina tienen no pocos puntos de contacto, nos recuerda que el poema verdadero debe ser cruel), a un eficaz apego a la inmanencia, y a una actitud contemplativa que, más que huir de la emotividad, sabe evitar la obviedad del sentimiento. La contemplación, el distanciamiento y la reflexión nos invitan a una doble conciencia: por un lado, la imposibilidad de reconciliación entre sujeto y objeto, y por ello la inviabilidad de todo idilio con la realidad; por otro lado, el vértigo de mirarnos a nosotros mismos sin paliativos, atraídos por la violencia del tiempo.

La lectura de *Peñón de las Caballas* acaba siendo como morder a posta dátiles agraces. Áspera. Nutritiva.

JORDÁ, EDUARDO (2010): *PERO SUCEDE (ANTOLOGÍA POÉTICA)*

SELECCIÓN Y PRÓLOGO DE ANTONIO RIVERO TARAVILLO. SEVILLA, RENACIMIENTO.

ENRIQUE BALTANÁS

Narrador y viajero, Eduardo Jordá (Palma de Mallorca, 1956) corre el riesgo, en este país tan proclive a las etiquetas de uso exclusivo, de que no se le tome en cuenta como poeta. Para colmo, según se nos dice en la solapa, «es un poeta tardío que no puede ser encasillado en ningún grupo poético». Más difícil todavía. Sin embargo, en estos años en que han ido apareciendo sus novelas y sus relatos de viaje, Jordá ha ido dando también diversas muestras de su quehacer poético, demostrando así que no se trataba de una ocupación episódica sino de una atención constante que, en definitiva, no era sino otro procedimiento de lo mismo, de la literatura, que no se deja encerrar en géneros, y de la propia vida, que tampoco.

Diversos títulos han ido jalonando esta singular trayectoria: *La estación de las lluvias* (2001), *Ciudades de paso* (2001), *Tres fresnos* (2003), *Mono aullador* (2005) e *Instante* (2007), todo ellos recogidos parcialmente en esta antología, a la que se ha añadido una breve sección de inéditos correspondientes a los años 2007 y 2008.

Momento difícil este de la antología, donde el poeta pretende dar lo mejor de sí mismo. Hacer el incierto aforo de su caudal. Hay que decir que Eduardo Jordá gana la apuesta con holgura, y consigue ofrecernos una atractiva muestra de los varios registros de su voz. Porque Jordá no es un poeta monocorde ni monotemático, sino múltiple y diverso y, como señaló ya J. L. García Martín, se trata de un «poeta de muy variados tonos, descriptivo y meditativo, elegíaco y celebratorio», que aprovecha los recursos del culturalismo («Los últimos días de Montaigne», «Vladimir Nabokov»…) tanto como los del realismo, que habla del mundo y habla de su intimidad.

Los mejores poemas de Jordá son estampas viajeras, instantáneas casi fotográficas que, a pesar de su aparente objetividad narrativa, transmiten una emoción que no es otra que la del dolor de los pueblos, de los seres miserables o débiles, perdidos en nuestro vasto mundo. Buenos ejemplos en esta línea son poemas como «Chinatown», «En el templo de los monos», «En el quinto año del reinado de Hui-Tsung», «Sanaa Ben Salah» y muchos otros. En el titulado «Edsa, esquina Roxas Boulevard», de *Instante*, leemos:

> La noche huele a kétchup y a cloaca.
> Una vela ilumina el tenderete
> de una vieja que vende cigarrillos.
> No hay pájaros, ni luna, quizá tampoco cielo.
> Las niñas, con vestidos ajustados,
> muy pintadas, modosas,
> corren hacia el burdel
> como si las llamasen las campanas
> alegres del colegio.

El peligro que acecha, quizás, en la poesía de Eduardo Jordá es la tendencia a la digresión, que la prosa consiente y hasta pide, pero que el verso rara vez acepta. Da la impresión a veces, muy pocas veces, es verdad, que el poema ganaría en intensidad y contundencia con la poda de algunos versos repetitivos, tal vez innecesarios. Las más de las veces acierta el poeta a conjurar este peligro, y es entonces cuando nos ofrece sus poemas más rotundos y mejores.

Como nos avisa en su Prólogo Antonio Rivero Taravillo, la sección de inéditos anuncia en el poeta «deseos de cambiar, de no acomodarse». Afortunadamente, esos cambios no son radicales, sino variaciones y reincidencias en las mismas notas que han hecho inconfundible la voz del poeta.

SANZ, MARTA (2010): *PERRA MENTIROSA / HARDCORE*

MADRID, BARTLEBY EDITORES.

ERIKA MARTÍNEZ

Ya sabíamos que Marta Sanz es una de las mejores narradoras de su generación en España. Pero en 2010, además de publicar esa magnífica novela que es *Black, black, black*, Sanz se ha estrenado en el género de la poesía, con la publicación simultánea de dos libros, *Perra mentirosa* y *Hardcore* en Bartleby. Editados uno en la contra del otro (lo que obliga al lector a darle la vuelta al libro), ambos poemarios dialogan y se discuten como las dos caras del cromo de los siguientes versos: «Colecciono cromos de los que se dan la vuelta / con un golpe, amortiguado y certero de la mano» (p. 29).

Perra mentirosa parte de un intertexto con *Rebeca* de Hitchcock, cuya protagonista es una joven inocente, ñoña y mojigata hasta la exasperación, a la que el libro llama «perra, perra mentirosa». El poemario constituye en su totalidad una narración onírica, construida desde la parodia y un siniestro de giros grotescos. Dos personajes de gestos excesivos, la Joan Fontaine de *Rebeca* y la Bette Davis de *¿Qué pasó con Baby Jane?*, van trazando el imaginario del ridículo femenino ahogado por la cursilería y preso de la infancia. La atmósfera pesadillesca se abre paso en un discurso desatado, de indagación irracionalista, sobre cuya forma piensa el propio poemario: «No quiero la palabra precisa. / Es pobre y pequeña. / Quiero una palabra / llena de flecos» (p. 19). Y es que *Perra mentirosa* es también un poemario sobre los planos de la ficción, sobre las direcciones del discurso. Soñar, pero también masturbarse, es estar un poco «fuera de mí hablando de vosotros». Todo el libro está sembrado de reflexiones metadiscursivas sobre el sueño, la ficción y sus doblajes: «Después, soñando, me pregunto / a quién se pueden contar estas cosas» (p. 15).

Si en la novela de Dafne de Maurier, Manderley era una mansión habitada por el fantasma de Rebeca, esa *femme fatale* que quita el sueño, las

estancias de *Perra mentirosa* se llenan de monstruos, miedos, enfermedad. La carne, *the flesh*, gran invocada de este poemario, es una carne cancerosa, sufriente, perforada: «No me importan la esencia o el perfume. / La esencia. / Sino esta carne que me obliga / a escribir feo, feo, feo, / feo de lo feo» (p. 17). Pero esta pesadilla revela conflictos muy reales en algunos de los mejores momentos del libro, como el final patético-paródico del poema «Nosotras también»: «Nosotras también tenemos derecho a vivir. / Aunque todos los días / miremos al frente / y nos lancemos, / rudas e indomables, / sin consideración por la que limpia, / escaleras abajo, / hacia el vacío» (p. 35). O el poema «Una mujer canta», donde una angoleña pide dinero en un vagón de metro, y cuyo ácido e implacable final dice: «¿Y será cosa de la perra / que tenga yo el corazón tan apretado? // Pago una moneda / para curarme la angustia. / La angustia siempre nos cuesta / un montón de calderilla» (pp. 40-41).

La otra cara de la moneda es *Hardcore*, poemario que realiza un acercamiento al eros femenino desde la más brutal de las franquezas. Ajenas a la cursilería, la ingenuidad, la sutileza, dos nínfulas violan a un centauro con su puño. La imagen resume algunas búsquedas de este libro cuyos poemas están atravesados por la violencia, la escatología, el sexo crudo. «Es muy probable —dice un punky— / que tengamos que abrazarnos / para sobrevivir a la galerna» (p. 7). El sexo como supervivencia, y por ello la necesidad de ser frontal, dura, honesta: no hay tiempo para tonterías. De ahí también la claridad expresiva y la firmeza sintáctica de los versos, que Sanz hace avanzar con el pulso de esa gran narradora que es. Ideas desarrolladas con seguridad, voces de un coloquialismo seco que rehúye los adjetivos, argumentos con un lema: las cosas claras. Pero también imágenes, que oscilan entre una delicadeza obscena: «las mariposas negras / que viven calientes / en crisálidas de baba / o madejas de pelusa» (p. 22); y una rotundidad salvaje: «A veces / aquél / que no me roza […] / es quien me deja / un peso legendario / en el centro / de mi / gravedad. // Joroba de camello / y / palo roto / contra el espinazo» (p. 13).

Traspasando todo ello, puede decirse que el humor es, junto a la franqueza, la gran virtud de este libro. Un humor a veces áspero y a ve-

ces procaz, cercano casi siempre a la sorna que caracteriza, por ejemplo, este poema que cito aquí completo: «Cistitis de luna de miel. / Menos mal que / el buen Dios / corrige / nuestros excesos» (p. 36). O el final de este otro: «Contarle una historia a un niño / es / correr un riesgo. // Mejor será enseñarle / a contener la orina […] // Y que no todos los pubis / están depilados» (p. 37).

Leo *Perra mentirosa* y *Hardcore* como un solo texto sobre el cuerpo y sus fantasmas. La franqueza del segundo puede entenderse como una respuesta a la parodia del autoengaño que realiza el primero. Pero más allá de eso, creo que se trata de dos poemarios muy logrados, originales, arriesgados y de enorme inteligencia. Qué alegría da saber que, además de narradora, tenemos poeta.

CABRERA, ANTONIO (2010): *PIEDRAS AL AGUA*
BARCELONA, TUSQUETS.

JOSEP M. RODRÍGUEZ

A principios de los ochenta, Raymond Carver escribe un relato en el que un matrimonio a punto de disolverse se regala una última noche tras la aparición inesperada de unos caballos en el jardín, que les devuelve algo de la magia ya perdida. Se titula «Si me necesitas, llámame» y permanecería inédito hasta después de la muerte de su autor, en 1988. No obstante, Carver sí publicó dos textos siameses: cada uno con su propio corazón pero ineludiblemente conectados. Uno es el cuento «Caballos en la niebla». El otro, el poema «En plena noche con niebla y caballos».

Para Carver, «tanto en la poesía como en la narración breve es posible hablar de lugares comunes y de cosas usadas comúnmente con un lenguaje claro, y dotar a esos objetos —una silla, la cortina de una ventana, un tenedor, una piedra, un pendiente de mujer— con los atributos de lo inmenso, con un poder renovado». Los objetos que nos rodean se miran como si se acabaran de descubrir: con los ojos de un recién nacido. De ahí el poder renovado y simbólico que adquieren los caballos en «Si me necesitas, llámame» o en un poema de Antonio Cabrera titulado «Encuentro con caballos al anochecer»: «"Si has de elegir", me dije, "no escojas el enigma, / no te quedes rodeado de equívocos nocturnos. / Mejor es el regreso, algo sencillo, sólido. / Fíjate en la cautela / de los caballos fuertes"».

El poema de Antonio Cabrera se incluye en el volumen *Piedras al agua*, cuyo punto de partida es una cita de Heráclito de Éfeso —«Ponerse al lado»—, que Heidegger traduciría por *Herangehen* en su búsqueda por encontrar una palabra que reflejase o alcanzara a tocar la esencia misma del pensar. Y, precisamente, si algo caracteriza la obra de este gaditano, nacido en Medina Sidonia en 1958, es su capacidad para esta-

blecer puentes entre la hondura y la emoción, tal y como proponía Unamuno en el primer verso de su «Credo poético»: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento».

Así, no sólo los caballos, sino elementos aparentemente tan insignificantes como un jarrón con orquídeas, unas monedas encima de la mesa, nuestra sombra o la simple luz de un flexo adquieren ese poder renovado al que aludía Carver. Y todo ello sin renunciar a una escritura limpia y precisa. Que rechaza los enigmas y los equívocos oscuros, pero que mantiene la determinación y la naturalidad de los caballos salvajes. «En las cosas estoy, en su contacto / sordo, sobre el marrón, sobre el gris y el granate / profundo, en las escamas / de su corteza férrea».

Un estar en las cosas que no sería posible sin la mirada: «el enfoque yacente de los ojos / coloca el mundo en coordenadas simples». En *Oku no hosomichi*, el poeta errante Matsuo Basho trata de encerrar la realidad que le sale al encuentro en un cuaderno de viaje compuesto de anotaciones breves y «lo que lo hace especial— de haikus. Salvando las distancias, sería algo parecido al álbum fotográfico de unas vacaciones. Con una particularidad: Basho es un fotógrafo que no quiere aparecer en sus retratos. Y ese es, justamente, el planteamiento inicial de *Piedras al agua*: «Canta el alrededor, no hables de ti».

Sin embargo, Antonio Cabrera no es un escritor japonés —por más que en 2001 publicara un extraordinario libro de haikus, *Tierra en el cielo*—. Hay en él un gusto por la reflexión, el análisis, la idea que le lleva al encuentro de los filósofos griegos, de autores románticos como Wordsworth, Keats o Novalis, e incluso de Cernuda. «Hay un constante pez, un pez-concepto / nadando en mi cabeza. Entra al cebo, / lo muerde con la contemplación. Tiro / de él».

De la mirada a la reflexión, al concepto. Ese es el camino. «Escucho mi respiración, la voz / que entrego a todo / y me es devuelta / como si ya no fuera mía». Ni que decir tiene que todo organismo humano necesita respirar. Pero el oxígeno es un elemento intangible, que no sabemos de dónde viene ni por qué. En poesía, ese valioso oxígeno se denomina autenticidad. La misma que encontramos en los versos de Antonio Cabrera.

D'ORS, MIGUEL (2010): *SOCIEDAD LIMITADA*
SEVILLA, RENACIMIENTO.

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

Miguel d'Ors abre su nuevo libro con una declaración que, como suya, es directa, sincera y a la vez profundamente equívoca: «Pocas sorpresas cabe esperar del libro de un poeta ya veterano, al menos si a esta condición se une cierta reticencia —en mi caso sospecho que innata— ante el sensacionalismo y las piruetas» (p. 7). Que el libro no nos depara sorpresas ni presenta novedades destacables con respecto a la trayectoria del autor es verdad. Pero no menos cierto es que, aunque se trata de un poeta cuyo estilo y temas resultan bastante reconocibles desde sus primeros libros, cierto efecto de sorpresa o deseo de *épater* (en este caso, no al burgués sino a la imagen del ciudadano medio que se hace d'Ors) se desprende del conjunto de su obra; sorpresa que no sabemos exactamente si calificar de sensacionalismo, pero que es de claro piruetismo.

Las piruetas de Miguel d'Ors son principalmente de tipo conceptual e ideológico, como lo fueron las piruetas de uno de sus maestros: Borges, aunque mucho más a ras de tierra en d'Ors. No han faltado, con todo, las piruetas verbales en sus libros ni faltan aquí. El uso ocasional de la rima da muestra de ello, pues el poeta intenta que no derive hacia lo completamente humorístico, pero que tampoco resulte solemne. La rima en «jo» de «La voz de la experiencia» (pp. 59-60), no deja de ser un fuego de artificio que cuadra bien con el carácter cínico del contenido. El mismo malabarismo verbal clausura el libro, en un soneto dedicado a la poesía, que, entre lo trascendente y lo desmitificador, se cierra con una rima absurda y un salto de registro: «del mismo modo que (según se cuenta) / una noche grisácea de los años 50 / se presentó Ava Gardner ante Mario Cabré» (p. 69). Por no hablar de la acertada acuñación léxica: «allá por el mil novecientos cincuentayfranco» (p. 19), o el rasgo de ingenio que supone colocar una nota a pie de página de un poema, y que esta sea en verso (p. 11).

Tampoco escapa en ocasiones el autor al sensacionalismo, sobre todo cuando decide extremar la nota de sinceridad, tendencia que ha aumentado con los años. Muestra de ello en este libro es el «Autorretrato condicional», en que el poeta se presenta en un mundo hipotético «con el cetme en la mano, monte arriba, / detrás de la bandera rojigualda, / el Crucifijo al cuello, / disparando con toda la intención / y gritando "Por Dios y por España"» (p. 63). El problema de este tipo de expresiones, que parten del principio de la poesía conjetural de Borges, es que corren el riesgo de resultar parodias de sí mismas, si bien es verdad que desentumecen la rigidez asociada al discurso lírico.

En cualquier caso, el poeta sigue siendo el funambulista de sus entregas anteriores, en el sentido de que camina por la cuerda floja del verso intentando mantener el equilibrio entre el panfleto y la verdad poética (por llamarlo así). Le salva casi siempre la pértiga horizontal de la ironía, el sarcasmo, la burla de sí mismo. En cualquier caso, d'Ors asume con arrojo el riesgo que uno corre cuando la alternativa a lo que suena a «merengue de cura» (p. 44) es la baza de la crudeza enunciativa y la sinceridad hiperbolizada.

Sociedad limitada es (y en ello tampoco hay sorpresas) una «colección de poesías», denominación y forma de organizar el material que d'Ors defiende en el prólogo frente a la obsesión por la unidad de los poemarios. Ello contribuye a la sensación de tono menor que ha perseguido siempre el autor, haciendo de todos sus textos piezas de un diario, fechados con exactitud. Esta datación nos permite comprobar que el orden que sigue el libro no es cronológico y que otro tipo de estructura rige la simple sucesión de los poemas. Se diría que los primeros textos, hasta «Vida Nueva» (p. 27), se centran en la sencillez del mundo, el encanto de las maravillas concretas y los pequeños placeres de lo cotidiano, y a partir de ahí el poemario parece tomado por la rabia y la revuelta contra esa «sociedad limitada» del ambiguo título.

Como matices innovadores podemos quizás apuntar que se ha acentuado la presencia de Borges (el principio de «Belinha», página 14, es Borges puro). En varios poemas, ya se ha visto, se acude a lo "conjetural", desde las bases filosóficas de que partía Borges: Santo Tomás y

Leibniz, aunque d'Ors se inclina más por la vertiente teológica que la simplemente paradójica que tan bien sabía explotar el argentino. No se cita, pues, aquí el nombre de Dante en vano en diversas ocasiones. Pero la intertextualidad no se acaba ahí y el poemario está plagado de referencias que mezclan la alta cultura con la cultura de masas.

Miguel d'Ors nos da un libro que básicamente ahonda en sus temas y obsesiones, en su acostumbrada línea clara y directa, que tiende un puente en el nivel estilístico a lo que fue la poesía social en el otro extremo ideológico, aunque con más fuerza y con peor leche, que diría un castizo.

ALCORTA, CARLOS (2009): *SOL DE RESURRECCIÓN*
MADRID, CALAMBUR.

ENRIQUE NOGUERAS

Aparecido dos años después de *Sutura* (Madrid, Hiperión, 2007) y premio nacional de poesía José Luis Hidalgo del año 2008, *Sol de resurrección* es el octavo libro publicado por el cántabro Carlos Alcorta (Torrelavega, 1959), al quien debemos, además, cinco *plaquettes* y una importante tarea en el campo de la edición y la promoción de la poesía (codirección de la colección *Scriptvm* y la revista *Ultramar*, por ejemplo) que le convierten, según escribe en su blog Juan Antonio González, «en uno gozosa de los pesos pesados de nuestro entorno cultural y social» . Afirmación esta que si en principio parece estar referida a un entorno tan relevante en el actual momento literario español como es el de Cantabria (con nombres como el autor de la cita, Rafael Fombellida o Lorenzo Oliván entre otros) puede sin dificultad hacerse extensiva a un contexto más amplio y nacional. Así por ejemplo la revista malagueña *El Maquinista de la Generación* ha publicado en varios de sus números poemas suyos o reseñas de sus libros.

Precisamente en esta revista, y a propósito de su libro anterior, había escrito Alberto Santamaría: «De un modo más implosivo y directo que en sus anteriores trabajos *Trama* (2003) o *Corrientes subterráneas* (2003) se ahonda en *Sutura* en vías y raíles que se adentran en los procesos personales de la identidad». *Sol de resurrección,* por el contrario, sin dejar de ser un texto coherente con el conjunto de la poesía de Alcorta, parece marcar un nuevo momento, sin duda más vital y menos pesimista, en el que la mirada se vuelca en una indagación gozosa o al menos intensa sobre el mundo, sin que eso suponga el abandono de la interioridad: antes bien solo en la consciencia que lo celebra, y que se celebra, el mundo adquiere plenamente sentido: «No soy uno más / me ha elegido de todos / la más ecuánime / mi consciencia» («Recompensa», p. 21). Ya el primer poema de *Sutura* terminaba con este verso espléndido «Quien aprende a mirar aprende a ser». En cierto sentido se diría que este libro es rigurosa consecuencia del anterior.

Dividido en tres secciones imbricadas y mutuamente equilibradas hasta el punto de que cada una de ellas comprende el mismo número de poemas (once), el libro se abre con una significativa cita de George Santayana, que abunda en lo que venimos diciendo: «Moralmente todas las cosas son neutrales en sí mismas. Somos nosotros quienes las bañamos en cualquier emoción que nos embarga por un momento». En realidad, tanto los títulos de los poemas, como las citas que preceden algunos de ellos y hasta las dedicatorias, establecen una malla sutil de referencias y sobreentendidos, una especie de dialogo silente que contribuye a construir el sentido y la coherencia estructural del poemario. Así, el poema que lo abre, y en el que Juan Carlos Abril en una reseña publicada en la revista cordobesa *La Manzana Poética*, ve la explanación de una poética, se titula «*Vogelfrei*», es en alemán literalmente «pájaro libre», pero es también «proscrito» o «fuera de la ley», la traducción que suelen dar los diccionarios… y sobre todo, en este contexto, ¿cómo no recordar los *Lieder des Prinzen Vogelfrei*? El poema, precedido de una esclarecedora cita de R. S. Thomas, basta por sí solo para evocar el cuadro de Caspar David Friedrich al que Juan Antonio González Fuentes se ha referido a propósito del poemario. Se tiene la impresión de que este libro, escrito en versos de excelente factura y dicción rigurosa, ha sido cuidadosamente meditado y concebido para dar testimonio de un renacer, una apuesta por la vida y su celebración si se quiere, surgida en primera instancia de su contemplación amorosa y demorada (también se ha referido González Fuentes al Antonio Hernández de *El sol del membrillo*) y encarnada simbólicamente en el astro rey, fuente de toda vida sobre la tierra y sol por tanto de una resurrección de la que el testimonio primero es el del propio poeta, entregado no ya la búsqueda romántica del instante eterno, sino a que no se pierda ningún instante susceptible de serlo, me atrevería a decir que a provocarlos y a conjurarlos. No tiene Alcorta que repetir la petición de Fausto («*Verweile doch! du bist so schön!*»); simplemente goza de la «Eternidad momentánea» que pródigamente las cosas del mundo le ofrecen.

El paisaje casi siempre natural y alguna vez urbano, muchas veces expresamente localizado o sugerido ya desde el título de los poemas, trátese de Cantabria («La aguja de las gaviotas», «El viento de las panojas» o

«Monte Dobra») o de lugares como Galicia («Punta Uía»), Francia («La Camargue»), Italia («Nubes en el cielo de Parma») o incluso México («Puente de la Piedad») o poemas de arranque descriptivo a partir del mundo vegetal («Bajo los sauces», «Cerezas», «El tejo») dominan en las dos primeras secciones del libro; junto a ellos, la consideración, acaso más abstracta, de realidades más vinculadas al hombre (y en primer lugar al hombre poeta que las experimenta y transforma) en poemas que sobre todo se agrupan en la última sesión («Llaga», «Sirena de niebla», «discípulo de Acteón», para nombrar algunos). Y si el primer poema del libro tenía como hemos dicho visos de prólogo o poética, el que lo cierra los tiene de conclusión y ética: «La adversidad nos alimenta y nutre / nuestro espíritu. Pero estamos vivos / y es la mejor manera celebrarlo / con la avidez de los desheredados».

PEYROU, MARIANO (2010): *TEMPERATURA VOZ*
MADRID, PRE-TEXTOS.

MANUEL MOLINA GONZÁLEZ

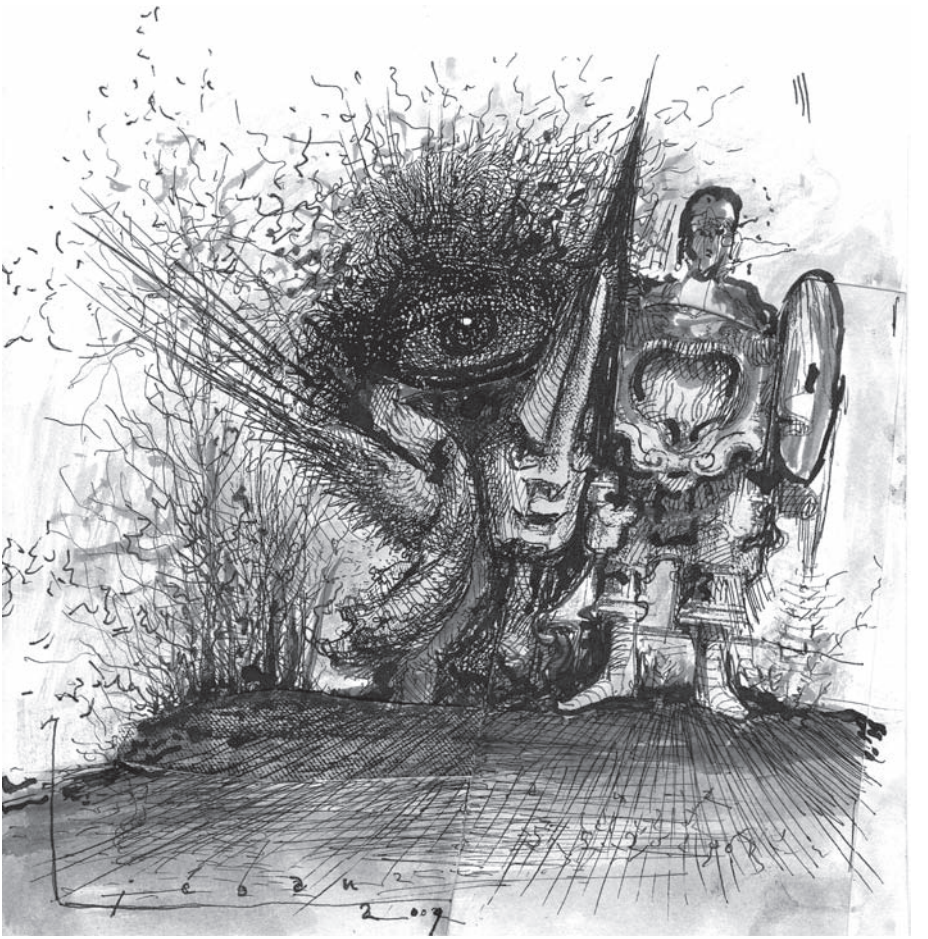
De poemarios anteriores y sus correspondientes críticas retomamos algunos atisbos significativos para entender la poética de Peyrou*:* «La sal es un poemario no wittgesteniano, pero sí foucaultiano, un método en persecución de su *epistéme* funcional» dice Vicente Luis Mora en su blog de lecturas. Al que se suma la opinión de Pablo López Carballo: «La poesía de Peyrou es directa, multiforme, inabarcable e imposible de sortear». Ambos nos muestran en síntesis que para entender el propósito poético de Peyrou se debe huir de la facilidad prosaica, del proceder narrativo y de la lírica fácil. La razón tal vez resida en la apuesta por la poética del propio lenguaje, una especie de metalingüística. Pero va más allá y convierte su último trabajo, *Temperatura voz*, el más completo de los publicados hasta ahora en nuestra opinión, en un objeto lingüístico en débito inseparable de la semántica, pero también un débito con la física —la temperatura es tal— que se mueve ante los ojos del lector de forma gradativa, a través del peso (ha pesado una balanza/ha pinchado un alfiler), de la propia temperatura («bajo cero lo valiente necesario / es emprender un estudio de la historia del hielo/la domesticación del frío») o la afirmación rotunda presocrática que inicia un poema: «hay un orden». Peyrou se adentra aún más en la ciencia a través de las matemáticas («hay que despejar primero / después interpretar»; o bien «la forma de una idea avanza hacia los límite»; incluso con una rotunda afirmación casi místico-pitagórica «detrás de todos está el uno», que se presenta como ejercicio en otro poema: «y porque siempre es antes / esperar a después / y contar hasta uno»). La física, las matemáticas —(las ciencias y sus números por extensión)— se encuentran en un medio que conoce el autor, a través de su relación profesional con un instrumento musical como es el saxofón, que le da pie a introducir escala, ritmo, cuerda, agudos, tono, fuga, diapasón y un más que variado campo semántico *ad hoc*. La música es una sub-trama a medida que

avanza el libro. Todo ello es el envoltorio para que se ejercite una continuidad de elipsis, figuras que gradan la temperatura, a veces la que genera el mismo sexo, polarizando con la expresión lírica imágenes, unas surrealistas y otras barrocas, que se entremezclan para alzarse como un lenguaje extraño; conocido, pero extraño. Se enreda en el lenguaje a la búsqueda —exploración para el lector—: murria, pieria, cultual o atractriz— de pruebas para la duda, para la participación semántica, en ese sentido es barroco; cuando acumula el efecto crea escenas y se transforma en surrealista: «bajo la arena hay un calambre / un picor un gemir intermitente / diálogo del aliento y la resina / y la tela mojada». (¿Nos recuerda a Juan Larrea?).

En *Estudio de lo visible* leemos los siguientes versos: «Cuando por fin llegué, nadie / me esperaba, pese a todas las promesas / y a la necesidad de constatar que hablaríamos, /de ahí en adelante, un idioma común. / Pero al menos me dejaron un manual de instrucciones». Peyrou en *Temperatura voz* pierde a conciencia el manual y tan sólo nos muestra el objeto, el resultado. Implica al lector para ejercite su propia gramática (en eso es muy de la teoría recepcionista), su propia interpretación, de ahí que niegue las ayudas de mayúsculas, los títulos, los signos de puntuación y expresión; lo superfluo académico, el continente, la forma. Llega a romperse incluso la unidad clásica y cerrada de poema entre el marcado como IX y el X, al presentarlos como dos extensiones tan sólo divididas (¡matemáticas!) por el libre albedrío del autor. El lenguaje se desprende juanramoniano de los velos formales para mostrar tan sólo puro contenido a la espera del trabajo lector. En ese sentido su postura es clara; es declaración de Foucault: «el lenguaje pertenece sólo a él mismo». Las oposiciones, una parte esencial del conocimiento lingüístico, se presentan como otra característica regular, juegan un gran papel: si la temperatura es polaridad, el juego de antítesis ayuda a esa circunstancia a través de distintos poemas (on/off, luna/sol, frío/calor, duro/blando). La dicotomía es física y matemática, recordemos uno de los principios más poéticos con la idea de más infinito, opuesto a menos infinito.

Se identifica en ocasiones a Peyrou con John Ashbery pero son dos poéticas distintas salvo en el hecho de que recurren como eje creador a

la acumulación de elementos, situados de tal forma a lo largo del poema, que fuerzan la lectura, no apta para una mirada cómoda. Tal vez este hecho junto a la fragmentación de los versos —la diseminación de Derrida— coincidan con las características del posmodernidad; lo demás es voz propia. En el ámbito nacional recuerda la línea que sigue por ejemplo Canteli, con una poética que apuesta por la fragmentación y el esfuerzo añadido (repetimos, sin comodidad) del lector; lo que en el siglo XVII se llamaba agudeza de ingenio, ahora más libre sin el corsé ajustadísimo de la forma; eso sí, con el acierto de no perderse en la pedantería o la vacuidad. Una apuesta personal y lograda, que prende el optimismo de hallar en nuestras voces líricas la inquietud y el riesgo del experimento con peso, el difícil camino de la inconformidad ante lo establecido.



PRIOR, BALBINA (2008): *TIMOS DE LA EDAD DESNUDA*

MADRID, SIAL EDICIONES.

EDUARDO A. SALAS

No cabe duda de que la tradición ha puesto de manifiesto la idoneidad de la poesía como vehículo de expresión de los sentimientos y de la profundidad del ser humano. Tal vez por su concisión o, quizás, por su carácter introspectivo o por su inclinación epigramática, a través del verso se han articulado y concretado los más insondables matices de nuestra interioridad. Su textura reflexiva ha permitido con frecuencia a generaciones de poetas hurgar en su intimidad y poder, de esa manera, conocerse mejor a sí mismos. Podría decirse que lo que no nos es dado averiguar por otras vías, la poesía lo pone al alcance de la mano de quienes se acercan a ella con actitud humilde y con seriedad.

Balbina Prior se ha abandonado a la práctica poética con generosidad y esa apertura le ha permitido escrutar las diferentes vetas de sus entrañas en un iluminador ejercicio de autoexpresión capaz de mostrarle con nitidez su posicionamiento ante diferentes cuestiones individuales y colectivas que acechan al ser humano en ese momento crucial de su vida que representa la mediana edad, un tiempo en el que, ciertamente y de manera contraria a lo que pudiera parecer, nos enfrentamos más desprotegidos que nunca a las más variadas situaciones de adversidad vital: las decepciones, la enfermedad, la muerte…

A través de ese ejercicio de desnudez y de un libérrimo uso estrófico y versolibrista que bien pudiera ser trasunto del estado inquieto, casi turbulento, previo a la meditación pausada, la autora se manifiesta, con buena dosis de heterodoxia y compromiso, sobre el agnosticismo, la juventud, el amor, la heterosexualidad, la enfermedad o el canon literario, para arribar a los timos, engaños o fraudes en torno a los que se erige la fingidamente ordenada estructura social. Es en este punto donde, probablemente, la voz de la autora registre sus mayores cotas de in-

cisiva denuncia y, al par, de profundo desencanto, ante el cual no cabe, sin embargo, la abnegación, sino una actitud expectante y esperanzada «porque» —canta el verso final—«jamás nos rendiremos».

MARTÍNEZ ROS, JOSÉ (2010): *TRENES DE EUROPA*
SEVILLA, VANDALIA.

JUAN CARLOS SIERRA

Una lectura más o menos apresurada del último libro de José Martínez Ros conduce a quien se acerque a él hacia dos itinerarios diferentes y complementarios. Por un lado, el estrictamente geográfico —la Europa de la que habla el título— y, por otro, el más íntimo del personaje poético que protagoniza el texto o, para ser más exactos, de la pareja protagonista de estos versos.

Se puede afirmar que el tránsito por las capitales europeas que aparecen en estos *Trenes de Europa* no es un fin en sí mismo, sino un medio para cuestionar un pasado, para olvidar la vida vivida hasta el momento, para dejar atrás un mundo «del que hemos aprendido a abjurar», según se afirma en el poema «Trenes de Europa». El viaje que propone José Martínez Ros hasta llegar a Varsovia —y, una vez allí, de vuelta a la casilla de salida— trasciende lo anecdótico del traqueteo de los trenes, de las esperas en andenes y salas de embarque o de las geografías que contempla el viajero. Porque, como decía Kavafis en su archicitado poema «Ítaca», lo verdaderamente importante del viaje es en quién te convierte la experiencia acumulada a lo largo del trayecto. No se trata, pues, de un periplo turístico por los destinos fijados en el mapa de ruta, es decir, de una mirada más o menos acelerada y superficial —o incluso especializada en la historia contemporánea europea y en su arte—, sino que la esencia del libro gravita en torno a la contemplación de la propia intimidad —en el caso de los poemas de Martínez Ros, de una intimidad en pareja— y de algún elemento central más que se irá desvelando a lo largo de los poemas. Probablemente si el libro se centrara exclusivamente en lo primero, no merecería mucho la pena detenerse en él.

Como ya se ha dicho, el viaje de *Trenes de Europa* lo emprende una pareja, que se convertirá en un trío muy particular. Podemos leer este libro en clave amorosa como el relato de una relación que se replantea

a sí misma y al mundo que los ha construido hasta el momento del viaje, que busca reconstruirse sobre las bases del olvido de todo lo anterior. Sin embargo, lo más interesante de estos *Trenes de Europa* tiene y no tiene que ver con esto. Para explicarlo, debemos echar mano de Gustavo Adolfo Bécquer y del poema «La decadencia en Varsovia», perteneciente a la segunda parte de *Trenes de Europa* titulada «En la zona» y que funciona como eje estructurador del conjunto del poemario.

El poeta sevillano escribió en su famosa Rima XI aquello de «Poesía eres tú» y después lo explicó en prosa en *Cartas literarias a una mujer*. Efectivamente, la poesía es, según la interpretación de Bécquer, la mujer, pero también al contrario; es decir, se puede escribir sobre la mujer, pero realmente se puede estar hablando de poesía. En el caso del libro de Martínez Ros, el tú becqueriano —esto es, la mujer/la poesía— también hay que interpretarlo según este juego de espejos, de dobles, y a partir de aquí se plantea una búsqueda nueva desde la negación del pasado, una indagación desde la calidez o la aridez de la palabra poética, cuyo objetivo será la construcción de la identidad del poeta, de su voz.

Acabamos de toparnos con el tercer acompañante del viaje emprendido por la pareja protagonista, un viajero con el que no contábamos al principio del libro, pero que, como ya se ha apuntado, a partir de «En la zona», la segunda parte de *Trenes de Europa* —y especialmente del poema «La decadencia en Varsovia»—, va a articular lo leído y lo por leer y va a contribuir a orientar definitivamente la variedad de interpretaciones a las que se prestaba el libro.

Nadie dijo que este viaje, ahora metapoético, iba a ser fácil. El tercer pasajero, la palabra poética, se va a presentar como un compañero a veces incómodo, a veces perfectamente complementario; en ocasiones, se erigirá en la necesaria tabla de salvación ante un mundo que se ha desmoronado y, en otras, contaminará la quietud, estrangulará la dicha, pondrá a prueba a quien la invita e invoca, «puede unir el deseo y la locura», escribe Martínez Ros en el poema «Arcadia».

A la vuelta del viaje, es decir, una vez concluido el libro, el poeta tendrá que afirmarse en su nueva identidad, es decir, acertar a seguir

viajando para no morir de éxito, para no ahogar esa recién estrenada voz poética, que no es más que la aspiración legítima de quien se dedica al trabajo con los versos. Al lector no le quedará más remedio que esperar a ver si en próximos títulos de Martínez Ros se confirma lo que en *Trenes de Europa* queda esbozado y propuesto.

NAVARRO, ANDRÉS (2010): *UN HUÉSPED PANORÁMICO*

BARCELONA, DVD.
XXXVI PREMIO DE POESÍA CIUDAD DE BURGOS.

RICARDO VIRTANEN

El poeta Luis Rosales escribió que las generaciones poéticas suelen ser continuadoras o rebeldes. Más tarde o temprano, en cualquier caso, se rebelan contra la generación poética que los antecede, porque la vida histórica exige un intercambio generacional. Lo nuevo en esencia es, en principio, lo original, y en la búsqueda de lo original se tramita a veces un giro radical y traumático, aunque la continuidad no significa imitación o conformismo, porque, como decía Machado, *solo el sueño de dos es verdadero*. Andrés Navarro (Valencia, 1973) pertenece a una generación de poetas (nacidos en los años setenta) que entienden el entramado poético dentro de un contorno fragmentario y elíptico donde el «yo» se fracciona (subjetivación del yo poético) y el poema pierde parte de su referencialidad textual. La ruptura no ha resultado traumática desde una perspectiva generacional (no la ha habido con respecto a su predecesores inmediatos), pero sí, asoma una poesía desnuclearizada, marginal con respecto al neorrealismo. Navarro se incluiría dentro de un hermetismo intimista y expresivo, en la senda de Carlos Pardo, Juan Carlos Abril, Alberto Santamaría o Juan Andrés García Román.

Ya Andrés Navarro había publicado *La fiebre* en 2005, donde quedaba de manifiesto que los márgenes (y centro) por los que se movía el poema eran la intimidad y la reflexión intelectualista (Hélder, Brodsky, Ashbery), y en que el interaccionismo simbólico ofrecía las claves de un discurso que procedía del vacío. Poesía contemplativa al tiempo que crítica. Dualidad que se repetirá en *El huésped panorámico,* que se inicia con «El presente», el cual incluye cierta *captatio benevolentiae*: «Os pido un minuto de vergüenza. / El tema es libre». Parece clara la intención de mostrarse, de llamar a la puerta del público lector, de interrumpir, forzar, el discurso poético desarrollado en los últimos veinte años. Si hay

elegía en estos poemas, también encontramos la fórmula de la ironía o el sarcasmo: «que algún nervio simpático me haga la señal / cuando deba reír», teñido de irracionalidad «El pulmón de hipos / del paseo marítimo despoblado de familias / es un cambio de tema».

Ya desde un inicio nos percatamos de que la intención es ofrecer el *poema como fruto de una tensión*. Por ejemplo, los dos poemas que integran «De viaje» imponen la perspectiva panorámica del que «imagina el ecuador entre un extenso horizonte». El motivo del viaje conduce algunos poemas de esta sección por el entusiasmo de la vitalidad y el desamparo también. «Bodegón con espinas» está confeccionado con escamas de realidad que purifican una mirada, en que la anécdota en el poema —que la hay— se descompone en un mapa puzzlético, como ocurre en «En un aparte». Aquí «el pasaje es temático», mientras se utiliza la sinestesia, el vuelco metonímico para aseverar en la descripción: «el frío muerde astillas / de gramática» como complemento al elemento anecdótico: «¿hemos roncado / mucho?» En realidad lo que hay son filamentos de anécdota con los que se vertebra el poema (como en «Las profecías»).

El viaje —he dicho— es el motivo conductor. «Polo Norte» tiene estampa de tanka japonesa: «Allí, donde / unos pájaros / te asustaban, debimos / detenernos». En Navarro, existe una predisposición a la imagen muchas veces fraccionada en perspectivas dentro del poema, cuyo procedimiento lo especifica el propio poeta: «anda, vuelve a casa y haz de esto una imagen». Al final de «Ahora aquí» leemos: «aún sé que en tus ojos hay ciudades…», que tendría perfecta cabida en un poema neorrealista. Pero todo ello es insignificante, porque el discurso postrealista de Navarro no tiene un anclaje discursivo. La segunda sección, compuesta por XV poemas, recompone un puzzle de planos y anécdotas sin imbricación posible, concebida con intención diarística: «Un mes se cose a otro en el desahogo de los meses». Su centro se formula desde la ciudad como paradigma de ese huésped panorámico a que se refiere el título: «sales de la ciudad / que ofrece menos estaciones al tiempo que al espacio», donde, cómo no, hay visiones llenas de imaginismo irracional: «una muela de plata parpadea como un ojo» (casi una

greguería surreal). Un discurso que se anilla en torno a la desfragmentación del discurso confesional, como en el poema IX: «a ratos un diálogo / de branquias bajo el agua, a ratos un orzuelo, dos labios, una oreja sin más». Las reflexiones en torno al lenguaje y a la poesía —con gran carga metaliteraria— concretan en el poema XV su objetivación mayor: —La poesía e sólo situar las manos / donde las frutas caen». El sujeto poético prosigue su recorrido por distintas geografías en la sección III. «Señor do Bonfim», una de las microrregiones de Bahía, ofrece una multivisión caótica de la realidad, como leemos en uno de los poemas de «Diecinueve de marzo»: «todas las ciudades son un mismo / avispero de símbolos». Los planos elípticos de «Arrivo domani» suceden «demolición, / ritmo, diagonales». Transformación del yo, del tú, del nosotros. El libro se cierra con «Del anonimato», un epílogo que sirve para señalar el proceso creativo del poema en su devenir discursivo: «he hablado mucho y mal, aunque traigo / la tos memorizada» o «necesito saber con precisión / dónde termina el poema / y empieza la manzana», que sirve de colofón alegórico para apuntalar el viaje como condición natural del huésped que regresa pese a todo.

Un huésped panorámico cabe situarlo en la esfera de aquellos libros imprescindibles para el devenir de esta promoción de poetas, tales como *Pequeños círculos*, *Adiós a la época de los grandes caracteres*, *Crisis*, *Echado a perder*, *Araña*, *Raíz*, *Estudio de lo visible*, *Nos han dejado solos…*, libros que quieren subrayar la voz singular del postrealismo.

ROMANCE

Ya repican en Andújar,
en La Guardia dan rebato;
ya se salen de Jaén
cuatrocientos hijosdalgo:
y de Úbeda y Baeza
se salían otros tantos;
todos son mancebos de honra
y los más enamorados.

(fragmento)

ANÓNIMO

DIPUTACIÓN DE JAÉN

UNIVERSIDAD DE JAÉN