LA MOÇA DE BEDMAR

Entre Torres y Canena,
acerca des'alloçar,
fallé moça de Bedmar
¡sant Julián en buen estrena!

Pellote negro vestía,
e lienços blancos tocava,
a fuer del Andaluzía,
e de alcorques se calçava.
Si mi voluntad agena
non fuera en mejor logar,
non me pudiera escusar
de ser preso en su cadena.

«Serranilla VI» (fragmento inicial)
Marqués de Santillana

DIPUTACIÓN DE JAÉN

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO REVISTA DE POESÍA

NÚMERO 14 AÑO 2018

Tres morillas
Miguel Ángel García
Nieves Nieves
José Ángel Leyva

Poesías completas
La poesía de Francisco Díaz de Castro
Josefa Álvarez

Bonus track
Identidad e insularidad en la poesía puertorriqueña actual
Verónica Aranda

Altavoz
Aitor L. Larrabide

Entre Torres y Canena
Begoña M. Rueda
Carmen Bermúdez Melero
Jorge Gimeno
José Javier Villarreal
José Marmolejo
Liyanis González Padrón
Luis Antonio de Villena
Patricia Luque Pavón
Rafael Alarcón Sierra
Rolando Kattan

Paraíso perdido
Angelina Gatell
José Ignacio Montoto
Isabel Escudero

Los alimentos
28 reseñas

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén

PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 14. AÑO 2018

DIPUTACIÓN
DE JAÉN

Consejo editor

Diputación de Jaén
Presidente
Francisco Reyes
Diputado del Área de Cultura y Deportes
Juan Ángel Pérez Arjona
Director del Área de Cultura y Deportes
José Lucas Chaves Maza
Jefe de Servicio de Cultura
Arturo Gutiérrez de Terán

Dirección
Juan Carlos Abril

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

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

Ilustraciones
Marco Lamoyi

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

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

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

ÍNDICE

Tres morillas

Maestro y amigo. En memoria de Juan Carlos Rodríguez
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA 9

Temer o no temer. La mesa en la que se sientan feminismo y crítica literaria
NIEVES MURIEL 15

Desde el fondo oscuro de la poesía. Entrevista a Raúl Zurita
JOSÉ ÁNGEL LEYVA 27

Poesías completas

La poesía de Francisco Díaz de Castro
JOSEFA ÁLVAREZ 39

Bonus track

Identidad e insularidad en la poesía puertorriqueña actual
VERÓNICA ARANDA 47

Altavoz

Plaza de Ramón Sijé
AITOR L. LARRABIDE 55

Entre Torres y Canena

BEGOÑA M. RUEDA 65
CARMEN BERMÚDEZ MELERO 69
JORGE GIMENO 73
JOSÉ JAVIER VILLARREAL 78
JOSÉ MÁRMOL 82
LIYANIS GONZÁLEZ PADRÓN 86
LUIS ANTONIO DE VILLENA 91
PATRICIA LUQUE PAVÓN 95
RAFAEL ALARCÓN SIERRA 98
ROLANDO KATTAN 101

Paraíso perdido

ANGELINA GATELL (1926-2017) 107

José Ignacio Montoto (1979-2017) 108
Isabel Escudero (1944-2017) 109

Los alimentos

A puerta cerrada, de Luis García Montero, por Antonio Deltoro 113
Adiós a la noche, de Andrea Bernal, por Ioana Gruia 116
Backstage. 18 entrevistas (y algunas notas) alrededor de la poesía contemporánea, de Maurizio Medo, por Álvaro Valverde 118
Caligrafía de la necesidad, de Cecilia Quílez, por Idoia Arbillaga 120
Chocar con algo, de Erika Martínez, por Juan Carlos Sierra 123
Clima mediterráneo, de Luis Bagué Quílez, por David Mayor 126
Comiendo de una granada, de Esther Muntañola, por Idoia Arbillaga 129
Dibujar una isla, de Verónica Aranda, por Francisco José Martínez Morán. 132
Disparo de nieve, de Alberto Escabias Ampuero, por Francisco M. Carriscondo Esquivel 135
El año del cangrejo, de Mariano Peyrou, por Rafael Espejo 137
El ciclo de la evaporación, de Álvaro García, por Juan Manuel Romero 140
El frío de vivir, de Sergio García Zamora, por Flora Jordán 143
El hombre, la casa, la luz, de Patricia García-Rojo, por Eduardo A. Salas 146
El tiempo es un león de montaña, de Trinidad Gan, por Antonio Jiménez Millán 147
Epistolario 1924-1988, de Carmen Cegarra Salcedo & María Conde, por Irene García Chacón 150
Jardín nublado. Antología poética, de Francisco Brines, por Enrique Nogueras . 152
Letra y nube, de Juan Antonio Bernier, por Joaquín Fabrellas 154
Los habitados, de Piedad Bonnett, por Juan Gabriel Lama 156
Los sitios conocidos, de Isabel Tejada Balsas, por Eduardo A. Salas 159
Medio mundo en luz, de Joan de la Vega, por Jordi Valls 161
Metal, de Joaquín Fabrellas, por José Cabrera Martos 164
Poética machadiana en tiempos convulsos. Antonio Machado durante la República y la Guerra Civil, de Francisco Morales Lomas, por Antonio Moreno Ayora 168
Princesa Leia, de Begoña M. Rueda, por Elena Felíu Arquiola 171
Puntos de no retorno, de Andrés García Cerdán, por Diego de la Torre 174
¿Quién teme a Thelma & Louise?, de Mónica Doña, por Ángeles Mora 176
Sangre seca, de Josep M. Rodríguez, por Antonio Lafarque 180
Testigos de la utopía, de Julio César Galán, por Andrés García Cerdán 183
Un mundo navegable. Poesía escogida (1980-2016), de Luis García Montero (Marisa Martínez Pérsico, ed.), por Gabriela Sierra 186

TRES MORILLAS

MAESTRO Y AMIGO.
EN MEMORIA DE JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

El Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada no podía dejar de rendir el debido homenaje a nuestro maestro y amigo, el profesor Juan Carlos Rodríguez, y ha considerado oportuno hacerlo ahora, cuando solo faltan unas semanas para cumplirse el primer aniversario de su muerte. En representación del director del Departamento, el profesor Soria Olmedo, que lamentablemente hoy no puede estar aquí, quiero agradecer la ayuda que los organizadores hemos encontrado desde el primer momento en el Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras, en La Madraza y en la Cátedra Federico García Lorca, cuya colaboración ha resultado fundamental para celebrar estas jornadas en memoria de quien, a entender de todos nosotros, ha sido y será uno de los grandes maestros de la Universidad de Granada, un maestro sin duda irrepetible. Muchas gracias igualmente a los profesores y amigos de Juan Carlos Rodríguez que han querido tomar la palabra a lo largo de estos dos días para hablarnos de él y de su pensamiento, de su obra o simplemente de su pasión, de lo que dio sentido a su vida, que fue la literatura, pensar la literatura, leer y escribir sobre literatura, enseñar literatura y, por supuesto, conversar en cualquier ocasión propicia y largamente sobre literatura, que en este caso siempre fue sinónima de vida. No quiero dejar de agradecer, en fin, la disponibilidad de los compañeros del Departamento de Literatura Española y del Departamento de Teoría de la Literatura que han aceptado presentar a los seis ponentes de estas jornadas: los profesores Pedro Cerezo Galán, José Romera Castillo, Pedro Ruiz Pérez, Joan Oleza, Jesús Rubio Jiménez y Pablo Jauralde.

Me parece que es de entera justicia que abramos un paréntesis en nuestra rutina académica, que recién acaba de comenzar, y nos reunamos unas cuantas horas en torno a la figura y la obra de Juan Carlos Rodríguez. No voy a intentar condensar ahora cómo y por qué alcan-

zó lo que hoy se llamaría la excelencia docente e investigadora, cuáles fueron sus planteamientos teóricos e histórico literarios fundamentales, qué libros publicó y cómo dedicó su vida a luchar por un mundo menos ancho y ajeno. Quienes han conocido a Juan Carlos Rodríguez no me perdonarían que trazase un dibujo tan pobre y apresurado de él; quienes no han tenido la fortuna de asistir a sus clases apenas se harían una idea cabal de su significación para generaciones y generaciones de estudiantes, así como de su personalidad intelectual, única por muchos motivos. Prefiero remitir a unos y a otros a allí donde aún podemos encontrar al maestro, donde nos sigue dando su lección permanente: a su palabra escrita. Y antes de entrar en esta sala quizás ustedes hayan podido ojear la exposición de algunas de sus numerosas publicaciones, que tan amablemente ha montado la Biblioteca de nuestra Facultad.

Por lo que a mí se refiere, confieso que aún se me hace muy cuesta arriba hablar en público del padre y del amigo, de la persona que conocí y que me honró con su generosidad y su cariño tantos años. Yo hubiera querido que esos años se prolongasen mucho más; incluso, a decir verdad, que no acabasen nunca. En cambio, del Juan Carlos Rodríguez que está en sus libros y sus teorías, del profesor que cambió para siempre mi idea de la literatura y desde luego mi vida, y uno sabe positivamente que ha pasado esto mismo a otros muchos, no he dejado nunca de hablar a mis alumnos, como no he dejado de recurrir a él en cualquier cosa que escribo o medito; y creo que lo haré mientras viva, puesto que nuestro querido Juan Carlos Rodríguez se convirtió desde muy pronto para mí, como para tantos otros a quienes deslumbró, en una referencia decisiva, en un multiplicador de caminos distintos a la hora de explicar la literatura, la historia o eso que llamamos sin más el mundo y la vida. Cuando pienso que ya no tengo a la persona —y como ya no sé estar sin literatura, aunque hablo claro está de literatura sustanciada en vida— me viene inevitablemente a la mente esta maldición de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita: «Ay muerte, muerta seas, muerta e mal andante»; o bien la impotencia y el desconsuelo que traducen estos versos de Miguel Hernández: «Qué sencilla es la muerte, qué sencilla / pero qué injustamente arrebatada». Ha sido demasiado sencillo y demasiado injusto, en efecto, perder de este modo a Juan Carlos Rodríguez, como sin duda siempre ocurre con todos aquellos a quienes queremos. Tan injusto que, en nuestra desolación, quisiéramos dar muerte a la muerte malandante.

Se me objetará que Juan Carlos Rodríguez no se ha muerto para siempre, como sin embargo dijo Lorca de Sánchez Mejías, porque vive en sus libros y en nuestra memoria, en lo que ha hecho de nosotros y para nosotros, y en este sentido, también inevitablemente, uno se acuerda del Manrique de las «Coplas a la muerte de su padre»: «que aunque la vida perdió / dejonos harto consuelo / su memoria». Reconozco que aún no he sabido amoldarme a este estoicismo, que el recuerdo del tiempo que compartimos de momento no me salva del hueco de su pérdida, como no me salva acudir a sus libros en busca de su persona. Si leerlo es un consuelo, desde luego yo no podría calificar este consuelo de «harto». Y siguen brotando por sí solos los versos que una vez se me quedaron grabados, pero que ahora parecen más verdaderos, como estos de Bécquer: «¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!»; o bien estos de Juan Ramón Jiménez: «Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros / cantando». Para que Juan Carlos Rodríguez esté menos solo, para que reparemos en esa nostalgia última que provoca la conciencia de que el mundo seguirá rodando, indiferente, cuando llegue el día de nuestro viaje definitivo, hoy y mañana hablaremos de Juan Carlos Rodríguez y hablaremos de literatura, y lo haremos porque no podemos dejar de hablar de ellos. Se ha ido el maestro y, en cierto modo incomprensiblemente, dolorosamente, irrespetuosamente, los pájaros siguen cantando. Bien es cierto que, casi con seguridad, él no hubiera querido llantos y lamentos, y hubiera preferido, como el Giner de Machado, que le hiciéramos en todo caso un duelo de labores y esperanzas: «Vivid, la vida sigue, / los muertos mueren y las sombras pasan; / lleva quien deja y vive el que ha vivido». Los muertos no mueren mientras se les recuerda, aunque su memoria no nos traiga harto consuelo. Pero es verdad que la vida sigue —eso que, como acabamos de ver, aterrorizaba a Juan Ramón— y que lleva quien deja y vive el que ha vivido.

Por no hacer mudanza en su costumbre, la muerte ha sido también con él injustamente arrebatada, pero Juan Carlos Rodrítugez vive porque se empeñó en vivir y en dejarnos de sí mismo todo lo que pudo. De modo que uno también se acuerda de estos versos de Cernuda: «Cuando la muerte quiera / una verdad quitar de entre mis manos, / las hallará vacías». Vacías por haberse entregado tanto al oficio de vivir, que en su caso se confundió con el oficio de pensar y de escribir. Me gustaría recordar, en este punto, lo que dijo en homenaje a Saramago, porque sin duda también se podría decir de él:

Qué difícil es hablar de la muerte de un hombre cuyo verdadero oficio en esta vida había sido vivir. Mejor dicho, un aprendizaje continuo hacia el saber vivir. Oficio y aprendizaje arduos en verdad donde los haya. No se trata de un pasar por la vida, se trata de un asentarse en ella y reflexionarla, practicarla. Vivirla desde dentro y hacia fuera. Y sobre todo: interrogarse por el por qué. ¿Qué es lo que nos impide a los seres humanos saber vivir la vida si es lo único que tenemos? Así en la mente y en las manos de Saramago el oficio de vivir se fue transformando en el oficio de escribir.

Juan Carlos Rodríguez tituló esta nota necrológica «Saramago o el amor a la vida», haciendo un guiño al relato de Jack London así titulado, «El amor a la vida». Naturalmente, el amor a la vida del que hablaba aquí el maestro no tiene nada que ver con la lucha darwinista por la vida que estructura, con una serie de resonancias morales, el relato de London. Pero es verdad que todos somos, al fin y al cabo, supervivientes en el oficio de vivir, en ese aprendizaje continuo y arduo hacia el saber vivir. Sobre todo en un mundo que a menudo nos impide vivir la vida, lo único que tenemos. Juan Carlos Rodríguez no dejó de interrogarse en ningún momento por el porqué de este impedimento, incluso de esta imposibilidad para vivir la vida. Él, que nos contó inolvidablemente cómo aparece la vida literal en nuestra novela picaresca, cómo don Quijote se inventa una vida para poder seguir viviendo o cómo el Góngora de las *Soledades* celebra la potencia inmanente de la vida, lo mismo que ocurre, en otro sentido, con el tango, a propósito del cual escribe: «Esta es la contradicción que quería anotar como básica en el tango: el aferramiento decisivo, físicamente dialéctico, materialista, a la supervivencia, al vivir».

Este aferramiento inmanente, dialéctico y materialista a la vida hace pensar en el instinto de supervivencia del buscador de oro del relato de London, que se arrastra palmo a palmo de terreno con una dificultad horrorosa, sintiendo en la nuca el aliento famélico de un lobo tan débil que es incapaz de devorarlo, y así metro a metro de esfuerzo supremo y de tesón, hasta divisar el ballenero fondeado en la playa que lo acaba rescatando. Pero el buscador de oro de London tiene a la naturaleza inhóspita como impedimento fundamental para la supervivencia o el vivir y Juan Carlos Rodríguez apuntaba al impedimento que supone la explotación de vidas en las distintas sociedades que ha conocido la his-

toria, incluida por supuesto nuestra sociedad capitalista. En otro lugar dejó escrito, partiendo de un poema de Montale, que la vida se construye a partir del vacío de la plenitud histórica, de la nada en las espaldas:

Así se sigue viviendo: a partir del vacío. Puesto que los hombres solo nacen para vender su vida (somos vidas vendidas desde el nacimiento), el vacío y la nada son nuestro sentido límite. Y como eso conlleva miles de contradicciones, nosotros (y nuestros discursos y nuestra literatura) tratamos de luchar contra eso diciendo no a la venta y diciendo sí a un futuro que ya está aquí, delante y en el interior, una segunda lengua que atisbamos apenas como libertad sin explotación o sin venta.

Proponía así seguir escribiendo, leyendo y enseñando a través de *la sílaba del no*, una imagen que tomó prestada de Montaigne, y que a su juicio podía arrastrarnos hacia una libertad y una vida cada vez más reales, puesto que se trataría de decir no a la explotación social, a la falta de interrogación sobre las propias contradicciones en el interior de cada uno y en la configuración del discurso, empezando por el discurso literario. Por eso siempre entendió la literatura como una forma de vida, como una forma de hacer saltar las contradicciones, que son la clave de cualquier análisis marxista. Y por eso señaló que el marxismo había sido ciertamente su vida, en el plano de la teoría y del pensamiento, claro está.

Su pensamiento distinto, como él mismo llamó al de su maestro Althusser, le llevó a plantear una y otra vez que el capitalismo, con su venta de vidas, se ha convertido en nuestra vida normal, hasta impedirnos concebir otra. Nuestro maestro y amigo nos abrió un nuevo horizonte mental con su amor a la vida y a la libertad sin explotación, que en realidad equivalía a posicionarse contra todos los que están de acuerdo con la muerte, por parafrasear al Alberti comprometido que adopta a comienzos de los años treinta la causa de los de abajo y arremete contra los enemigos de la vida: «Porque es cierto que estáis, / que estáis todos de acuerdo con la muerte», dice Alberti en un poema finalmente incluido en su libro *De un momento a otro*. Nadie más contrario a esta muerte que Juan Carlos Rodríguez, nadie tan a favor de un vivir más verdadero y más justo.

Alguna vez le oí decir que la vida está dentro de la literatura, aunque también fuera, pero sobre todo dentro. Y así el mérito de la literatura, como el de don Quijote, sería el de invitarnos a un viaje hacia nuestra

propia vida, que es un viaje que no lleva a ninguna parte, pero que necesitamos hacer para construir nuestro yo:

Cuando hablamos de literatura hablamos de una forma de vida, es decir, una forma de vida que es la construcción, o la producción, o la búsqueda del propio yo. También decimos yo soy libre o yo soy y no sabemos lo que decimos, y entonces estamos buscándonos. Aunque parezca mentira, la literatura persiste en existir porque la gente quiere vivir, encontrar su propia vida.

¿Habrá alguien de aquí en adelante que nos siga enseñando estas cosas, que nos diga lo que ya sabíamos de algún modo pero no habíamos acertado a expresar? Inteligencia igual a la suya nunca la vi, y creo que no la veré. Inteligencia y lucha denodada, quizás sin esperanza, pero con convencimiento. Vista desde hoy, ya sin él entre nosotros, pasma la soledad teórica de Juan Carlos Rodríguez diciendo las cosas que él solo sabía decir, poniendo en práctica su forma única de leer la literatura y de leer nuestro mundo, como pasman su enorme esfuerzo y su trabajo infatigable. Con el debido respeto, me apropio de unos versos de Ángeles Mora, su compañera de vida, para decir con ella lo siguiente:

> No te inquietes por habernos dejado.
> Solo te habrás perdido la vejez,
> esa decrepitud que nos acecha,
> y un mundo cada día más atroz.
> En cambio,
> te fuiste de puntillas,
> a tiempo,
> como tu corazón cansado,
> pero con una luz en la mente
> y en los ojos
> que todavía me clava
> su llama deslumbrante.
> Y lo hará siempre.[1]

---

[1] Palabras leídas en la presentación de las *Jornadas en memoria de Juan Carlos Rodríguez*, que se celebraron en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada durante los días 27 y 28 de septiembre de 2017.

TEMER O NO TEMER. LA MESA EN LA QUE SE SIENTAN FEMINISMO Y CRÍTICA LITERARIA. O CUANDO *EL SIMIO ES DEMASIADO DISTANTE PARA SER IMITABLE*

NIEVES MURIEL

MIS FLORES PARA EL DUELO Y *«LA FLOR ENTRE LA VÍA»*[1]

Hay en la biografía del feminismo y la crítica de la crítica literaria un pasaje por nombrar que no puede ser cubierto del todo. Se trata de un vínculo atado a la madeja de la relación entre mujeres y escritura que recoge la importancia del orden simbólico en nuestra vida. Orden, que es el orden de la lengua y el sentido, posibilidad de transformación y trascendencia, que nos pone en relación y nos desata cuando hablamos de aquello que nos estorba o pesa.

Que algo sea trascendente aquí significa que no acaba dentro de sí, que traspone los propios límites (cf. Zambrano 2007: 103-107), capacidad esta que el movimiento de mujeres y el feminismo han puesto en juego en la historia, aunque no toda la experiencia femenina es historiable.

Es ahí, en lo que trasciende, donde echo ancla de este texto, que no recoge las tendencias ni corrientes de la crítica literaria feminista, no es tampoco un mero compendio de lo que ha habido o lo que hay, ni cuenta dicha biografía deteniéndose en los debates muertos hace ya treinta y cuarenta años. Aunque a estos, les pongo flores y los doy por velados.

Pienso que es en lo que trasciende y traspone los propios límites del pensar —lo que horada y transmuta las narrativas de siempre— donde se encuentra el pasaje abierto por el feminismo y el pensamiento femenino en la crítica literaria.

---

[1] La imagen es de la poeta y compositora Christina Rosenvinge y da nombre a uno de los temas del álbum *Un hombre rubio* (El Segell del Primavera, 2018).

Desde ahí, recojo de los restos del naufragio algunas cuestiones que interesan: Nombres propios y libros, junto a las rutas de la dicha. Todo aquello que el historicismo literario aún no ha podido acoger, porque no sabe —*sentir como saber*, que dice Simone Weil— pese a su supuesta universalidad.

Volviendo a la biografía del feminismo y la crítica literaria —a algunos detalles de esa relación estrecha— señalo que esta se ha movido tramando en la urdimbre del pensamiento femenino. Es decir, reconociendo la creación de significados de las mujeres a lo largo del tiempo. Con dicho reconocimiento se alumbra un precioso entramado de texturas y experiencias que, como ya he escrito, no se deja catalogar de un golpe, ni atrapar del todo.

La complejidad y belleza del pensamiento femenino muestran que se trata de un pensamiento vivo y en movimiento que ha llevado a cabo una ruptura original[2] con la supuesta capacidad de los discursos de legitimar y custodiar una verdad única que ha impuesto un silencio cultural sobre las mujeres y, por ende, sobre el mundo.

Lo enseñan pensadoras no feministas que no renunciaron, pese a escribir algunas de ellas en masculino, al sentido libre de la diferencia sexual. Son mujeres que no se declararon feministas en su época, pero que, a cambio, supieron desplazar de su presente los significados comunes, es decir, los límites y la estrechura del pensar que les rodeaba dando sentido a nuevas apuestas sobre la libertad, la trascendencia, el inconsciente o el sentir.

Lo hicieron horadando y poniendo en juego saberes y experiencias que han transformado la matriz del conocimiento. Pienso en Lou Andreas-Salomé, en María Zambrano, en Simone Weil, Edith Stein y Hannah Arendt.

Aclaro que el pensamiento femenino y el feminismo, en mi experiencia de estudio, no son lo mismo, aunque se encuentran de mane-

---

[2] Perteneciente o relativo al origen. No me refiero al uso corriente de «original» como rupturista o de carácter novedoso, sino a la vinculación y el reconocimiento del origen que es siempre materno.

ra recurrente en la historia como se encuentran la crítica literaria y el feminismo mucho antes de que estos fuesen teorizados. Unidos en la experiencia de escritura de algunas mujeres, pues siempre ha habido escritoras que han traído en sus textos intuiciones, disquisiciones, alumbramientos que ponían en juego esa mirada curva, que desplaza los límites de lo pensable, junto a la política sexual más o menos cambiante e intensa en cada época.

El feminismo, en cambio, ha sabido tramar una relación política en el más mínimo resquicio fértil del pensamiento masculino. Es como la «flor entre la vía» y, por eso, desde los años sesenta del pasado siglo, el feminismo contemporáneo se ha convertido en el dominio intelectual y político de mayor transformación siendo la crítica feminista una de las fuerzas de renovación más poderosas en la crítica contemporánea y la crítica literaria. Como ha señalado Chiara Zamboni:

> A nivel mundial el movimiento feminista es un movimiento que tiene la tonalidad del bajo continuo en grupos de reflexión y que se aglutina de modo discontinuo en respuesta a sucesos que afectan a la libertad y al cuerpo femenino, ayudado por un pensar feminista que ha continuado en el tiempo. (Zamboni 2018: 52)

La repercusión potencial del feminismo en todas las disciplinas y campos de investigación dé muestras de la complejidad y belleza de un pensamiento crítico que no ha dejado de interrogarse sobre la condición humana en todos los ámbitos del saber, la experiencia y la vida.

Ha escrito María Zambrano que «Si el pensar no barre la casa por dentro no es pensar, sería simple clarificación lógica en que se repite lo ya pensado desde afuera» (Zambrano 2011: 96).

Entonces pensar como barrer. Mientras barro, leo y anoto que las mujeres tienen un pacto secreto con el tejer, el bordar, el hilvanar y el coser. También con el barrer y el limpiar. Acaso venga de ahí —como me ha señalado alguna vez Ángela Olalla Real— que haya mujeres que cuando hablan «no dan puntada sin hilo». También el feminismo, cuando se mueve, no da puntada sin hilo.

«*MORE WOMEN THAN MEN*»[3]

En 1933, el año de su conversión e ingreso en el Carmelo tras una decisiva lectura de Teresa de Ávila, Edith Stein señala la necesidad de volver a «la cuestión de lo que se debe haber leído» (Stein 2010: 56). Lo hace al hilo del estudio del pensamiento existencial de Martin Heidegger, del que la filósofa carmelita traza una revisión original atendiendo a sus aportaciones e insuficiencias acerca de cuestiones como la finitud y la trascendencia a las que, a cambio, Edith Stein dio sentidos universales, entendiendo aquí lo universal como una mediación verdadera e inclusiva, válida pues para mujeres y hombres.

«*More Women than Men*» escribe Ivy Compton-Burnett (1884-1969), más mujeres que hombres, porque estas —por razones que exceden a este texto y otras que desconozco—han puesto en juego esa mirada curva, poniendo en evidencia el llamado marco clásico referencial y los trampantojos de su supuesta universalidad, trayendo al mundo un pensamiento en acción que desplaza lo que hay.

Volviendo a «la cuestión de lo que se debe haber leído» —y en la que casi, con total seguridad, la filósofa no estaba pensando en las mujeres, ¿o sí?— en el año 1987, Toril Moi recoge los primeros años de la pareja feminismo y crítica literaria trazando una cartografía inicial de dicha relación en el ya clásico *Teoría literaria feminista* (en España apareció en 1988). Dicha cartografía indispensable —hoy superada— recoge los primeros forcejeos entre la crítica francesa y la americana junto a los nudos de los primeros inicios. De ese libro de Toril Moi quiero destacar el artículo de la propia Moi: «¿Quién teme a Virginia Woolf? Lecturas

---

[3] Pienso que «Más mujeres que hombres» se han servido de ese empeño humano de ampliar los límites de lo real, es decir de ampliar los límites de lo decible y pensable. Más mujeres que hombres han abierto el tablero de juego un doble juego trayendo al mundo, con las palabras, la experiencia femenina. Experiencia que es distinta a la experiencia de los hombres y que no tiene que ver únicamente con los contenidos de género atribuidos a los sexos por el sistema social. Tomo la frase «Más mujeres que hombres» del artículo homónimo de Luce Irigaray (1992: 91-96) y también del homónimo de Sottosopra verde (1983) de la Librería de mujeres de Milán (2006: 125) donde se explica que la frase es de la escritora Ivy Compton-Burnett (ibíd.: 107: 129).

feministas de Woolf», en el que la autora reflexiona sobre el ensayo *Un cuarto propio* (1929) de Virginia Woolf, texto cuya importancia histórica y política se sigue sintiendo hoy, que ha vuelto a reeditarse recientemente de nuevo traducido al español. Pero ahora, por primera vez, tal cual le dio sentido y orden su autora, es decir, cuidando la sensibilidad excepcional que hacia la lengua de su tiempo tuvo esta escritora extraordinaria, lengua con la que reconocía el amor a las mujeres y a lo femenino libre. Todo esto bien vale para volver a empezar.

¿Quién teme a Virginia Woolf?, nos pregunta Toril Moi a finales de los años ochenta. La alusión a la obra de teatro de Edward Albee estrenada en 1962 es tan clara como inquietante, tanto como la adaptación al cine dirigida por Mike Nichols e interpretada en 1966 por Elizabeth Taylor y Richard Burton y que muestra con crudeza el desorden simbólico femenino y el abismo de las relaciones entre los sexos. ¿Quién teme a Virginia Woolf?, ahora a finales de los años diez del nuevo siglo, cuando sus reflexiones siguen siendo certeras y abisales.

Cabe recordar que *Un cuarto propio* es fruto de algunas conferencias que su autora dio en dos colegios universitarios para mujeres de la Universidad de Cambridge en 1928 y que luego revisó, dándole finalmente forma de libro que publicó en la editorial The Hogarth Press, creada con Leonard Woolf en 1912 para editar con cuidado sus propias obras. El 29 de octubre de 1929 se publica *Un cuarto propio*, que fue un éxito inmediato de lectura y de ventas. En él, leemos:

> Porque, si somos mujeres, miramos el pasado a través de nuestras madres. Es inútil buscar ayuda en los grandes escritores, por más que una pueda buscar en ellos placer. Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, De Quincey —quien sea—, jamás han ayudado a una mujer, aunque ella haya aprendido de ellos algún truco y lo haya adaptado a su uso. El peso, el paso, la zancada de la mente de un hombre son demasiado distintos de los de la suya, para que ella pueda sacar de él algo sustancial con éxito. El simio es demasiado distante para ser imitable. (Woolf 2018: 98)

Pienso que desde entonces hasta ahora la curva trazada por la mirada de las mujeres —cuando estas ordenan y piensan el mundo como mujeres— ha vuelto fértiles campos que habían quedado en secano.

Porque cuando las mujeres no imitan lo supuestamente masculino —cuando los hombres dejen también de imitarlo, quiero decir de imitar lo que en lo masculino queda de patriarcal y no libre— desplazan mundos poniendo en juego sentidos de libertad que interesan al presente.

«Porque, si somos mujeres, miramos el pasado a través de nuestras madres», escribe Virginia Woolf. Porque mirar el pasado a través de nuestras madres ha sido y es una acción que tiene que ver con sacar el vínculo con la madre y el inconsciente de la lectura masculina. Acción iniciada en los años setenta por el feminismo italiano y que desde los años noventa ha puesto palabras e inicio otras narraciones relativas a la subjetividad femenina y al inconsciente. Pero la recuperación de la genealogía materna y el orden simbólico de la madre por el conocimiento universitario es reciente y tiene su propia historia.

No será hasta finales de la década de los años sesenta, cuando nazca la práctica política de la genealogía nombrada y dada a luz en los grupos de autoconciencia feminista. Dicha práctica desencadenó el encuentro feliz de muchas mujeres con mujeres creadoras de otras épocas. También, el descubrimiento de que esta práctica era vieja, ya que creadoras del pasado habían buscado antecesoras y referentes entre sus coetáneas mostrando esa necesidad de genealogía y orfandad de origen con la que más mujeres que hombres han cuestionado la idea masculina de creatividad. Mostrando, también, que la llamada "angustia de la influencia" como experiencia masculina es una broma comparada con el desorden simbólico que las mujeres han tenido que ordenar.

Así lo muestran los primeros intentos de teorizar una historia literaria de las mujeres, me refiero a los clásicos de Ellen Moers, *Literary Women* (1976), Elaine Schowalter, *A literature of their own* (1977), o el *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, textos que muestran entre otras cuestiones el forcejeo de cada generación literaria a la hora de encontrar los antecedentes maternos. Por eso, los años sesenta y setenta fueron años de una intensa actividad femenina como muestra el fuerte movimiento asociativo, la fundación de librerías de mujeres, editoriales y revistas. También son las décadas del separatismo y los grupos de autoconciencia, de la hipótesis mixta y los partidos políticos. Muchas mujeres pusieron entonces en movimiento una prác-

tica política que tiene que ver con el trabajo de las palabras y que enseña que la relación entre mujeres, escritura y lectura es una relación que ha marcado la historia del feminismo occidental. De ahí que el feminismo mantenga con la lucha de las mujeres y con la modificación de la realidad un vínculo que interesa y que resulta necesario a la hora de volver a pensar «la cuestión de lo que se debe haber leído». En este sentido, se trata de un punto de partida útil para el ejercicio de la crítica literaria ya que este ha tejido nuevas posibilidades de lecturas y análisis de los textos volviendo fértiles potenciales las posibilidades de la crítica literaria, estancada y agotada en casi todas sus variaciones.

Así, desde la sociología literaria al materialismo cultural, pasando por el psicoanálisis, la semiótica o la deconstrucción, el feminismo ha recorrido un largo camino que, en mi experiencia de estudio, enseña que lo que aquí interesa es como la llamada condición femenina ha sido y sigue siendo una cuestión de trascendencia. Lo que la crítica feminista ha traído a la crítica literaria es una apuesta que ordena y da sentido poniendo en juego lo femenino libre como apuesta impensable, universal mediador que sirve a mujeres y hombres.

Mientras que el discurso historiográfico ha sido renovado a través de un sujeto histórico de las mujeres, la historiografía literaria se ha mantenido —parece— más impermeable y seca, más dura y momificada, resistiéndose a su inevitable renovación. De las viejas preguntas que obvio, recojo sólo la cuestión de la Norma literaria, tal cual la señala Adrienne Rich señalando como esta no es sólo una herencia del pasado, sino una creación del presente y es, en este sentido, en el que debe estar sometida a una rediscusión constante. Lo que no se discuta, quedará en manos del futuro y temido historicismo literario; de sus vicios y su historia personal y familiar, de sus repeticiones y hechizos. Entonces, de nuevo, «la cuestión de lo que se debe haber leído».

DE LA CRÍTICA DE LA CRÍTICA LITERARIA. O A VUELTAS SOBRE VIEJOS MAPAS

> No existe un punto de vista feminista. Los libros llamados feministas que están en esta librería, valen, si valen, por el vínculo que tienen con la lucha de las mujeres y con la modificación de la realidad. En

> cualquier caso, no contienen el punto de vista feminista. […] Es importante que el saber conquistado por las mujeres a través de la experiencia y la práctica política circule en documentos, revistas, octavillas y, también, libros. Pero sería catastrófico que este saber fuera asumido como ideología, o sea como discurso preconstituido, hecho del todo. (Cigarini 1996: 71)

En 1969, Kate Millet publica *Sexual Politics*, un texto radical e indispensable que pone patas arriba los posicionamientos esteticistas y ahistóricos del *New Criticism* y que junto al *Thinking About Women* (1968) de Mary Ellmann marcan un rastreo contundente de los hábitos intelectuales de la crítica literaria tradicional inaugurando el análisis de las imágenes de mujer y devolviéndonos de nuevo a la pregunta primera de Edith Stein. Aunque los planteamientos de Millet y Ellman quedan exhaustos en los años setenta son, qué duda cabe, otro inicio que aquí anoto porque, a partir de ese momento, la crítica literaria feminista inicia un camino sin regreso: el de la Literatura de mujeres y las mujeres en la literatura, planteamientos hoy también superados, pero con los que se trazaron las lindes difusas de una tradición literaria femenina.

Estudiar a las mujeres como lectoras y como escritoras permitió trazar nuevas cartas de viaje sobre una cultura de mujeres que, sin quererlo, ponía patas arriba la cultura y cuestionaba la Norma literaria, que hoy sirve para entender como las mujeres no han estado en ella.

En su relativa corta historia, la crítica literaria feminista se consolida revisando los imaginarios patriarcales sobre lo femenino y trayendo al campo de juego de la crítica la especificidad de una escritura femenina que cuestionó, con gracia y originalidad, el pensamiento postestructuralista a través de los planteamientos de Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous.

Los cuestionamientos de la razón binaria y la puesta en juega de nuevos sentidos para decir lo femenino lanzado por estas pensadoras y teóricas siembran un terreno de juego que hoy sigue siendo fecundo junto a la política del deseo y la experiencia femenina. Aunque las preguntas en torno al vínculo entre feminismo e inconsciente son hoy muy distintas de las del movimiento de los años setenta del pasado siglo,

que afrontaba el concepto de libertad femenina en su relación con lo simbólico patriarcal.

Desde finales de los años noventa, el desplazamiento llevado a cabo por el feminismo italiano bien vale para seguir las líneas de ese desplazamiento original que he señalado. El pensamiento de la experiencia, también llamado pensamiento de la diferencia sexual, dio la palabra primero a la experiencia —siempre en relación de intercambio con otras mujeres— y al inconsciente, como lugar de expresión de esas mismas relaciones, lugar desde el cual orientar otras búsquedas para subjetividad y la experiencia femenina, más allá de lo pensado por otros. En este sentido, la apuesta por la libertad femenina —libertad que tiene que ver con la trascendencia y con el deseo de escritura pensado por las propias mujeres, está vinculada a la esa apuesta de un política relacional que modifica lo que hay.

Por supuesto, otros encuentros y desencuentros se producen: el del feminismo y la crítica lesbiana, que abre las posiciones y debates más ricos de los años ochenta: el del lesbianismo como práctica política además de como práctica erótica. También el encuentro de la mirada histórica y el feminismo que fundamenta un llamado materialismo cultural fuertemente anclado en el territorio británico. La subjetividad deviene radicalmente histórica y material para ser atendida ahora, desde las posibilidades de lectura entre feminismo y marxismo a través de la llamada cuestión de los géneros. También el feminismo, ha aportado a la teoría poscolonial herramientas de la opresión y de las relaciones entre el sujeto y la alteridad ya que la cuestión de la representación del otro —ya sea colonizado o sean las mujeres respecto de los hombres— abriendo un campo de reflexiones que también interesan.

LA HORA DEL TÉ EN EL SALÓN MÁS CÓMODO DEL FEMINISMO MÁS INCÓMODO

Desde los años noventa, la teoría crítica y el debate cultural han puesto el punto de mira en un relativismo que, además de declarar el lenguaje como performativo —capaz de moldear la experiencia que vamos a vivir— ha hecho que la experiencia personal quede sin crédito y debilitada,

desahuciada por ese mismo relativismo para el que la experiencia sólo es interpretada por el lenguaje dominante y el poder. Desde esta perspectiva, lo único que nos quedaría es jugar con los signos lingüísticos, reiterar, repetir y parodiar, comer las sobras del lenguaje dominante acaso a la espera de que se abra otra dimensión. Ha escrito Emily Dickinson:

> No – es – la «Revelación» la que espera
> Sino nuestros desguarnecidos ojos –
>
> (Dickinson 2012: 763)

Entonces, reiterar no repetir, escribe María Zambrano. Dejar de criticar para afirmar, señala Luisa Muraro. Dos filósofas cruciales del siglo XX que han pensado la importancia de la revolución simbólica que la lengua materna[4] trae consigo sin menospreciar los aspectos performativos del lenguaje dominante, mas advirtiendo de como este tiende a interpretar la experiencia según figuras ya definidas. Ante esta postura relativista, está la invitación a encontrar una mediación lingüística, que se ajuste a la experiencia pero sin traicionarla con las interpretaciones ya dadas. Se trata de un nudo político y un pasaje clave del feminismo de hoy porque precisamente esta fidelidad a la experiencia que nos sucede ha sido y es fuente de libertad para las mujeres. La poesía del siglo XX lo enseña.

Reiterar. Horadar más allá de la retórica del vacío —y el mal nombrado «silencio femenino» que acompaña todavía prólogos y ejercicios de crítica literaria tradicional restando potencia y gracia a la creación de sentido y significado por parte de las mujeres. Entonces, horadar en los sentidos habituales con los que se interpreta dicha creación. Afirmar. Buscar en las palabras y con ellas nuevos sentidos sobre lo pensado e interpretaciones para lo pensable. Dar luz a la experiencia de la libertad femenina (cf. Muriel 2013), es decir, a la significación de esa experiencia dicha por las propias mujeres.

---

[4] Sobre el sentido de «lengua materna» que sigo véanse los trabajos de Luisa Muraro (1998: 17-36) y Chiara Zamboni (2000: 89-104).

THE END[5]

Ha escrito Hannah Arendt que el mundo es como una mesa que nos reúne y nos separa. He tardado demasiado tiempo en comprender que esa mesa es como la mesa grande de mi infancia en la cocina en la que me crie.

Allí aprendí a comer y a hablar, a leer y a escribir con mis hermanas. Era una cocina grande que hacía de sala de estar y lugar para las relaciones. Allí vi con mi madre y mi padre *¿Quién teme a Virginia Woolf?* y quedé arrebatada por la belleza adulta de Liz Taylor y Richard Burton, estremecida por la dureza y la violencia de los diálogos y los personajes —por el amor obstinado de Marta, la protagonista, que, pese a todo, sueña con la reconciliación. Así supe quién era Virginia Woolf y que la actriz y el actor de la película eran pareja y que contrajeron matrimonio tres veces.

En la mesa de mi cocina se discutía mucho, demasiado. Se comía primer y segundo plato más los postres, se hacían las tareas o se escondían sin hacer y cada mañana mi madre dedicaba horas y horas a hablar con su vecina y a hacer de la política de la experiencia, la política.

A veces, también, mi madre y su vecina hacían crítica feminista, literaria y fílmica, sin ellas saberlo. Eran los años ochenta y ambas comentaban todo lo que veían y leían des un lugar que parecía otro, y yo amaba los sábados y los domingos porque podía escucharlas a ellas hablar y ordenar el mundo desde su experiencia.

También esto tardé demasiado tiempo en comprenderlo, pero en las mesas de las cocinas se teje y desteje lo visible y lo invisible de la vida que es lo mismo que decir: lo invisible y visible de lo que de verdad importa. La política primera que es la política de la experiencia, las relaciones y el sentir.

Pienso que la mesa en la que se sientan a almorzar la literatura y la crítica feminista literaria es como la mesa de la cocina de mi infancia.

---

[5] Por Miguel Ángel García. Por la mesa que nos reúne y nos separa.

En ella, junto a la batalla por lo simbólico, se juega hoy el combate más importante de todos —el que tiene dentro la puerta cerrada y la llave para abrirla— y que tiene que ver con el decir y la experiencia, con el sentir como saber y modo de conocimiento. Las mujeres y el feminismo lo enseñan.

Cuando en esa mesa se impone la repetición y la ecolalia —quiero decir lo no creativo— los deseos de las mujeres se aburren, se cansan. Las mujeres entonces se levantan, recogen y se van de la mesa. Acaso sea mejor así. Ellas siguen tejiendo y ordenando, barriendo y hablando con otras, con la mejor vecina del mundo, a la espera dichosa de que los días muestren su parte más secreta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

CIGARINI, Lia (1996). *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*, Trad. de María-Milagros Rivera Garretas, Barcelona: Icaria.

DICKINSON, Emily (2012). *Poemas 1-600. Fue – culpa – del Paraíso*, Trad. de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, Madrid: Sabina.

IRIGARAY, Luce (1992). *Yo, tú, nosotras*, Trad. de Pepa Linares, Madrid: Cátedra.

LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN (2006). *La cultura patas arriba. Selección de la revista Sottosopra con el final del patriarcado, 1973-1996*, Trad. de María-Milagros Rivera Garretas, Madrid: horas y HORAS.

MOI, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*, Trad. de Amaia Bárcena, Madrid: Cátedra.

MURARO, Luisa (1998). «La alegoría de la lengua materna», *DUODA. Revista de Estudios Feministas* 14, Barcelona: 17-36.

MURIEL, Nieves (2013). *La luz de las palabras. Estudio sobre poesía contemporánea española escrita por mujeres desde el pensamiento de la diferencia sexual*, Madrid: UNED.

STEIN, Edith (2010). *La filosofía existencial de Martin Heidegger*, Presentación de Carmen Revilla Guzmán, Trad. de Rosa M. Sala Carbó, Madrid: Trotta.

WOOLF, Virginia (2018). *Un cuarto propio*, Trad. de María-Milagros Rivera Garretas, Madrid: Sabina.

DESDE EL FONDO OSCURO DE LA POESÍA. ENTREVISTA A RAÚL ZURITA

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

En la actual nómina de poetas más relevantes de Chile, con certeza el nombre de Raúl Zurita es un referente obligado. Nacido en la capital del país, Santiago, en 1950, le tocó vivir la euforia socialista de Allende, la traición y la dictadura pinochetista, el exilio y el retorno, no solo a la patria, sino a la utopía y la militancia política como una forma de vivir los cambios sin perder el pulso de la memoria. Entre sus premios más importante están el Nacional de Literatura y el Iberoamericano Pablo Neruda. La *Divina comedia* es una obra esencial no solo de su vida literaria, sino de su infancia y sus orígenes italianos, de su visión de lo humano, de su imaginario.

JOSÉ ÁNGEL LEYVA: El poeta luxemburgués Jean Portante sostiene que en él respira el pulmón del italiano materno cuando se hunde en las profundidades del francés escrito. ¿Cómo funciona en ti esa memoria o esa presencia del italiano en el español de tu escritura poética?

RAÚL ZURITA: El primer idioma que escuché no fue el italiano sino el genovés. Es la lengua en que mi abuela hablaba con mi madre, pero a mí y a mi hermana nos hablaban en italiano. Italia era para mí un lugar de cuentos, como el país de nunca jamás, del cual mi abuela, que pasaba todo el día con nosotros mientras mi madre trabajaba, nos hablaba. Había sido una mujer rica, pero mi abuelo se arruinó en la bolsa y por mil razones terminaron parando en Chile con mi madre aún niña. En sus últimos años, arrasada por la nostalgia, mi abuela olvidó el poco castellano que había aprendido, luego olvidó el italiano para quedarse al final solo con la lengua del tiempo en que había sido feliz en un monólogo donde me confundía con su padre o a veces con mi abuelo y me decía que fuéramos a dar una vuelta en barca. Son cosas que marcaron mi vida e imagino que también mi escritura.

JÁL: La *Divina comedia*. Es curioso que esa obra capital de Dante y de la cultura universal te haya tocado tan temprano, cuando para la mayoría de los lectores fue y es de difícil acceso ya no se diga en la infancia, sino en la adolescencia, cuando domina en uno la sensación de eternidad. ¿Cómo entiende un niño esa primera línea para abrir las puertas a la dimensión del poema: «En medio del camino de nuestra vida me encontré por una selva oscura, porque la recta vía era perdida...»?

RZ: No, no fui un niñito que a los dos meses ya estaba con una corona de laurel en la cabeza y una *Divina comedia* a los pies de su cuna. Es solo la historia de un hermano y una hermana aún pequeños a los que se les había muerto el padre, y de esa abuela italiana que había quedado viuda un día después que enviudara su hija y que pasaba todo el día con ellos. Mucho antes de ser un libro, la *Divina comedia* fue esa abuela a la que nos abrazábamos con mi hermana mientras ella nos contaba de dos jóvenes que van tomados de la mano en medio de la muchedumbre que rueda sin detenerse empujada por el viento infernal. Después nos separamos, a los 16 me fui de la casa para estudiar Ingeniería en Valparaíso, entré de lleno en las juventudes comunistas, lo que le resultó intolerable y después vino la dictadura. Por años la vi esporádicamente. Cuando quise retomar la relación, su mente ya había comenzado a apagarse y no pude decirle que todo lo que buena o malamente hacía, tenía que ver con la imagen de esos dos amantes que iban tomados de la mano empujados por el viento. Mi abuela murió el año 1986. Cuatro años después llegué yo a Italia donde viví cinco años. Al ver Rapallo supe que me había tocado a mí pagar la deuda de su nostalgia. Esa es la *Divina comedia* que yo he leído.

JÁL: *Purgatorio*, tu primer libro de poemas, 1979 y tres años después *Anteparaíso*, y en 1994 *La vida nueva*. ¿En dónde quedaron el Infierno y la Gloria en tu necesidad expresiva o en tu visión de la existencia?

RZ. Tanto el infinito horror como el amor infinito son zonas mudas, no entra allí el lenguaje. Es algo concreto: cualquier persona que haya experimentado un sentimiento extremo de dolor sabe que hay cosas que jamás podrán ser dichas. El sufrimiento nos expulsa del mundo y el grito de esa mujer a la que una bomba le acaba de despedazar al hijo

es el hoyo negro por el que se desfondan todas las palabras. Ese hueco ciego, que nunca alcanzará el umbral de lo dicho, es el Infierno de la poesía. Pero cualquiera también que haya tenido una experiencia radical de amor, sabe igualmente que cualquier cosa que se diga en ese instante, los te amo o te adoro, lo único que haría sería retrotraernos a un estado de comunicación lamentable y precario en el que jamás seremos felices. Aquello que excede para siempre a las palabras; ese amor que no cabe en la palabra amor, eso es el Paraíso, el Paraíso de toda poesía. Entre ambos silencios se tiende el Purgatorio de las palabras que es donde nos vemos vivir y morir.

JÁL: Hablas de una pobreza ilustrada en tu infancia y no de una pobreza proletaria. ¿Has reflexionado sobre la pobreza de otros poetas como César Vallejo, Miguel Hernández, Antonio Gamoneda y el propio Carlos Pezoa Véliz, y de la pobreza como tema en la poesía?

RZ: El *Cancionero y romancero de la ausencia*, de Miguel Hernández, *Trilce*, de César Vallejo, y más recientemente los entrañables, extraordinarios poemas de Gamoneda, han sido y son grandes referentes. Es tan fácil equivocarse sobre sí mismo, pero siento que la pobreza es el tema central de *Anteparaíso* y de todo lo que buena o malamente yo haya podido escribir o hacer. Haciendo memoria, me llama la atención que cuando se habla del Chile bajo Pinochet, se menciona los crímenes, el terror, la inseguridad, pero nadie se refiere a la pobreza. Y hablo de una pobreza desesperada, impotente. Yo tenía hijos, estaba separado, y necesitaba con desesperación encontrar un trabajo, algo. La poesía no podía importarme menos, pero, tal vez para no volverme loco de angustia me evadía imaginándome poemas infinitos de los que me quedaban apenas algunos retazos, con aviones escribiendo en el cielo y frases en los desiertos, mientras sobrevivía delincuencialmente robándome libros caros en las librerías, libros de medicina, arquitectura y esas cosas, para poder venderlos. Finalmente me pillaron, pero el gerente de la librería me salvó la vida; no me denunció, pero por años no pude entrar a ninguna librería de Chile, en todas me identificaban. En esas circunstancias escribí mis dos primeros libros: *Purgatorio* y *Anteparaíso*. Cuando salieron, en 1979 y 1982, estaban en las vitrinas de las librerías, pero yo no podía entrar.

JÁL: Fuiste encarcelado y torturado por la dictadura a causa de tu ideología y de una utopía social, a causa de tu militancia comunista, pero en estos tiempos parece que la mayoría de los poetas ponen distancia de los riesgos de contaminación política, sobre todo de esa que nos coloca frente a los errores y horrores cometidos por el estalinismo y el realismo socialista, de la persecución y represión de grandes poetas. ¿Qué te persuade seguir fiel a esa militancia comunista casi del mismo modo que a la poesía?

RZ: Qué otra cosa puedo ser. Te remarco sí que mi fidelidad más que al Partido Comunista de Chile es a una historia y una consecuencia que respeto profundamente, es el partido de Pablo Neruda, y que la mía más que una militancia es una adhesión, porque mi única militancia es la poesía. Y es la poesía la que me devuelve permanente a una realidad que no puede medirse por lo bien que están los que están bien, sino por lo mal que están los que están mal, y los que están mal están demasiado mal. Es así y lo único de ellos que puedo afirmar con certeza absoluta es que ellos no son culpables de los asesinatos de Stalin. Millones de millones de personas no pueden acceder sino al horror y la pregunta es simple: ¿Por qué no se matan? ¿Por qué esa mujer a la que una bomba le trituró los hijos no se suicida? ¿Qué será aquello que hace que, salvo muy pocos, la gente que padece de esa manera, y son millones, no se autoeliminen? Sea cuál sea la respuesta, si sumáramos una a una las razones, casi inaudibles, mínimas, impensadas, que hacen que opten por seguir vivos, esa suma formaría la imagen del Paraíso. Allí estaría la mañana soleada, allí estaría jugando el hijo destrozado, allí estaría la casa reconstruida, allí estaría la leche, el pan, la tibieza de la cama cuyo colchón intacto se asoma entre los escombros. Un mundo bueno para todos está allí, es algo tan próximo que llega a enloquecer. Bueno, porque quiero que un día esas imágenes cubran el mundo y no los alaridos desesperados que las crearon es que sigo siendo comunista. En un mundo de víctimas y victimarios la poesía es la esperanza de lo que no tiene esperanza, es la posibilidad de lo que no tiene absolutamente ninguna posibilidad, es el amor de lo que carece de amor. Podemos sobrevivir 72 horas sin agua, pero si la poesía renuncia a lo imposible, a ser la esperanza de eso que no tiene esperanza, la humanidad desaparece, y literalmente, no es metáfora, en los próximos cinco minutos.

JÁL: Figuras como la de Pablo Neruda o Volodia Teitelboim representan una historia de orientación clara en la literatura y en la poesía, una cierta visión y una autoridad ¿Qué te une y que te distancia de esos ejemplos? ¿Hay figuras intelectuales de Chile con las que te sientas más identificado?

RZ: En este minuto exacto, no.

JÁL: Sabes, fue en mi casa donde José María Memet y Rodolfo Hinostroza armaron el encuentro de Chile Poesía entre Perú y tu país. Ese encuentro donde me parece se desató un escándalo porque algunos poetas fueron a leer a los cuarteles militares y varios poetas invitados lo vieron como un agravio a la memoria de las víctimas de la dictadura militar. El conflicto siempre entre el pasado y el porvenir, incluso con el presente. ¿Cómo debería de responder la poesía y cómo los poetas en ese dilema ético y pragmático a la vez?

RZ: Ama y haz lo que quieras, dice san Agustín. ¿Pero por qué dilema ético? ¿O es dilema épico? Porque dilemas épicos sí que los he tenido, pero en países como los nuestros que entre las dictaduras, los escuadrones de la muerte, los paramilitares, los narcos y las mafias norteamericanas, han degollado y masacrado a cientos de miles de personas, hablar de «dilemas éticos» es tan poco hoy: rebuscado; frente a la memoria de las víctimas no hay dilemas éticos, hay solo espanto y dolor. Yo leí en la Escuela militar, donde se secuestró, se torturó y se mató, frente a dos mil cadetes, oficiales y la plana mayor del ejército, pero no leí un poema a los arbolitos, sino «Canto a su amor desaparecido», uno de cuyos versos encabeza el Memorial de detenidos desaparecidos de Chile. Solo le avisé a José María Memet, que era quien nos había invitado, y el único dilema que tuve no fue entregarles a los militares un poema distinto al que iba a leer, sino si leería sentado para disimular el temblor de mis piernas o de pie donde no podría ocultarlo. Leí de pie, con todo lo que me daba la voz, y en un momento me di cuenta que las piernas habían dejado de temblarme. Cuando terminé el silencio fue glacial, ni un silbido, nada. Fue en el marco del encuentro al que te refieres y no me enteré de esa indignación. Al otro día leímos con mis amigos Jorge Boccanera y Eduardo Milán en una población periférica

de Santiago. Lo que sí conocí fue la carta de un actor, al que respeto en la que nos preguntaba si también leeríamos poemas en el buque escuela Esmeralda, el buque escuela de la marina chilena, que es unos de los símbolos máximos del fascismo en Chile, donde murieron compañeros míos. Mira, yo me quedé en Chile y tengo para curarme de cualquier juicio o "dilema ético" que me impongan los demás, los 17 años que luché desde la poesía y las palabras contra la dictadura. El buque Maipo, donde yo estuve junto a cientos, fue desmantelado, pero en todo caso mi respuesta a la pregunta de si leería en la Esmeralda es sí, es absolutamente sí, es sí para siempre.

JÁL: Hay dos momentos esenciales en la visibilidad de la obra poética, el oficio solitario de su creación y el hecho público de su promoción y su lectura. ¿En qué momento y cómo tuviste conciencia de esa responsabilidad de lo privado y lo público? Digo esto porque en Chile hay una tradición, más que en otros países latinoamericanos, de lo performático y escénico, el poeta como personaje, la poesía como acto público.

RZ: No sé a qué tradición te refieres, en Chile no hay poetas performáticos, hay grandes poetas y punto.

JÁL: Pensando en tu idea de que la poesía no puede ser socialdemócrata sino radical ¿Qué es jugársela en la poesía?

RZ: Alguien dijo, creo que fue un poeta español, dijo, no hace mucho, que quien no era capaz de escribir un soneto no era poeta. Seguro que él lo ha hecho, yo no, pero aun así me temo que su requisito no es suficiente. No se trata de escribir o no un soneto, se trata de si eres o no capaz de matar a un hombre. Exactamente eso. Quien no es capaz de hacerlo no será nunca un poeta, pero quien lo hace es el más miserable de los seres: es un asesino. En ese borde habita el arte. En un mundo de víctimas y victimarios le ha correspondido al poeta ser la primera víctima, pero también el más cruel de los victimarios. Sin tocar esa reserva de criminalidad no hay arte. Solo reconociendo ese fondo oscuro es posible comenzar de nuevo e intentar otra vez la demente pasión de la esperanza.

JÁL: Si algo puso Dante en el centro de su obra fue el yo, ese yo también en diálogo, inaudible para el lector, pero comprensible con

Virgilio. Has dicho que mucha de la poesía joven actual es autista en ese juego egocéntrico de la escritura. Pero hay de yos a yos. Los románticos defendieron el Yo en comunión con el universo. ¿De qué yo estamos hablando en la poesía, en tu poesía?

RZ: No lo sé, los grandes libros son siempre biográficos, pero no porque relaten la vida de quien los escribe sino porque relatan la vida de quien los lee. Eso es un clásico, por lo que me parece que no hay que preguntarse cuál es el yo o de qué habla un poema, si es un gran poema ese poema hablará de ti. Los seres humanos somos mucho más que distintas metáforas de lo mismo y frente a la inmensidad de la muerte las diferencias son mínimas. El arte es una compensación desmesurada, primero frente al hecho de que vamos a morir y después a ese cúmulo de pequeños hechos, pérdidas, golpes que nos adelantan esa muerte. Dante es un ejemplo máximo. Escribir algo tan impresionante, tan colosal, nada menos que escribir una travesía por la muerte solo para oírle decir a Beatriz, a quien había visto fugazmente apenas tres veces en su vida, las cosas que en vida ella jamás le dijo, y oírselas decir como si no fuera él mismo el que se las está diciendo. Parte de la grandeza de la *Divina Comedia* está en el que sobrevivió a las alegorías y es capaz de representar la gama infinita de expresiones, rictus, gestos, ademanes, de los seres que ahora somos. El poema no trata de la desolación y de la soledad de Dante, se trata de la desolación y de la soledad de esta época cuyo arte, con sus Ingmar Bergman, sus Kafka, sus Sartre, sus Antonioni, sus Munch, es el arte más desolado de la historia humana.

JÁL: Tu poesía tiende a lo monumental, al menos en un libro como Zurita, el cielo de Nueva York o los acantilados chilenos donde la poesía debe leerse desde una distancia no próxima. ¿Cómo concibes lo breve y lo sucinto en tu mirada estética del mundo?

RZ: No creo que exista un gran poema que no sea monumental. Cito de memoria: «Hoy es todavía ayer y yo no quiero que sea también mañana»; una línea, Ungaretti. «Cada uno está solo en el corazón de la tierra / suspendido de un rayo de sol / y de pronto anochece»; tres líneas; Montale. «Me arrodillé frente a ti como ante un altar/ todas las promesas que hice antes/ las rompí al verte»; un poema sufí, tres líneas.

«Mis brazos y mis piernas están rojos / con mi sangre y las quemaduras surcan mi piel. / Dime: ¿me atreví acaso a decirte que sufría?»; tres líneas ¿me entiendes? No es un asunto de dimensiones. Al contrario de lo que suele afirmarse, mis poemas en el cielo y en el desierto son mis poemas más íntimos porque por muchos años solo vivieron dentro de mí, los que lo ven pondrán la monumentalidad, a mí solo me queda la visión interior, el hecho de que por largo tiempo yo fui el único que los vio en toda su demencia y belleza.

JÁL: Tu vida parece debatirse desde niño entre la belleza y la carencia, luego entre la belleza y la violencia, y finalmente entre le belleza y la enfermedad, pero la belleza y el amor parecen ser siempre los catalizadores de tu escritura, de tu optimismo, de tu acción. En tu caso, ¿son siempre aliados la belleza y el amor, entre ellos y contra los otros elementos?

RZ: Te contestaré lo último en la última pregunta. Pero ahora me acordé de una frase: Solo es bello lo que puede traicionarte. La frase se refería a una de las apariciones de Helena en la *Ilíada*. Leí y releí el poema para cotejar la escena exacta, pero no logré dar con ella así que tal vez fue un sueño, pero contiene la descripción de la belleza más poderosa que yo jamás haya visto, escuchado o leído. La escena es esta: empinada sobre los muros de Troya, una multitud de mujeres, ancianos y niños, grita y solloza horrorizada mirando como apenas unos pies más abajo de donde están, los griegos están masacrando a sus esposos, a sus hijos, a sus padres, cuando en eso hace su aparición Helena, y el poema (o el sueño) dice que aunque abajo les estaban matando a sus seres más queridos, era tal su belleza, que todos levantaron los ojos para mirarla. Eso es lo que es para mí la poesía, esa locura de las comparaciones que te hace estallar lo real, esa fuerza que te devuelve de nuevo a la desmesura de nuestros gestos, de nuestra desesperación, de nuestra belleza. Un poema puede tener una línea pero debe en esa línea tener esa fuerza y esa finura, debe ser vasto y a la vez íntimo, sino para qué. Un poema no existe si no puede ser leído en voz alta frente al mar.

JÁL: Por último, has afirmado que naces o renaces como poeta de la calcinación del lenguaje, de la palabra: roza, tumba y quema, deno-

minaban a este proceso los antiguos pobladores de Mesoamérica para reiniciar los ciclos de la agricultura. ¿Hacia dónde soplan los vientos en tu poesía?

RZ: Sí, es el mismo viento huracanado que empujaba a Francesca y Paolo, y que mi abuela nos contaba cuando niños. Tengo 67 años y es cada vez más fuerte el sonido de ese viento empujándome, pero no temo, yo también voy tomado de la mano con mi amor.

En una tierra de víctimas y de vergüenza, de injusticias, de dolor y de vergüenza, Pasternak, la Tsvetaieva, Ajmatova y miles de otros poetas y artistas relegados, ajusticiados, perseguidos, torturados, es esa ira permanente que no ha cesado un segundo y que resulta más doloroso aún, más atroz y perverso cuando se ejerce en nombre de una esperanza ideal. El estalinismo fue la forma que significó la traición.

RAÚL ZURITA (Santiago de Chile, 1950) estudió Ingeniería en la Universidad Santa María de Valparaíso. Entre sus libros se cuentan *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *La vida nueva* (1994), *INRI* (2003) y *Zurita* (2011). En 1979 crea con otros artistas el CADA, Colectivo de Acciones de Arte, realizando acciones de arte de resistencia política. En 1982 escribe en el cielo de Nueva York el poema «La vida nueva» y en 1993, de forma permanente, la frase «ni pena ni miedo» sobre el desierto de Atacama, en Chile, que solo puede ser vista desde las alturas. Ha recibido las becas Guggenheim y DAAD de Alemania y, entre otros, los premios Pericles de Oro (Italia, 1994), Pablo Neruda (Chile, 1998), Municipal de Literatura (Santiago de Chile, 1985), Nacional de Literatura (Chile, 2000), José Lezama Lima (Cuba, 2005), e Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (Chile, 2016). Es Doctor Honoris Causa por las universidades de Alicante (España), y Santa María (Chile). Libros y poemas suyos han sido traducidos a una quincena de lenguas.

POESÍAS COMPLETAS

DÍAZ DE CASTRO, FRANCISCO (2017).
CUESTIÓN DE TIEMPO. POESÍA 1992-2017
SEVILLA: RENACIMIENTO, COL. CALLE DEL AIRE.

JOSEFA ÁLVAREZ

Cuestión de tiempo es el acertado título elegido por Francisco Díaz de Castro (Valencia, 1947) para aunar su hasta hoy poesía completa. El volumen recoge los poemarios *Inclemencias del tiempo* (1993), *El mapa de los años* (1995), *La canción del presente* (1999), *Hasta mañana, mar* (2006), la colección de poemas en prosa *Fotografías* (2008), y una serie de poemas inéditos bajo el título *Verano con Duke y otros poemas*. Es relevante mencionar y así lo reseña su contraportada, que en el volumen se han llevado a cabo «algunas supresiones, adiciones y modificaciones» que el poeta «considera definitivas».

Efectivamente atribuimos al título el calificativo de acertado pues, como bien han puesto de relieve los diversos estudios y reseñas dedicados a su poesía, el tiempo es sin lugar a dudas su hilo conductor, y así dejan entreverlo, si reparamos en ellos, los respectivos títulos que individualmente dan nombre a cada uno de sus poemarios. Y no es esto algo de extrañar, dado que Díaz de Castro llega a la poesía en la madurez de su vida, cuando lleva a sus espaldas una extensa andadura vital y puede detenerse a mirar no sólo hacia lo que ha quedado atrás sino también hacia el futuro inexorable.

Ligada íntimamente a esta preocupación por el tiempo, la poesía de Díaz de Castro, a nuestro modo de ver, no es sino un viaje cuyo destino final es encontrar *sentido*, una cuestión que afecta cada vez más al hombre de hoy a muy diferentes niveles. El filósofo alemán Wilhelm Schmid (*La felicidad*, 2010) habla de alcanzarlo desde la «plenitud sensorial en lo *físico*», la «plenitud de sentimientos en lo *espiritual*» y la «plenitud intelectual en lo *mental*…» (p. 39). Veamos cómo el poeta ha ido avanzando en su camino para conseguirlo.

Comencemos con el primero de los libros que lo configura, el más breve, *Inclemencias del tiempo* (1993). El sustantivo «inclemencias» anticipa lo que en él vamos a encontrar: un conjunto de poemas donde un sujeto poético, en un principio apenas consciente de la pérdida de un amor arrebatado por una muerte a la que no se alude de manera directa («No he podido estar triste. Me ha costado / llegar a darme cuenta de la cosa.», p. 9), se encuentra en un entorno no sólo indiferente a su dolor sino incluso vacío de significado: «Desde que te has salvado de la vida / ni las calles ruidosas de este sitio / ni bares, ni aeropuertos ni teléfonos / han servido de nada en esta caza / de señales inútiles que me dejaran mal». («Ahora ya no hago nada», p. 9).

La experiencia sensorial se torna dolorosa al combinarse con el recuerdo de la amada muerta: «Belleza insoportable esta noche de mayo / en esta plaza vieja, tú mirando las piedras, / casi real aún». («Noche de mayo», p. 10). No obstante, el poemita «*All too late*» (p. 11), que juega con el poema de Raymond Carver «*Late Fragment*», anticipa ya la imagen del amor a modo de tabla de salvación, una de las herramientas fundamentales en la producción de sentido en el ámbito espiritual que encontraremos con más frecuencia conforme vamos avanzando en el periplo poético de Díaz de Castro.

En *El mapa de los años* (1995), el poemario siguiente, la memoria y el recuerdo aparecen como frágil contrapartida a ese irrefrenable paso del tiempo que sigue poblándose de pérdidas o acarreando las ya vividas. La amada muerta pervive en un mensaje del contestador automático o en una fotografía: «Esa voz de fantasma que no encuentro / es ya sólo el silencio que me llama / cuando pasa la cinta / y nadie dice». («Contestador automático», p. 16).

«Borrosa, / en jirones deshecha, ya sin cuerpo, / la mirada perdura solamente. / Semejante a la noche». («Una fotografía», p. 19): Su sombra persigue al personaje poético por doquier y puebla sus sueños, ese lugar donde este vive tantas veces con mayor intensidad: «Y sobre todo el miedo irreprimible / a que te desvanezcas con el día, / tú que ahora mismo sueñas junto a mí… («Es el pasado», p. 18). O donde el dolor de la pérdida y la constancia de la muerte inevitable se acentúan: «En el

terror del sueño comprendo que ya nunca / alcanzaremos el confín del llano» («Final de la batalla», p. 32).

No obstante, poco a poco, los sentidos van despertándose en medio de dicho dolor. El personaje poético comienza a ser consciente de que (seguimos las palabras de Schmid, completamente relevantes al respecto) «el sentido que se percibe físicamente se corresponde con el sentido de un instante, situacional, pero es completamente satisfactorio…tiene un alcance limitado: …se puede disfrutar durante este minuto, esta hora, este día, *carpe diem.*» y de que «quien desarrolla totalmente los sentidos se ve inundado por la vida y percibe las infinitas manifestaciones del mundo» (p. 42). De este modo aquel descubre que «un crepúsculo puede ser eterno» durante unos instantes, alcanza «la plenitud fugaz: esa victoria / cada vez más intensa de los años» («La edad roja», p. 38) y, finalmente, puede pararse a contemplar, con la certeza de lo efímero del vivir, «…algunas luces ya, que traen la noche, / la belleza monótona , ese gris de las aguas / (…) los azules oscuros, las últimas gaviotas, / los blancos persistentes de las naves…» («Al pairo», p. 39).

Por otra parte el personaje poético reconfirma que el sentido en lo espiritual en este teatro que es la vida (imagen recurrente en la poesía de Díaz de Castro) se alcanza dando lugar «a personajes / que aporten interés al verdadero asunto: / los amigos, amores…» («*Ars moriendi*», p. 37).

Un paso sustancial hacia ese tímido *carpe diem* que se intuye en este segundo poemario va a venir de la mano de *La canción del presente* (1999), como su propio título anuncia. El yo poético no ignora el ineludible destino luctuoso ni su pasado, en especial en sus dos primeras secciones, y los trae a la palestra de continuo con acentuada melancolía, de la mano de bellísimas y elaboradas imágenes en las que se van consolidando ciertos *topoi*: el sueño, la noche, el atardecer, el mar y sus playas, entre los más asiduos. Y ellos nos llegan en una voz cargada de ecos intertextuales. Así, la huella de los Machado, de uno de los cuales, Manuel, se toma el título del poemario, pero también los ecos de los clásicos, entre los que ni siquiera los versos de Homero («la Aurora de rosáceos dedos») pasan desapercibidos de entre su gran bagaje lector a Díaz de Castro: «Sobre el tumulto inquieto de sus ojos / una aurora de

dedos afilados / iba abriendo sin pausa ni piedad / la herida blanca y rosa de lo que se repite. («Perros en la playa», p. 47).

La imaginación del poeta (al igual que la de varios de sus admirados antecesores) llena de connotaciones las aguas, en especial las marinas. Y ello nos lleva a preguntarnos con Bachelard: «¿Podríamos acaso describir el pasado sin recurrir a imágenes de la profundidad? ¿Y podríamos tener una imagen de la *profundidad plena* sin haber meditado antes al borde de un agua profunda?» (*El agua y los sueños*, p. 86). Un «no» tajante parece desprenderse de muchos de estos poemas como «Tarde de diciembre», donde el personaje poético pasea contemplando «la mar cerrada» (p. 49) en la que «se estremecen las aguas blanquecinas» (p. 50) mientras evoca el recuerdo de su amada. No obstante, de unas «aguas sin luna» donde unos perros en la playa ladraban «con ladridos de muerte» (p. 46) se pasa progresivamente a apurar los «instantes de espuma y alboroto / en que el agua y el viento apresurados / dan redobles de fiesta» (p. 69), a contemplar la belleza de una «flor tranquila en su maceta» y a considerar el «ahora» el «único escenario» («Sólo esta flor», p. 70). Concluye el personaje poético su periplo de la mano del amor de una joven mujer: «La más alta ocasión que me brinda la vida.» («Divagación ante el espejo», p. 77) nos dice, colmado de plenitud.

Llegamos a *Hasta mañana, mar* (2006) donde la meditación sobre el tiempo es, si cabe, aún más prevalente. Se plasma incluso en la propia estructura del poemario que se inicia al comienzo del día con el poema «Amanece» y se cierra en el «instante de quietud nocturna» con la composición que da título al volumen. «Ese periodo de un día es, por sinécdoque, el tiempo de una vida, la vida» señala acertadamente Túa Blesa (2006). Mientras la «fresca mañana» no es para el personaje poético sino una «postal perecedera / del tiempo mentiroso en el que fluyo», la noche, aunque «engañosa», «nos hablará de amor» y lo llevará nuevamente al goce existencial.

Nos hallamos en la primera parte del poemario ante una reflexión donde el personaje poético, a las puertas de la vejez, se reencuentra con la memoria, una memoria que limita la vida, ya sea por escasa («No hay memoria bastante. /…¿quién podría sentirse satisfecho?» nos dice en

«Escrúpulos», p. 84), ya porque lo rescatado por ella «intercepta la alegría» («El muro», p. 84) y lo devuelve al «agudo dolor de tantos muertos» («Tiempo», p. 86). Ante ello toma una decisión tajante: «Hago míos los días luminosos / y este empeño / de ir sembrando de olvidos / el pasado imperfecto y el futuro imposible. («Los días luminosos, p. 87).

Esta luminosidad la encuentra incluso en la lluvia de abril, que «suena alegre» y desprovista de melancolía y que cierra esta primera parte con un instante que, una vez más a través del amor, llena todo de sentido: «este momento / en que Almudena ríe, empapada de lluvia» («Almudena en la lluvia», p. 93). Y es que el personaje poético «a punto de vejez» se ha topado con «la vida verdadera» en un «mar de noche»(p. 102), en esa «agua profunda» que Bachelard identificaba con «el pasado de nuestra alma» (p. 86), donde la vida vive, nos dicen los versos, «gastada, sí, pero presente» (p. 102).

Una «caravana» de imágenes de la naturaleza (como «Pino en el jardín» donde aquel remonta a la adolescencia), de lugares vividos que se ofrecen a modo de instantáneas fotográficas («Mañana en Cáceres», «Una fotografía», «Barcelona, 1975», «Málaga, brindis…) y de pintura y música de jazz («*Man with a dog*», poema ecfrástico que toma como referencia un cuadro de Francis Bacon y una pieza de Chet Baker), desfila ante sus ojos y con ella la reflexión sobre el sentido de la vida llega a su punto álgido. Si como Schmid observa «la plenitud máxima consistiría en ver el sentido absoluto en la propia vida, quizá en la vida en general» (p. 49), el personaje poético lo encuentra en «Hasta mañana, mar» en el aquí y el ahora, junto con ese mar en el que acaba fundiéndose.

En *Fotografías* (2008) el talento creador de Díaz de Castro nos ofrece una colección de poemas en prosa en los que demuestra la maestría métrica que domina toda su producción y que destaca aquí en su hábil manejo de endecasílabos, eneasílabos y heptasílabos. El poeta alcanza con ella el «sentido civil», aquel que proporciona el poder opinar como miembro de una comunidad y ciudadano de una sociedad (Schmid, p. 47). El fotógrafo deja a través de sus imágenes constancia del mundo. Ellas son «necesarias… donde estén y se vean; son pruebas para algún futuro y, ahora, golpetazos en las puertas cerradas del corazón dormi-

do» (III, p. 123). Tratan en su propio caso de poeta-fotógrafo de «reflejar lo real como si fuera íntimo» (XII, p. 130) y con ellas su palabra «entra en un espacio de reflexión ética y social», según pone de relieve Francisco Javier Díez de Revenga al analizar este libro.

Concluye el volumen con *Verano con Duke y otros poemas*, una serie de poemas inéditos donde la música adquiere un lugar preponderante como puede deducirse de su título, encabezado por el nombre del famoso compositor e intérprete de jazz Duke Ellington. El jazz que salpicaba ya aquí y allá sus otros libros, se convierte ahora en columna vertebral de un conjunto de poemas en los que asoman adaptaciones de sus temas de siempre (el inevitable desgaste que el tiempo trae consigo, la soledad melancólica de una paisaje otoñal, los recuerdos de lo dejado atrás…) pero con una más acentuada preocupación por la realidad circundante que se muestra ya en «Otras fotografías», aquellas que acumulan «una masa de imágenes en bruto que impide un pensamiento verdadero…instantáneas para crear una forma distinta de memoria, para construir un orden que no vale nada.» (p. 135). El poeta y su voz no pueden ignorar esta realidad porque, nos recuerda el propio poema, decía Brecht, «el que no sabe es un imbécil, el que sabe y calla es un criminal» (p. 136). Y es así como con la música (y la fotografía) llegan no sólo notas de elegíaca melancolía, sino también voces de denuncia frente a un tiempo que es un «laberinto de corrupción, usuras y patrañas» («Cabo de Gata», p. 137) o una «jungla del dinero» donde «ya no encanta la música» («*Money Jungle*», p. 141).

Llegado a este punto Díaz de Castro ya no puede callarse. Su vida, su poesía perderían sentido y con la suya, igualmente, la de sus lectores. No dejen de seguirle en su viaje. Que tan sólo sea una «cuestión de tiempo» que este volumen caiga entre sus manos.

BONUS TRACK

IDENTIDAD E INSULARIDAD EN LA POESÍA PUERTORRIQUEÑA ACTUAL

VERÓNICA ARANDA

El tema principal de toda la poesía puertorriqueña es, sin duda, la identidad. Con una compleja situación histórica y política, Puerto Rico siempre ha sido colonia de algún Imperio, primero de España y a partir de 1898 de Estados Unidos. Esto, unido a la falta de distribución editorial, contribuye al aislamiento de su literatura, que apenas se conoce en nuestro país y tampoco goza de buena difusión en el contexto latinoamericano, a pesar de que es una de las más innovadoras en lengua castellana y con unos rasgos muy particulares. Tanto los poetas que residen en la isla como los de la diáspora, tienen un nexo en común: la experimentación y una poética de la disidencia que rompe con los discursos de la dominación.

El español en Puerto Rico no deja de ser un idioma de barricada, una forma de reivindicar su pertenencia a Hispanoamérica y, a la vez, su identidad propia, sin dejar de asimilar sus raíces africanas y la tradición española. Es notable la influencia de Juan Ramón Jiménez (especialmente de sus últimos libros) y de Pedro Salinas (que está enterrado en el histórico cementerio de la Magdalena en San Juan de Puerto Rico, frente al «Contemplado») en la poesía puertorriqueña del siglo XX. Tampoco ha sido suficientemente estudiado el impacto que tuvo allí el exilio republicano español y su implicación en la Universidad y en un proyecto de país que entonces se cuajaba y que les tendió su mano benefactora. Un exilio y enriquecimiento académico que se prolongó hasta los años ochenta, con la presencia en la isla de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, que fueron profesores en la Universidad de Mayagüez e inauguraron programas de teoría de la literatura y literatura comparada.

Dentro de este complejo tema de la identidad, hay elementos históricos que se reflejan en los textos los poetas como el colonialismo,

el imperialismo, las migraciones y vivencias neoyorquinas, la negritud, el subdesarrollo económico, etc. Se trata de una identidad de carácter unitario y, a la vez diverso, debido al variado proceso de transculturación. Llama la atención la mezcla de inglés y español en algunos de poetas boricuas actuales, las estrofas bilingües con sus cambios de códigos, pero que no dejan de ser fieles a ese hispanismo y nacionalismo que representa una cosmovisión, un acto de resistencia y desafío a la cultura anglosajona en su lucha por la independencia. Un ejemplo son los innumerables poemas que llevan títulos en inglés o estos versos de Urayoán Noel, un poeta que trabaja también con la performance y que reside en Nueva York desde 1999:

> the story starts
> aquí comienza
> la historia: here
> two hemispheres
> at war aquí dos
> hemispherios en
> guerra: two fistfuls
> dos puñados
> one land una tierra
> founded on fundada
> en la desmemoria (…)
>
> (*Vientos alisios*, 2017: 60)

Están integrados hábilmente ambos idiomas en los versos de Noel, tanto en el plano lingüístico como en el rítmico. Por otro lado, cabe destacar la gran influencia que ha ejercido el poeta puertorriqueño de la diáspora Pedro Pietri (1944-2004) en la nueva generación de poetas nacidos a partir de los años setenta. Pietri, que compuso la mayor parte de su obra literaria en inglés y fue unos de los representantes del movimiento poético nuyorican, estuvo siempre comprometido con la causa puertorriqueña apoyando a los perseguidos y oprimidos con una actitud de permanente irreverencia hacia los poderes establecidos, con un verso que sabía mezclar el adjetivo contundente con la ironía y el humor.

Por tanto, la poesía social y el compromiso político son una constante en los poetas boricuas de las dos últimas generaciones, aunque viene

de muy atrás (ya en el siglo XIX los poetas exigían un cambio social). Se trata de un compromiso que trasciende lo local y se hace eco de lo universal y de las guerras, injusticias o catástrofes naturales que asolan al mundo en este siglo XXI.

En las poéticas puertorriqueñas actuales, abunda asimismo el coloquialismo como rasgo identitario, influidas por el lenguaje popular o la oralidad, presente en formas métricas como la décima, que nos recuerdan la gran influencia que ejerció tanto la décima culta como la canaria en todo el folklore del Caribe y en la poesía de los improvisadores.

Asimismo, encontramos dimensiones performáticas, neologismos, pseudografittis, lenguajes híbridos característicos de la posmodernidad con sus exploraciones semánticas y gramaticales, y con destellos de hip-hop, titulares de noticias, como esta estrofa de Guillermo Rebollo Gil:

> Septiembre 13 2008: leí la nota sobre la
> Muerte de un escritor joven
> (46 años, casado) me interesé y desde
> Entonces lo <3

(*Vientos alisios*, 2017: 108)

O el fragmentarismo de las redes sociales, que resulta una constante generacional a la hora de romper o tensionar el discurso poético tradicional, la disposición de los versos, y reivindicar el papel importante de las redes y las nuevas tecnologías a la hora de difundir la producción literaria del país, rompiendo así con la censura y estancamiento editorial sufridos durante décadas. «Nos gusta pensar que el acceso a la información y las nuevas tecnologías pueden interrumpir la repetición a ciegas de la Historia y la literatura», subrayan las poetas Nicole Delgado y Mara Pastor en el comentario a la edición mexicana de *Vientos alisios* (2017: 10).

La carnavalización, lo grotesco y lo desmesurado, comunes a la poesía antillana, se reflejan estilísticamente en versículos largos, flujo incesante de imágenes oníricas y poemas en prosa o verso libre que se prolongan de una manera prodigiosa, como podemos apreciar en este poema de Mayda Colón:

Si te vas amor
llévate puestos los enanos traviesos
los cascabeles, las carpas, mis máscaras, tus olvidos
el show de los carros locos
las huellas de elefante, la pista de baile
los caleidoscopios, las horas, los días,
los monos, las bicicletas
los aros de fuego, los aplausos
el cassette de las fanfarrias
[…]

(Colón 2015: 36)

Y por último, volviendo a los elementos históricos que configuran el amplio y complejo tema de la identidad, los autores revisan y reconfiguración de las teorías del colonialismo que, al insertarse en un contexto periférico, busca una postura antiesencialista, donde, además de la lucha contra la colonialidad, combate otras formas de poder como el patriarcado el racismo y reivindica la memoria histórica a la hora de abordar el tema de la esclavitud:

Que mis tíos llevaban toallas blancas
encima de sus hombros,
que'l sudor de un conguero,
bien puede ser el sudor de un esclavo.
y solo así supe,
que percusión no es lo mismo que persecución

José Raúl González (Gallego)
(*Vientos alisios*, 2017: 43)

El otro concepto clave y complejo de toda la poesía de las Antillas es el de la insularidad, que constituye un motivo de meditación y un modo de enfrentar la existencia. Aparece desde el principio como dicotomía, que oscila entre lo edénico y lo aprisionado. Las fronteras de agua y el mar Caribe representan lo exótico y un imaginario de evasión en plenitud y pureza. María Zambrano en su libro *Isla de Puerto Rico* habla de las islas como ese «imán que atrae a la imaginación hacia algo primario, no corrompido todavía, de la naturaleza humana.» (Zambrano 2017: 32). Por otro lado, la insularidad también puede ser opresión, sensación de

aislamiento y lontananza, gravitación hacia dentro del habitante de las islas, que se sitúa de espaldas al mundo. Entra, a veces, la sensación de opresión frente a las fronteras de agua y la angustia física por no saber nadar, que percibimos en poetas como Amarilis Távares-Valdes:

> […]
> cruzo miradas. anido fe. sigo afincada a la costa.
> la espera de un bote.
> esta inacabable esperanza
> de libertad.

Por otro lado, la insularidad conlleva falta de infraestructuras y decadencia; esa herrumbre y moho de las que habla Juan Ramón en sus diarios *Isla de la simpatía* («Ni el hombre ni el libro resisten el ataque diario, normal del trópico. La vida exuberante los llena de exuberante muerte») (Jiménez 2008: 64). Dicha dicotomía puede desembocar en dos tipos de poéticas: una más filosófica e introspectiva que responde también a la tradición literaria de la isla como utopía, y otra que se vuelca hacia afuera e intenta suplir el cerco a través del viaje y de una poderosa imaginación. En cualquier caso, la relación con el mar no se ve como un límite sino como el punto de unión de los antillanos. La insularidad representa, por encima de todo, la esencia, inherente al ser caribeño. Como señalan Margarita Mateo Palmer y Luis Álvarez, «la visión de las islas, pues, resulta una imbricación de sensualidad y destino trágico».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

COLÓN, Mayda (2014). *Prosac*, Puerto Rico: Arnation.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (2008). *Isla de la simpatía*, Puerto Rico: Universidad de Río Piedras.

MATEO PALMER, Ana Margarita y Álvarez, Luis (2004). *El Caribe en su discurso literario*, Ciudad de México: Siglo XXI.

TAVÁREZ-VALDES, Amarilis (2015). *Larga jornada en el trópico*, Puerto Rico: Instituto de cultura puertorriqueña.

ZAMBRANO, María (2016). *Isla de Puerto Rico*, Madrid: Vaso Roto.

DELGADO, Nicole Cecilia, JIMÉNEZ-VERA, Cindy, PASTOR, Mara y VALCÁRCEL, Xavier, eds. (2017). *Vientos alisios. Poesía puertorriqueña 2000-2017*, Pról. de Verónica Aranda, Madrid: Polibea, col. Toda la noche se oyeron…

ALTAVOZ

En Orihuela, 14 de abril de 1936. (Foto cortesía de la Fundación Cultural Miguel Hernández).

PLAZA DE RAMÓN SIJÉ

AITOR L. LARRABIDE

La figura de Ramón Sijé, seudónimo de José Marín Gutiérrez (1913-1935), ha sido valorada hasta fechas recientes exclusivamente en relación con la influencia que ejerció en su amigo Miguel Hernández, y por ser destinatario de la célebre «Elegía» que éste compuso para él. Eutimio Martín,[1] por ejemplo, afirma que «sin Miguel Hernández, Ramón Sijé no perviviría hoy más que en el nomenclátor callejero de la ciudad de Orihuela». El mismo estudioso se pregunta, irónicamente, la razón del retraso en disponer de la obra sijeana, si ésta goza de consideración tan alta entre sus exégetas. Es hora ya de desterrar prejuicios ideológicos y revisar la producción literaria de Sijé *per se*, no por su vinculación con el universal poeta oriolano, ya que flaco favor haríamos tanto al primero como al segundo. Además, murió con 22 años, por lo que no podemos saber cómo hubiera madurado su concepción ensayística e ideológica.

En la foto que acompaña a estas líneas (realizada seguramente por el farmacéutico socialista Alfredo Serna), un Miguel Hernández concentrado, encaramado a una rústica escalera de mano, vestido con chaqueta y pantalón claros y lisos, con un suéter de cuello vuelto, lee un texto en recuerdo a su amigo del alma Ramón Sijé, que será publicado bajo el título «Evocando a Ramón Sijé (Alocución)» en *El Sol*, el 17 de abril, y en *La Verdad*, de Murcia, el 7 de mayo. En la foto se advierten otros presentes en el acto, como Ramón Pérez Álvarez y Jesús Poveda. El acto de inauguración del nuevo rótulo de la hasta entonces conocida

---

[1] «Ramón Sijé-Miguel Hernández: una relación mitificada», en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante: Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, vol. I, 43.

como plaza de la Pía por plaza de Ramón Sijé se celebró el martes 14 de abril de 1936, jornada festiva en que se conmemoraba el V aniversario de la proclamación de la República, una primavera festiva y llena de esperanzas que pronto se verían truncadas un funesto 18 de julio. En Orihuela se aprovecha tal efemérides para efectuar una nueva rotulación de calles. Miguel Hernández dijo:

> Sé que su alma anda desde hoy —con la precipitación con que solían andar su corazón y su cuerpo—, anda y recorre esta plaza, y le complace su soledad cotidiana, que acrecientan las siestas, las lluvias y las casas cerradas.

Más adelante también pidió a su Orihuela natal:

> Pueblo donde ha nacido y agonizado esta gran criatura: todos los homenajes que le hagamos se lo merece. Procuremos que éstos resulten lo más duradero y de verdad y lo menos teatrales y de relumbrón posibles. Yo sé que él aceptará los mejores y rechazará los otros.

Miguel Hernández, por esas fechas, ya está considerado en el ambiente literario madrileño como algo más que una firme promesa. Se codea con los poetas más reconocidos y todavía está disfrutando de la reciente publicación de su segundo poemario, *El rayo que no cesa*, que salió a la calle el 24 de enero en las prensas madrileñas de Manuel Altolaguirre, en la calle de Viriato, 73. Además, pocas semanas después, en mayo, participará en la Feria del Libro de Madrid, deslucida por el mal tiempo y la agria situación política y social.

En Orihuela, sin embargo, a pesar de que también el clima político era tenso, en el día de Navidad de 1935, pocas horas después del fallecimiento de Ramón Sijé, es enterrado bajo la presidencia de los familiares de Sijé, José Martínez Arenas, el Padre Carrió y José Mª Ballesteros. Según la prensa, no hubo distinción de ideologías en la concurrencia de personas que desearon despedirse de Pepito, como era conocido en su pueblo natal.

El 26 de diciembre aparece la noticia de la muerte de Sijé en *El Sol*. Vicente Aleixandre se entera por este medio e informa a Miguel Hernández. La familia de Pepito recibe los pésames de, entre otras perso-

nas, P. Félix García (30-XII-1935), Alfonso y Francisco Rodríguez Aldave y Ernesto Giménez Caballero (ambos el 31-XII-1935), Álvaro Botella (3-I-1936), Jesús Alda Tesán (5-I-1936), Abelardo L. Teruel (7-I-1936), Carlos Martínez-Barbeito (principios de enero de 1936) y P. Buenaventura de Puzol (20-I-1936, desde la localidad murciana de Totana).

Ballesteros, en su artículo «Ha muerto Ramón Sijé», publicado en *La Verdad* del 28 de diciembre de ese aciago año, concluye su evocación con estas elocuentes letras:

> La hora de la consagración de Ramón Sijé como escritor, no necesitará como condición precisa la de saltar la valla de su vida corporal. El despejo de su inteligencia, su voluntad y su buena estrella serán acicates que harán pueda saborear, aunque no tan pronto como él quisiera, las halagadoras caricias del triunfo.

A los pocos días de su muerte, el semanario *Acción*, de orientación derechista, le rinde homenaje el 30 de diciembre, en el que colaboran también significados escritores de izquierdas, como Jesús Poveda (de Izquierda Republicana) y Augusto Pescador (socialista).

Miguel Hernández, por su parte, compone su célebre «Elegía» en dos semanas. Muñoz Garrigós[2] aporta testimonios de que el poeta era consciente de que se había conducido injustamente con su amigo.

Al poco de fallecer Sijé, según dejó escrito nuestro siempre recordado amigo Ramón Pérez Álvarez, el concejal Luis Carrió Pastor, abogado, fusilado por las tropas franquistas en 1939, presentó una moción con fecha 7 de marzo de 1936, en sesión del 12 del mismo mes (Folio 56 y ss. del Libro de Actas) en la que propuso la rotulación de la plaza de Ramón Sijé, en vez de Pinohermoso. El texto, aprobado, decía:

> Cree también este concejal interpretar los sentimientos justicieros y oriolanos de esta Corporación, honrando los valores de nuestra patria chica y con este objeto dedicarle un recuerdo a nuestro Ramón Sijé,

---

[2] «Miguel Hernández y Ramón Sijé», en *Estudios sobre Miguel Hernández*, Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), Murcia: Universidad de Murcia, 1992, 158.

> muerto en plena juventud y cuando tanto esperaban de él las letras españolas de su inteligencia y laboriosidad, y propone que la plaza llamada en la actualidad de Pinohermoso y antes de la Pía, en lo sucesivo se denomine de Ramón Sijé, seudónimo del ilustre literato oriolano José Marín Gutiérrez.

En el Archivo de Ramón Sijé, cedido a la Fundación Cultural Miguel Hernández en 2004 por la heredera de la familia Sijé, doña Carmen Saldaña Sicilia, para su catalogación y digitalización, se localizó un díptico de 1936, en conmemoración del V aniversario de la proclamación de la República. «Fiestas que organiza el Excelentísimo Ayuntamiento de Orihuela en conmemoración del V Aniversario de la implantación de la 2ª República Española». En el Programa de Festejos la Comisión de Festividades anunciaba para aquella mañana del martes 14 de abril de 1936, en los locales del «Grupo Escolar (Andenes de la Estación)» un reparto de fiambres «a los pobres de solemnidad». A las diez de la mañana una manifestación que partió del Ayuntamiento (sito entonces en la actual Plaza Nueva) en dirección a las nuevas rotulaciones de calles. Se anuncia que la plaza del Duque de Pinohermoso llevaría el nombre de «Ramón Sijé», así como la de Abate Penalva (Arriba) por la de la Libertad. Después tuvo lugar una recepción en honor de los niños del Instituto y Escuelas Nacionales en el Grupo Escolar de los Andenes, y un concierto en la Glorieta de Gabriel Miró a cargo de la Banda de Alcantarilla. A las 12 del mediodía, «Comidas extraordinarias en los establecimientos Municipales». Por la noche, de 21:30 a 0 horas, se celebró una Velada Musical en la Plaza de la República, con la elección de «Señorita República 1936». Los actos festivos concluyeron con una traca valenciana.

Enfrente de la Catedral, que se encuentra a escasos cien metros de la plaza, fue detenido el poeta el 28 de septiembre de 1939 (como bien descubrió Enrique Cerdán Tato), cuando salía de visitar a la familia de Ramón Sijé. Y por la parte izquierda de la plaza, en el monte de san Miguel, se encuentra el seminario, donde Miguel Hernández estuvo detenido desde ese 28 de septiembre hasta el 1 de diciembre, que es trasladado a la prisión madrileña de la plaza del Conde de Toreno.

La ubicación de la plaza tiene también sus particularidades. Un poco más abajo, se encontraba la Biblioteca Pública «Fernando de Loa-

zes», que visitaban ambos amigos. Enfrente de la misma, el despacho del notario Luis Maseres Muñoz, donde Miguel Hernández trabajará como mecanógrafo después de su regreso de Madrid en mayo de 1932. A un costado de la Biblioteca se encontraba el taller de costura llamado «Las Civileras», porque la mayoría de las costureras eran hijas de guardias civiles, como lo fue Josefina Manresa. En 1992 la Biblioteca cambia su sede por la actual, en la plaza de Ramón Sijé.

Por desgracia, y en una decisión, en mi opinión, equivocada, la Comisión Permanente del Ayuntamiento de Orihuela, en sesión del 12 de marzo de 1958, revoca esa rotulación de plaza de Ramón Sijé (folio 86 y ss., apartado F) y la cambia por la de Marqués de Rafal, y Ramón Sijé pasa a denominar una vía totalmente secundaria en los primeros años 60, cuando el desarrollismo urbanístico requería de solares más alejados del Casco Histórico.

El 11 de febrero de 1984, Ramón Pérez Álvarez, amigo del poeta, dirige una carta al alcalde Vicente Escudero, publicada en *Canfali*, donde afirma que, con el acuerdo adoptado en 1958 sobre el cambio de la plaza de Ramón Sijé, «No se respetó al escritor ni se respetó a Miguel Hernández». Invita a los ciudadanos a apoyar su petición y recuerda Pérez Álvarez: «Me honré con la amistad de ambos, por igual, pues si con Miguel mi amistad fue posteriormente más larga, hasta su muerte en la cárcel amortajándolo con mis manos, con Sijé permanecí cuatro años en Santo Domingo y la relación continuó con la familia Fenoll y directamente». El alcalde Escudero acusa recibo de la petición y se muestra dispuesto a realizar el cambio. Sin embargo, la ocasión no llega.

Recogiendo el guante, dos meses después de la carta de Ramón Pérez, varios jóvenes oriolanos encabezados por José Alberto Pardines Pellús organizan un «Acto simbólico de restitución de la Plaza Ramón Sijé», coincidiendo con el 48 aniversario del auténtico en el que participó Miguel Hernández y dejó para la iconografía hernandiana el momento de la lectura de su conmovedor texto, subido a una escalera. En este acto simbólico, Pardines plantea a los oriolanos ver las cosas de otra manera, para «efectuar un acercamiento sincero y sin perjuicios a la figuras de Miguel Hernández y Ramón Sijé». Habla después de la trascendencia histórica de un instante, «fijado en una fotografía, en el que la

fuerza de la amistad traspasó las barreras del espacio y del tiempo, y en el que el buen sentido ciudadano se materializó en un reconocimiento público a Ramón Sijé, asignando su nombre a esta plaza».

Han pasado 34 años desde que advirtiera Pardines sobre cuánto quedaba «por recorrer a Orihuela para restituir los agravios perennes hacia las figuras de Ramón Sijé y Miguel Hernández». E insistía en este sentido: «…la restitución real y no simbólica de la Plaza de Ramón Sijé, será para Orihuela un peldaño muy importante en la devolución de sí misma y un ejemplo tangible de que nuestro pueblo también supere la triste y secular división de las dos Españas».

El catedrático de Literatura don Manuel Ruiz-Funes puso aquel día de 1984 el broche de oro con la lectura de las palabras pronunciadas por Hernández en abril de 1936, cuando la inauguración del rótulo, que comienzan de manera ciertamente premonitoria: «Quisiera que esta piedra y esta plaza llevaran para siempre el nombre que les ha sido impuesto: Ramón Sijé…».

El 14 de abril de 2016 el Ayuntamiento de Orihuela, a instancias de la concejala de Cultura, doña Mar Ezcurra García, cambia el rótulo de la plaza de Marqués de Rafal por la de Ramón Sijé, en un acto público que contó, con aparte de diversos concejales oriolanos, con la presencia del Alcalde de Quesada, don Manuel Vallejo Laso, y del concejal de Cultura, Educación y Turismo, don Juan Antonio López Vílchez, de la localidad jienense. Unos días después me encontré en esa misma plaza con doña Carmen Saldaña Sicilia, heredera de la familia Sijé, ya muy enferma. Y abrazados nos fotografiaron. Ése es el recuerdo más entrañable que conservo de ella, y el verdadero homenaje a Sijé que cuenta para mí.

La figura de Ramón Sijé no ha sido todavía suficientemente valorada ni difundida. Fue instaurado, por el Ayuntamiento oriolano, el Premio Ramón Sijé de Ensayo en 1971, efímero y sin consecuencias prácticas en el reconocimiento a nuestro autor. En 1973 se publica la edición facsímil de *El Gallo Crisis*, por el mismo Consistorio, y el ensayo sobre el romanticismo, por el entonces Instituto de Estudios Alicantinos, dependiente de la Diputación alicantina.

La Fundación Cultural Miguel Hernández y la Asociación de Amigos de Orihuela organizaron un homenaje al ensayista en el cementerio oriolano el 24 de diciembre de 2005, con motivo del LXX aniversario de su fallecimiento. Por esas mismas fechas, Ramón Fernández Palmeral[3] editó a su costa un libro sobre el ensayo sijeano del romanticismo. Un año después, en 2006, la Fundación Cultural Miguel Hernández editó el catálogo *Ramón Sijé. La claridad del aire*. Desde ese año 2006 se viene reivindicando por dicha fundación la declaración de Hijo Predilecto por parte del Ayuntamiento y el cambio del rótulo de la plaza.

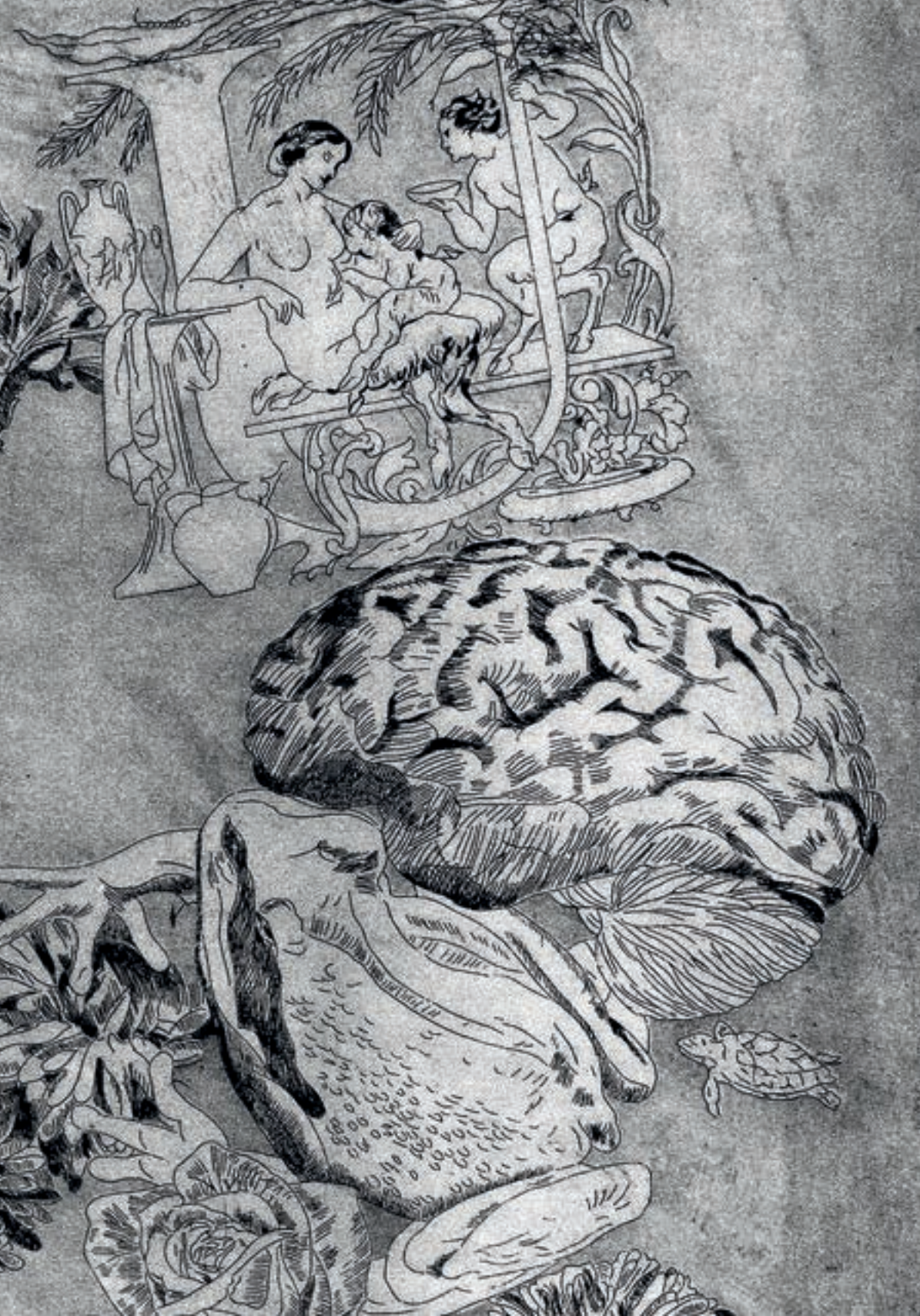
Con motivo del centenario del nacimiento de Sijé, en 2013 se organizaron una serie de actos por parte de la Comisión Organizadora (compuesta por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Orihuela, la Cátedra Miguel Hernández de la UMH, el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante, y la Fundación del poeta), entre los cuales destacan la «Ruta Sijeana» (14 de abril) y el Curso de Verano «Ramón Sijé y Miguel Hernández, compañeros del alma», celebrado el 26 y el 27 de septiembre en el campus oriolano de Las Salesas, de la Universidad Miguel Hernández (UMH), organizado por la Cátedra Miguel Hernández de la misma Universidad y la Fundación del poeta. El resultado del Curso de Verano fue el libro de actas, *Ramón Sijé en su centenario*, editado en 2014 por la Fundación del poeta en colaboración con la Cátedra que lleva su nombre.

Una plaza ubicada, como vemos, en el Casco Histórico de Orihuela, que es utilizada para diversos actos del Mercado Medieval, Semana Santa, Fiestas de la Reconquista (Moros y Cristianos), actuaciones musicales y teatrales, etc. Una plaza llena de vida y de Historia en la que revolotea todavía el espíritu de pájaro de Ramón Sijé, libre y en vigilia permanente, al igual que lo quedó inmortalizado en la foto aquel 14 de abril de 1936: un instante de entrañable amistad, de justicia poética y literaria y de verdad en la que todo un pueblo, sin importar credo político, salió a la calle a rendir homenaje a uno de los suyos.

---

[3] *Simbología secreta de* La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas, *de Ramón Sijé*, estudio e ilustraciones de Ramón Fernández Palmeral, prólogo de José Antonio Sáez Fernández, Alicante: Editorial Palmeral, 2005.

ENTRE TORRES Y CANENA



EN ESA FOTO de 1994,
—donde salgo con un jersey de listas
en un columpio a punto de llorar—
no aparece mi madre.
Mi madre se pasaba las horas en la cocina.
A veces mi padre se levantaba del sofá
y la vajilla estallaba contra las paredes.
Como mi llanto.
A veces mi padre era un puño.
Mi padre
era la lengua sucia
que llamaba puta a mi madre
mientras la castigaba por estar viva.
En esa foto de 1994 no aparece mi madre.
Se pasaba las horas en la cocina.
En esa foto donde salgo a punto de llorar
tengo dos años
y no soy una niña.

El paseo marítimo
está a reventar de turistas.
La japonesa del sombrero de paja se acerca,
polaroid en mano, a una gaviota
como si se hubieran extinguido en Okinawa.

A su espalda el mar
es un lobo azul que aúlla en sueños.

En el paseo marítimo hay una familia de alemanes
todo lo feliz
que la mía nunca ha sido.
Incluso se abrazan.

Una pareja de ancianos contempla,
por primera vez en cincuenta y dos años
el océano silencio
sintiendo
que ya no queda nada por decir.

La japonesa del sombrero de paja se acerca,
polaroid en mano,
y me pregunta, a duras penas,
si me importaría echarle una foto con la realidad.

Como si fuera a extinguirse.

PERDONÉ A TODOS los que me abrieron la carne,
a todos los que me abrieron para meter las manos
y dejarme el corazón sucio.
Mi corazón sucio que ya no late,
que se quedó silbando una canción triste,
ya no da ni para un poema.
Todas las tardes me siento en un banco,
me llevo una mano al pecho,
intento hablarle como a un niño.
Entre mi mano y mi corazón hay un vacío,
flores moribundas entre la hojarasca.
En la noche los perros vienen a lamerlo.
La lengua húmeda de los perros consuela,
el calor de cinco seres vivos devorándome,
pero de nuevo el humo del cigarro,
las cuatro paredes de mi habitación,
mis pies, mi ombligo, mis hombros, mi nuca,
la vida que podría haber sido mi vida,
el humo del cigarro y las cuatro paredes de mi habitación.
Todas las tardes me llevo una mano al pecho.
Intento hablarle como a un niño.
La gente se queda mirando.

DEFINITIVAMENTE SE HIZO de porcelana antes de ver el sol.
El molino sigue cortando el aire,
los meses de invierno
algo
corre por el bosque y apagamos las velas.
He oído que más allá de las montañas
pronuncias espíritu
y crecen los campos de centeno.
Los niños se han cansado de jugar
con los esqueletos de las golondrinas.

Háblame de la leyenda.
He escuchado que cerca de las cabañas
existe una raza de ángeles caídos,
en el páramo virgen,
donde acude cuanto debiera permanecer oculto.

Guardo la esperanza
de verte regresar con el gigante de la mano,
entonces habrás devorado ya
las vísceras de tu enemigo.

El molino sigue cortando el aire.
Los meses de invierno
algo corre por el bosque,
algo con tus piernas,
algo corre por el bosque
y yo
debiera permanecer oculta.

ESTÁN LOS SABIOS, los cultos;
están los importantes y los fuertes;
otros también muy significados:
políticos, famosos y primeros premios;
están los elocuentes, los que saben vivir;
tú y yo no estamos, sólo somos poetas.

SENTIMOS ALARMA cuando no pían los pájaros,
si los espejos no devuelven las figuras,
si no se proyectan las sombras en el suelo,
si las paredes son permeables
como la piel de una burbuja
y finos hilos de araña
impiden salir de la inconsciencia;
sin embargo el reloj, indiferente,
siempre prosigue su tic-tac enloquecido
sin verter ni una lágrima.

ERAN PASOS INCIERTOS, presurosos
por la veredilla del monte;
después se fue ensanchando el camino
y se hicieron seguros cuando la luz fue total;
marcaron sombras y huellas en el polvo
y siguieron cansados, ya tarde,
en la gran avenida asfaltada
adonde no quedó huella ni rastro.

A VARIOS le han caído motas
de estiércol y de barro
mas, no hay que preocuparse
pues, fijo que vendrá
esa fuerza primera del bing bang,
ese Dios del Bosón de Higgs,
—esa partícula elemental—:
sí, ese impulso que lo comenzó todo
y, las motas de barro y de estiércol
las cambiará en puntos de luz y granos de trigo.

EL LOCO ES EL ÁNGEL

LOS NIÑOS HUYEN del loco del pueblo.
Pero antes el loco del pueblo ha huido de ellos.

Los niños le necesitan
para salir huyendo con las bicis
y tener miedo.

Necesitan a alguien que esté a su nivel.

El loco los necesita a ellos
lo mismo que a una enredadera.
Tiene curiosidad, pero no distingue.

La tierra mansa se le ha posado en la cara con los años.

En el cuello tiene acequias sin agua.

Pero ¿os ha pegado alguna vez?
—¡Se mete en la cueva y no llora!
—Si alguien pudiera robarle...

Antes le interesaba una pierna que se pone una media.
Ahora rompe las nubes con los hombros
y limpia el callejón si se lo pides.

Camina mirando al suelo,
como la torre de Pisa,
con las manos a la espalda.

Ajeno al oficio universal de hacer daño.

No sabe hablar de gente.

Vuela de la cueva a la nube.

Es lógico que los niños
lo usen para tener miedo
y que no les pase nada.

EN LA PLAZA

Se sentaba en la plaza, en su plaza,
con la autoridad de un promotor circense.

—Yo he salvado la plaza —contaba
sentado en su café.

La plaza era la no plaza.
No era redonda, no era cuadrada, no era una plaza.
Volatineros y vendedores
de caracoles,
sacaban los cuartos a los turistas.

—Saben que yo les ayudé a salvarla,
y están agradecidos.
Los camareros del café son muy simpáticos,
también hacen cabriolas.

Se creía san Juan y se sentaba en su plaza.

—Yo he pagado un alto precio
por defenderla.

Vestía ropa de marca
pretendiendo no vestir
ropa de marca.

La palabra «yo» se le caía a cada paso en el café.
La palabra «yo» salpicaba a los transeúntes.

I

SIEMPRE QUE BAJO a la navette de la T4,
me acuerdo de ti,

que apareciste impertérrito
tras vagar desesperado
por las entrañas del aeropuerto,
de todos los aeropuertos.

Se abrieron las puertas automáticas
y allí estabas:
caballeresco, irónico, inmortal.

II

Cuando subiste al coche,
usaste el reposabrazos que nosotros
no habíamos usado.
Lo recordé en Calcuta,
con mano de nieve,
al ir a hacer lo mismo.

III

Un cuervo en una esquina del mercado se comía
el «Qué será, será», cantado por Doris Day.

Duró un minuto, algo rebanó los ojos
con el cristal de las lágrimas.

Si no bailamos, fue por pudor.
Pero nos abrazamos a la ropa de los árboles
sin escamas.

IV

La noche en que moriste decidí
no quitar los casquillos de obra,
no comprar el espejo.

V

Que la casa creciera sin imágenes
y una luz a medias.

VI

Subimos a lo alto de la loma,
en pleno agosto,
cuando la luna y las estrellas disputaban
con fuego enrojecido,
y dijimos:

VII

Ya no hay excusas.
La lucha pasa de mano en mano.

Tenemos lo que hace falta:
la rama seca de olivo
blanquecina.

ENTRE SER UN VISIONARIO o andar en bicicleta, atravesar las
avenidas
o caminar bajo la sombra de los árboles,
reconocerse como un cordero o un rígido león que custodia las
puertas
de Palacio.
Ser una cosa o la otra. Imposible atravesar la plaza en un carro
de fuego,
ir en patineta rompiendo los hielos que nos salen al paso,
esquivando los cuerpos
cada vez más lejos y a mayor velocidad.
Estoy bajo mi tumba, los números de mi teléfono no me
abandonan,
las agujetas sujetan mis zapatos y yo voy andando. Las ciudades
desaparecen,
los muros van custodiando mis pasos; unos se hunden, otros
resbalan; hay algunos que arriesgan el ascenso,
también los hay que prefieren la comodidad de un estribo
y cabalgan por praderas interminables.
Sería un sinsentido decir que estoy frente al lavamanos,
mejor entre tus brazos, respirando tu cuerpo en la presencia de
algún recuerdo
como quien entra a una habitación y enciende la luz. Esto me
recuerda el Génesis,
pero también alude a cuando llegas a un hotel y te muestran
tu cuarto,
la clave del internet, los controles del clima y del televisor. La
marea sigue subiendo.

Esto de estar o no estar me recuerda a aquello de ser o no ser un visionario,
de llevar una cantimplora o un portafolios, de ser un centauro o alguien que monta en bicicleta;
de llevar una ramita, de ir cogido de una montaña, de abrir los cielos
con la punta de la mirada o de sucumbir ante la belleza que se sienta a tu lado.
Motivos de inquietud que pueden presentarse en un cuadro, en el ritmo de una pincelada
o en el abrazo que se da al despedirse.
Adamastor veía el rostro de su amada en una alta roca iluminada por la luna,
Lars von Trier nos hizo admirar el cuerpo de Galatea horas antes de que el mundo desapareciera.
Pero el mundo no desapareció, sólo sus habitantes que van dejando una estela de fuego,
paisajes que nos hacen contemplar, estaciones que sufrimos y gozamos,
huellas que nos delatan, frases que nos hacen callar.
A todo esto atendemos cuando vamos de la cama al baño, cuando salimos
bajo el peso de nuestras lápidas, cuando hacemos el alto en el semáforo
y no logramos sintonizar la estación en la radio.
Estamos rodeados descubriendo la soledad de cada uno de nosotros,
brillando como tigres de fuego, como mansos corderos;
pero Blake tenía un ángel, un mandato celeste que cumplir;
Adamastor renunció a todo, pero nosotros seguimos empeñados
atravesando calles y avenidas de una ciudad cada vez más grande con una pequeña lucecita
que a cada paso que damos amenaza con extinguirse.

UNA VEZ QUE LO SUPO suspendió el juego, no se presentó a la
reunión,
no quiso bajar; era encender el televisor, ir de un cuarto a otro.
La casa se le cayó, fue de la bolsa a la cartera. No supo más,
pero el lago permaneció en su calidad de recuerdo.
Era fácil descubrirlo al abrir la puerta del baño, en los ganchos
donde se cuelga la ropa.
No tenía miedo y ponía la mesa, barajaba las cartas, sorbía su
agua mineral
tan lejos, a través de nosotros.
Levantaba las siete columnas y seguía por esas calles entre
árboles altos y frondosos.
No había leche que escurriera
por la vereda que iba inaugurando con la punta
y el talón de sus zapatos. No era que volara, era que lo sabía...
Eso fue lo que vi, eso fue lo que había.

La isla se iba desmoronando.
Nos daba los buenos días.
Se trata de los buenos días, de las niñas y los niños, de la espiral y
el cubo,
de volver al centro, de no decir nada, para luego contarlo todo.
Aquí dice
Buenos días y hay una sonrisa grande y clara,
un mapamundi que no cesa de girar, la trenza de Anita, el balón
de Pedro.

¿Dónde crees que has estado?
Cucucú la gallinita, los partidos de futbol, las pollitas que
desfilaban e iban tras la puerta,
entre los carros, allá muy lejos.
Suspendió los juegos, las idas al deportivo y no se le vio por las
juntas,
perdió su derecho, su prima vacacional.
Siempre fue complicado. Desde que lo conozco se iba de lado,
no tenía centro,
religioso no era.
Se reunía y no hacía caso, era desorientado, un poco raro,
no había sintonía, no tenía tacto, se enconchaba y le sudaban las
manos.
Cuando lo supo se echó a andar, pero no dijo nada; esperó todo
el día,
alguien le hizo un regalo, pero no supo corresponder.
Fue justo a la salida. Nadie lo acompañaba. Es una marea, un
frente que llega y se instala,
va por ahí y nadie lo reconoce, sigue de largo. Se mete en los
pórticos y desaparece,
vuelve a aparecer en la gota que escurre, en la mancha que se
descubre;
cuando entras y preguntas, tomas tu ficha y permaneces de pie.

Yo, como la isla,
rodeado de ti por todas partes.
Apagado. Humilde. A la sombra.
Mientras tu luz esplende como el aura toda.
Me acomodo en el último pasillo del ocaso.
Me contento con ser de la música el silencio
y de las palabras que de cuando en vez pronuncias,
apenas el vestigio,
el resquicio tal vez de aquel instante clave, inesperado,
en que se resbala el sentido de la cosa
y la vocal se arrulla y los labios se cierran
y ya nada se dice ni ha quedado por decir.
Yo, como una isla siempre,
rodeado de mi propio animal por todas partes.

CUERPO

CUERPO QUE HA LIBRADO la faena del amor.
Sobre la cama,
blanco mar de hielo de los parques berlineses,
reposa encorvado como una interrogante.
El que te recibe, furioso, delicado.
El que te despide, sonreída la mirada.
Cuerpo echado a vuelo de hermosura y sollozo,
luchado contra sí, vencido desde sí,
victorioso en las trompetas de la risa de sus ganas.
Cuerpo del tamaño y espesor de un pensamiento.
No el espigado del mudo maniquí,
el petrificado en lujosa vitrina bajo nieve
de la calle Kudam, poca luz de sol,
o del circo majestuoso encerrado en KaDeWe.
Cuerpo al que despido con mirada inocente,
el invierno me congela en versos de Joseph Brodsky.
Cuerpo reposado por un instante acaso
como un hermoso signo de interrogación.

TU BESO

TU BESO EN LA COMISURA de mis labios.
Tu beso, mecido en los arcos de mi boca,
una barcarola sobre la piel del agua.
Tu beso, el que no deja huellas,
porque sobre el agua nada queda sino el miedo.
Más allá del muermo de lo transitorio,
similar a un recuerdo que todavía no llega,
queda el beso de tu beso en la puerta de mis labios.

A LA HORA IRREPETIBLE del milagro del poema.
Detrás del tejido impreciso del idioma.
En la lenta aparición de las cosas nombradas.
Allí, entre luces y sombras,
en la muda ceremonia de la significación.
Temeroso, escondido a veces de mí mismo,
allí estaba yo,
y mi lector coloca un trozo más de leña en la hoguera.

Al principio,
creíamos que la ciudad albergaba señales
gorriones en los cordeles
letreros
banderitas

Nuestros cantos subían a las nubes
y en la vieja estación
un tren silbaba la esperanza
por las rieles
donde corríamos como niños
bajo la fría llovizna

Yo me inventaba una historia
de aquellos tiempos
de quienes dijimos ser
y, como espiral que se corta
en las esquinas,
ya solo quedan recuerdos

De repente,
alzamos unos muros
se hicieron más altos, más grises
infinitos
jorobas de asfalto en alambradas
y amargos alaridos de sirenas

Tú mirabas por las pequeñas ventanas
y decías:
hay ciudades que encienden la añoranza

Y yo, quebrando en tus aristas cierta luz,
miraba la única dirección de nuestra calle

Una ciudad de horror se levantaba

Desde entonces,
herrumbrosas nuestras piernas
caminaron otro tiempo
tras los pasos de aquellos
que cantaban
sobre los secos hedores de las alcantarillas.

SUEÑAS
que despiertas en otra ciudad

Registras la madrugada
sin que nada impida tu desvelo

Sueñas que tienes una patria
que alguien se alegra por ti
por tu semblante
por tu acento
por tu corazón limpio
tu prudencia

Repites tu nombre
con un vértigo de murciélago
como quien va a colgarse
antes de morir
y besas con veneración la cruz
que te regaló el abuelo

Haces lo que nunca, jamás,
y casi siempre has hecho
—sueñas la ciudad en que te sueñas—.

Es una ciudad carnívora.
Aúlla dentro de la casa.

Sabes que sueñas lo que sueñas
para que no te rodee con sus garras
otra ciudad
que despierte
y celebre
el mismo sueño antes que tú

JUEGO INOCENTE

UN HOMBRE habrá de situarse
a la distancia del bosque
y del aserradero

(me he obsesionado tanto
con su inocencia en esta página)

… no hay nada que temer

Reescribo:

Un hombre habrá de situarse
a la distancia del bosque
y una mujer copulará con él
hasta hacerse fugaz entre los abedules.

EL TIEMPO ENTERO
(FRAGMENTOS DE UN POEMA INACABADO)

En la vieja Praga, en los tiempos del trastornado y extremo
emperador Rodolfo, hijo de Maximiliano, más prudente,
charlan dos alquimistas cansados, en un cuarto lleno de
grimorios y retortas, donde antaño se sostuvo la lechuza…
(Oh sí, todo está deslucido, y el tiempo se remansa en el tiempo.)
Su obra es el sueño viejo de un lingote de oro puro que, al fin,
sólo ha dejado libros de apuntes, con letra casi medieval y
entre los tecnicismos, citas de Séneca o de Boecio… Al alquimista
le gusta reflexionar sobre la brevedad de la vida, precisamente
porque imaginó y persiguió días que serían dorados y todo luz…
¿Me acuerdo? Sí, me acuerdo. Eran esas amistades que podían
estar tocadas por el ángel o por la Inquisición. Maximin me dijo:
Tócame. Era de noche y lo hice, con la luna. La boca mordió la boca
y el sexo se agitó de lubricidad, luego volvimos a los libros, éramos jóvenes
y únicamente nos valían la carne y los pasadizos del estudio…
Eso ocurrió muchas veces, aunque jamás se explicó. ¿Amor?
Diría que la palabra parece tan indudable como Amistad o Lujuria…
No era una experiencia rara, al contrario. Pero luego Maximin
y Petrus —el otro— marcharon a Maguncia y tuvieron esposas
mientras yo seguí solo con los libros y los astros y la cauda de oro…
¿Sodomitas? Nunca lo hubiera dicho así, pero podría parecerlo,
la carne quiere carne y el espíritu se nutre de materia luminosa.
No es ya tu tiempo ni el mío, querido, pero eso fue la juventud.
«Tócame». El deseo de la caricia herida, de las manos manchadas
en la noche por los labios y el sexo, desnudez que pide más desnudo…
Eso no tuvo nombre ni quieren dárselo ahora, porque incendia,
pero son sexos iguales que se juntan y susurrar de voces calentadas…
Podemos estar tranquilos (o intranquilos) todo ello pasó,
sólo quedan esbozos de poemas en latín y el dañado sueño audaz

de la sabiduría, que se marchita… ¿Cómo lo diría? Amigo Enrique
sólo podría afirmar fracaso —en estas charlas que consuelan—, nuestros
sueños se escurrieron por una escalera de caracol (como el emperador
del Sacro Imperio Romano Germánico) y Maximin huyó
y ahora lo rodean niños y mozos hirsutos que le llaman padre…
No quise ese mundo. Tú tampoco. Así es que este fracaso del Trimegisto
da luz a un tiempo oscuro aunque sea en sí sin luz… No volverá,
desengáñate, el fin del mundo parece el fin de nuestra vitalidad…
¿Es loco buscar oro, transmutar metales? Mucho más loco es aceptar
que la tierra es vulgar tierra y que sólo reina el bajo volar del tordo.
Fuimos más lejos, arriesgamos más. Quizá tengas razón, y pese a la
aspereza de un mundo sin azores ni luna, no, no fracasamos…
(Era en una cabaña vieja o casa astrosa. Los alquimistas están olvidados.
Lo que podría haber sido y lo que ha sido / avanzan a un solo fin,
siempre presente. / Sí, nada se sabe de aquellos buscadores alquímicos.)

La vejez es, sin duda, un arte difícil.
Incluso podría decirse que harto difícil…
Bajo los clarines de una tercera edad de oro
(falsos casi siempre)
se extiende un campo de mediocridad, un reino de limitaciones.
Un buen viejo es el que aprende a gestionar bien los límites.
Pues la vejez es un herbario de cortapisas.
Lo que ya no puedes hacer.
Lo que ya no te puedes permitir.
Lo que el cuerpo no acepta.
Lo que la libido no deja funcionar.
Lo que la digestión no rige.
Lo que la memoria puede olvidar, incluso no gravemente.
Todas las cosas que deben extremar sus cuidados.
El viejo es un ser deficitario
y la vejez, consiguientemente, un déficit.
La vejez no es bella (sino para nietos o gerontófilos)
la vejez no está nimbada de azul,
la vejez no es mansa y dulce
sino que sólo puede estar colmada de resignaciones.

(Algún viejo se torna muy airado por ello.)
Puede haber un último fulgor intelectual
que no coincide habitualmente con el físico.
Si nos tomara el realismo sin prevenciones,
la vejez no produciría ternura sino tristeza.
El viejo debe provocar nostalgia y pena.
La vejez es una máscara deformada
y a menudo cuando el viejo se mira al espejo
ve bien el deterioro, el légamo
y el fango que cayeron sobre su juventud remota.
La vejez es una acedía que se disimula.
La vejez es la mera aceptación de la caducidad.
Vejez es invitación de despedida.
Vejez es tedio. Con frecuencia vejez es asimismo envidia.
O el intento de recordar (lo dice un poeta)
cómo se llamaba el planeta remoto en que ocurrió tu juventud.
Vejez es gestión de fronteras.
Más. Vejez es contemplar cómo la frontera retrocede
y cómo el territorio se empequeñece
hasta que deja de ser, habitable al menos.
Cavafis lo dijo con certera imagen:
La vejez es herida de horrible cuchillo.
Pero el habla de otros lo ha dicho más neto, rudo:
La vejez es una putada tremenda.

Dormitando en el caballo, se me ocurrió un verso sobre nada,
que ni hablaría de mí y de otra gente, ni de amor ni de juventud,
lo que ya es raro… El bosque estaba húmedo de otoñada y quería
llegar a aquel viejo castillo, sobre el roquedo, donde la hermosa Aelis
se desnuda, mientras hace arder resinas de moros… El conde Guillermo
es experto burlador de damas, pero pelea y trova y canta bien.
¿Por qué llegaría el fin del mundo, aunque deba? Mi buen amigo,
¡cuántas veces nos hemos perdido por los barrizales del siglo XII
oyendo rabeles y chirimías y desflorando doncellas? Yo leeré el latín
que manda el clérigo ribaldo, porque entre las oraciones dice frases
del señor Nasón… ¿Era viejo el mundo o era muy joven, destartalado?

Amo los tapices a la luz de la chimenea, y las voces de los campesinos que husmean piedad en las letanías a Nuestra Señora… Partiré a la Cruzada y veré desnuda a Leonor y a sus siervos, por las playas lejanas y ardientes de la remota Antioquía… Bretram busca sangre y guerra, porque son juventud, como micer Rudel ama de lejos, es el único amor… Y los rufianes goliardos siguen al Archipoeta de Colonia, en esos inviernos que huelen a ciervo asado, buena cerveza y bravatas de golfos con moza. ¿Qué buscamos, amigo mío, metidos en ese siglo, cruel, brutal y refinado? ¿No te diste cuenta? Sólo buscamos huir de este presente ríspido y tramposo, se diría que ansiamos vida, a través de un fantasioso saber, cuando la vida se larga en su barco gentil, porque nuestra vejez la ahuyenta… Mira su vela blanca y los muchachos desnudos, sobre un agua azul y los resplandores del disco de oro… ¿Qué hacemos aquí, Rodrigo? Llama a Ricardo Coeur de Lion, y dile qué hizo… Muere joven. Aunque acaso también sea posible aceptar: el sexo murió o casi ha muerto, buscamos suavidades y caricias, y pieles y ojos de luz, porque sólo ello nos queda… Es pena, sí, pero aceptémoslo. Desearán nuestro saber y oro, aunque sepan que únicamente entre ellos mismos yacen el fuego y los dientes de la Afrodita dorada… Siglo XII adelante, en las tabernas con hollín, hablando del señor de Poitiers, con la doncella que levanta la saya o el mozo que calienta la verga que crece, agresora… Aceptemos que somos frote y besos o sólo gozosos espectadores… Digamos adiós (lentamente) retozando en el siglo atroz, con la juventud que no descansa nunca, aunque ande sucia y folle en primaverales ríos, ello es lo que queremos, leyendo a los poetas simbolistas, y soñando en huida. Vale más que nada, Manuel, y es mejor sonreír y tocar sus muslos que parecer deshechos fantasmas, tontos viejos, que niegan lo irremediable. Cuando estoy en la taberna no pienso en el sepulcro y su pecho y sus nalgas tersas me prestan unos instantes lo que tuve y se largó definitivo… *«Si puer cum puellula / moraretur in cellula…»*. Si cogen juntos en el desván estrecho, espiemos, viejo zorro, calentemos manos y panza al resol de la vieja lumbre, y recordemos que siempre quedan vestigios de locura y pasión entre las lenguas otras de la vieja llama. Lo dijo el poeta. Y que no estemos donde debamos, porque la vida es viaje, desorden, gozo, furia y ruido… Y de nadie queda nada. *«Velox etas preterit.»* Veloz huye la edad. Oye al cantor, nieva: Nada para nadie.

CASTRAS la nota
del timbre orgánico
que arruga
los tímpanos.
Expeles
la bulimia acre
del autismo;
memoria en piano
sobre el cutis ario
de tu dolor
ahora.
Sordo cáliz
tu oído prensil.

TE AGARRO como un istmo
se aferra a su sustento
en su pánico de isla.
La presión anquilosa
la crecida de la uña
al roce con la glándula.
Nos damos la carencia
colmando el embeleso
de amamantar un nudo;
ligamento que estorba
cuerpos autoinmunes,
perímetros totales.

PIENSO en pantanos,
seres inmersos en cepos
de humedad detenida, criaturas sin rabia
paridas de una adelfa,
bulbos de siega
contra la arquitectura de los líquenes.
Imagino sus ojos
imberbes, el regusto de sus bocas
al calostro de la orina,
sus frentes bautizadas con limo
en la paternidad de los reproches,
el mimo turbio
sobre sus géneros blancos.
Siento mi sexo acuoso entre las mantas.
Alguien llora
en la habitación contigua.
La pena desinfecta
la enfermedad de los abrazos.

Floto en la hondura de la lástima.

EL MAR TIRA la ola y esconde la mano.

Al mar le gustan tanto los castillos de arena que se los come.

Los cangrejos que viven en las rocas de la playa son los bañistas prehistóricos.

Hay un tipo de piedra que el mar trae a la playa con la que puedes telefonear a Neptuno.

La playa es el mejor refugio de la luz.

En la playa todos somos un poco robinsones.

En la playa, lo más prodigioso del mar es que es como un gran perro pachón que sólo mueve un poco el lomo.

En la playa todo está tranquilo hasta que el viento y el mar se ponen a echar carreras.

Las sombrillas son los ojos de la playa.

Las almejas van vestidas con bermudas de rayas.

Las escamas son los bañadores de los peces.

En los chiringuitos de la playa se hacen autos de fe con las sardinas.

Toda playa tiene su sensación de paraíso.

Al mar siempre se entra por primera vez.

Los peces malos acaban convertidos en pescaíto frito.

En la playa, las palmeras se enamoran platónicamente de las sombrillas verdes.

La playa es un placer comunista (travestido de pequeñoburgués): a todos nos iguala.

Arena y olas para el príncipe y el mendigo.

Los tesoros de la playa son las piedrecitas de colores.

¡Medusas!: el grito mítico del Mediterráneo.

Teléfono de verano: sólo para greguerías.

Las olas son la cenefa del mar.

Las olas son el acordeón del mar.

La arena de la playa es la canela de los cuerpos cocinados al sol.

En la pescadería los peces te miran con ojos de sonámbulo.

Las olas son el arrullo de los pececitos.

Las piedrecitas de la playa son los dientes de leche de las sirenas.

En la película del mar, hay días en que ponen olas para todos los públicos y otros en que las echan para mayores de 18 años.

Las olas son el hilo musical de Neptuno.

En la playa, las olas anhelan ser nubes y estas tienen envidia de las olas.

Qué mal se llevan en la playa la brisa marina y las páginas del periódico.

Las sombrillas decoran el cóctel del mar.

Olas: tirabuzones del mar.

Neptuno hace las olas con su gran sacacorchos.

Entre todas las piedras de la playa hay una que contiene tu vida: búscala y reconócela.

Desde hace siglos, Neptuno envía mensajes a través de las olas, que nadie ha descifrado.

El caballero de la mano en el pecho se baña en el mar con su gola puesta.

La maja desnuda se pone biquini para bajar a la playa.

El pensador de Rodin en la Costa del Sol: ¿pescaíto frito o espeto de sardinas?

Las meninas, en la playa, utilizan el guardainfante de flotador.

El jardín de las delicias considerado como alegoría de la playa.

La Torre de Babel solo fue un Benidorm mal gestionado.

También se puede ser un místico de la playa: al final de la tarde, cuando se juntan los últimos bañistas con las palomas y gorriones que bajan a recoger los restos del día.

Las olas juegan a «que viene el coco» y al "que te pillo" con los niños.

Los espetos son las banderillas del mar.

Los faros son las velas de cumpleaños del mar.

Las piedras de la playa pierden sus propiedades en cuanto las llevas a casa...

La vida es un castillo de arena.

Cuando al Mediterráneo le entran delirios de grandeza se comporta como un Atlántico cualquiera.

El calor y el amor con agua y olas saben mejor.

1

A Víctor Rodríguez Núñez

PERDIDO EN MEDIO del tumulto chino,
siento un mutismo de vieja araucaria.

No me abandones, lengua natal,
como a un inerme colibrí en la plaza,
lo que reina en el cielo de mi boca
es el polvo y el derrumbe de Babel.

2

ningún obstáculo se interpone
en el horizonte
LI BAI

El recuerdo de un poeta
destroza el muro de las lenguas,
la poesía
viene como barcaza a la memoria,
y vuela libremente el colibrí.

CONVERTIRME DE PRONTO EN MI CIUDAD

La ciudad irá en ti siempre
KONSTANTINOS KAVAFIS

CAMBIAN MI NOMBRE en China
y lo confunden con Tegucigalpa.

Ciudad herida dispuso
acompañarme a este lugar.

Si esto supera el hechizo griego,
me pregunto:

¿Las ciudades prefieren hospedarse
o sólo huyen
de la bala perdida más exacta?

¿Ella se soñará en otro país,
donde nadie ande
con una lágrima que le rebasa
las manos juntas?

¿En su otredad
no buscará un lenguaje?

¿Qué pasará si la ciudad se marcha?

AQUELLAS PERTENENCIAS DE MI ABUELO

La cobriza cigarrera aparece en su bolsillo,
sin importar el año o guayabera:
ahora es cofre de finas memorias
como sus cigarrillos, apiladas.

De dientes en la pipa de mi abuelo
surgen teclas de piano imaginado,
y cae la lluvia cuando con su armónica
alguien imita el canto de un jilguero.

Así mi abuelo sigue entre nosotros,
teosofías reveladas por el óxido,
una lengua en el uso de las cosas.

En el tiempo en que todo es descartable,
cuando mi osambre se vuelva memoria,
¿en dónde buscará que lo contengan?
Al aire volará este abecedario...

LA SEÑAL

La señal… la señal… la señal
JOSÉ CARLOS BECERRA

ESAS SEÑALES verdes del camino
son monumentos a la inmediatez,
su lengua de kilómetros y flechas
es la obviedad de estos días.

Mis ancestros cruzaron el Atlántico,
con un sextante en vez de corazón.

Leyeron su destino en las estrellas,
marinos de las noches subsiguientes
a las narradas por poetas árabes.

Ignora los embustes del camino,
otra señal, tumbos en el laberinto.

Mis ancestros cruzaron el Atlántico,
con un sextante en vez de corazón.

Guía la noche en dibujos de luz,
esas constelaciones que te ubican
donde te dé la gana.
¿Por qué seguir a la tenue luciérnaga?

PARAÍSO PERDIDO

COMO UNA ISLA.
Así los mares me rodean
anegándome los caminos.
Dedos de espuma me señalan
desde las altas rocas frías.
Labios de sombra me pronuncian
sembrando el aire de sonidos.
Tiendo mis manos:
cuánto vacío me limita.
Toco la arena que señala
la raya azul de los abismos.
Qué dócilmente se me nublan
de antiguos sueños las pupilas.
Ahora comprendo cuántas cosas
de entre las manos se me han ido:
pájaros leves que alumbraron
mi corazón en otros días;
la fe que tuve cuando todo
estaba lleno de sentido…

Miro a lo lejos:
Solo la sombra en torno gira.

NO ME MERECÉIS. Os creísteis dueños de mi silencio y ahora os ahogáis en mí. Yo soy la que aprieta el gatillo; vosotros, una falsa imprecación.

Estoque creéis ver tirado en el arriate no es un pájaro muerto.

Es la verga insondable de la naturaleza.

Un ecosistema de polillas que envuelve la crisálida de abril, que pudre abril y sus días ante nuestra insurgente mirada.

El poema que narra el vacío de vuestras existencias.

SI ME VOY AHORA,
¡qué lástima, madre,
de mecedora!

*

Enredo de venas
cruzan el cuerpo:
lirios azules
entre mis huesos.

*

Vuelve el columpio
vacío:
en el cielo,
otro angelito.

*

Salió de la tumba
una vocecilla:
«¡Era mentira!»

LOS ALIMENTOS

GARCÍA MONTERO, LUIS (2017). *A PUERTA CERRADA*
MADRID: VISOR, COL. PALABRA DE HONOR.

ANTONIO DELTORO

Jaime Gil de Biedma solía recomendar a un poeta en la medianía de su edad que como personaje se hiciera alguien mayor, ya que las edades intermedias de la vida son poco poéticas: se es poéticamente atractivo de joven, de niño o de viejo, cercano al origen o a la desembocadura. Creo que este libro de García Montero le hace caso a este consejo: el poeta escribe sobre un personaje de más edad que la suya, más solitario y quebrantado que él.

Este libro es, a mi parecer, un punto de inflexión dentro de la característica vitalidad serena de su obra poética: tiene como telón de fondo el decaimiento, las dudas y el desengaño de «las horas tardías». Es un balance, aunque no el final: su autor nos advierte que todavía no se «siente conforme en la renuncia». Para un poeta que regularmente está tan seguro de sí mismo y de una forma vigorosa, aunque de tono pausado y sin presunciones, *A puerta cerrada* representa un cambio de actitud en dirección hacia la duda y la incertidumbre, incluso hacia la rabia: «Todo lo que te une a la palabra yo / es ahora un peligro // Nunca te des la espalda. / Vigila ese puñal que espera en tus razones. // Vigila las miradas del espejo, / pues conoce la pólvora. // No tomes el café que tú mismo te sirves». Este pequeño poema que he citado completo se llama, significativamente «Veneno».

Como podrá darse cuenta el lector, desde los primeros poemas de *A puerta cerrada*, este libro es menos saludable y amable que los otros del poeta granadino, hasta tal punto que aparece nada más comenzar un ladrón que se roba a sí mismo y después un lobo que es un doble a puerta cerrada, carnicero, desconfiado y rencoroso, del protagonista que lleva la voz en la mayoría de los poemas; sus dientes están afilados

con la edad y el desengaño: «sus colmillos se abren y se cierran / como una campanada de reloj. // Ya estás aquí, / blanco para dormir en el invierno, / lento para las sombras que vigilas, / salvaje para el amor a un domicilio / que huele a soledad y bosque interminable».

El lobo de *A puerta cerrada,* como el felino de *Un tigre en la casa* de Lizalde, es una fiera interior, de departamento y de ciudad, hecho con las contradicciones y las palabras de alguien poco primitivo y muy sofisticado, actual y literario, habitante de esta época y una edad adoloridas: «El viento de la esquina lo lleva a mi dolor. / Las sábanas se enredan a mis pasos» // […] «Lo demás son palabras, / palabras en sus ojos / palabras que se van / o que regresan.»

En *A puerta cerrada* incluso la metáfora del tiempo no es un río, ni un reloj de arena, sino un reloj en una pared que se vuelve paredón de fusilamiento. Seguiré insistiendo: hay algo de ferocidad en este libro que no está en los libros anteriores de García Montero, algo de una ferocidad interior que se ejerce contra el autor y contra el lenguaje: hay en sus páginas «palabras rodeadas / por las uñas de un gato». García Montero continúa siendo aquí un poeta sentimental, pero sus sentimientos no son sentimientos solidarios, amables, amistosos, sino terribles y adoloridos. Daré unos cuantos ejemplos: hay un poema en este libro, «Rehabilitación», cuya estrofa final marca explícitamente la ruptura de la que vengo hablando: «Bastaba en otro tiempo / poner el pie sobre la tierra, / andar por el presente. / Ahora se trata de sentir / que el pasado no es una mentira». Hay otro poema, «Final de año», que trata de una duración problemática en el tiempo, donde se pierde la distinción entre el hoy, el ayer y el mañana, en donde hay versos como éste: «es porque estoy ayer toda la noche». Quizás un poema con idéntico título en libros pasados sería un poema amistoso o nostálgico, pero no uno anudado, problemático, donde las horas son «cuadradas o redondas». En no pocos de los poemas de este libro el tiempo se arremolina, se aborrasca, mezclándolo todo, en formas menos ordenadas y controlables que en libros pasados de su autor. «Las nubes se forman dentro de los relojes», se dice en otro poema y en otro posterior, vigilando un examen de la historia de España, desde el franquismo a la actualidad, se concluye: «Nada me cansa más / que corregir exámenes. Ver cómo pasa

el tiempo, / envejecer, sentirse tachadura / sobre papeles amarillos, / víctima y responsable / de un amargo suspenso general». Creo que este amargo suspenso general, lo que nosotros llamamos reprobado, flota como el sentimiento que domina en las páginas de este libro. La figura más característica de *A puerta cerrada* es el lobo subversivo y heterónimo, que es el nahual que habla y a quien le habla el poeta, al que incita a saltar y a morder. De todos los libros de García Montero, *A puerta cerrada* es, no sólo el más pesimista y desesperanzado, sino el más simbólico y separado de las cosas como se presentan ante nuestros sentidos o de la experiencia de un tiempo lineal. Pero García Montero nunca pierde el control: hasta el lobo feroz es capaz, con un libro en la boca, de preguntarle al poeta, en un poema titulado nada menos que «Poética»: «¿Qué es un endecasílabo?» y de escucharle una respuesta desazonada, pero con la métrica de siempre: «Ensayo la manera / de explicar la insondable razón de lo enmarcado. // Es la ciudad en la ventana, / el arte de medir en los abismos». Esto podría definir esta nueva etapa de la obra de García Montero: el arte de medir en los abismos. En este sentido, nuestro poeta, aun entrando en una nueva sentimentalidad, correspondiente a una nueva edad, es el mismo que en un prólogo a una selección personal de su poesía escribía en 2004: «No basta con sentir, con recibir impresiones, porque la tarea del poeta culmina en el viaje de vuelta, en la construcción de impresiones capaces de afectar al lector.»

BERNAL, ANDREA (2016). *ADIÓS A LA NOCHE*
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ. COL. TIERRA

IOANA GRUIA

El amor es el tema predominante de *Adiós a la noche* de Andrea Bernal, un tema que despliega variaciones delicadas y poderosas en cada poema y que para su construcción poética se apoya fundamentalmente en la mejor tradición del Romanticismo inglés y alemán. Los nombres de Byron, Keats, Goethe y Novalis son de hecho explícitamente citados, en versos que en ningún momento abusan del culturalismo, y en donde el diálogo con la tradición es una exigencia del propio poema. Los sueños y la noche, ámbitos por excelencia del Romanticismo, son escenarios de exploración y reflexión en *Adiós a la noche*, donde la elaboración de la vivencia amorosa se funde de manera sutil y compleja con las referencias a la tradición y con la intertextualidad, subrayando uno de los rasgos básicos del libro: la fusión de pensamiento y emoción, de la razón y el corazón. En este sentido se comprende plenamente la referencia a Goethe, adscrito tanto a la Ilustración como al Romanticismo: «Vuelve a mi Goethe adulto, / escondido entre columnas: / Todo jardín despide / alguna vez sus pensamientos». Los pensamientos como aromas y emociones cobran cuerpo en los poemas de Andrea Bernal y constituyen una de las líneas de fuerza del poemario, confiriéndole armonía y unidad.

Encontramos así en *Adiós a la noche* la unión entre lo físico y la reflexión, con la permanente presencia de una naturaleza pensante de fondo, donde los colores tienen una importancia fundamental. La reflexión sobre el tiempo constituye asimismo un núcleo central en el poemario, y se encuentra vinculado al escenario natural, a los animales. Leemos así que «el ayer es un paraíso peligroso / donde mueren los saltamontes de la juventud». La escritura se asocia a los insectos en *Adiós*

a la noche: «tus insectos negros / con los que aprendí a escribir» o «Por lo menos un insecto pequeño: Poesía». Los amantes se presentan también como animalidad, física y pensante: «Seremos de nuevo animales salvajes, / una noche más, / donde descosernos».

El poema XII (*Adiós a la noche* consta de treintaisiete poemas sin título) es uno de los más emocionantes del libro: «Canto para / una escasa libertad / que nacerá atada a la muñeca de mi hija. / Canto para cuando ella nazca, / es decir, / para lo más incierto ahora. / Para otras sangres y otros úteros». Las palabras a una hija no nacida se hermanan con las dedicadas a la poesía y a la música, a su poder consolador: «Canto porque en ocasiones / tal vez solo la palabra y la música puedan consolar».

MEDO, MAURIZIO (2017). *BACKSTAGE. 18 ENTREVISTAS (Y ALGUNAS NOTAS) ALREDEDOR DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA*
CÁCERES: EDICIONES LILIPUTIENSES.

ÁLVARO VALVERDE

Backstage. 18 entrevistas (y algunas notas) alrededor de la poesía contemporánea, de Mauricio Medo (Lima, 1965), autor de *Manicomio* y *Cuando el destino dejó de ser víspera (Poesía reunida 2005-2015)*, es el resultado de que un buen día, constatando que «el ego terminó por sepultar la razón de ser de gran parte de las reseñas», Medo se decidiera a pasarse a la entrevista como método de análisis de las obras poéticas. Algunos de esos «ejercicios de reflexión y diálogo» se agrupan aquí, en tres bloques que se corresponden a poetas de diferentes edades o, si se prefiere, de distintas generaciones. Todos pertenecen a una corriente central en la poesía «latinoamerican», el neobrarroco o *neobarroso*, según el término aplicado por Néstor Perlongher que tanto se cita en la obra. Hablamos de una poesía de estirpe vanguardista. De una «poesía de la dificultad». «Lenguaje sierpe» (Kozer). Contra la poesía »conversacional», digamos. ¿Un maestro? Nicanor Parra, sobre todos. Y César Vallejo.

La cosa no podía empezar mejor: la conversación con el exiliado cubano y judío José Kozer, uno de los grandes poetas de nuestra lengua. «Vengo de un amalgama de hablas», dice. Le siguen poetas como Tamara Kamenszain, Eduardo Milán y Zurita, tal vez el más conocido del grupo. En todas las entrevistas encontrará el lector que lea con lápiz iluminaciones e ideas que subrayar, sea o no practicante de esta tendencia poética.

En el segundo apartado figuran los nombres de la gallega Chus Pato (con Benito del Pliego y Xiaoxiao, los españoles de un libro donde aparecen dos norteamericanos: Mary Jo Bang y Charles Bernstein), Reynaldo Jiménez, Roger Santiváñez, Rafael Courtoisie, Mario Arteca, León Féliz Batista y Victoria Guerrero. En el tercero, por fin, Jerónimo Pimentel, H. H. Montecinos, Juan José Ródinas, Jorge Posada y el colectivo Ánima Lisa.

Hablé de subrayados. Kamenszain dice que trabaja «escriborroteando». Milán afirma que la poesía es «un acto contra la pobreza», que además de escribirla «hay también que generar un pensamiento poético que no excluya al mundo» y que detesta «a la gente que trafica con el exilio» (yo también). Zurita, el de «Ni pena ni miedo», dice que se niega a leer «todo aquello que

tenga pretensión artística». Pato ratifica que escribir un poema es siempre «una experiencia de lenguaje». Jiménez, por su parte, que escribirla «es ejercer de crítica tocando connotaciones», que «el poema no necesariamente dice, sino hace» (siguiendo a José Ignacio Padilla) y que «el canon no es la tradición». Recuerda, en fin, que no hay «poeta de valía que no sea a su vez un lector». Santiváñez, como Kozer, siente una «necesidad insaciable de escribir apasionadamente poesía todos los días», una poesía que «crea un mundo aparte, tiene su propia realidad que es la del lenguaje». Courtoisie cree que «la poesía es capaz de deslumbrar al lector». «Ni efusión sensible, ni desborde afectivo». Arteca asume que ésta es «una obra más de ficción», pariente muy fraternal del cine. Batista, toda una declaración de intenciones, menciona a Aníbal Núñez y añade que «ciertamente, no espero que se comprendan ni mi poesía ni mi intención». Declara que ha escrito y vociferado por ahí su aborrecimiento por lo que considera establecido en poesía. «Enajenar la poesía de sí misma la hará permanecer», concluye. Del Pliego, que también cita al poeta salmantino, que está en contra del «todovalismo» y que escribe desde «un cruce de caminos», dice que «el diálogo sobre poesía ya es poesía», que «nada asumido acríticamente tiene interés» y que «la escritura es cosa de palabras». Guerrero constata: «La poesía no sirve para nada, entendiendo esto, pasas al momento en el que la poesía te da todo». Como el resto, Pimentel está contra la «literatura del café con leche» (Tabarovsky). Explica el siglo XX poético a partir de tres «movimientos», los que impulsan las obras de Celan, Vallejo y Pessoa. Montecinos está a favor de «una nueva poesía que no se mueve en términos exclusivamente literarios, que se empalagan y se hacen literatosos». Rodinás se declara a favor de la «estética del fragmento» y alude a «cinco modelos expresivos» en «el panorama de lo contemporáneo». «Latinoamérica es una provincia del mundo», afirma. Posada dice que «leer y mirar blogs me da una velocidad y un vigor especial». Xiaxiao creer que es necesario «rescatar» la obra de poetas mujeres. Para terminar, Santiago y Rodrigo Vera, Luis Alberto Castillo, Daniel Sánchez y Michael Prado, integrantes del colectivo Ánima Lisa, confiesan que «la poesía hace cosas».

Hay mucho más entre los diálogos y las notas de este libro al que sólo cabe hacer un reproche: la insuficiente corrección ortotipográfica: hay erratas y errores que podrían haberse subsanado antes de imprimir. Nimios detalles al margen, insisto, hay mucho que aprovechar de estas reflexiones poéticas ultramarinas que completan o complementan las que algunos plantean desde esta orilla del mismo idioma.

QUÍLEZ, CECILIA (2017). *CALIGRAFÍA DE LA NECESIDAD*
MADRID: BARTLEBY.

IDOIA ARBILLAGA

A finales de 2017 fue publicado el séptimo libro de poemas de Cecilia Quílez bajo el sello de Bartleby; en *Caligrafía de la necesidad* se reúnen 35 poemas construidos mediante versículos temáticamente diversos y estructurados en cuatro partes, «Caligrafías», «Cartilla de símbolos», «Performance del ángel» y «Siglo XXI (Epílogo)». Dos prosas poéticas abren y cierran el libro otorgándole una estructura circular, este y otros rasgos formales proporcionan una perfecta cohesión a esta obra de notable diversidad tópica.

Desde el punto de vista temático, la dualidad del ser, un tema muy recurrente en la autora y que imperaba en trabajos anteriores, aquí se abandona, para ocuparse especialmente del *Ello*, del lado primitivo que nos gobierna y enturbia a la vez que nos ilumina («Noto a la bestia aquí…», «Y si la bestia fuera yo…» o «La carne nos presta casi cruda... »); en segundo plano figuran el amor y el deseo, que ni satisfacen ni reparan el *Yo* («Tienes la matriz aún sangrante / Por la herrumbre del goce» o «El amor es una distracción del deseo»), además se ocupa de las carencias, del hambre, y de la insatisfacción vital inherente al espíritu humano. Razonablemente, la tópica del texto también proporciona a la voz lírica una salida vital que no es otra que el Arte, la Literatura y la Belleza («Mientras latimos ciegos / En la rebelión / De la inmortal belleza», «Respiran los poetas / En la verdad hasta cuando callan»); también sobresalen las composiciones referidas al Logos, la Palabra: «La palabra que nos nombre / […] No creamos la palabra, la palabra nos crea a nosotros». Trascienden asimismo los versos: «Y por más que lo niegues / Un resplandor llega / Al caer la tarde / Esas cosas de las que escapas/ Están ahí/ Como un altar a la palabra / Y por eso te asustas /

Rezas / Una y otra y otra vez / Decir algo». O «Idolatradamente / Confusos / Ante la escritura / Como único asilo». Y terminantes sin duda los versos: «La palabra no sabe de medidas / Está en celo eternamente / Como una despiadada primavera».

En otro orden semántico, figuran algunos poemas o versos dedicados a la condición femenina y sus dificultades, también a las renuncias y pérdidas, y a las insustanciales construcciones de la ambición o a la fútil avidez por el futuro.

Formalmente, el libro presenta una singularidad que ya adelantaba en otros poemarios Quílez, pero que aquí se afianza, se trata de la coexistencia de dos voces poéticas que vertebran igualmente la obra: dos planos lírico-narrativos que se superponen, dos voces distintas y casi opuestas. Por un lado la notable metáfora pura y críptica que siempre ha presentado la autora, por otro, emplea un estilo de lenguaje estándar e incluso coloquial que, en anteriores obras, solo despuntaba, y que ahora se define muy notoriamente, recorre el texto y coexiste con ese estilo denso y de gran imaginería de Quílez. Este añadido y afianzado estilo, casi oral y en ocasiones chusco («Una se ponía blanda / Y chocha / Y despatarrada»), aparece y desaparece en el texto, le otorga agilidad y esclarece muchos motivos temáticos. La autora combina dos voces formalmente muy opuestas con gran naturalidad, ejerciendo un notable dominio del discurso lírico («Con un pañuelo de lágrimas y mocos / En el bolsillo interior del corazón»).

También en el orden formal, retoma la autora la total ausencia de puntuación sintáctica de dos de sus obras anteriores, y la apertura de verso con mayúscula, un rasgo poético clásico que, en la actualidad, ha hallado otros seguidores que usualmente lo utilizan como simple capricho tipográfico, si bien la autora desarrolla este uso al incluir además mayúsculas a mitad de verso, con lo que despliega numerosas posibilidades de significación («Mirad las calaveras / Muertas de risa Muertas»). Ello propicia encabalgamientos inesperados y de efectos sugerentes, lo mismo sucede con alguno de los momentos de fracturación de la palabra incluidos muy puntualmente.

Otro aspecto formal sobresaliente es la reiterada aparición de la figura retórica de la elipsis. Ciertamente, la concatenación de asíndetos permite a la autora una esencialidad poderosa y enérgica, prevalecen los sustantivos y sus complementos, también las enumeraciones, lo que centra la atención del lector en los motivos temáticos más relevantes. Respecto al léxico, sobreabunda la composición de verbos y adjetivos mediante parasíntesis, con la aposición del prefijo «des»: desamanecida, desaprender, desbrozados, desencanto, desleales... También predomina la derivación mediante el prefijo «in»: inmortal, inabarcable, inasible, insolente, intranquilo...

Lo más grato de *Caligrafía de la necesidad* es, una vez más en Quílez, ese afán tenaz y arrojado de esta poeta por parapetarse tras la mirada más limpia, tras la inocencia («Recuerdo a cada hora / Mantener casi intacta la inocencia»). Véanse igualmente los versos: «Qué más salvación que dar / Y repartir parte del subsidio / De la inocencia». A este tenor, se halla esa inconfundible fuerza y la convicción de lucha que sostienen el discurso, aun a espaldas de su autora: «Cuando hundo mis manos en la tierra / Cuando las lavo de tristeza / Ahí la inmensidad / Soy hoja naciente»; o, finalmente, «Creo voy a morir escribiendo Y soy feliz». Y del mismo modo nosotros celebramos esta escritura renovada, una vez más Cecilia Quílez gira los mecanismos del discurso lírico extrayendo nuevas posibilidades de sugerencia y significación, al combinar dos voces líricas opuestas que se complementan y aúnan las mejores características de la poesía popular y la poesía culta de la tradición lírica en lengua castellana. De eso pido yo mi limosna, más libros como este.

MARTÍNEZ, ERIKA (2017). *CHOCAR CON ALGO*
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

JUAN CARLOS SIERRA

En *Chocar con algo*, el último poemario de Erika Martínez (Jaén, 1979), se advierte la posibilidad de que el libro arranque con una de esas erratas afortunadas de las que hablara José Esteban en su célebre *Vituperio (y algún elogio) de la errata*, ya que el poema que lo abre «Mujer adentro» comienza con una aparente contradicción de género. El texto dice así: «Estoy *convencido* de que se escribe siempre desde algún lugar, aunque no se escriba en absoluto sobre él (una mujer toma impulso mirando la sombra que proyecta cada cuerpo que falta)…». La lógica de este poema y del conjunto de la obra inclina al lector a pensar que quien habla, ese ente a quien se le suele llamar personaje poético, es una mujer; y efectivamente así lo es, pero en este caso se trata de alguien que cuestiona los clichés y las frases hechas. Por esta razón quizá no estemos ante un desliz de edición, sino ante un intencionado deslizamiento en el uso del género que cuestiona desde los cimientos los estereotipos y las convenciones sobre lo femenino; un arranque radical de un libro que no se aviene bien con los tópicos.

Quien esté familiarizado con la obra de Erika Martínez sabrá que desde su primera incursión en el mundo de la lírica con *Color carne* el discurso poético de la jienense se ha situado en el terreno de la heterodoxia, de la contracorriente, de la puesta en solfa de los lugares comunes —«aquello que rebasa concierne a la lírica», deja claro la autora en el final del poema «Pruebas circulares»—, especialmente en lo concerniente al sujeto femenino.

Desde un punto de vista formal, *Chocar con algo* profundiza algunos de los rasgos de estilo que caracterizan a la poeta desde siempre: la mezcla del poema convencional con el poema en prosa, la inclinación en el

fraseo hacia el destello del aforismo –ya ensayado en su libro *Lenguaraz*, de 2011, y que en ocasiones recuerda a cierto Benjamín Prado—, la mutilación de cuando en cuando de la sintaxis, la mirada fragmentaria o el gusto por construir los poemas a partir de *collages* de imágenes *a priori* inconexas que concluida la lectura encuentran su acomodo bajo una coherencia insospechada —es decir, el descubrimiento de un nuevo significado que alumbra de una forma alternativa la realidad—. Podríamos afirmar que Erika Martínez choca, entre otras muchas cosas, con las expectativas más comunes dentro del concepto generalizado de lo que es un libro de poemas, porque de una manera bien reconocible al cabo ya de tres poemarios —eso que se llama voz poética— ha apostado por un discurso que se sitúa incluso en el extrarradio de las afueras de la poesía.

Por otra parte, también resultarán familiares para quienes han frecuentado sus libros anteriores las inquietudes que aparecen en *Chocar con algo* y la perspectiva desde la que son abordadas. No obstante, en este último poemario no hay repetición excesiva de fórmulas poéticas anteriores más o menos exitosas. No parece que Erika Martínez se haya abandonado o haya caído en la rutina, puesto que aquí, como novedad, se intensifica o se extrema la idea del cuestionamiento del yo y de su despojamiento. No por casualidad, creo, el libro acaba con esta fraseverso —o viceversa—: «Adónde iré si le susurro a quien soy que se vaya». En esta línea quizá lo más interesante del poemario tenga que ver, como se ha apuntado anteriormente, con el cuestionamiento de la feminidad y/o de lo femenino, que lo abarca todo. De hecho, la estructura de *Chocar con algo* apunta, *grosso modo,* a tres aspectos de la figura femenina.

En la primera sección, titulada «Mujer agita los brazos», hallamos una revisión del papel de la mujer y de la propia autora en su condición de escritora. En este sentido, llama la atención especialmente el empeño por desetiquetar, por llamar a las cosas por su nombre y no por el que el patriarcado ha elegido tradicionalmente de forma paternalista. Un ejemplo singular de esto que apuntamos lo constituirían, por ejemplo, poemas como «La institución», «Pruebas circulares» o «El guardapelo de las poetisas» —en este último se escucha al fondo a Gloria Fuertes, que siempre insistió en ser poeta y no poetisa—.

La segunda parte del libro, «Desiertos», aborda la dimensión más social, histórica, familiar y política —entendida esta última como mujer en la *polis*—. A diferencia de libros anteriores de Erika Martínez, en especial *El falso techo*, el peso de estas preocupaciones se adelgaza en *Chocar con algo* y de ahí probablemente el hecho de que en el final de «Desiertos» la temática se vaya deslizando hacia el ámbito del amor para entroncar con la siguiente sección, «Nulípara», donde la figura femenina se contempla como amante y no-madre. Así van cayendo los poemas hasta que alcanzado el titulado «Estación» —o quizás incluso el anterior «El último demagogo»— se vuelve a la reflexión metapoética, cerrando el círculo abierto en la primera parte y dejando el resto del poemario como una suerte de epílogo.

«Diez intemperies bajo techo», que así se titula la cuarta sección de *Chocar con algo*, lleva de la mano al lector por una geografía urbana de espacios cerrados que lejos de proteger lo dejan, según la propuesta de Erika Martínez, desnudo, despojado, sin sujeción frente a un porvenir sin certezas. Todo está por construir, a la intemperie, empezando por la propia subjetividad.

Poesía, en definitiva, la de *Chocar con algo* que no plantea soluciones cerradas, sino preguntas aún sin resolver porque «…la verdad existe, / pero tiene algo de ectoplasma» —«Mirar a través»—.

BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS (2017). *CLIMA MEDITERRÁNEO*

MADRID: VISOR.

XXX PREMIO TIFLOS, PREMIO NACIONAL DE LA CRÍTICA DE POESÍA 2017.

DAVID MAYOR

Analista lúcido de la poesía española reciente —su *Poesía en pie de paz* (Pre-Textos, 2006) es un libro fundamental—, estudioso de voces esquinadas del canon como Víctor Botas o José Antonio Gabriel y Galán, saludable prescriptor de novedades, ensayista brillante —no se pierdan *La menina ante el espejo* (Fórcola, 2016)—, cuentista por sorpresa y también premiado —*5 capitales* (Algaida, 2017)—, sin embargo, Luis Bagué Quílez es sobre todo un poeta a quien cualquier buen aficionado al género debe prestar siempre atención. Autor de una destacada obra poética —ocho títulos, dos escritos en colaboración con José Joaquín Penalva—, Bagué Quílez está construyendo una voz propia que libro a libro adquiere nuevos matices y profundiza en algunas de las claves contemporáneas del decir poético: la reflexión sobre la representación y el simulacro; la identidad como un proyecto en el que los discursos culturales adquieren rango de emoción; la historia como paisaje íntimo por el que paseamos, nos detenemos, miramos y anotamos la acumulación de lo que somos, de lo que creímos ser, de aquello a lo que nos parecemos; la política como lectura implícita de los acontecimientos tan colectivos como individuales; la ironía como herramienta necesaria.

Su poesía transcribe el parecido del mundo con el mundo y cuestiona con ironía eficaz la aparente visibilidad de lo real. Lo hace con una voz que propicia la calma y la reflexión de línea clara, sin descuidar en ningún momento la mirada crítica sobre el mundo contemporáneo. Ésta es una de las características de su último libro, *Clima mediterráneo*: crítica, pero sin subrayados ni afanes románticos. No es una poesía social de acuerdo con las convenciones que la historiografía literaria ha concedido a la etiqueta, pero sin duda éste es un libro de poesía social. Y, por lo tanto,

es un libro de poesía política. No piensen en un compromiso sartriano o marxista —Luis Bagué es un *posposestructuralista*—, pero sí en alguien que hace del poema un espacio en el que cuestionar convenciones y formas de vida en común. Un cuestionamiento que parte de la aporía que implica un fondo ilustrado con una forma que ha pasado por el filtro postmoderno del reciclaje —«Creo en la eternidad, en el eterno / retorno de papeles y plásticos y envases […] Yo me vuelvo inmortal cuando reciclo. / Yo me juego la vida reciclando.» (p. 44)—: arriesgada virtud estilística con la que logra un singularísimo acercamiento crítico al entorno y lo cotidiano (viviendas de protección oficial, ciberespacio, economía doméstica, alta velocidad, zona residencial… son algunos de los asuntos que jalonan el libro). Un reciclar en el que caben Velázquez y Antonio López, Goya, Lope en los ojos de Marta de Naveres, José Hierro y Ángel González, que se hace eco de Tranströmer, Ashbery o Eugenio de Andrade, que glosa con sobresaliente acierto a la estadounidense Kay Ryan.

Clima mediterráneo (Visor, 2017) profundiza con madurez en las vetas que Luis Bagué Quílez ya señalara en *Página en construcción* (Visor, 2011) y *Paseo de la identidad* (Visor, 2014): uno, mientras leía este nuevo libro, ha recordado las «historias», «metarrelatos», «hipótesis», «ensayos» y «monólogos» que funcionaban como epígrafes en el libro de 2011 y que todavía podrían ordenar este de 2017 que sigue siendo, como no podría ser de otro modo, una página en construcción y un paseo de la identidad. Porque eso es lo que el lector encontrará en *Clima mediterráneo*: poemas que son historias, metarrelatos, hipótesis, ensayos y monólogos, esta vez «hechos en España». La escenografía de este libro es la de una «España real»: motivo tanto de poetización como de crítica. Una España, cuya principal razón acaso sea la del Quijote, orilla de un Mediterráneo, «mar con puerta giratoria», *topos* de una supuesta convivencia que ahora muestra un mar en contra de sí mismo. «Es el mar contra el mar: / un maricidio. / Una sublevación de costa a costa. / Se levantó el Levante. / Se amotinó el timón.» (p.15).

Clima mediterráneo funciona como apuntes para una historia portátil de España —«Un país de barberos. // Patria de mil exiliados, / tierra

para el destierro, / imperio donde nunca / llega a ponerse el sol que más calienta […] y que ha vendido el suelo, la sed y la cordura / por la primera línea de un discurso / con vistas al vacío» (p. 26)—, una historia pixelada, jirones de imágenes y lugares comunes, pero contada con un estilo limpio y elíptico, completamente opuesto a grandilocuencias y relatos definitivos más propios del panfleto que del verso libre. «Pido una proporción hospitalaria. / —escribe Bagué en «Contra lo sublime»— Busco la magnitud de lo habitable.» (p. 43). El clima mediterráneo debería ser, por lo tanto, un clima en el que vivir sin arrebato, en un Mediterráneo ilustrado y posible para cualquiera, venga del Mar Rojo o del Negro, venga de cualquier geografía humana.

Luis Bagué Quílez ha escrito un libro de poesía con historia, radicalmente contemporáneo, crítico. Ha escrito un libro excelente de poesía política, sutil e incisivo.

MUNTAÑOLA, ESTHER (2017). *COMIENDO DE UNA GRANADA*
PRÓLOGO DE MARISOL SÁNCHEZ GÓMEZ, MADRID: BARTLEBY.

IDOIA ARBILLAGA

Esther Muntañola (Madrid, 1973) ha publicado tres poemarios en un periodo de catorce años, con un muy medido tiempo entre ellos, pues la autora ha preferido cabalmente dejar en el cajón aquello que no alcanza la altura poética adecuada para el género lírico. Así, tras *En favor del aire* (2003), apareció casi una década después *Flores que esperan el frío* (2012) y siete años más tarde *Comiendo de una granada*, el texto que nos ocupa. La obra reúne treinta y cuatro composiciones que figuran correlativamente, esto es, sin ninguna clase de estructuración formal interna; ello permite al lector realizar un cómodo recorrido por el universo poético de Muntañola, en donde la diversidad funciona como único eje temático y formal que vertebra el conjunto.

Formalmente sobresale el verso libre generalmente blanco —salvo excepcionales asonancias—, un verso aquí no especialmente melódico, pero que sí presenta un gran cuidado. Por un lado, estos versos igual se extienden en poemas de largo recorrido y versos largos (como en «No abras el arca. No abras el arca. No abras el arca», pp. 25-27, «Astillas», p. 31, o en el magnífico «*Sweet dreams*», pp. 39-40), que se contraen en poemas breves en donde, en nuestra opinión, aparece la voz lírica de mayor altura de la autora (como en «Caer», p. 23, «Leve», p. 43, «Aún verde», p. 57, o el notabilísimo «Despojarse», p. 33). Es de señalar que la tipología textual se halle igualmente predeterminada por la diversidad; esta rica pluralidad formal da cabida a poemas largos y breves, según se ha indicado, pero también incluye prosas poéticas (como «Ruta de los Balcanes», p. 29, o «Ruta del Mediterráneo Oriental», pp. 34-35), poemas de discurso más explicativo («Nada», p. 45, o «De la tierra y de la vida», pp. 62-63), otros de sesgo lírico-narrativo (como «Monte

bajo», p. 56), e incluso se incluyen hacia el final dos textos propiamente narrativos con temática relativa al Viaje (como «Espacio para sostener el tiempo», pp. 58-59, texto narrativo-descriptivo acerca de la Estación *Friedrichstrasse* de Berlín).

En todos ellos desarrolla momentos poéticamente brillantes, si bien, encuentro particularmente notables los poemas en donde predomina la condensación, la mención directa del objeto poético y una imaginería más rica. Así, sobresalen en este orden los referidos «Despojarse» o el muy notable inicio de «Ruta del Mediterráneo Occidental…», pp. 53-54: «En tierra de sal el árbol rojo. Espigas blancas / como racimos ascendentes. Febrero. El agua / cubre y se retira, como una sábana que quisiera / tapar y no puede / los cuerpos encallados. / Azul y frío el dolor / en la lengua del agua.» (p. 53).

Temáticamente la diversidad permite dar cabida a composiciones metapoéticas (como «La sombra sobre el papel», pp. 28-29, o «La misma raíz», pp. 46-47), amorosos («Racimo», p. 49, y «Caer», p. 23), también sobre la figura de su abuela, un referente familiar que aparece en distintos poemas (como en «No abras el arca...» pp. 25-27, «Despojarse», p. 33 y otros), con temática de viajes («Marais Poitevin», p.22), poemas sobre su infancia («Maíz», p. 37, y otros), paisajísticos o con un motivo natural principal («Lugar», p. 41, «Leve», p. 43, «Canal», p. 48, y «Taxus», p. 50); también poemas sociales sobre los refugiados sirios, los africanos («Comenzamos el otoño», p. 24, «Ruta de los Balcanes», p. 29, «Ruta del Mediterráneo Oriental», pp. 34-35) y relativos a circunstancias acontecidas en guerras —a la II Guerra Mundial («Caen, pp. 20-21») o a la Civil española, a propósito de una pérdida humana surge el «Monte Bajo», p. 56, antes de un texto narrativo que una prosa poética.

Sin duda hay una poesía notable en *Comiendo de una granada*, una obra temática y formalmente muy heterogénea, en donde la sencillez, la ausencia de adjetivación o figuración del lenguaje brindan unos poemas de clara mención directa del objeto poético. Sintácticamente sobreabunda el encabalgamiento, la complementación del nombre, pero también la sencillez más rotunda. La simplicidad, en su mejor sentido, define el texto y le otorga unos interesantes momentos contemplativos

determinados por una cierta y encantadora inocencia, si puede así decirse. Coincido de otra parte con algunas de las afirmaciones de Marisol Sánchez Gómez contenidas en su Prólogo (titulado en peculiar guiño a la serie *Game of Thrones*, «*Winter is coming*»), cuando incide en la sobriedad y serenidad de los versos de Muntañola, quien ofrece en este poemario de poco más de cuarenta páginas –aunque se añadan otras tantas a efectos de la edición- numerosos versos de gran calado que se muestran ya desde su primer poema: «Tierra de Norte»: Sólo el tiempo sobre el árbol desnudo./ Tierra de Norte. Los árboles / sostienen el cielo / negros, como cabello de animal. Cielo denso, azul, / donde la luz cuando cae / talla la tierra y es asombro / de invierno y de pájaros, / vibra.» (p. 19).

ARANDA, VERÓNICA (2017). *DIBUJAR UNA ISLA*
MADRID. REINO DE CORDELIA.
XX PREMIO DE POESÍA CIUDAD DE SALAMANCA.

FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MORÁN

Dibujar una isla, merecedor del XX Premio de Poesía Ciudad de Salamanca y publicado, con una delicadeza encomiable por Reino de Cordelia, es el nuevo libro de la prolífica y siempre sublime Verónica Aranda (Madrid, 1982), autora de una magnífica colección de títulos que pueden contarse ya, sin duda, entre los mejores de su generación.

Ariadna García constataba en su momento, al hilo del libro que ahora también reseñamos (*Oculta Lit*, a través de la bitácora *El rompehielos*, 19 de enero de 2018), la forja que de su voz, tan propia, reconocible e hipnótica, había ido realizando Verónica Aranda a lo largo de su larguísima producción poética y la manera en que esos elementos característicos fraguan, como siempre y como nunca, en los poemas que componen su última entrega lírica; y al mismo tiempo, sin suponer una contradicción, un giro importante en su tratamiento de temas y formas. En efecto, Ariadna García acertaba de pleno: sigue, como siempre, encontrando el lector en *Dibujar una isla* un trabajo honesto y de alta exigencia, perfeccionista y plagado de detalles y sutiles musicalidades, pero también, al unísono, una nueva dimensión interior del verso y sus posibilidades de introspección hasta ahora inédita en Aranda. Estos nuevos caminos, presentes sobre todo en el tramo final del conjunto, resultan sólidos y prometedores, y contrastan, enriqueciéndola en un muy alto grado, con la distintiva sensualidad verbal de la autora. Hay, tal vez, en estas páginas una nueva y fascinante frialdad de lo real cotidiano que, pasada por un filtro simbólico de inusitada potencia, resulta, sencillamente, sobrecogedora.

Dibujar una isla se divide en tres partes. Las dos primeras, un recorrido minucioso por las islas del Egeo y del Jónico, suponen un glorioso,

sugerente y logradísimo elogio de la levedad. La poeta construye en ellas un *nosotros*, no poco narrativo, sobre el que se levanta y gravita una lúcida observación de lo cíclico y de lo necesariamente perecedero. Todo encaja: se produce un viaje a la raíz y sus frutos; las viajeras, que se saben herederas de ese mundo eterno que apenas rozan, se reconocen, a su vez, temporales y variables: como el mar que circunda todos los territorios, como la piel en el vaivén de los deseos y las frustraciones veladas. De ahí los símbolos cítricos que pueblan los poemas de estas secciones; de ahí los jardines de las villas, los ciruelos, las alcaparras, los pinares, el vino, el *paraíso diminuto* que se nos describe en versos como los de «Antipaxos» (p. 47), como preludio de un nítido descenso a los infiernos: como en el mito de Perséfone, quizá, fruta para el olvido que apenas fue recuerdo.

El título del libro remite a ricas evocaciones sobre la tarea misma de la escritura: el dibujo requiere de la observación, como la poesía; la isla requiere interioridad, encuentro y desencuentro de tierra y agua, como se requieren papel y tinta. Recordaba Cirlot en su *Diccionario de símbolos* que Jung hablaba de la isla como un «refugio contra el amenazador asalto del mar inconsciente» (cito según la edición de Siruela de la obra, 2001: 263). Hay en los poemas de Aranda refugio y conocimiento compartido, hogar itinerante contra la podredumbre de lo roto. Verónica Aranda teje en estas dos secciones el tapiz de una íntima odisea y traza, por lo tanto, un delicado puente entre la épica personal y la lírica aún no desgastada, pero inminentemente ruinosa, de las protagonistas.

Tras la transición de las islas del Jónico, en las que se intuye, desde el mismo acercamiento en ferry una tormenta irremediable, la simbología de la isla cambia de forma diametral y es la casa, el hogar que debe compartirse, un perfecto exponente de las islas con las que cierra Cirlot la entrada de su *Diccionario* antes aludida: en paralelo a la sección final («Dibujar una casa») encontramos que «[según el hinduismo] la isla se concibe como el punto de fuerza metafísico en el cual se condensan las fuerzas de la inmensa ilógica del océano», mientras que para la cosmovisión grecolatina simboliza «[la isla] aislamiento, soledad y muerte. La mayor parte de deidades de las islas tienen carácter funerario,

como Calipso» (*loc. cit.*). Huelga decir, así pues, que ambas culturas han influido de manera decisiva en el quehacer poético de Verónica Aranda y que, por ende, este resulta un paso más que lógico en la evolución de su escritura.

Es el momento, en esas páginas finales, de la exploración de dicha confluencia, a través de los versos más sombríos de toda su carrera, pero también, me atrevo a decir, de los más personales y, sin lugar a dudas, turbadores. Y no se conforma aquí Aranda con la inercia del significado directo de la casa convertida en isla y en jaula y en desencanto, sino que crea un enorme catálogo de imágenes (incluso con neologismos en aposición realmente felices, como *silencio-arcilla*) cercano al surrealismo para delinear con precisión exquisita el fruto malogrado de una isla sin raíz donde la promisión se resuelve en un inventario de lo irrecuperable. Se viaja, así, de la clave alta de las islas griegas (de la fluidez de la natación y del itinerario) a la clave baja, muy baja, de lo detenido y hecho añicos, al testimonio del estigma y del muro.

En definitiva, *Dibujar una isla* nos ofrece una novedad doble: no solo una magnífica colección de poemas nuevos de Verónica Aranda, sino también un nuevo rumbo en su dicción y una nueva forma de construir sus libros y los poemas que los componen. Estamos de enhorabuena.

ESCABIAS AMPUERO, ALBERTO (2016). *DISPARO DE NIEVE*
PRÓLOGO DE LUIS ALBERTO DE CUENCA, SEVILLA: EDICIONES EN HUIDA.

FRANCISCO M. CARRISCONDO ESQUIVEL

Cuarenta y nueve poemas, no necesariamente agrupados bajo un hilo conductor, como si fueran la obra integral de un joven poeta, por parecer que sólo a esto, a escribir, ha dedicado su vida. Pero no, no sólo a escribir, también a rapear, otra manifestación del verso. Lo dice Luis Alberto de Cuenca en su prólogo, «De *Shone* a Alberto Escabias Ampuero». *Rap* en letras de molde. El autor le devuelve el favor dedicándole el poemario, estructurado en dos partes: «Donde compiten ciegamente el crimen y la aurora» y «Donde conviven contemplándose el crimen y la aurora». La ambición que rebosa en los títulos, la generosidad de las dedicatorias, la fascinación por el descubrimiento de retazos de lenguas y civilizaciones muertas… son signos de la juventud del bardo, etapa en la que descubre «la sensación / antes que el sentido. […] [E]l sexo / antes que el amor». Al poeta le persigue la música hasta en el mismo título de la obra, *Disparo de nieve*, referencia clara a la mítica canción, «Ojalá», de Silvio Rodríguez. Siguiendo con la artillería, el poeta, por fortuna, no es un bala perdida (de nuevo la juventud), pero sí un ser que busca las emociones rápidas, «fugaces como el deseo», que goza de las masturbaciones propias y de las ideas. Es lo que corresponde a la edad. Como lector, asocio los versos a una cultura pop (de nuevo la música): el poema «Musas y arañas» recuerda el videoclip de The Cure para su tema «Lullaby». La lectura de los poemas como resurrección, aquella completitud por la que El Joker necesita de Batman: «mis versos / estaban muertos / hasta ahora / que, por fin, los lees». He aquí una vía natural de ampliación de la obra poética de Escabias Ampuero, que puede aprovecharse de la maestría que, al respecto, demuestra su mentor. Pululan las imágenes rotundas, descarnadas: «leche de perras violadas», «cauce de plasma menstrual», «orgía de leprosos», «boxeo

sobre estiércol». El estado líquido se extiende por doquier, como leche, como plasma, pero también como agua. Lo que no es sólido ni tampoco gaseoso, como la nieve. Y así, entre telas de araña y sustancias nos vamos moviendo por el poemario, lenta y dificultosamente. La atmósfera es, pues, densa. Ayuda a andar el camino la sonrisa que se esboza al leer algunas ocurrencias, como las que figuran en «Amen himen y amén», «Pólvora y granizo» y «El suicida metódico». Reproducirlas sería como destripar lo más interesante de la obra, entre otros hallazgos expresivos, y no es el de destripador mi oficio; pero he aquí una: «¿Quién ha escrito / el nombre de un suicida / aquí, en mi esquela?». El poema donde figuran estos versos se titula «El cadáver de ayer». ¿No será entonces el cadáver de «El suicida metódico»? ¿Y no serán entonces ambos el poeta? Es lo que a veces tiene la juventud: las mismas ansias que arrastraban *Las vírgenes suicidas* de la hija de Coppola. El laconismo de los versos se convierte así en fiel correlato de la brevedad de la vida.

PEYROU, MARIANO (2017). *EL AÑO DEL CANGREJO*
VALENCIA: PRE-TEXTOS.

RAFAEL ESPEJO

El horóscopo chino habla del año del cerdo, de la serpiente o de la rata, pero no del cangrejo, cuya figuración, en todo caso, se avendría mejor con el zodíaco griego, el de la cosmología occidental. Podemos tomarlo como metáfora, qué diré, de un retroceso, de la insistencia del pasado o de una carencia de expectativas, y puede que todavía no demos con el sentido con que lo utiliza Mariano Peyrou. He aquí varios ejemplos para ir probando: «El año del cangrejo nos acostumbramos a caminar de lado / para no despertar a nadie» (p. 9), «Teníamos un cangrejo en la boca y había / que cuidarlo, masticar despacio para que no se / despertara» (p. 11), «Ella tenía náuseas y una colonia de cangrejos en la imaginación» (p. 14), «La superficie de las cosas era el cangrejo de las ideas» (p. 42)... Digamos que a cada aparición del cangrejo podemos ir completando otro poco su sentido. Algo que, por lo demás, no sólo se nos exige para con el cangrejo. De hecho se nos insta a mostrarnos permeables a cualquier posibilidad y en todo momento: «Había una mujer que podía ser mi madre o mi hija», se dice ya en la primera página, a modo de «Érase una vez». Y a partir de ese banderazo, con un ritmo narrativo y un pulso lírico encomiables, se empieza a comprender que nada es sólo lo que parece. Que el animal cangrejo alude a una dolencia que va menguando los «muchísimos espacios» de los que es dueña Inés, único personaje del cuento con nombre propio, capaz de invertir los vínculos y afectos, la condición de cada cual: «Ahora los muertos eran como niños y los vivos éramos los / adultos que teníamos que cuidarlos» (p. 38).

Porque sí, *El año del cangrejo* es un poema-relato. Aunque hay grandes antecedentes modernos de esto (*Poema de robot* de Leopoldo Marechal o *Aniara* de Harry Martinson, por poner dos ejemplos capitales),

la originalidad de Peyrou, su aportación personal a esa suerte de subtradición, reside en las reverberaciones de una mirada infantil que se apoya en la imaginación como tutora de la vida, desmotando las reglas de la realidad, superándola con el poder del niño que tiene que fabular sobre lo que no entiende, convirtiendo el mundo en leyenda. La ficción interpreta la realidad, la asume orbitando en torno: «Me imaginaba lo que Inés se imaginaba de mí, y pensé / que Inés nunca sabría lo que yo me imaginaba de ella» (p. 59).

Se trata, pues, de un único poema, si bien dividido en tres partes. Un poema en versículos cosidos formalmente con imágenes iluminadoras y aforismos brillantes; y argumentalmente comprometido al devenir de sus personajes (o motivos alegóricos): la fruta, un telegráfono, niños de fondo, pelotas que botan solas, la misma ola repetida, otra vez los cangrejos, dibujos que se resisten a «renunciar a la fantasía de poder hacer algo / sin necesidad de aprenderlo» (p. 20) e incluso citas bíblicas apócrifas que ironizan de manera irresistible: «Según cuenta la Biblia, cuando lo práctico se opone a lo/ simbólico, lo mejor es bailar» (p. 43). La combinación de todos estos elementos provocan una sacudida sentimental con epicentro no en el protagonista, sino en Inés. Ella es la destinataria de los dibujos, principio y fin de sueños y recuerdos en un territorio mítico de mar y jardines, un paraje sin contexto espacio-temporal.

Es irrelevante a la literatura que *El año del cangrejo* aluda a un episodio biográfico difícil, pero aporta un plus de valentía saber que el autor se ha sobrepuesto a sí mismo, resolviendo su dolor en un ejercicio de meditación y compromiso estético: la conversión de un drama personal en un hermosa aventura humana sobre la despedida a un ser querido. Su lectura, de verdad gozosa, jamás incurre en sentimentalismos. La tragedia se reviste de amabilidad e inocencia, de seducción y humor, de melancolía y vitalismo: «Nos vengábamos peinando a las arañas: el cuerpo por un / lado, las largas patas hacia el otro, y ellas se alejaban/ cojeando sobre la hierba y planeando su venganza» (p. 12).

Ya encontramos muestras de esta talla en el resto de su obra. Una poética la suya que se viene sustentando en imágenes plásticas e

interrogativas a la vez, extremadas en este caso si atendemos a una dicción aplicadamente sencilla, casi fundacional («Una montaña de limones como símbolos / de lo que no se sabe», p. 11), a un surrealismo en apariencia inocuo («Cuando ella no me quería, yo tampoco podía quererme y / me deterioraba como una piedra envuelta en un papel / envuelto en una playa envuelta en lluvia», p. 22), a sus anáforas juguetonas (p. 22) y a un humanismo celebratorio a pesar del omnipresente cáncer («Pensé que no quería un futuro infinito sino un futuro / abierto», p. 40).

Sin embargo, más allá del incuestionable sello de autor, *El año del cangrejo* resulta una rareza, o un paréntesis, en la obra poética de Peyrou, quizá porque la composición de un poema de estas características lo aleja del poemario al uso, con textos que comienzan y concluyen en sí mismos, o que, en todo caso, hacen comunidad con textos vecinos. Aquí el vecindario es «real»: los personajes, en su interrelación, van amplificando los argumentos del autor. Cierto que no se desarrolla una trama estrictamente, pero se aprecia una voluntad creacionista que sólo puede ser fruto de un trabajo reglado, disciplinado, lejos del halo azaroso o imprevisible en que parecen gestarse las colecciones de poemas, siempre proyectadas a medio o largo plazo. Por lo que no se trata de una colección, sino de una lección. Una lección sobre lo bello y lo triste. Peyrou se revela aquí como un auténtico sabio. Su inteligencia, por encima de todo dualismo, encuentra el modo de conjugar la emoción con el enigma, es rigurosa y es tierna y persuasiva: «En el dialecto local había muchas menos palabras que en / el nuestro. Pensé que el que tiene más palabras, tiene / más problemas» (p. 60).

El año del cangrejo es, en fin, un libro para leerlo de seguido. Dos veces mejor que una, tres mejor que dos. Porque contiene varias capas de significación, y a más lecturas más hondo se llega. Es, en ese sentido, varios libros en uno, dado que en él «Los tomates cambiaban de sabor y de significado a lo / largo del día» (p. 12).

GARCÍA, ÁLVARO (2016). *EL CICLO DE LA EVAPORACIÓN*
VALENCIA: PRE-TEXTOS.

JUAN MANUEL ROMERO

Álvaro García (Málaga, 1965) ha escrito con *El ciclo de la evaporación* el poema extenso más ambicioso y complejo de su generación, una obra de más de mil quinientos versos que no funciona por acumulación sino por encantamiento, por la síntesis, el placer del detalle y la intensidad que convierten un conjunto de meros signos en algo que seduce, cautiva y transforma: un hechizo.

La clave de ese encanto está fundamentalmente en la conjunción penetrante de mirada y pensamiento. Por un lado, el vigor de la percepción redescubre las cosas concretas (unas naranjas, un piano, una alberca, un gato entre contenedores…), que es donde vibra lo universal y la memoria de lo vivido y de lo no vivido. La mirada va más allá de lo descriptivo costumbrista o psicológico porque aspira a ser materialidad exenta, realidad nueva: «la reinvención constante de las cosas / por el sencillo hecho de mirarlas / hace mágico lo real, real lo mágico». El roce con la referencialidad es profundo y breve, ligero y pleno, «ráfagas de luz» que nos impulsan a elevarnos sobre su utilidad, a romper con ella en la existencia más transparente de la poesía. Por otro lado, el poema que contempla el mundo también lo piensa: «Le dábamos mirada al pensamiento». Asistimos a una explosión de inteligencia sensitiva, una indagación reflexiva a través de las emociones y de la conciencia que logra «fortalecer la vida con pensarla». Toda poesía verdadera es un generador de pensamiento, pero hay veces que éste se concentra hasta clarificar los objetos y dar con la oscuridad de su médula. El extracto cognitivo de los versos es, en ese sentido, un saber desde el enigma, un fuego oscuro, un vínculo lúcido y azaroso con la existencia.

Estructurado en cuatro cantos unitarios y circulares a la vez que fragmentarios y poliédricos, *El ciclo de la evaporación* es el fruto de un

proyecto de quince años en el que se recoge y se tensa el hilo de las cuatro entregas anteriores de Álvaro García, desde *Caída* (2002), pasando por *El río de agua* (2005) y *Canción en blanco* (XXIV Premio Fundación Loewe, 2012) hasta el más reciente *Ser sin sitio* (2014). La poética sobre la que se sustenta, sólidamente fundamentada por el propio autor en el ensayo *Poesía sin estatua* (2005), tiene que ver con lo que Chesterton denomina «un regocijado descuido del propio yo» y plantea la posibilidad de dejar atrás la identidad «documental» para enhebrar con un pulso más firme la vivencia particular a la colectiva, para «asumir otras vidas o asumir la vida». Aliviados del coágulo de la mera circunstancia personal, los versos avanzan con una nueva agilidad, enlazados y libres («Las palabras anidan por su aroma»). Ese fluir de «vida caudalosa y contenida», esa reorganización autónoma de las palabras en un discurrir hipnótico consiguen al fin inventarle «espacios al espacio» y encontrarle una apertura al tiempo, un «presente infinito» en el que «quién sabe si no existe la muerte / con sólo no temerla ni quererla». Espacio y tiempo traspasados, evaporados, son la «verdad vertiginosa» del viaje del yo que protagoniza este poema, un sujeto que se desprende de los condicionantes de la identidad («¿Tiene uno identidad o es sólo parte / del paisaje que duda en una vela?») y se arriesga a un despojamiento, a una «desacumulación», a sólo ser «y ser más». Mientras las torres arden y se derrumban o los ejércitos invaden países, el amor y la música «reordenan el mundo / mientras parece que lo desordenan». La poesía derrota así a la muerte no como consecuencia de una redención mesiánica sino desde la energía que nace de la rotunda materialidad del sol, del mar, de una fruta, del cuerpo amado o de una canción que, vividos a fondo, incendian el tiempo. Por eso no hay ninguna solemnidad trascendental sino simplemente euforia física de sentir («tan rápido el deseo / y tan moroso el tiempo del deseo»), juego («proyecto de arquitecto predilecto»), ligereza («Los cláxones animan, recriminan, / o tal vez su protesta es sólo en broma»), voluptuosidad («Con dedos de saliva me recorres / igual que las mareas trabajan una roca / exhausta al fin en una espuma blanca») e ironía como cuestionamiento de verdades prácticas («Yo he bajado a mirar si estaba el día»). Todo ello mezclado y condensado, por un apetito brutal de vida y un lenguaje que quiebra la lógica, en un solo instante donde las cosas ocurren de manera simultánea: unas hojas que brillan, la piel

junto a la piel, las flores en la lápida, un aleteo de cigüeñas, el dolor y la extrañeza del ser temblando «de totalidad».

La búsqueda del poema, de su millar y medio de versos, no es otro que la aprensión de lo real múltiple y simultáneo, universal y concreto. Ahí descubrimos «la leve arboladura de una grúa / que apenas se movía, / como moviendo nubes». Ahí sabemos «del tiempo el adentrarse / en una costa poco a poco oscura». Ahí la libertad interior de la poesía que vibra en cosas sencillas: «Sólo entrega esta mano arena al aire». La desarticulación de toda pureza se da precisamente en esas cosas elementales o simples o inocentes: el pájaro que anida en un extractor, la fruta del mercado bajo un precio de tiza, el bolígrafo que le hace «la corona de luz a la palabra sol», la vespa del cartero abriendo lo real a su inmediatez, un balón adidas deshinchado que hace rodar aún la pregunta por la forma de lo que carece de fondo. «Todo tiene sentido poético si lo grande del mundo se presta a ser comprendido en lo pequeño, en su acuñación verbal de sentido físico y sonido», como señala el autor en una poética reciente. El amor surge con plenitud de esa concreción física elemental de dos cuerpos que, en una habitación de hotel, huyen de los días y los quieren, se convierten en «un animal que es dos humanos», y se sienten «ya libres de ser hombres o mujeres o niños». Eso viene a decirnos este gran poema de amor sin clichés sentimentales, y así concluye el libro con la esperanza de que será desde esa intensidad que borra el destino donde «La muerte tendrá dentro memoria de un sol vivo».

El ciclo de la evaporación aborda una profunda exploración de la conciencia mediante la confluencia de misterio y precisión. El lector sentirá el placer de una poesía que abre los sentidos y da fuerza y esperanza. Con este libro extraordinario, heredero en la literatura hispánica del magisterio de *Don de la ebriedad*, *Piedra de sol* y *Espacio*, Álvaro García asegura igualmente la continuidad de la gran tradición europea (Rilke, Eliot, Valéry) del poema con fuerza de pensamiento y vitalidad imaginativa. Una poesía que, superando la vivencia personal y la historia a través de un lenguaje llevado a sus máximas consecuencias, vuelve para refundar lo que somos y, desde ese cambio, desde esa revolución individual y sutil, refundar el mundo.

GARCÍA ZAMORA, SERGIO (2017). *EL FRÍO DE VIVIR*
MADRID: VISOR.
XXIX PREMIO LOEWE A LA CREACIÓN JOVEN 2016.

FLORA JORDÁN

Con *El frío de vivir*, el cubano Sergio García Zamora (1986) nos sorprendió a todos los presentes en su lectura de Casa América en Madrid por la profundidad y el contenido de sus poemas, así como por su contundente y esclarecedor tono de voz. No olvidemos que la poesía nació oral y cobra vida cuando se recita en un auditorio. Sergio García Zamora aúna dos grandes cualidades en un poeta: defiende la parte formal, escrita y culta, pero también maneja a la perfección la tradición oral y lo popular como demuestra en la última sección del poemario «Las peras del olmo».

El frío de vivir es un poemario duro y existencial donde la vida y la muerte conforman un tándem inseparable que nos conducen por caminos irrevocables, que estremecen y nos hacen cuestionar los grandes temas literarios: el amor, el desamor, los apegos, la familia, la soledad y la crítica social. Desde el comienzo del poemario, podemos encontrar esta relación inherente muerte/vida no como términos antagónicos, sino como estados complementarios que se alternan: «Siempre estuve encañonado por la vida siempre estuve a / punto de que me matara». También hay espacio para el humor, la ironía, la repetición y la anáfora como recursos estilísticos, que funcionan como tablas de salvación de una humanidad que ya no tiene ejércitos y que no puede defenderse ya a sí misma. «Ejércitos» (p. 37). Este poema junto con «Una casa sin ático» (p. 15-16) se sitúan en la esfera de la crítica social y política: «Peor que una casa sin ático es un país sin ático: un/ país hecho de sótanos» (p. 16). La pasividad de una sociedad adormecida, la mediocridad y la poca altura política se dan la mano en estos poemas que sacuden la conciencia del lector.

El poemario se divide en cinco secciones aparentemente no vinculadas entre sí como señala Miguel Luis Álvarez (*Oculta Literaria*, 27 de septiembre de 2017*)*. Difiero de esta visión, puesto que en una segunda o tercera lectura del poemario sí que es posible apreciar el hilo conductor y la cohesión interna del mismo. Las diferentes secciones son: «El frío de vivir», «Ánima vil», «Negocio propio», «Jaula para osos» y «Las peras del olmo». En todas y cada una de las partes apreciamos una visión del mundo negativa y en ocasiones apocalíptica que se refuerza con los adjetivos y sustantivos que nos enmarcan en una cosmovisión fatalista. «Frío», «vil», «jaula» son términos que no son capaces de generar esperanza ni vida.

La simbología de la sangre también atraviesa todo el poemario y le da consistencia al mismo. La sangre como generadora de vida, pero también como materialización de la muerte, la sangre como vínculo de esa tensión muerta/vida inherente al ser humano que el poeta explota en *El frío de vivir* como señalé anteriormente. Los poemas donde podemos apreciar la fuerza visual y poética de la sangre de una manera patente son: «El frío de vivir» (p. 13), «Crudo» (p. 49) y «Sangre» (p. 66) entre otros. La sangre de la menstruación, de la fertilidad, del inicio de la vida y la continuidad, pero también se nos presenta la sangre del asesinato, de la violencia y la muerte.

En la cuarta sección «Jaula para osos» se retoma la tradición de la fábula de Esopo, pero dotándola de una visión del yo lírico del siglo XXI, es decir, una visión que se aleja del bucolismo y del *beatus ille*. Osos, lobos, corderos, conejos, tigres, jirafas, rinocerontes, ciervos y canarios aparecen en el poemario como víctimas del propio entorno, con miedo a ser devorados, pero también seres incómodos que ya no son amigos inseparables del hombre «¡Cállate ya, canario de la melancolía! (p. 68) o «Cuando Salvador Dalí prende fuego a las jirafas» (p. 65).

En la quinta sección «Las peras del olmo» es donde podemos apreciar de manera más notable el ingenio del poeta. Cada poema se desarrolla a partir de un refrán que conocemos gracias a la cultura oral y popular para rebatirlo y sacarle jugo. «El que a buen árbol se arrima...» es un ejemplo de ellos. El poeta se arrima al alcornoque, y como a él «hay

que descortezar el poema, quitarle lo que tiene de corcho. Otros se negarán a rebajarlo con el filo. Pero esos poetas son lo que se dice verdaderos alcornoques». Este poema conecta claramente con otros de la tercera sección que hablan del oficio de escribir y de la poesía misma en la actualidad. García Zamora establece un paralelismo claro entre la mala poesía y la comida rápida que como resultado da el «Mcpoem» de «Comida rápida» (p. 47) o «Sucursal» (p. 48). Una crítica contundente hacia la poesía vacía, que sacia, pero no profundiza ni alimenta el espíritu.

Finalmente, considero importante hacer una reflexión del tratamiento de la mujer en el poemario. En términos generales, el papel de la mujer es muy tradicional. Aparecen los roles de madre, novia formal y la esposa (*mi mujer*). Esperemos que los escritores varones del presente y el futuro no sólo enmarquen a la mujer con el posesivo «*mi mujer*» como ocurre con bastante frecuencia en «El frío de vivir» (líneas 2 y 19, p. 13), «Pata de conejo» (líneas 1 y 5, p. 63), «Reproducción» (línea 4, p. 64) etc., sino que también dominemos el espacio de la narración como seres independientes. Es de justicia reconocer que el poeta también hace referencia a dos mujeres-mito como Sylvia Plath y Marilyn Monroe en «Estufa» (p. 34) y «Cuestión de actitud» (p. 35) y vincula las ansias de libertad femeninas con un final trágico.

A modo de conclusión, es esencial recapitular y valorar la gran aportación de *El frío de vivir* a la poesía contemporánea escrita en español, puesto que analiza y abre todas las grandes cuestiones fundamentales: vida, muerte, amor, desamor, soledad y crítica social a través de unos nexos potentes como son la simbología y la imagen, los recursos expresivos, como destacó el jurado del Premio Loewe, y la mezcla de registros. Lo popular se sublima y sirve de excusa para profundizar y llegar a un núcleo aforístico que se llena de un contenido nuevo, alrededor del cual giran los poemas.

GARCÍA-ROJO, PATRICIA (2014).
EL HOMBRE, LA CASA, LA LUZ
MADRID: TORREMOZAS.

EDUARDO A. SALAS

Como la historia se ha encargado de evidenciar, en su ambición de conocimiento de la realidad, tarde o temprano a todo escritor le llega la hora de experimentar consigo mismo y con su propia existencia, de mantenerse abierto al conocimiento que reflexiona sobre sí mismo; no es sino esa veta intimista que campea a lo largo y ancho de nuestra más rica tradición literaria y que tan grandes momentos líricos ha dado a la luz. Se trata de ese momento de introspección del que tampoco Patricia García-Rojo puede prescindir.

Si una de las potencialidades ancestrales de la poesía es su carácter de medio extraordinario para la expresión de las experiencias más íntimas y singulares del ser humano, esta escritora jiennense que, no obstante su juventud, cuenta ya con una notable experiencia en el ámbito de la narrativa, aprovecha esa idoneidad para articular en su segundo poemario y en torno a tres ejes paradigmáticos —el hombre, la casa, la luz—, un buen manojo de experiencias domésticas que conforman su transcurso cotidiano.

Se muestra, en efecto, una recreación de la casa como espacio privado, como escenario de encuentro y de vida, de vida compartida con el ser amado, el hombre que ilumina las horas de la escritora y cuyo encuentro expresa ella misma con exquisito gusto, con elegancia, sin chabacanerías ni dejes groseros. No se trata, empero, de construir una poética de la vida doméstica, sino que el suyo es un ejercicio simultáneo de sensibilidad y de sabiduría, un extraordinario encaje de experiencia íntima e interés intelectual. No en vano en sus versos late la pulsión de la posesión de la palabra para trascender el espacio cerrado que suponen los límites físicos del espacio doméstico y como forma no sólo de dar a conocer sino de conocerse a sí misma.

Sencillez y profundidad poéticas en verso libre; naturalidad y frescura en el empleo de adjetivos precisos y de metáforas sugerentes; sensibilidad en frases cargadas de imágenes, *ma non troppo*; cualidades suficientes para disfrutar este poemario y para augurar futuros versos cargados de interesantes propuestas al lector.

GAN, TRINIDAD (2018). *EL TIEMPO ES UN LEÓN DE MONTAÑA*
MADRID: VISOR.
XX PREMIO DE POESÍA GENERACIÓN DEL 27.

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN

Trinidad Gan (Granada, 1960) había publicado hasta este momento cuatro libros de poemas: *Las señas del pirata* (Cuadernos del Vigía), *Fin de fuga* (Premio «Cáceres Patrimonio de la Humanidad», Visor, 2008), *Caja de fotos* (Premio «Surcos», Renacimiento, 2009) y *Papel ceniza* (Valparaíso, 2014), a los que se añade la antología *Receta para el fuego* (Casa de la Poesía: Costa Rica, 2014). A propósito de *Fin de fuga*, escribía yo en 2009 que la poesía de Trinidad Gan se caracterizaba por una notable precisión al abordar los recuerdos del amor y las derrotas cotidianas, la soledad y la esperanza, «la selva del deseo» y «la imprecisa anatomía del dolor»; en palabras de Luis García Montero, *Fin de fuga* alcanzaba «la naturalidad de lo imposible». *Caja de fotos* estaba en la línea de las voces femeninas cercanas a la «otra sentimentalidad» —Ángeles Mora, Teresa Gómez, Inmaculada Mengíbar— y se situaba también en un espacio intimista, a tono con el sentido evocador del título. En el siguiente libro, *Papel ceniza*, se impone una tendencia reflexiva, incluso metapoética, a partir de la cual se produce un desdoblamiento muy elaborado de la voz poética; ya se afianza aquí, con un margen de tiempo más amplio, un estilo de madurez plena.

Centrándonos en *El tiempo es un león de montaña*, la cita inicial de Raymond Carver nos da la clave del título y de buena parte del contenido: *Time is a mountain lion*. La estructura está muy definida, con el poema-prólogo «Carretera 50» donde aparece ya el tema fundamental del viaje a través de un desdoblamiento entre la persona adulta que conduce el coche y la niña que va en un tren contemplando «rostros de mujeres, raramente familiares», y tres apartados. El primero, «Noticia del león en las ciudades», lleva dos citas de escritoras españolas de la llamada «Edad de Plata», Margarita Ferreras y María Teresa León; Trinidad Gan se preocupa por dejar claros algunos referentes de su escritura (tampo-

co me parecen casuales las citas de Ángeles Mora en «Carretera 50» y de Piedad Bonnett en la última sección del libro). Y fija, además, el lugar desde donde escribe: ella se siente una más entre la multitud y no cree que exista la perfección («…espero lo imperfecto: / que una vez más me roce su trazo de belleza, / irremediablemente humano»).

Al principio, ese león de montaña parece un símbolo de las amenazas exteriores, de una antigua agresión que ha dejado cicatrices («La alerta»). Tal vez está en el origen de la indiferencia y del egoísmo del presente, expresados con imágenes de raíz lorquiana (la luna, la soledad, los cuchillos): «Respira y vive, / occidental, traidora, indiferente. / Guarda bien tu abrigo y tu bolso, / tu dinero, las llaves, tu vacía ternura. / Dibuja tu acomodo / en la luna y su alta soledad con cuchillos» («Testigo de cargo»). Como contrapunto, la denuncia social se centra sobre las guerras y la injusticia, sobre las víctimas en Palestina («Niño en Gaza»), en Siria («*Imagine all…*») o en nuestro país («La memoria turbia»: «Y huesos sin lugar, sin nombre, / escombros de una paz sepultada con fuego»), aunque de paso deja una conciencia angustiosa de los límites, una especie de tachadura: «…ese tachón final, la vida, / oscuro, ya reseco, encima de la página».

Varios poemas del primer apartado contienen elementos reflexivos que se refieren al mismo hecho de escribir: «Perspectivas» compara el poema con un espejo donde se contemplan, como una amenaza, las propias manos; «Definiciones» apunta hacia el hecho de nombrar y de fijar «esas huellas de luz y oscuridad / en las que gira el tiempo»; «Lluvia» asocia el ritmo insistente de las sílabas y la relación poesía/conciencia; «Monedas en la fuente» menciona técnicas cinematográficas como el barrido de cámara o el encuadre —el título remite igualmente a una película—, para ofrecer al final una variación respecto a la simbología del título: «Dentro de mí, la fiera abre sus párpados. / Y felina, inocente, da cuenta de la caza». La amenaza ya no viene del exterior, como ocurre al inicio del poema «Soldados de plomo» («Anoche entró en la casa, a buscarme, la fiera»), sino que se encuentra en uno mismo; la metáfora de la caza adquiere una dimensión metapoética al nombrar ahora «el suelo mojado de una página» o «la orilla nueva de un poema» («Caza nocturna»).

Esa vertiente reflexiva continúa en el segundo apartado del libro, «Reflejos en un ojo felino», un título que se relaciona con el cine: en

concreto, con la película *Reflejos en un ojo dorado*, que John Huston dirigió en 1967 a partir de un relato de Carson McCullers. En él se agrupan poemas breves, tankas y haikus que abordan de otro modo la mirada sobre la realidad, la relación entre poesía y conciencia: «De la ceniza / de las palabras alzo / mis nuevas ramas, / pasarela en el aire / que cruzas cuando lees». O bien, sobre el símbolo —obsesivo para Mallarmé— de la página en blanco: «Blanca la página, / sueñan los libros cielos / de biblioteca». Y, de nuevo, la caza: «Sombras y luces / de días laborables. / Mas, en la noche, / la palabra es guarida / para quien caza el tiempo». En el último texto vuelve a aparecer ese importante núcleo significativo: «Y en la memoria / de aquello que miraste / van confundidos / el cazador que huye, / la fiera que te habita».

Está muy claro el enlace con el tercer y último apartado del libro, «Dentro de mí, la fiera». Los poemas vuelven a una narración de ritmo sostenido que revela el conflicto interior, el peligro de las certezas falsas o el naufragio de la conciencia. Por momentos, las imágenes del amanecer o del despertar se asocian con los objetos y delimitan los espacios urbanos («La ciudad amanece entre la niebla, / con un rostro de invierno, desprovista de alas»). La observación resulta ahora fundamental, ya escoja figuras como esa joven de la estación que parece que ha salido de un cuadro de Hopper, o la mujer mayor que teje (en el poema «Desconocida»), ya recuerdos de la infancia («Piezas para brújula») o escenas oníricas («*Driving dream*», «23 segundos»). Lo que se impone al final es la necesidad del viaje y la urgencia de escapar de las propias obsesiones, bien visibles en el poema «Luz de octubre».

El poema que cierra el libro, «Pájaros huidos», condensa a modo de resumen los temas centrales del libro: el tiempo como «león de montaña», la memoria que se compara con la hojarasca que cubre los cuerpos, la intención de fijar la intensidad a través de la palabra: «He tratado sin suerte / de prender la fogata del amor / para ahuyentar con llamas a la fiera, / de retener palabras, tal vez alguna música / o el eco que dejaron los pájaros huidos, / de rastrear en las quebradas / los trazos de una piel y de una sangre». En los poemas de Trinidad Gan el tiempo y la memoria dialogan con la tradición, siguiendo una corriente de intenso vitalismo que despliega un amplio registro de temas, así como un buen número de referencias literarias perfectamente integradas.

CEGARRA SALCEDO, MARÍA & CONDE, CARMEN (2018). *EPISTOLARIO 1924-1988* EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE FRAN GARCERÁ, MADRID: TORREMOZAS.

IRENE GARCÍA CHACÓN

Entre las diferentes manifestaciones autorreferenciales (autobiografías, memorias, diarios, etc.), los epistolarios destacan por ser textos cuyo receptor es más específico. Puesto que los remitentes escriben a una persona concreta con la que comparten sus vivencias o sentimientos, se posicionan de alguna manera en el lugar del destinatario. Esta disposición a compartir un aspecto del yo con el otro diferencia al género epistolar de otras escrituras en primera persona.

De ahí que la correspondencia fuera en otro momento histórico un instrumento esencial para crear y consolidar redes personales y profesionales, y que sea en la actualidad un testimonio inestimable para documentar estas redes del pasado.

Otra de las características del género epistolar suele ser su fragmentariedad y dispersión. Por este motivo, el epistolario intercambiado por las escritoras María Cegarra Salcedo (1899-1993) y Carmen Conde (1907-1996) es un regalo para el lector. Aunque algunas de estas cartas habían sido estudiadas parcialmente, Fran Garcerá ha buceado por diversos archivos, públicos y privados, hasta reunir, ordenar y anotar por primera vez estos 711 documentos que publica la editorial Torremozas.

María Cegarra Salcedo y Carmen Conde fueron dos pioneras. Cegarra Salcedo fue la primera mujer española en alcanzar el título de Perito Químico. Conde, por su parte, fue la primera mujer a la que le fue concedido el Premio Nacional de Literatura y la primera mujer miembro de la Real Academia Española. No obstante, este epistolario no sólo habla de sus logros, sino que también da cuenta de sus comienzos, sus deseos y sus propósitos.

Debido al extenso marco temporal en el que se intercambian estas cartas y postales —abarcan un período que comprende de 1924 a 1988—,

encontramos distintas posiciones vitales y estéticas e, incluso, distintas fases de su amistad. Así, el tono y el contenido de sus escrituras epistolares varía según el momento en el que se compusieron las misivas.

En las palabras que se dedican hay lugar para lo humano (en 1933 Carmen Conde le pregunta a María Cegarra Salcedo: «¿Te pagan esos poemas? Si no, es lástima que no los envíes a donde te los pagarían») y para lo divino (un mes más tarde, le espeta: «¡Vivan los espíritus libres, dentro de los poetas sin amparo de nadie»).

En las palabras que intercambian hay lugar para la incertidumbre estética y el ánimo. En otra carta de 1933, la autora de *Brocal* se expresa a su compañera de la siguiente manera: «Mi querida MARÍA; quiero que aprendas a no dudar de la luz porque pase una nube; ni del día, porque te sientas desvelada en la noche; ni de mí, porque yo esté cenicienta, aunque no apagada».

Estas cartas se hallan en una posición fronteriza entre la verdad y la ficción. En ocasiones las creadoras se sinceran y se revelan experiencias. Por ejemplo, Conde confiesa a Cegarra Salcedo: «Sí es hablarte de mí, hacerlo cual lo hago. Me ahogo en mí, así voy a ti, para serenar mi nivel. Se puede decir todo, todo: yo lo digo. Algunos vocablos se resisten a mi pluma: igual me pasa con el papel malo, la tinta, la pluma... me lavo las manos al escribir. Y el corazón cuando es preciso». Sin embargo, no debemos olvidar que las epístolas no son textos inocentes, sino documentos que comportan una interpretación de los hechos en los que están presentes intereses y sentimientos. La máscara está detrás de las diferentes misivas que se envían en torno al prólogo de Gabriela Mistral que ambas autoras querían para sus sendos poemarios, asunto que estudia en profundidad Fran Garcerá en la introducción.

La poesía es, sin duda, la gran protagonista de este epistolario. En su correspondencia del día a día, estas escritoras se regalan versos amistosos, se intercambian poemas inéditos y se aconsejan mutuamente acerca de su futura publicación.

Además de la ya mencionada introducción en la que Garcerá ofrece las claves interpretativas de la intrahistoria de esta correspondencia, la edición se completa con una introducción y un anexo fotográfico de gran valor con los que recorrer el universo personal y estético de dos mujeres fundamentales de la cultura española del siglo XX.

BRINES, FRANCISCO (2016).
JARDÍN NUBLADO. ANTOLOGÍA POÉTICA
EDICIÓN DE JUAN CARLOS ABRIL,
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR ANTOLOGÍAS.

ENRIQUE NOGUERAS

Poeta, crítico y profesor universitario, Juan Carlos Abril, buen conocedor de la poesía actual, sobre todo de la generación de la que forma parte y en la que ocupa un muy destacado lugar, pero también de autores como José Manuel Caballero Bonald o Francisco Brines, autores ambos, aunque bien distintos, vinculados a la llamada generación del 50 o la denominada «superación del realismo» en la poesía lírica española del siglo XX y que forman sin discusión parte del canon ya consagrado y oficial de la literatura contemporánea en español. Por ambos, sobre todo por el primero, ha dado muestras Abril de un manifiesto interés académico y con los dos mantiene, me parece, una evidente «afinidad espiritual», afinidad que a mi juicio acaso sea mucho mayor con Francisco Brines, como de forma fehaciente se desprendería de su personalísima edición de *Aún no* aparecida en 2012 (Madrid, Bartleby). A él se debe ahora esta excelente antología del poeta valenciano; una antología cuya excelencia nace en primer lugar de la belleza y el valor intrínseco de los poemas que la integran, pero también del acierto de la selección y del original y personal enfoque que la orientan, puesto de manifiesto ya en la elección del poema que le da título, a modo de emblema o guía de lectura que queda detallada y pulcramente expuesta en una breve y densa introducción. En ella hace gala Juan Carlos Abril de su profundo conocimiento de la rica tradición hermenéutica que ha generado ya desde sus orígenes la poesía de Francisco Brines, aunque la inclusión de nombres como los de Iñaki Ábalos, Emilio Lledó, Carlos García Gual, Martin Heidegger o Benjamin Farrington en la «Bibliografía citada» que la cierra, avisan ya de la originalidad de la propuesta.

Jardín nublado está lejos de ser una «antología temática», pero privilegia y destaca una tópica: el jardín y la casa que todo jardín implica, un jardín que es también el *hortus* y *locus amoenus*, pero *locus amoenus* donde, como en la Arcadia, también la muerte habita. Y una tópica sobre la que se construye y constituye en muy gran medida la textualidad poética, elegiaca y sin embargo a veces también hímnica, del poeta de Oliva: «En la poesía de Francisco Brines, la presencia del huerto o el jardín es, más que una

recurrencia, una insistencia, una realidad viva» (p. 28), escribe Juan Carlos Abril, que glosa pormenorizadamente no solo el poema que da título a la compilación, sino también alguno más, como el muy conocido «Huerto en Marrakech» o, ya finalizando su estudio introductorio, «Palabras para una despedida», «un poema clave», en opinión del antólogo.

Así, entre la celebración de los sentidos, el gozo sensual del amor o pura y simplemente la belleza material del mundo y la conciencia aguda y dolorosa de la fugacidad de la belleza y de la vida, y aún de todos los seres en tanto que llamados a la muerte, se construye esta poesía espléndida, de resonancias clásicas y paganas y métrica y dicción impecables, celebración y lamento a un tiempo. El autor de esta nota aduciría por su parte como ejemplo dos fragmentos del poema «Oscureciendo en bosque», un «bosque inglés» de sabor cernudiano que a todas luces aquí podría considerarse como una variante del jardín, su extensión: «Es en la vida todo / transcurrir natural hacia la muerte. / Y el gratuito don / que es ser, y respirar, respira y es hacia la nada angosta» (p. 82), y los versos finales del poema: «Mirad con cuánto gozo os digo / que es hermoso vivir». «Lejos de esencialismos o trascendentalismos —concluye Juan Carlos Abril— vida y obra se plantean en función del goce de los sentidos, evitando la especulación y lo que se halle al margen de la realidad tangible. Por tanto, los mecanismos que sustentan lo que podríamos llamar la epistemología de la poesía de Francisco Brines se piensan desde la "corporeidad", con el cuerpo y desde el cuerpo»… «Me voy amando mucho la vida» ha declarado el poeta en una relativamente reciente entrevista, aparecida con motivo de una presentación de *Jardín nublado*.

Se ha señalado repetidamente que, aunque pueda haber inflexiones en su evolución, como la que representaría el citado *Aún no*, la obra poética de Francisco Brines, una obra escrita «con el cansancio ardiente de quien vive», nace ya plenamente constituida y madura en lo esencial con su primer poemario, *Las brasas*, de 1960. «Siempre he tenido ese peso, siempre he escrito sobre lo mismo», afirmaba el propio el poeta en la citada entrevista. Por esta obra espléndida, luminosa y oscura, hace un equilibrado recorrido Juan Carlos Abril con esta antología que incluye diez poemas del todavía inédito *Donde muere la muerte*, y se cierra con este impresionante «Mi resumen»: «"Cómo si nada hubiera sucedido" / es ese mi resumen / y está en él mi epitafio. // Habla mi nada al vivo / y él se asoma a un espejo / que no refleja a nadie.»

BERNIER, JUAN ANTONIO (2017). *LETRA Y NUBE*
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

JOAQUÍN FABRELLAS

La última publicación de Juan Antonio Bernier (Córdoba, 1976), *Letra y nube*, recorre los pasos de una poesía mínima, pero se magnifica en su recepción, ya que ahonda en el sentimiento poético del lector abriendo nuevos caminos en la poesía mediante la belleza de la reflexión, porque este libro surge de una reflexión profunda sobre el mismo ejercicio de la poesía y su materialización en la palabra. Esencia lírica una vez eliminado lo superfluo.

Bernier cuenta con un amplio abanico de influencias poéticas y tienden sus versos en este libro hacia el heptasílabo polirrítmico, ya que se van descubriendo cláusulas yámbicas: «la luz es siempre sabia», (p. 30) y anapésticas: «alumbraron las hojas», (p. 41), y, al mismo tiempo, también hay guiños hacia el tanka, el haikú, y a nuestra más cercana seguidilla.

Sin embargo, el poeta no solo busca la sorpresa al final del texto, el rizo estético en pos de una expresividad inusual, por otra parte, en la lírica española actual, sino que ancla un sucinto pensamiento que recorre el mapa de influencias sentimentales que proceden de la observación sosegada del paisaje, o de la contemplación reinterpretativa del individuo que representa al hombre, aquel *yo es otro* rimbaudiano o máscara poética que el autor precisa para escudarse.

En «Molino de Rodalquilar» (p. 31): «Perdiz entre el tomillo. / Girando en torno a ella, / las estrellas». Donde nos ofrece una impresión convertida en imagen, y la imagen convertida en sentimiento que nos devuelve otra visión de la noche y las posibilidades de la lírica. Hay un decalaje en esta obra que viene dado por la brevedad del verso, utilizado históricamente para tonos más alegres y folclóricos, en la profundidad que ahora le concede Bernier.

Libro construido en siete segmentos que versan sobre la fragilidad del mundo, sobre la inercia de la transitoriedad de la vida, la insoportable

levedad del hombre, mezclando todo con el momento oscuro de la noche, con la voluptuosidad de los sentidos; el espejo deformado de nuestra recepción sentimental que magnifica todo lo que ha vivido mientras reconstruye el pasado y deforma el presente mediante el ejercicio poético.

Es un libro construido sobre la urdimbre de las sensaciones, de ahí la importancia de la luz y la oposición de la noche, un poemario que trata de la incidencia de la luz sobre los objetos a la manera de un pintor realista, el poeta a la espera de ese sesgo que le permite decir: «Esta higuera encendida / con las manos abiertas. / Fruto que se repliega: / ámbar de la semilla» (p. 28).

La noche ocupa un gran espacio en el cuerpo de *Letra y nube*, imagen que nos conduce a la fragilidad del hombre y al cuestionamiento ante su manto infinito: «Quién me cerrará los ojos / cuando esté solo» (p. 45). Nos encontramos ante un libro basado en poderosas imágenes que recrean también paisajes apocalípticos, paisajes desolados que fuerzan a la naturaleza a ser otra cosa, entendiendo por naturaleza un símbolo, toda vez que la naturaleza ya no existe en el mundo actual: «Oscuramente ardía / detrás de la alambrada / la llama anaranjada / de la refinería» (p. 43). En este poema se mezcla la sensación de la noche con el cromatismo de la llama química, y la sinestesia olorosa de dicho acto de refinamiento del crudo.

Porque también hay una crítica a la realidad, el enunciado crítico que debe conllevar una poesía rebelde, se critican los constructos de una sociedad en declive, la ambición desmedida que acaba convirtiéndose en adoración de la ruina, como lo haría Aníbal Núñez. Los nuevos paisajes construidos sobre su desolación: «Los faros del vehículo / alumbraron las hojas; / agitáronse, rojas, / en el bosque elidido» (p. 41).

Como resultado de una poesía breve, la expresividad se condensa, acercándose a cierto expresionismo abstracto. Así: «Indivisibilidad / de la invisibilidad». (p. 51). Donde el autor nos ofrece un juego de oído, una hábil reinterpretación de la poesía breve, rompiendo así la imaginación auditiva tradicional del poema.

Letra y nube o cómo dejar de ser pájaro para convertirse en vuelo, el poema es siempre la respuesta destrozando el silencio.

BONNETT, PIEDAD (2017). *LOS HABITADOS*
MADRID: VISOR.
XIX PREMIO DE POESÍA GENERACIÓN DEL 27.

JUAN GABRIEL LAMA

Piedad Bonnett (Amalfi, Colombia, 1951), otra madre como la de Friedrich Hölderlin, que junto al ebanista entusiasta lector de *Hiperión* cuidó al poeta alemán hasta su muerte, hace en *Los habitados* un desgarrador retrato de la enfermedad mental, la muerte, la ausencia y la esperanza en torno a un hijo. Parte el libro de un hecho devastador como fue el suicidio en Nueva York a los 28 años de su hijo Daniel Segura Bonnett, pintor y profesor en la Universidad de Los Andes, tras una penosa y cruel enfermedad como es la esquizofrenia. El peregrinar de Piedad Bonnett con su hijo por médicos, hospitales y hasta clínicas mentales, que lamentablemente no pudo evitar el suicidio de Daniel en 2011, ya hizo a la escritora colombiana publicar en 2013 la novela *Lo que no tiene nombre* (Alfaguara), donde Bonnett buceaba en las razones del suicidio de su hijo, en las preguntas y dudas que la figura de la madre tiene ante el fin de la eternidad que supone la muerte de un hijo, y cuestionar los límites que el amor maternal tiene ante determinados planteamientos de un hijo sobre la muerte y el suicidio.

A modo de exorcismo, pues la palabra poética lo es en mayor medida que la prosa, Piedad Bonnett publica ahora este poemario con el que obtuvo el pasado año 2017 el XIX Premio Generación del 27. Como la propia Bonnett ha explicado, tras la publicación de *Lo que no tiene nombre*, la poeta recibió cartas de enfermos mentales y familiares en las que relataban su sufrimiento, angustia y esperanza, cartas que la propia Bonnett unió a sus reflexiones para sacar adelante los poemas que componen *Los habitados*, poemas que en la primera parte del libro son a veces una interpelación a la muerte, personificada en descripciones como «Es blanca en las mañanas como el revés del ojo» (p. 18), a Dios («por los rotos, los crónicos, los tristes / a los que mira Dios desde su

altura» (p. 19) y hasta al médico y al conductor de ambulancias, «como un escritor loco que tan sólo / sabe escribir comienzos y finales» (p. 24). Esta primera parte del libro está llena de visiones fugaces, a modo de iluminaciones, que preludian el triste final, el borde entre la vida y la muerte que a su vez es el espejo ante el que Piedad Bonnett, como madre y poeta, se siente más sabia y preclara como en los versos «Nunca somos más hombres / que cuando el borde quema nuestras plantas desnudas.» (p. 23).

Como contraste con esta primera parte desnuda e inquisitiva, «Noticias de casa», la segunda parte del libro, representa la serenidad y la esperanza tras la muerte, la quietud del saber que todo está consumado pero que la vida, los ríos, las risas, siguen tras la muerte, que tendremos que asumir que otros cuerpos dormirán en las sábanas, las almohadas y la habitación del suicida («No les diré que aquí se desvelaba el cuervo de tus sienes, / ni que un niño sombrío se despedía de ti detrás de la / ventana.» p. 44). Porque la vida continúa, como la propia Piedad Bonnett sabe en lo que ella misma ha denominado la pérdida de la juventud, en una conciencia serena de la realidad.

La crueldad y la realidad del mundo que continúan a pesar del dolor y de las preguntas de la poeta («Y sin embargo, / afuera ladra el perro del vecino, / y los automóviles / no van más lentos hoy ni hay ruido de sirenas» p. 43). Porque la vida se empeña en existir, lucha por surgir tras la muerte, por revivir en detalles guardados por la madre, los cuadernos del hijo muerto que invocan, a través de las anotaciones de su propia mano («Pero es tu letra / que me permite adivinar tu mano» p. 38), el cuerpo, el templo sagrado del hijo. Esos detalles que se concretan finalmente en el esperanzador nacimiento de la nieta de Piedad Bonnett, la bofetada inmensa y destellante que la vida le da a la muerte, a esa vieja asesina blanca que pretende reírse de nosotros, los seres humanos. Como última plegaria, como último grito, son para Daniel las palabras de su madre en el poema «Noticias de casa», el que da título a la luminosa y a la vez desnuda segunda parte del libro, «es una niña, eso nunca pudiste saberlo.» p. 52.

En Whitehall, pleno centro de Londres, el gobierno británico erigió en 1920 un monumento extraño, el Cenotafio, que sorprende la

primera vez que el paseante lo contempla. Una estructura rectangular en mitad del tráfico que recuerda a los soldados caídos en la Primera Guerra Mundial. En una cultura tan dada a celebrar la muerte pero no a honrar a los muertos como es la hispánica, tenemos con *Los habitados* de Piedad Bonnett una piedra más de nuestro Cenotafio poético. Esa eterna memoria, para no quedarse huérfana de hijo, como ya hicieran Juan Gelman o Joan Margarit, que hace en Piedad Bonnett pedir en la invocación del poema final del libro, «Pido al dolor que persevere», «Para que no te mueras doblemente / pido al dolor que sea mi alimento, / el aire de mi llama, de la lumbre» (p. 53). Que así sea.

TEJADA BALSAS, ISABEL (2015). *LOS SITIOS CONOCIDOS*
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ, COL. TIERRA.

EDUARDO A. SALAS

Con cuatro poemarios publicados, reaparece ahora Isabel Tejada Balsas (Lisboa, 1973, aunque residente en Jaén) con una nueva propuesta al lector: treinta y cinco poemas en estrofa y verso libres más once relatos breves, todos ellos marcados por una profunda voluntad de análisis interior y que suponen un interesante ejercicio de introspección. Se une, así, a una de las grandes tendencias que se han venido repitiendo con frecuencia desde el Romanticismo, según la cual la literatura en general y la poesía en particular constituyen un medio extraordinario de autoexpresión, una excelente manera de objetivar las resonancias personales que la realidad alcanza en aquellos individuos dotados de especial sensibilidad. Como dijera Benedetto Croce, es la expresión poética de la emoción la que convierte al hombre en poeta, de manera que, hasta que el escritor no expresa su emoción, no sabe de qué emoción de trata, pues es precisamente la expresión la que proporciona el conocimiento adecuado y preciso de la emoción.

La autora se instala con frecuencia en la primera persona del singular para abordar con valentía la complejidad del hombre. Las ideas no se presentan en estado puro, sino mezcladas con los sentimientos y las pasiones, de manera que su escritura materializa un deseo de descripción, una indagación, un examen del drama del ser humano, de su condición, de su existencia. En ese sentido, la primera parte —bajo el título de «El peso»— recoge poemas intimistas sobre la desolación causada por la soledad, la carencia y la tristeza, es decir, sobre todo aquello de lo que desea desprenderse en tanto que lastra una vida plena. El camino para conseguirlo, «La senda» —acápite de la segunda parte—, viene trazado por el deseo de una experiencia carnal y erótica en las relaciones amorosas, por una visión finita, por tanto, de las mismas que conduce a

la consideración del amor como algo efímero y que se desvanece. Con la misma fuerza hiperbólica se manifiesta el deseo carnal en los breves relatos recogidos bajo el título de «La grieta», con los que finaliza el volumen y en los que se incide en el mismo campo semántico del vacío y del desierto que tanto oprimen a la autora.

Semejante panorama de soledad hace del fracaso su *sitio conocido*, ante el cual a la autora no le queda sino "Escribir para liberarme de mi propio peso; para salvarme», aun reconociendo el mismo carácter efímero de la palabra que convierte la creación poética en «réquiem, herrumbre de un instante, ejercicio de lo que ha de ser demolido». De ahí su lenguaje de estilo sencillo, pero agitado y desordenado. No obstante, el reconocimiento de su propia condición humana e imperfecta abre la puerta a un tímido rayo de esperanza, pues «Nómada de amor y verbo / mi corazón es un ojo preñado de esperanza».

VEGA, JOAN DE LA (2017). *MEDIO MUNDO EN LUZ*
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ, COL. TIERRA.

JORDI VALLS

Joan de la Vega (Santa Coloma de Gramenet, Barcelona, 1975) es un poeta con un recorrido honesto, a medio camino de la crítica social y la observación de la naturaleza, en su caso, de carácter alpina. Su obra abarca una lucha interna de una ferocidad extrema, Joan de la Vega ha trabajado el haikú japonés, la prosa poética, el epigrama, el versículo, y en todos los proyectos se sincera, ataca y se ataca, se agota y busca en las montañas remansos de verdad que lo conduzcan otra vez al origen de su ser.

Su nuevo libro *Medio mundo en luz* deriva de la doble naturaleza de este poeta sensible, intenso y de personalidad compleja. El libro se divide en dos partes claramente diferenciadas: «Veintiún poemas en prosa dedicados hacia quien se hacía llamar *Homo* en otros tiempos» prosas poéticas que arrancan siempre en el título con: *Homo viator, Homo antecesor, Homo ferus...* poemas de mirada irreverente hacia lo que el mundo de las ideas ha ido cuajando en una precisa imagen del ser humano. Esta parte se abre con una cita de Plauto: «*Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit. /* Lobo es el hombre para el hombre, y no hombre, cuando desconoce quién es el otro», que nos remite a la interpretación del filósofo Thomas Hobbes. La intención de Joan de la Vega es clara, desea descubrir tras sus múltiples máscaras el verdadero animal que esconde astutamente el mal llamado ser humano. En «Homo menstrual» hay una muestra del pesimismo que lastra el ser vivo pensante «La aguja del reloj noctámbulo que apuntala los hijos primogénitos para ser concebidos con pies —sin futuro— de barro». Imágenes palpitantes que exhalan desengaño, en «*Homo loquens*» como si se tratara de pequeñas victorias intranscendentes «El que atrapa retos con un cazamariposas fugaz y fenece en el intento de constituirse, árbol, raíz, nido, madresel-

va. El que difiere de ser real.» Joan de la Vega analiza la idea de un dios, de una justicia, de la ternura, la solidaridad, la aspiración a la sencillez, en «*Homo minimus*» acoge una nueva bienaventuranza, quizá de «Jesús de Gramenet», en su sermón de la montaña, alter ego del poeta: «Bienaventurado quien explora a cada paso su inflamable eco. Sin enredos, sin más adversario que el hombre mínimo de dentro». El tono superlativo es rebajado a la cotidianidad humana, todo discurso disparado debe estar a la medida irónica del «*homo*» reducido a sus posibilidades reales.

La segunda parte del libro «Esperanza de vida (auto de fe)» se compone de poemas en prosa y de verso libre, de claro carácter más personal. El poeta se acoge a los versos de Ángel Valente, versos que desvelan el título del libro «...asesinado yace a mediodía,/ a medio mundo en luz». Arranca con unos versos juguetones y danzarines «Microfilm. Apuntes para un último retrato» donde se plantea —recordemos que el autor se encuentra en el meridano de su vida— las oportunidades perdidas y las lecciones, demasiado tangibles, de la consciencia de fragilidad. El tono nostálgico repasa la biografía del autor y su compromiso emocional con las vivencias que aparecen etéreas como fantasmas revisitados, sorprenden «Noches de jacarandá—, «(Auca layetana a orillas del Besòs)» ambos poemas de carácter de grupo literario y de teatro, de su ciudad Santa Coloma de Gramenet con grandes dosis de nostalgia y sarcasmo. También recuerdos inmortales como «Playa es Còdols (Ibiza, 1979)». Son destacables las prosas descriptivas como «Edchera» o «Moros y cristianos» donde se despliega la experiencia cubana del autor, el monumental «La montaña es algo más que una inmensa esquela verde» donde vislumbramos la fascinación por la autenticidad ideológica, uno de los temas tratados con mayor profundidad por Joan de la Vega. Las prosas muestran momentos de gran lirismo, de incomparables pasajes de buena literatura, así a «Furtivos» deja escrito «La noche es una celda con mejillas frías, un corazón de mujer magullado por la intemperie. Sangre abatida en boca del cazador, preso en su fiebre de penumbra. A pesar de la caricia, del fundido abrazo, no palpa la firme música de sus membranas, de sus sílabas sordas naufragando en la misma abominación». Prosas que llevan alternados poemas en verso libre como «Rosa de fuego», «Elvis Costello», «Elipsis con Bruno» con versos deslum-

brantes «Han pisado tus escamas los ojos lúcidos de la oscuridad». La delicada y definitiva prosa «Resiliencia en la espera» que nos concluye «Expoliamos cada estrato del suelo en busca de aquella pieza o reliquia que —como esta noche lluviosa de octubre— nos devuelva el primer rastro de infancia. Y en catalán —ahí reside la doble alma de Joan de la Vega— (O tota la solitud ja sense nosaltres.) / (O toda la soledad ya sin nosotros.). Los últimos poemas «Vida laboral», el haikú bilingüe «Fe de vida» y el definitivo «Lección de permanencia» evidencian por un lado el resentimiento irónico del autor ante su destino lírico, laboral y vital, «hago cuentas / que he malgastado mi vida / en un solo artesano de gerundios.» Y por otro el reencuentro con su yo más profundo, porque los cuentos empiezan con un niño perdido en el bosque y los buenos cuentos acaban en un niño encontrándose en el bosque. «Medio mundo en luz» es de los mejores.

FABRELLAS, JOAQUÍN (2017). *METAL*
JAÉN: MAOLÍ.

JOSÉ CABRERA MARTOS

Metal se presenta como el séptimo sello en la producción poética de Joaquín Fabrellas (Jaén, 1974), abriendo mediante «Una flor de metal que así impasible / chupa de tierra un silencio o memoria» (Aleixandre, *Pasión de la tierra*) lo polipétalo de lo real en su complejidad semántica que arranca desde el mismo título y su diversa interpretación simbólica referida a: 1) La edad de los metales como espacio primitivo y edad dorada. 2) Las características del metal —dúctil y resistente— aplicadas a la poesía. 3) Las cinco formas elementales de la naturaleza (vegetal, agua, fuego, tierra y metal) designativas de algunas secciones de su obra: «El hombre en bosques antiguos», «Breve oceanografía» (*No hay nada que huya*, 2014), «Ascuas y otros fuegos» (*Estertor en las piedras*, 2003) o «Palabra de barro» y *Metal* (2017). 4) Los insectos metálicos que en Egipto, para el caso del escarabajo, representaban la renovación constante del universo. Y 5) La búsqueda de la armonía perdida a través de una sinfonía inacabada, schubertiana, en tres movimientos o etapas históricas conformadas hasta hoy por *República del aire* (2015) y *Metal* (2017) —instrumentos aerófonos y metálicos— hasta alcanzar, no la música electrónica estridente —abominada en la poética fabrellasiana—, sino la música telúrica original, «muda sinfonía / de un silencio primero», reafirmando este entrelazamiento lírico-musical la apostilla iniciática: «El poemario es un solo con sordina» (pieza para modificar el sonido en un instrumento de viento-metal). Solo existencialista de poeta ante la posmodernidad, solo con disimulo por des(cons)trucción mediante un panteísmo silencioso que destruye sin el estruendo de lo superficial, con la persistencia interior de los ciclos naturales.

«El desierto comestible», título de la primera sección, acoge bajo la desolación o la muerte del imperio *fast food*, las órbitas gravitatorias

de la poética fabrellasiana articuladas a partir de constructos duales como la anfibología, la paradoja, el quiasmo o la dialogía barroca de raíz platónica: 1) la palabra-poesía, ora medio de salvación, eternidad y legado cognoscitivo humano en su condición de génesis y videncia (Laocoonte, Rimbaud…) ajena a la razón técnica, «no saber explicar el mundo / valiéndose de números y letras»; ora medio de control, espada civilizada de corte gorgiano-foucaultiano, «La palabra es la historia de la dominación» de los «Gerifaltes». 2) El barro o el neo(barro)co de Calabrese, ya fragilidad perecedera, ya elemento de creación, la «Palabra de barro», título de la segunda sección, de las tablillas de la Biblioteca de Nínive. 3) El hombre en su «Duplicidad» o «Doppelgänger», entre el clown y el poeta, entre Caín y Abel, entre Jekyll y Hyde. 4) El mundo entre la idea y la caverna. Lo real como «Representación» visual o virtual, «todo es solo palabra, / charlatanes hermosos de la decadencia, / sin saber despejar el error / de la duda» cartesiana llevada al límite, «La realidad solo existe cuando no la mira nadie».

Ante estas dicotomías y la cuasi imposibilidad de ir más allá del lenguaje (Ungaretti), el poema ideal es el silencio (Mallarmé, Wittgenstein, Montale, Valente o Fabrellas desde su iniciático *Oficio de silencio*, 2003): «Ante la canción del infinito / la música del olvido, / para la destrucción del mundo / la palabra acabada de lo increado, […] / Ante el olvido del tiempo, / la fama imprecisa del instante, / para los demás, / el terror, la furia, acaso el espanto». Consecuentemente, el sarcasmo se presenta como modo de supervivencia tras la ironización del mito-paraíso capitalista, sea el caso de «Et in Arcadia ego» o «Fin de fiesta», absurdo vital definitivo del río heraclitiano ahora insalubre, contaminado y saturado de escombros adquiridos, diatriba al modelo de ocio y sexualidad imperante: «otra vez no hay nada que celebrar / nos engañaron las luces» en una continua repetición, ciclo, tras la muerte del hombre y de la historia (Fukuyama).

A pesar de todo, Fabrellas continúa sobreviviendo «gracias a la escritura, la cual alivia, objetivándola, esa tensión sin límites […] La creación es una preservación temporal de las garras de la muerte» (Cioran, *En las cimas de la desesperación*) y se eleva o desciende románticamente para aprehender lo inefable primitivo y ser perpetuación de los ciclos,

buscando los «Senderos» naturales frente a las vías asfaltadas y los objetos artificiales, «recuerdos almacenados / como fósiles falsos». Los últimos poemas de la segunda sección, «Instinto» o «Un dios animal», vaticinan el regreso a la naturaleza y al animal primigenio más allá de lo civilizado, «Hoy me siento animal / desnudo recorría las calles […] / hoy al fin me he sentido hombre», mediante el intento de aprehensión del lenguaje telúrico: «Me gustaría saber cómo llama el pájaro al árbol, / el árbol a la sombra». Para alcanzar el clímax en la composición que da título al poemario, «Metal», cernudiano deseo de habitar un nuevo olvido, escéptico ante el consumismo cotidiano de un deseo que otros sueñan por nosotros y consciente en su fugacidad, no escrita sobre el agua-vida-río (Keats), sino sobre el humo-fuego-ceniza-destrucción, recordándose como *Animal de humo*: «Cansado del hombre, / voy a nacerme en otro lugar / en un yermo donde nada exista / y solo yo nombre / lo que nadie ve. / Cansado del lenguaje / inventaré otro idioma sin voz. / El secreto del mundo: / nuestra condena cotidiana / de lo que otros nos sueñan. / Hombres, yo sabré escribir en el humo / vuestro epitafio».

La interrogación indefinida y honda de ese ser para la muerte (Heidegger), desde el punto de vista ontológico a través de un discurso analógico desconcertante y, consecuentemente, hermético para lo consuetudinario: la unión de lo injustificado racional, más allá de lo analítico, (re)producción de la quiebra ideológica que iguala lo lírico con lo subjetivo-individual. *Metal*, como toda la poética fabrellasiana, es un desvelamiento hasta el límite de lo imposible, un (des)conocimiento del yo, la otredad y el mundo. Poesía existencial desde la exterioridad más urbana o humana hasta la interioridad más telúrica o lingüística que desemboca, tras la nada de una tierra baldía y de un yo saturadamente hueco, en un discurso circular arremolinado que va hundiéndose dantescamente en las dos primeras secciones para llegar al paraíso, no divino, sí natural y transparente de la última parte del libro. La poesía de Fabrellas, por tanto, se revela como una búsqueda cognoscitiva sensible (Eliot), a partir del arte como desvelamiento —honda es la huella de Diego Jesús Jiménez desde *Fiesta en la oscuridad* hasta *Bajorrelieve*— a través de un (neo)barroquismo desconstructivo de fondo y forma retorcidas que apuesta por la marginalidad y por la profundidad de la apariencia a través de caminos no transitados.

La progresiva destrucción finaliza regresando a la naturaleza, «materia primera» de lo «feliz» e «iluminado», en la sección «Tratado de entomología». La «Palabra de barro», deja paso al agua, principio vital y purificador, «alberga vegetal / la perfección del mundo», inundándose de música glauca y nocturna. El panteísmo como «religión» e idioma «sin sintaxis para el sueño», frente al hombre domesticado y sus construcciones destructivas, «la ciudad lejos». Dentro de este panteísmo, sorprende el prisma focalizado en lo más disímil del reino animal, «los insectos muy lejos / en su luz olvidados», caracterizados por su resistencia vital, lo «vivo por siempre» frente a lo posmoderno: «una canción para almas insumisas». La naturaleza, «salvaje mundo ajeno», expandida en su acción constructiva y benéfica, sintetizada en estos animales que «Fertilizan ahora […] el mundo». En ellos, por tanto, reside la esperanza, «hermosos en su seno nos acojan / la mano de la infancia, / universo doméstico, sol verde, / las claras hojas, la canción primera», regresando a *La canción de la tierra* —Mahler, pero sobre todo, el taoísmo— y a la «vida sin lenguaje». Frente al tiempo «de barro» y la «palabra de ceniza», el *Metal* de los insectos, la forma de vida terrestre más resistente y extendida por especies y número, es utilizado como la respuesta definitiva al interrogante eterno del ser ante el tiempo: Los insectos, «Apuran hasta el hueso» y asumen que «llevan la fosa puesta», reflejo total de los ciclos naturales.

En conclusión, *Metal* se presenta como un bajorrelieve vegetal oculto en la civilización triunfante del superrelieve aparente y del exterminio de toda diferencia u otredad, ya sea «la herida doméstica» de Gregor Samsa transformado en coleóptero en la *Metamorfosis* kafkiana, ya sean los millones de insectos exterminados «en la luz más corrupta» de las trampas eléctrico-luminosas por la incomprensible entomofobia humana, ejemplos de la belleza y la búsqueda absoluta y transcendente ansiada en la poética de Joaquín Fabrellas, baliza para navegantes del extrarradio: «Y lo dicen sin labios sus palabras / por su boca de metal, / acero blando, la herida doméstica, / abrazo verde, verde comunión / de la naturaleza con lo escrito, / en el bajorrelieve vegetal / callando lo que han visto / en la luz más corrupta, / nada fue más bello que su caída. / Y aún mañana buscaréis su sangre / entre la ruina pura».

MORALES LOMAS, FRANCISCO (2017). *POÉTICA MACHADIANA EN TIEMPOS CONVULSOS. ANTONIO MACHADO DURANTE LA REPÚBLICA Y LA GUERRA CIVIL*

GRANADA: EDITORIAL COMARES.

ANTONIO MORENO AYORA

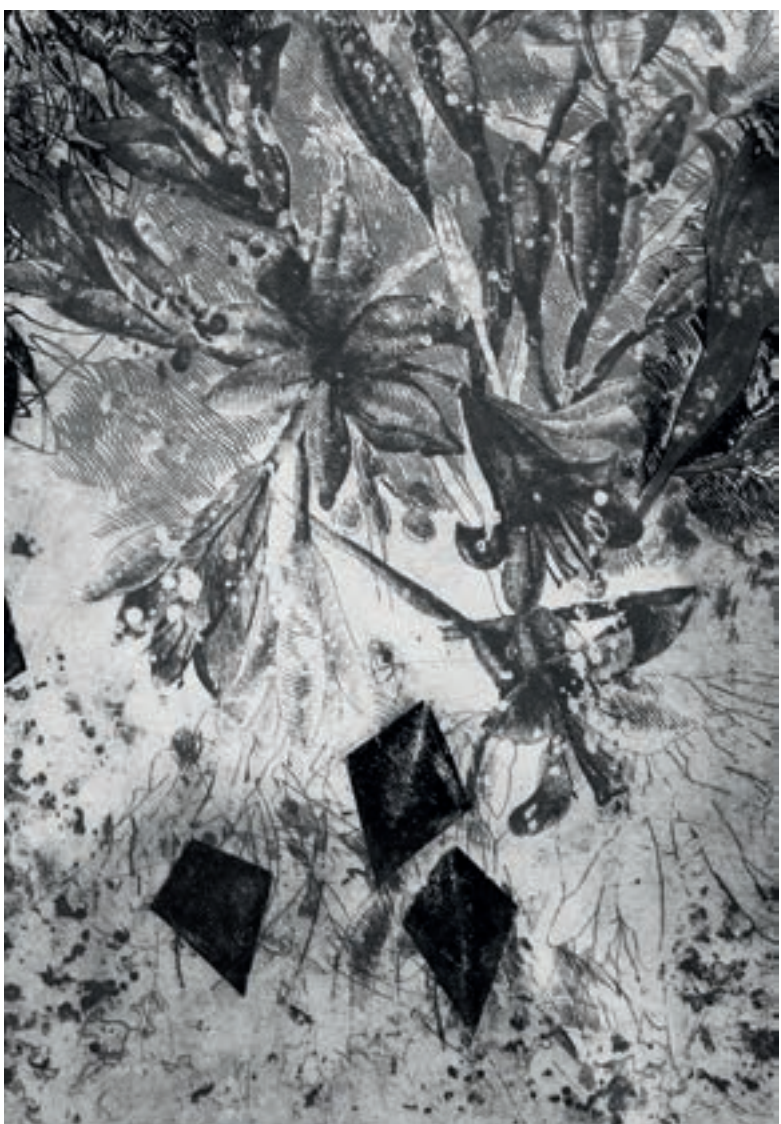
Extenso estudio compuesto de seis partes que quieren abarcar cuestiones imprescindibles en la vida y obra de Machado es este de Francisco Morales Lomas titulado *Poética machadiana en tiempos convulsos. Antonio Machado durante la República y la Guerra Civil* (2017). Se pueden sintetizar tales apartados sabiendo que van precedidos de una introducción —adelanta que se va a «abordar el periodo de Antonio Machado en Madrid»— y luego de un colofón que analizará ciertas particularidades del pensamiento estético de Machado en «Reflexiones teóricas en torno a la poesía». Así que Morales Lomas aborda enseguida una primera parte, «Cronología de un vencimiento. Madrid 1932-1936», para aclarar muchos aspectos biográficos del poeta que, a partir de 1932, cambia su residencia de Segovia a Madrid; y en esta última vive experiencias que el ensayo narra con agilidad y precisión y repasando su relación con sus hermanos José y Francisco, sus vinculaciones políticas en apoyo de la República, el estreno de la pieza teatral *La duquesa de Benamejí* y la actividad docente de Machado en el instituto madrileño Calderón de la Barca. Siendo este un epígrafe que demuestra las dotes del poeta para la docencia, va seguido luego de otros en que, por este orden, se trata de la vivienda familiar que ocupó en Madrid (allí llevaba la vida de «un pequeño-burgués que vive de su trabajo»), de su asistencia a tertulias culturales («porque era un hombre que en el diálogo entendía una forma de cultura y de comunicación»), y por fin de su colaboración con el denominado Patronato de las Misiones Pedagógicas y de su nombramiento como hijo adoptivo de Soria, ya que supo «describir en versos sublimes el paisaje, las costumbres y el alma soriana».

Por añadidura, esta parte inicial la completan otros cuatro capítulos referidos sucesivamente a 1933 (sobre Abel Martín), 1934 (Juan de

Mairena), 1935 (cuestiones conexas a su cátedra en el Instituto Cervantes), y el concluyente «1936. Qué año el de aquel día». Y es en relación con ese anterior capítulo sobre 1934 como se perfila toda la segunda parte, «El mundo poético de Juan de Mairena y Antonio Machado», cuyos puntos fundamentales revisarán las ideas de Machado sobre las definiciones de poesía y sus implicaciones con el tiempo, la filosofía y el sentimiento. El lector los seguirá atentamente sabiendo que esta figura del «filósofo, retórico y discípulo de Abel Martín es una de las creaciones literarias más importantes de Machado sobre todo desde 1934». Esta parte, de carácter eminentemente literario, contrasta con la siguiente «La política y la íntima idealización del pueblo en la obra de Antonio Machado», porque se observa que en ella se recobra el carácter político para ir delineando la personalidad de un escritor del que se hacen concreciones en torno a «Los ideales políticos de Antonio Machado antes de la República», primero, y después, «Los años de la República». Es evidente que este pequeño bloque se conecta, dando un salto, con el de la quinta parte, diversificada en un conjunto de capítulos que aúna el rótulo «Machado en Barcelona. Las colaboraciones en *La Vanguardia*». El ensayista puntilloso que es Morales Lomas hace un recorrido desde 1937 a 1939, puntualizando las vivencias que en aquella ciudad tuvo «Desde marzo de 1938 […] hasta el día 22 de enero de 1939 que sale hacia Francia cruzando Port Bou el día 27». Sus colaboraciones en revistas y en prensa reflejarán su postura republicana y el apoyo a unas ideas que se observan sobre todo en los veintiséis artículos titulados «Desde el mirador de la guerra», el último publicado «dieciséis días antes de salir hacia la frontera y el exilio».

La orientación literaria retoma vuelos en las partes cuarta, «Guiomar y la literatura machadiana», y sexta, «Antonio Machado y la Generación del 27». En los párrafos introductorios de esa cuarta empieza Morales Lomas confirmando que «desde principios de junio de 1928 hasta 1935, año en el que se produce la separación definitiva, Antonio Machado mantiene una relación amorosa secreta con una mujer casada, Pilar de Valderrama Alday y Martínez de la Pedrera, también poeta y dramaturga, a quien llamó Guiomar en sus versos». Lo que aquí aprendemos es de contenido primordial, aunque el último parágrafo comentando las

cartas de Machado a ese amor intenso es el más ilustrativo de tal relación. Y en cuanto a esa citada sexta parte, la constituyen unas cuarenta páginas que ahondan en la afirmación de que «El arte poética de Antonio Machado, su interpretación del sentido de la poesía y su alcance vital se hallan muy distantes de la que ejercieron los escritores del 27». Esto da pie a anotar comentarios de Machado analizando a esos tan laureados poetas y al mismo tiempo a incluir la interesante sección «Los escritores del 27 hablan de Antonio Machado», del que se confirma que «aunque lo leyeran […] estuvieron alejados estéticamente como ya hemos explicado repetidamente».



M. RUEDA, BEGOÑA (2016). *PRINCESA LEIA*
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ.
II PREMIO DE POESÍA JOVEN ANTONIO COLINAS.

ELENA FELÍU ARQUIOLA

La trayectoria poética de la joven escritora jienense Begoña M. Rueda es tan fulgurante como los astros que recorren las páginas de *Princesa Leia*, su primer libro, ganador en 2016 del II Premio de Poesía Joven Antonio Colinas. Un poco antes, en 2015, su poemario *La canción del bardo* había recibido el primer premio en la modalidad de poesía del premio Facultad de la Universidad de Jaén. También en 2016 resultó finalista del premio Ucopoética de poesía. En 2017 ganó el I Premio Luis Cernuda de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla por su poemario *Siberia es un estado de ánimo*, publicado por Ediciones en Huida. Y en 2018 ha recibido el primer premio de poesía de la Universidad Complutense de Madrid por el poemario *Reencarnación*, así como de nuevo el primer y el segundo premio del premio Facultad de la Universidad de Jaén por *Playlist* y *Damasco*, respectivamente. Cuatro años vertiginosos, cargados de reconocimientos y publicaciones, que dan muestra de la prolífica actividad literaria de una autora que se presenta ante el lector con una voz muy personal, fresca al tiempo que sólida, juvenilmente madura y reflexiva.

Probablemente sea *Princesa Leia* su poemario más sorprendente. Dividido en tres partes («Encuentros en la primera fase», «Encuentros en la segunda fase», «Encuentros en la tercera fase») más un poema-epílogo, la autora plasma en él sus experiencias íntimas filtradas a través de imágenes procedentes de distintos ámbitos relacionados con el espacio. En ocasiones, la poeta se vale, para hablarnos de sus vivencias, de descripciones científicas, como sucede con Alfa Centauri, sistema solar más cercano al Sol. Otras veces realiza menciones a acontecimientos históricos, como el paso del cometa Halley cerca de la Tierra en 1910, el Sputnik II y la perra Laika o la misión Apolo XI y la llegada del hombre

a la Luna. Finalmente, la autora recurre también a referentes cinematográficos, especialmente en la tercera sección del libro. De este modo, encontramos a lo largo del poemario alusiones a películas de ciencia ficción como *Encuentros en la tercera fase*, *Star Wars*, *Alien* o *E. T.*, y a otras de géneros distintos, como *Náufrago*. Así, el libro se va construyendo en torno a «ciertas mitologías posmodernas», en palabras de Mara Leonor Gavito, de las que Begoña M. Rueda se sirve para crear un universo poético único y extraordinario.

Estamos de acuerdo con Mara Leonor Gavito cuando afirma en el texto de la contraportada que el poemario se sostiene «en la tensión de dos puntos antagónicos que se mezclan irreverentemente: la ficción construida sobre un espacio capaz de generar las más exóticas fantasías y una realidad de andar por casa, antiépica, restringida, casi claustrofóbica». De hecho, desde nuestro punto de vista, la característica fundamental de *Princesa Leia* radica en que está construido a base de antítesis o planteamientos dicotómicos que estructuran tanto el libro en su totalidad como también cada poema individualmente. Si nos centramos en los temas tratados, vemos cómo a lo largo de las distintas composiciones se oponen lo espacial y lo terrestre, lo inmenso y lo minúsculo, lo cósmico y lo íntimo, lo pasado y lo presente. Todos estos contrastes se condensan en el fragmento del poema «Nada brilla en la noche» que citamos a continuación: «Cuando miramos las estrellas / realmente estamos viendo el pasado. / Según la velocidad de la luz, / me enamoré de ti / bajo el fulgor de millones de astros muertos». Otro caso de planteamiento antitético, en esta ocasión constituido por el choque entre ciencia y poesía, se encuentra en el poema «Naadam», que reproducimos a continuación: «No se puede ver cisnes / cruzando los cielos de Alfa Centauri. / Alfa Centauri es una estrella binaria. / Una estrella binaria, junto a sus parejas, / pasa la eternidad sin más poesía / que girando en torno a un centro gravitatorio. // Hasta donde alcanza la memoria, / Alfa Centauri nunca ha girado en torno a la belleza. / Alfa Centauri, únicamente, / se deja manipular por las leyes de la física. // Nada más lejos de los cisnes. / Los cisnes silvestres de Mongolia / emigran atravesando todo el continente, / pasan la eternidad sin más ciencia / que el cielo azul hipnótico de las praderas de Ulan Bator.»

La opresión frente a la libertad constituye otra de las contraposiciones que estructuran el poemario, como sucede en textos como «Infinita paciencia» o «Y así siempre», en los que se aprecia la ideología feminista y antibelicista de la autora. Finalmente, también es recurrente a lo largo del libro la oposición entre destrucción y belleza, sintetizada en la magnífica imagen de «una margarita / abriéndose paso en un campo de minas antipersona» («Apolo XI»), o en el siguiente fragmento del poema «Campos de avena»: «Ojalá crecieran amapolas en Mercurio. / Ojalá crecieran lejos, / lo más lejos posible de los hombres, / y así poder salvar del holocausto a la belleza». La devastación frente a la hermosura, posible solo lejos del ser humano. De esta visión negativa únicamente se salva la infancia, a la que se mira con nostalgia, al tiempo que se percibe como irrecuperable: «Una niña y su bicicleta. / La canción del tiempo. / Se sabe feliz, se sabe / única en su especie. / Esperanza. / Ceniza.» («Campos de avena»). La infancia, abandonada no hace tanto tiempo, es ya un recuerdo al que volver cuando nada en el presente nos salva. Como Alderaan, sobre el que la muerte se cierne ante los ojos de la princesa Leia, la heroína galáctica que da título al último poema de la tercera sección así como al propio poemario. Leia presencia cómo el pacífico planeta es destruido y «ahora es un campo de asteroides. / Un recuerdo. / Otra razón para luchar» («Princesa Leia»). De nuevo, Begoña M. Rueda se vale de iconos que pertenecen al imaginario colectivo contemporáneo para hablarnos de su subjetividad, de su intimidad, de su personal lucha cotidiana.

La lectura de *Princesa Leia* no deja indiferente, sino que sorprende y emociona. Seguiremos atentos a la producción poética de esta escritora que con su primer poemario se ha ganado un lugar destacado entre la nómina de jóvenes poetas españoles actuales.

GARCÍA CERDÁN, ANDRÉS (2017). *PUNTOS DE NO RETORNO*
MADRID: REINO DE CORDELIA.
I PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA SAN JUAN DE LA CRUZ
ACADEMIA DE JUGLARES DE FONTIVEROS.

DIEGO DE LA TORRE

Publicado el año pasado, *Puntos de no retorno* se erige como un hermoso poemario en el que Andrés García Cerdán (Fuenteálamo, Albacete, 1972) reflexiona sobre los sueños perdidos de una generación que vio en la música rock el camino hacia la felicidad; una nueva religión que tuvo en cantantes y grupos como Kurt Cobain, Ian Brown, Antonio Vega, Ramones o Eddie Vedder, sus sumos sacerdotes, sus amados ídolos, y en la que, en cada concierto, los jóvenes, «ungidos de caos eléctrico,/ flotábamos como ángeles de nadie» («*I wanna be adored*» p. 42). En ella y con ella se desataba la euforia juvenil, la plenitud inconsciente, la sublimación de un presente épico en el que unos jóvenes sin dinero huían de los modelos paternos de horario asalariado con jefe y creían estar tocando con las manos el cielo de la inmortalidad. Sin embargo, el paso de los años, con su inevitable carga de realidad, ha dado paso al desengaño, a los puntos de no retorno, al reconocimiento de que aquella edad de oro no fue sino un sueño, otro sueño que, pasado el tiempo, se ha revelado como perdido desde el principio. Sólo queda, por tanto, como afirma la voz poética en «*(I can' get no) Satisfaction*», resistir con ternura, con dulce desolación, «poniendo el poco/ corazón que nos queda», ahora que la única ebriedad es la de la sequía, una vez que se ha confirmado que «ya parece tarde/ y con blanda avaricia nos engulle el vacío.» (p. 62). No por acaso, señala el breve poema «Estrellas»: «Míralas, siempre ahí./ Son las estrellas extinguidas.» Porque al final, como ocurre siempre y como acontece, incluso, con el mismo Partenón, «Grecia (Huesos)»: «los huesos de los dioses se oxidan.». Aunque «A veces canta un pájaro muy cerca/ de allí. Su canción pura desafía/ la vulgaridad, deslizándose/ entre las ruinas, dulce, inacabada,/ llegada desde el fondo de las fuentes/ que un día estuvieron y ya no están.»

Junto a la mirada retrospectiva sobre un mundo y unos sueños que sobreviven apenas en las letras cuarteadas de una camiseta desgastada («Ramones»), como si de un conjuro que todavía pudiera llevarnos de regreso a lo perdido, el otro eje temático fuerte desde el que toman impul-

so los veintisiete poemas de este libro es el de la meditación sobre la labor creadora del artista, ya se trate del poeta o, por ejemplo, de un escultor como Giacometti, quien nos es presentado, quizá, como paradigma de las cualidades y el trabajo del verdadero autor: «Encerrado en sí mismo, Giacometti / esculpe, / con su delicadeza hecha de sangre y vísceras, / un piélago de amor/ en las médulas de la noche.» («Tesela» p. 33).

Así, la voz del poeta nos habla de la imposibilidad de expresar la belleza con palabras, de la implosión salvaje y el dolor que preceden a la escritura, de la búsqueda permanente de una luz interior que lleve al canto, de la aspiración, de los fragmentos, las tentativas, la imposibilidad del poema perfecto, la búsqueda de la melodía, de la salvación del instante por la palabra, el amor, la necesidad de darle vida a algo que nos salve del vacío de la nada, de las dudas que se ciernen sobre la propia identidad y de cómo el poema, como un imán, «arrastra todo, nos arrastra. / Cedemos a su empuje, / a su reclamo / salvaje. Como el hierro / nos doblamos, como la espiga, / en su presencia.» («Figura» p. 37). En este sentido, creo que merecen ser destacados dos poemas: «Bajo las aguas» y «Bandini». En el primero de ellos, el poeta, que es «labor y fe», olvidado del tiempo en su orilla secreta, se identifica con el castor que trabaja bajo las aguas, «entre el fango y la transparencia», deseoso de construir un muro «que guarde lo que soy y mis palabras.» El segundo de ellos es, a mi entender, un precioso poema de amor a la poesía: «Bajo la noche fría de Colorado Hills / Bandini espera la noticia / secreta de su amada, la señal / […]/ Como si tomara el lenguaje, toma / la nieve con cuidado. / Es lo único suyo que le queda. / Contra su pecho la protege. / Por las calles de Colorado Hills / la lleva en procesión. / La esconde en casa —aunque / sabe que se va a derretir— antes que se derrita.»

Otro tema que comparece en estos versos es el de la represión que el sistema, controlado por el mercado, ejerce sobre la libertad y cómo se busca, por el peso de la fuerza, compactarnos en «lo igual sin perfiles».

En definitiva, nos encontramos ante un poemario maduro, de madurez, atento tanto a la cultura clásica como a la cultura en la que forjamos y se forjaron nuestra adolescencia y todos sus mitos eléctricos. Unos poemas que reflexionan sobre las ilusiones de una juventud a la que el paso del tiempo ha llevado al desencanto de los sueños perdidos, al tiempo que se medita sobre el acto creador y el lugar de la poesía, la íntima y humana necesidad de la poesía, en un mundo donde el poder, la alta política, se afanan en apisonar nuestra libertad.

DOÑA, MÓNICA (2017). *¿QUIÉN TEME A THELMA & LOUISE?*
SEVILLA: RENACIMIENTO.

ÁNGELES MORA

¿Quién teme a Thelma & Louise?, el último poemario de Mónica Doña, no solo me parece uno de los libros de poesía más interesantes que se han publicado últimamente, sino que no es un acierto puntual, una iluminación de esas que a veces surgen como un milagro de la mente arriesgada de un escritor. Una luminaria esporádica que enciende el firmamento y cae, dejando un rastro que irá apagándose más o menos lentamente. Este libro lleva una historia atrás, un trabajo que viene de lejos. Un pensar poético que ha aprendido a seguir y a perseguir las verdades y mentiras que envuelven nuestra vida, para arrancarlas de la oscuridad que las camufla, ensombrece.

Mónica Doña (cantautora durante un tiempo) comenzó su caminar como poeta con consciencia plena de búsqueda de un lugar propio donde encontrarse, desde su ser persona, desde su ser persona-mujer, ocupándolo, haciéndose dueña del mismo, estableciendo las coordenadas que lo fijan, para analizarlo, para saber si es el que le corresponde, el que ella quiere habitar dentro de un espacio poético tan —por muchas razones— inhabitable.

Su coherente trayectoria no tenía más remedio que llegar adonde llega en este libro: a meterse de lleno en ese ser-mujer, en ese mundo femenino que ha sido socialmente arrinconado, desvalorizado por una ideología que se ha empeñado en convertirnos en comparsa y servidumbre. Y lo hace a su manera, con el distanciamiento lúcido y esa sabia ironía que la convierte no solo en brillante sino también divertida, a veces demoledora o finísimamente sugerente, con un universo poético dirigido a la inteligencia de quien quiera entender.

Ya en su primer libro publicado, *Nueve lunas* nos presentaba nueve mitos femeninos: en cada página, un mito femenino, un nombre propio de mujer. Desde Diana a Hécate, pasando por Salomé, Atenea, María, Kalí, Afrodita... Mitos que Mónica Doña hacía suyos intentando devolvérnoslos, hacerlos nuestros de otra manera, puesto que el yo o el tú que aparece en los poemas ya no es sólo *subjetivo* sino *colectivo* a la vez. La relación entre el yo y la mujer, entre el mito de la mujer y el nosotras las mujeres de todos los días era el verdadero sustrato de aquel libro.

Y sin duda también lo es del que hoy nos ocupa, como ocurre ya en la primera parte de *¿Quién teme a Thelma & Louise?,* titulada «Femenino y singular (La huella)» y precedida de dos citas bien escogidas: «Puede ser una lágrima la historia…» de la poeta Concepción de Estevarena, del romanticismo sevillano, que nada publicó en vida, y otra de Callie Khouri, la guionista de la película *Thelma & Louise*: esta primera parte del libro recoge una serie de poemas potentes, de gran atractivo, de imágenes sugestivas, desgarradas. Son poemas que nos hablan de ciertas figuras femeninas históricas y míticas, de símbolos de nuestro mundo ante el regateo que el tiempo hizo de su talla. Símbolos que parecen gritarnos a las mujeres de todos los días: aquí estamos, esta es nuestra fuerza, haciendo frente al vacío y muchas veces al desprecio… Y sin embargo, el valor de estos poemas no consiste tan solo en este mensaje que sin duda arrastran. El valor de estos poemas está en la sutil emoción poética que transmiten. Porque Mónica Doña sabe muy bien que un poema dice mucho más de lo que dice. Que debe hablarnos por debajo y por encima de las palabras, pero con esa emoción intelectual que no admite muchas explicaciones. Un poema dice lo que dice y mucho más, que fue la respuesta de Federico García Lorca cuando le preguntaron qué significa «verde, que te quiero verde» («eso… y mucho más»). No llevan título estos poemas, pero como si jugáramos a las adivinanzas, vamos descubriendo en cada uno la figura femenina histórica a que se refieren: desde Juana de Arco («Pobre niña soldado, / animalito místico, / flor de lis de los campos, / ¿qué había en tu cabeza?») a Coco Chanel («Yo aplaudo tu ironía y tus metamorfosis / las hileras de perlas y las dulces cadenas / que fuiste colocando en mi cintura. / A cambio me quitabas los miedos y el corsé. / Debo darte las gracias / por sacar a mi cuerpo de la cárcel», pasando por Rita Hayworth, santa Teresa, Cleopatra, Frida Kahlo…

Antes de seguir, aclaremos algunas cosas más. Es fundamental la cita que la autora coloca al comienzo del libro: Rosario Castellanos, nada menos, una de las grandes escritoras y pensadoras mexicanas, de pasmosa lucidez. Hay que leer esa cita. Es fundamental. Termina con el título que he puesto a esta reseña: «Hay que inventarnos», y comienza diciendo: «No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz…».

Pues eso: hay que inventarnos. La segunda parte, titulada «Tiempo muerto (La captura)», está precedida, también, por dos iluminadoras citas, una de la cubana Carilda Oliver Labra («Ayer soñé que mientras nos besábamos / había sonado un tiro») y otra, de nuevo, de Callie Khouri, que, como sabemos, obtuvo un Óscar por el guion de *Thelma & Louise*: «[No pierdan la cabeza y no perderán la cabeza]». Así entramos en esta parte central y quizá el núcleo más fuerte de este libro, donde Mónica Doña reflexiona sobre las relaciones de pareja, sin cortapisas, con ironía ante todo, con crudeza a veces, con inteligencia y lucidez siempre, poniendo el acento en el papel que las mujeres hemos aceptado, con más o menos convicción, en esa relación, o en otras figuraciones y juegos o sueños sexuales («la hermana», «Juegos prohibidos»…). Hablamos de un lugar que las mujeres hemos ocupado, a veces inconsciente y otras inevitablemente. De sumisión o de rebeldía o desprecio, más o menos asumido, o de aceptación morbosa o incluso de incomprensión, pero también de ternura y deseo de otro modo de entender la pareja. Hay un poema fundamental (duro) en ese sentido: «Metamorfosis forzosa (el precio del placer)». Porque ese campo ha sido y sigue siendo muchas veces un campo minado. Y se trataría de salir de ahí, de establecer una relación sana y enriquecedora. Así acaba el primer poema, titulado «De la fe y la esperanza»: «Oh dios de la ceguera omnipotente, / siempre espero el milagro: / dios de nuevo hecho hombre, / pajarillo aterido junto al mío. // Pero no late un hombre / en ti / tan solo existe el dios». Esta parte también acoge el magnífico poema titulado «El beso de Klimt»: «Se enamoran de un cuadro. / Un bellísimo cuadro / que lleva un largo siglo en los museos. […] Las jóvenes parejas del siglo XXI /siguen en el intento: /construyendo el amor al borde del abismo». Esta parte, este núcleo central importantísimo termina con el poema «Tiempo muerto» y sus últimos cuatro versos decisivos. Así, en cursiva: «*Si quieres*

que comience el baile de tu vida, / deberás darle muerte al moribundo / y enterrar junto a él tu rosa de pasión, / la enferma flor que brota de tus lágrimas.»

Por eso, en la última parte del libro, «Mujeres al Cabo (La escapada)», con citas de Claribel Alegría y, una vez más, de Callie Khouri («Esto es tan hermoso»), aparecen esas mujeres que han «escapado», por decirlo así, de esa flor enferma (al igual que Thelma y Louise), para sentirse libres en una alegre y enriquecedora excursión al Cabo de Gata (Cabo de las Ágatas). Así comienza el primer poema, «Bahía de las Negras»: «Ocho mujeres, ocho. / Ocho lobas dispersan los rebaños. / Dejan atrás desiertos / y remontan alegres los volcanes». No son sólo mujeres que se divierten y disfrutan de la amistad. Es algo más, son mujeres unidas quizás por una herida («una nube de gasa transparenta los sueños // los perdidos al paso de hombres yertos, / los ganados al trote de caballos marinos […] para que el mar-montaña / rescate el horizonte femenino / que desde siempre duerme con los ojos abiertos…». Es la unión y el goce de su feminidad, ante el mar, ante la noche que las envuelve «hasta mañana». Encontraremos en esta última parte muy hermosos poemas: mar, cielo, arenas, amistad. Uno de ellos, muy especial, dedicado al recuerdo del poeta Javier Egea y su libro *Troppo mare*, escrito precisamente por aquellas playas del Cabo de Gata, en La Isleta del Moro. Muy divertido el titulado «Chicas Erasmus», que muy pronto descubren «las sólidas verdades del barquero».

El último poema «El cabo de las Ágatas», con cita de Blanca Varela «Digamos que ganaste la carrera…» nos acerca también al final no solo del libro sino al final de la película, ese juego continuo, ese paralelismo que la autora hace con aquella *road movie* conmovedora que acaba en esa carrera loca hacia el abismo. Y así «La mirada imposible / ante ocho kilómetros de playa», comienzo del poema final, acaba también con una alegre, feliz carrera: «Componemos el gesto y la postura / y echamos a correr. // Sobre nuestras cabezas / se escucha el aleteo de las rosas.»

Como no podía ser menos, este magnífico y tan ajustado poemario termina con la cita del diálogo final de «Thelma & Louise», antes de volar en su descapotable bajo el cielo azul.

RODRÍGUEZ, JOSEP M. (2017). *SANGRE SECA*
EPÍLOGO DE JOAN MARGARIT,
MADRID: HIPERIÓN.
XXIV PREMIO DE POESÍA CIUDAD DE CÓRDOBA RICARDO MOLINA.

ANTONIO LAFARQUE

Josep M. Rodríguez comentaba en una reseña que la estética del fotógrafo Luis Vioque se caracteriza por la utilización de la «panorámica íntima», una herramienta válida asimismo para entender la atmósfera de bastantes poemas de *Sangre seca* escritos desde las tripas, dicho gráficamente, que justifican una de sus tesis: «Todo tiene un adentro». Adentro es decorado recurrente. A Josep M. Rodríguez no le acobarda atravesar un bosque poblado de lobos o explorar los túneles del Metro —tampoco internarse en el yo— porque en esas zonas amenazantes encuentra alimento para sus correspondencias simbólicas. Lugares que son refugio del dolor y la muerte, personificada en el icono de los iconos: la cabeza de Sylvia Plath dentro del horno.

(Fernando Pessoa: «Actué siempre hacia dentro…»)

En ocasiones se llega adentro tras un paseo por el exterior. Para Rodríguez exterior es sinónimo de realidad, una construcción relativista de naturaleza individual. Lo explica en «Mi tierra baldía» cuando equipara el poder de la mirada con la capacidad de la nieve para transformar un paisaje, brillante relectura del verso de Adrienne Rich «ver es cambiar». Esta facultad ya estaba en *Raíz* (2008): «A cada instante, una realidad». Instante, su unidad de medida del tiempo, un lapso infinitesimal más próximo a la percepción psicológica que a la física cuántica.

(Manuel Machado: «Lo precioso es el instante / que se va».)

Josep M. Rodríguez moldea la identidad poética a partir del yo biográfico. El proceso de crecimiento empieza en *Frío* (2002), donde declara sin complejos «saberme yo también desconocido», mientras que ahora se reconoce en todo lo que ve y, en especial, «en lo que está incompleto». Los límites, los fragmentos y las ausencias marcan la perso-

nalidad: «Nos definen nuestras limitaciones». Por *Sangre seca* transitan amputados físicos y amputados sentimentales, incluso objetos ceñidos a su esencia o a lo que alcanza la vista: el neumático que es sólo neumático, la carretera semienterrada en las dunas. Únicamente la muerte unifica y fija fronteras, nos completamos cuando el yo desaparece. «Isla» lo aclara: «La isla me devuelve la sensación de límite. // Lo habrás visto, quizá, / en alguna película: // es esa tiza blanca / alrededor del muerto».

(Charles Simic: «El horror de una línea que acaba de darse cuenta de que ha sido dibujada hasta el infinito».)

Negar a los maestros es desdeñar el aire que respiramos; incorporarlos a la música propia es mostrarles respeto. Esta lección la tiene bien aprendida Josep M. Rodríguez. Hay referencias explícitas al Cántico espiritual y a *Poeta en Nueva York*, a Pound, Degas, Lowell, Pollock… y referencias camufladas: el magisterio de Margarit en los versos «Han pasado muchos años y aquel ruido / me ha despertado muchas otras noches: // sé que es el mismo tren // y sé que está más cerca»; la sombra de Lautréamont en «hay una bruma leve, / fría, / como un velo de novia en la mesa de autopsias»; y, de nuevo, el Lorca irracionalista de «el que teme la muerte la llevará sobre sus hombros» emerge en «A quien piensa en la muerte / ya le pesa la lápida».

(Italo Calvino: «Los clásicos se esconden en los pliegues de la memoria».)

Temáticamente, es una obra de madurez. Con frecuencia asoma el pasado, en forma de estatua de sal, soluble al contacto con los recuerdos («Los recuerdos son olas, / siempre vuelven»), y aunque Josep M. Rodríguez crea haber puesto tierra de por medio, él sabe que no es cierto porque la memoria «tan sólo es otra jaula» (*Arquitectura yo*, 2012) que, como cualquier jaula, se abre desde fuera y en contadas circunstancias. Los años han agudizado esta percepción y la jaula se ha vuelto ataúd: «Ficticia sensación de estar echando tierra / sobre el féretro de alguien que no ha muerto». Tiempo y memoria orbitando sin motivos aparentes: «ser la araña / que se alimenta de su propia tela». La poesía es un arma cargada de pasado y dispara a discreción.

(Juan Antonio Masoliver Ródenas: «La estéril maldición de recordar».)

Formalmente, es un libro singular. Desde *La caja negra* (2004) Josep M. Rodríguez disgrega las estrofas en brevedades —aforismos, greguerías— que funcionan, a la par, de modo autónomo y en sintonía con el *corpus* poema. La artillería es contundente: versos partidos, caligramas y dobles espacios que revalorizan los blancos —las alas de los aviones «parecen estar juntas, pero cuánto vacío hay entre ellas»— y testimonian la influencia de Juarroz y de los clásicos orientales —«lo importante en una rueda no son los radios, sino su vacío», decía a propósito del *Tao te king* en *Hana o la flor del cerezo* (2007). No obstante, la seducción emana de las imágenes que, al igual que las chicanes de los circuitos de velocidad, obligan a reducir el ritmo de lectura. Dos de tonos muy diferentes: «encerrada en un charco, / la luna es alimento para perros» y «los lenguados 2D». Más aún, en las cinco partes de «Cuaderno del desierto» se divisan otros tantos espejismos y en la veintena de versos de «Hilos» hay cuatro metáforas. Por momentos creo estar leyendo poemas de realidad virtual, saltando de la página a la recreación mental del texto.

(Aristóteles: «Dominar el uso de la metáfora es señal de talento».)

Josep M. Rodríguez reformula el juicio de Iván Karamázov en torno a la existencia de Dios y el orden moral: «si el lenguaje no existe, todo está permitido». En abstracto, es evidente que el verso propone un método literario regido por el idioma, aunque contextualizado su sentido es más rico si leemos Eros en lugar de «deseo» y «verbo» en la acepción de Logos: «si el lenguaje no existe, todo está permitido. // El deseo es un verbo / tiene plumas de ave migratoria, / me lleva a tu calor». A Dios se le reserva el papel de transmisor de la tradición: «Si Dios existe, escribir un poema es intentar // leer / sus labios». Así cierra «Escribir», poética que hace suya la de Lope de Vega «oscuro el corazón, el verso claro». Ese corazón es alegoría del taller del poeta que mueve un fluido llamado sangre, imagen de la Poesía. La idea de transfusión del autor al lector estaba en «B+» (*Arquitectura yo*), y aquí se enriquece al estilo de Quinto Ennio: el idioma es un corazón, malherido a veces. Si la literatura es una herida, la poesía debe ser su cicatriz, la costra de sangre endurecida, pero frágil: «Poesía, / sangre seca».

GALÁN, JULIO CÉSAR (2017). *TESTIGOS DE LA UTOPÍA*
VALENCIA: PRE-TEXTOS/DIPUTACIÓN DE CÁCERES-INSTITUCIÓN CULTURAL EL BROCENSE.

ANDRÉS GARCÍA CERDÁN

«~~haz que tu obra parezca~~ / ~~siempre joven dijeron~~». Estos dos versos, usurpados al poema «Libro XIII», por completo tachados por una línea continua que reduce las palabras a sombras o desechos o descartes, son un buen ejemplo de lo que Julio César Galán (1978) ha perseguido en *Testigos de la utopía*. Nos lo explica, además: «*(Poema excluido, pendiente de reescritura*)». Galán se entrega en este libro, desde la polifonía y el *remake*, al vaivén entre escritura y reescritura y a la desautomatización de lo que entendemos convencionalmente por poesía. En cualquier caso, la *juventud* como condición del poema. Estos textos, que son siempre *otros* textos y que el poeta organiza en tres «estancias» («El libro argelino», «Delfos duerme» y «Feliz como quien Ulises») recogen, en monólogo interior, en fluido de conciencia, una intensa exploración lingüística y sentimental en los tiempos de la Primavera árabe o la crisis económica en España: «baja las escaleras grises / deambula por las calles / tu *yo* desde hace tiempo / te dijo adiós» («Libro VI»). Ante ello, el lector ha de asumir una responsabilidad esencial: «Lector, acerca tu boca o transfórmate en perro».

En verdad, en la poesía española reciente se ha producido una revolución. Lo advierten críticos y poetas como Vicente Luis Mora, Agustín Fernández Mallo o Luis Bagué Quílez. Hay en algunas nuevas voces el intento de desentrañar, desde la filosofía o la metafísica del lenguaje, esa red invisible que involucra a lenguaje, realidad y pensamiento. Dado que la realidad es líquida, poliédrica, el lenguaje es agua y se fragmenta en texturas, se filtra, se superpone, se desencaja, se tacha, se despliega en una convivencia intertextual amplísima. A nuestros ojos se abren el *collage*, el palimpsesto y la destrucción de

los límites. Julio César Galán, entre otros, atiende en sus poemas a la realidad desde la exploración del lenguaje y la fusión multiorgásmica, metapoética, de diferentes planos de lenguaje y diferentes contextos. Como él mismo (Óscar de la Torre) sugiere en *Limados*, el poeta es hijo de la «ruptura textual», y florece en las grietas del lenguaje de los terremotos. «Un poeta es un sismógrafo» advertía Javier Moreno.

En libros como *Testigos de la utopía*, la página —y lo que desborda la página— es lugar de consumación de las relaciones entre signos y punto de encuentro de los interlocutores. A ambos extremos del «lenguaje» nos hallamos con un poeta y un lector que intentan aprenderse. «La escritura no es mármol (*verba volant, scripta manent*) sino líquido que pasa —las manos cóncavas— de una boca a la otra, y en ellas vuelve a rehacerse» («Tercer testigo»). Contra la pasividad, el lector es pieza fundamental. Galán lo llama «lectocreador» y lo invita a actuar («Adenda»). En una nota al poema «Noveno testigo» leemos: «Elogiamos lo inacabado, pero lo sublime consiste en que el *otro* retoque la cara del texto. La identidad y el poema como un palimpsesto; el lector y el autor entrelazados.» Esa complicidad es necesaria en poemas como «Figura 9», poema «que surge como análisis de «Viaje nocturno de Príamo» de Constantinos Kavafis»: «envejecen tan rápido las nubes / que desorientan la mirada de los pájaros».

Con todo, el principal compromiso del poema será el que establece consigo mismo. En diferentes ocasiones se refiere Galán a esta autoconciencia del poema: «Y sin embargo estos versos quieren / afirmarse en sí mismos / no quieren salir /fuera quieren ser / lo que somos lo que siempre seremos» («Octavo testigo»). Importa, por tanto, el proceso poemático, la página en construcción. El texto, como la vida, es palimpsesto, *sampler* de discursos que se niegan, se entrecruzan, se *re*construyen, se anotan a los márgenes o a pie de página. «Byron se curva en El puente / de los Suspiros/ a la derecha un anuncio de Nokia: / el cielo nunca fue tan azulado» («Quinto testigo»). No en vano, Galán trae en el umbral del libro a Edmond Jabès: «Ningún libro está rematado.» Es más —añadiríamos—, todo libro admite «prelectura», «contralectura», «subtexto» o «coda». El poema debe ser contemplado

en esa compleja totalidad. Sobre la arquitectura de signos, la voz poética fluye como un secreto delicioso: «conocimos la tersura / de las ballenas sin haberla tocado/ conocimos el galope de los caballos / salvajes sin haberlo escuchado / conocimos el destino de las flores/ de edelweis sin haberlas olido // *[Contralectura]* // la plenitud debe ser algo parecido / a esta maraña de ti: soñándote / en el desierto de Tassili (¿en el que nunca estuve?) » («Libro XIV»).

La experimentación es origen y destino del lenguaje en *Testigos de la utopía*. Alargada es la sombra de *Trilce* de César Vallejo. Resuena en nuestro oído el trabajo desenfrenado de lenguaje en Octavio Paz, José Ángel Valente, Roberto Juarroz, Antonio Gamoneda, Clara Janés, Chantal Maillard o Julio Cortázar, intentándolo todo. Podríamos hablar, con el profesor Vicente Cervera, de «existencialismo textual». Escribir un poema es cuestionar con total inmanencia, en directo total, el proceso mismo de creación del poema. La memoria y la sensibilidad del poeta son el argumento desde el que el poema se construye a sí mismo. La inmediatez textual es desbordante y nos obliga a avanzar siempre, más allá de la página, por los reinos del desconocimiento: «(¿y viajar es girar las rosas hacia aquella luz?) / los caballos fluviales / y la búsqueda del lenguaje de las mariposas / en las mesas del sol» («Figura 11»). Interesa, finalmente, la idea de un lenguaje nómada («nomadic language»), en movimiento perpetuo. Galán ha intentado por todos los medios encontrar los cauces que digan eso: su fractura, su lenguaje y su corazón nómadas. En «Figura 12», «se oyen / los libros abiertos: los pájaros: / folios al aire en la llanura verde / el niño que sabe quién es / ese tiempo que no recordará / y dime: — cuándo he de / volver / volver / volver».

GARCÍA MONTERO, LUIS (2017). *UN MUNDO NAVEGABLE. POESÍA ESCOGIDA (1980-2016)*

EDICIÓN, SELECCIÓN Y ESTUDIO PRELIMINAR DE MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO

CARACAS: MONTE ÁVILA EDITORES, COL. ALTAZOR.

GABRIELA SIERRA

En una entrevista al poeta Luis García Montero, ante la pregunta sobre cómo fueron sus años de niñez en relación a la literatura, el autor, entre otras cosas, responde: «Yo alguna vez cito en *Un velero bergantín* que no recuerdo la primera vez que vi el mar, pero sí recuerdo la primera vez que mi padre me leyó "La canción del pirata" de Espronceda» (2016). Así, el título de esta antología *Un mundo navegable* resume la perspectiva integral del quehacer literario del autor y nos reenvía a ese bucear por las primeras lecturas y escrituras que marcaron al poeta. Al mismo tiempo, funciona como un lema que atraviesa toda su producción, legitimándose como una preocupación constante en su obra: pensar en un «mundo navegable» se relaciona con su posición de compromiso, es decir, gira en torno a su defensa de la literatura no solo desde cuestiones estéticas sino principalmente como parte de una educación ciudadana.

En las últimas décadas, la poesía de Luis García Montero se ha convertido en un referente para las letras hispanas. El poeta, nacido en 1958, es además, profesor de Literatura Española en la Universidad de Granada, crítico, ensayista y narrador. Ha sido reseñado en diversas oportunidades y en distintos países y desde sus primeras publicaciones desde los años 80, su poesía reúne preocupaciones recurrentes en torno a la intimidad, la subjetividad y los vínculos, atravesados por una mezcla de ficción y autobiografía, pero que se instalan siempre en la coyuntura histórica que le tocó vivir. Desde sus postulados a partir de la *otra sentimentalidad* a la *poesía de la experiencia*, Luis García Montero propicia una escritura comprometida y de conciencia de un ser social.

Esta antología editada por Monte Ávila, perteneciente a la colección Altazor y con estudio preliminar de Marisa Martínez Pérsico, es un

libro esencial que agrupa lo más relevante de la producción específica del poeta hasta el momento, y el estudio preliminar se establece como un íntegro análisis que, con fundamentos y una extensa bibliografía, profundiza en los puntos centrales de dicha producción poética.

La selección de poemas comienza con el primer libro de García Montero, que fue merecedor en 1979 del Premio de Poesía Federico García Lorca, *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980). Luego, siguiendo la cronología de publicación del autor, Martínez Pérsico hace una elección de los poemas más significativos de sus libros *Poemas de Tristia* (1982), *El jardín extranjero* (1983), *Rimado de ciudad* (1981-2005), *En pie de paz* (1985-2005), *Diario cómplice* (1987), *Las flores del frío* (1991), *Habitaciones separadas* (1994), *Completamente viernes* (1998), *La intimidad de la serpiente* (2003), *Vista cansada* (2008), *Un invierno propio. Consideraciones* (2011), *Balada en la muerte de la poesía* (2016), y culmina con poemas que hasta el momento de publicación de *Un mundo navegable* eran inéditos y que hoy se reúnen en *A puerta cerrada* (2011-2017), publicado en 2017 en la colección Palabra de Honor de la editorial Visor.

De la vasta producción monteriana, el eje que vertebra esta antología es lo que Martínez Pérsico denomina *imaginación acuática* pero sin perder de vista otros focos en los que se concentra la poética del autor. En este sentido, la editora explica en su estudio preliminar que «una de las dominantes de la lírica monteriana es la doble valencia cívico-amatoria, la construcción en paralelo de un yo poético que es amante y ciudadano a la vez» (VIII). Este procedimiento dialogante, es decir, el discurso amoroso y el ethos público, como ella refuerza «convergen en la poética del autor como forma de reivindicación del carácter histórico de toda producción discursiva humana». (XII)

Martínez Pérsico transita la poética de Luis García Montero a partir del libro *El sexto día. Historia íntima de la poesía española* (2000). En este punto, el recorrido es fundamental porque retoma no solo al García Montero poeta, sino que, también, la reflexión crítica se construye teniendo en cuenta las preocupaciones y las ideas del autor como profesor y crítico de la literatura. En otras palabras, vincula todas sus aristas porque es imposible pensar su obra sin entender como esta es

siempre influenciada por sus otros trabajos. Para finalizar este primer apartado, la editora se detiene en las herencias y las filiaciones que la crítica reconoció en la obra del poeta granadino y cómo este incorpora cierta tradición poética en sus poemas.

En una segunda parte, Martínez Pérsico revisa las representaciones del espacio urbano en la obra del autor, teniendo en cuenta los estudios de Laura Scarano, quien desarrolla la idea de que en su poesía encontramos «una identificación tal entre poeta y ciudad que disuelve la distancia entre sujeto y objeto; la voz poética es cabalmente urbana porque el poeta no dice más que la ciudad a la vez que ésta se dice por él». Tomando ese punto de partida, Martínez Pérsico despliega su hipótesis, en la que sostiene que «la lírica de Luis García Montero demuestra que los supuestos no lugares de la modernidad son en realidad lugares antropológicos gracias a experiencias de intercambio amoroso que han cambiado de códigos (incorporan el desplazamiento, la velocidad, los medios remotos de comunicación) pero que no por ser transitorios o "líquidos" dejan de ser epifánicos ni de posibilitar vínculos humanos significativos, factibles de ser recreados por la memoria y de trascender por la poesía». (XXV) Argumenta dicha hipótesis revisando los procedimientos fundamentales a partir de los cuales el poeta consigue convertir los no lugares urbanos en espacios existenciales y destaca el uso que el poeta hace de la personificación-animización de elementos y fenómenos urbanos. Para culminar esta parte, retoma el estudio de Laura Scarano (2002), en el que distingue un gesto cómplice y un gesto antagónico en la poesía del autor.

En un tercer apartado la antóloga explora los usos de la imagen y la metáfora, manifestando que «la imagen monteriana no opera a nivel del extrañamiento léxico ni de la afectación de la sintaxis, sino en el plano de la asociación semántica de realidades lejanas pero hermanadas por la analogía y la sugerencia.» (XXXVII) Y completa su análisis dando cuenta de la relación del poeta con ciertas herencias de las primeras vanguardias, así como también del pasaje que efectúa de la imagen y la metáfora hacia el símbolo, en sus últimas producciones.

A continuación, en el cuarto segmento de su estudio, la investigadora se detiene a explicar cómo, en la obra del autor, se patentiza la presencia

del agua tanto como cronotopo así como también en otras formas en que el autor emplea lo «acuático» y sus derivas y conexiones hacia las poéticas de otros autores, entre ellos, la relación con uno de sus maestros, el poeta Rafael Alberti.

Sigue los rastros del agua y las diversas formas en que esta se presenta en la poética del autor, principalmente asociadas al tiempo y a la memoria, superponiéndose con las imágenes urbanas. Así, entiende que: «los cronotopos marinos conviven sin conflicto con los cronotopos urbanos y demás procesos experienciales de percepción de la ciudad moderna por el yo poético, convertidos todos ellos en lugares antropológicos.» (XLVIII). Ya en el quinto apartado, Martínez Pérsico indaga en el último poemario del autor *Balada por la muerte de la poesía* (2016) y en los poemas reunidos en *A puerta cerrada* (2011-2017) para observar cómo en estos textos se radicaliza la posición del yo poético que lo lleva a instalar un tono más desolado y una mirada reflexiva más pesarosa respecto de sus textos anteriores.

En definitiva, este libro es un aporte ineludible para enriquecer la bibliografía crítica del Premio Nacional de Literatura 1994 cuya obra ha significado un parteaguas en el modo de escribir poesía en nuestro idioma.

PARAÍSO
REVISTA DE POESÍA

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

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS

NÚMERO 6. AÑO 2010

Tres morillas
CARLOS PARDO
DAVID PUJANTE
FRANCISCO BUENO

Poesías completas
La poesía de Joaquín O. Giannuzzi
RAFAEL ESPEJO

Bonus track
Carta pisana sobre poesía italiana contemporánea
ESTHER MORILLAS

Trajo el viento
ALBERTO TESÁN
JENARO TALENS
JORGE GALÁN
JORGE VALDÉS DÍAZ-VÉLEZ
JUAN COBOS WILKINS
JUAN M. MOLINA DAMIANI
JULIETA PELLICER
MARCOS CANTELI
PEDRO LUIS CASANOVA
PIEDAD BONNETT

Paraíso perdido
DIEGO JESÚS JIMÉNEZ
JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS
JOSÉ ANTONIO PADILLA
JOSÉ VIÑALS
JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

Los alimentos
21 reseñas

NÚMERO 7. AÑO 2011

Tres morillas
ANDRÉS NAVARRO
JOSÉ LUIS BUENDÍA
MANUEL RUIZ AMEZCUA

Poesías completas
La poesía de Ada Salas
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

Bonus track
Las palabras no entienden lo que pasa
RAFAEL COURTOISIE

Los más enamorados
ANTONIO DELTORO
ANTONIO GAMONEDA
ANTONIO VARO BAENA
ELDA LAVÍN
FRANCISCO DE ASÍS FERNÁNDEZ
JOSÉ MÁRMOL
LOURDES RODRÍGUEZ
LUIS MARÍA MARINA
MIGUEL ÁNGEL CONTRERAS
UNAI VELASCO

Paraíso perdido
MIGUEL ÁNGEL VELASCO
ALÍ CHUMACERO
CARLOS EDMUNDO DE ORY

Los alimentos
27 reseñas

NÚMERO 8. AÑO 2012

Tres morillas
JOSÉ VIÑALS
MARCO ANTONIO CAMPOS
PABLO GARCÍA BAENA

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

Bonus track
Breve introducción a la poesía rumana
Dinu Flamând

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

Paraíso perdido
Gonzalo Rojas
Tomás Segovia
Nicanor Vélez

Los alimentos
26 reseñas

NÚMERO 9. AÑO 2013

Tres morillas
Antonio Deltoro
Juan Manuel Romero
Marco Antonio Campos

Poesías completas
La poesía de Karmelo C. Iribarren
Rafael Espejo

Bonus track
La inflexión Benedetti
Rafael Courtoisie

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

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

Los alimentos
26 reseñas

NÚMERO 10. AÑO 2014

Tres morillas
Hugo Mujica
Jacobo Cortines
Waldo Leyva

Poesías completas
La poesía de Olga Orozco
José Carlos Rosales

Bonus track
Estación de cercanías
Juan Malpartida

Altavoz
Gabriele Morelli

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

Paraíso perdido
Vicente Sabido
Juan Luis Panero
Álvaro Mutis
Manuel Urbano

Los alimentos
26 reseñas

NÚMERO 11. AÑO 2015

Tres morillas
Antonio Sánchez Trigueros
José Manuel Caballero Bonald
Luis García Montero

Poesías completas
La poesía de Juan Malpartida
Francisco José Martínez Morán

Bonus track
Aproximación a un siglo de poesía portuguesa
Luis María Marina

Altavoz
Francisco Escudero

Homenaje
Planh por Pier Paolo Pasolini
Stefano Strazzabosco

Entre torres y montañas
Amalia Bautista
Carlos Roberto
Celso Fernández
David Mayor
Elena Felíu Arquiola
Fernando Operé
Javier Rodríguez Marcos
María Ruiz Ocaña
Martha Asunción Alonso
Patricia García-Rojo

Paraíso perdido
Juan Gelman
José Emilio Pacheco
Marco Fonz
Fernando Ortiz
Félix Grande
Domingo F. Faílde
Antonio Muñoz Quintana
Rafael de Cózar
Gerardo Deniz

Los alimentos
26 reseñas

NÚMERO 12. AÑO 2016

Tres morillas
Pedro Luis Casanova
Xavier Oquendo Troncoso
José María Balcells

Poesías completas
La poesía de Antonio Deltoro
Diego de la Torre
La poesía de Antonio Lucas
Felipe Benítez Reyes

Bonus track
Una aproximación a 50 años de poesía catalana (1963-2013)
Jordi Virallonga

Altavoz
Entrevista a Joan Manuel Serrat
Ketrín Nacif Goddard

Campo de Baeza
Ángeles Mora
Carmen Garrido
Catalina Palomares
Gracia Morales
José Daniel García
José Manuel Lucía Megías
José María Zonta
Mercedes Cebrián
Yolanda Ortiz
Minerva Margarita Villarreal

Paraíso perdido
Rigoberto Paredes
Hugo Gutiérrez Vega
José Román Grima
Luis Javier Moreno

Los alimentos
21 reseñas

NÚMERO 13. AÑO 2017

Tres morillas
Ana Rodríguez Callealta
Juan José Téllez
José Ángel Leyva

Poesías completas
La poesía de Alberto Santamaría
Luis Bagué Quílez

Bonus track
Una panorámica de la poesía gallega de los últimos años
Yolanda Castaño

Altavoz
José María Balcells

Ya se ven
Ana Rodríguez Callealta
Felipe Benítez Reyes
Francisco José Cruz
Francisco Magaña
Isabel Tejada Balsas
José Luis Rey
María Auxiliadora Álvarez
Verónica Aranda
Víctor Rodríguez Núñez
Zingonia Zingone

Paraíso perdido
Eduardo Chirinos
Eduardo García
Enrique Fierro
Adolfo Cueto

Los alimentos
19 reseñas