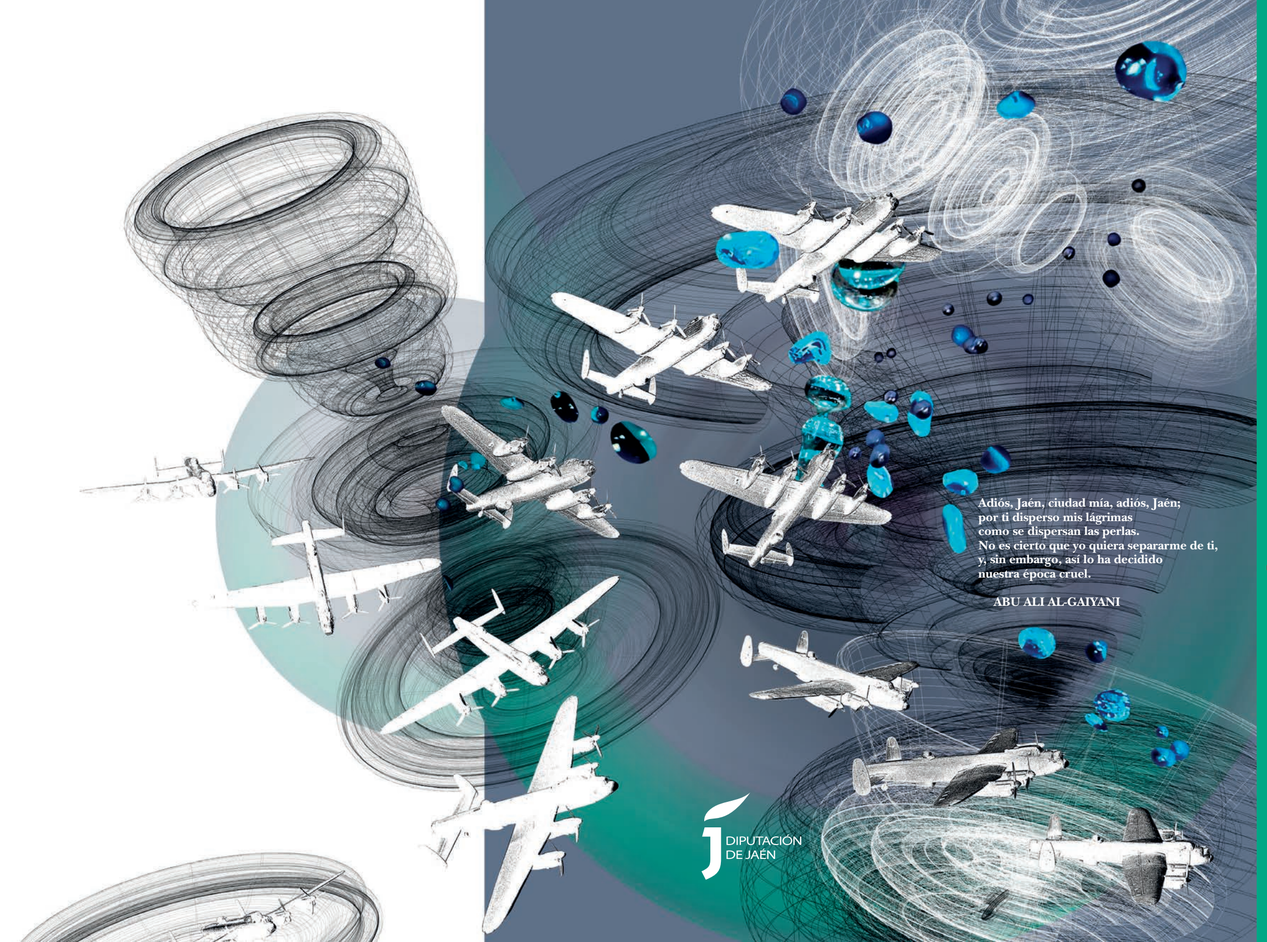


Adiós, Jaén, ciudad mía, adiós, Jaén;
por ti disperso mis lágrimas
como se dispersan las perlas.
No es cierto que yo quiera separarme de ti,
y, sin embargo, así lo ha decidido
nuestra época cruel.

ABU ALI AL-GAIYANI

DIPUTACIÓN DE JAÉN

PARAÍSO REVISTA DE POESÍA

16

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO
REVISTA DE POESÍA

NÚMERO 16. AÑO 2020

Tres morillas
Jesús Fernández Palacios
Luis García Montero
María Elena Higueruelo

Poesías completas
La poesía de Ana Ilce Gómez
Sergio Ramírez

Boca trocl
Carol de poesía mexicana contemporánea
José Homero

Altavoz
Cordel, Alemania Roy

Nuestra época cruel
Ana Márquez Castillo
Arturo Fenero
Balbina Pérez
Beatriz Rosso
Coral Bracho
Eduardo Langarita
Francisco M. Carrasco Ostos
Esquivel
Margarena Tabaco Tilar
Mercedes Alvarado
Soledad Álvarez

Paraíso perdido
Francisco Álvarez
Pilar Pla Jesús
Antonio Cabrera
Roberto Fernández-Retamar

Los clásicos
Lo [illegible]

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén

PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 16. AÑO 2020

DIPUTACIÓN
DE JAÉN

Consejo editor

Diputación de Jaén
Presidente
Francisco Reyes
Diputado del Área de Cultura y Deportes
Ángel Vera Sandoval
Director del Área de Cultura y Deportes
Arturo Gutiérrez de Terán

Dirección
Juan Carlos Abril

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

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

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

Cintio Vitier, un gran testimonio. Entrevista
Jesús Fernández Palacios 9
Las palabras
Luis García Montero 21
El poema y lo «otro»: Juarroz, Valente y lo indecible
María Elena Higueruelo 45

Poesías completas

La poesía de Ana Ilce Gómez
Sergio Ramírez 69

Bonus track

Carta de poesía mexicana contemporánea
José Homero 77

Altavoz

Paseando por las aulas de santo Domingo y recordando a Miguel Hernández
Carmen Alemany Bay 91

Nuestra época cruel

Ana Martínez Castillo 99
Arturo Tendero 103
Balbina Prior 107
Beatriz Russo 112
Coral Bracho 116
Eduardo Langagne 121
Francisco M. Carriscondo Esquivel 126
Macarena Tabacco Vilar 130
Mercedes Alvarado 134
Soledad Álvarez 138

Paraíso perdido

Francisca Aguirre (1930-2019) 145
Pilar Paz Pasamar (1932-2019) 146
Antonio Cabrera (1958-2019) 147
Roberto Fernández Retamar (1930-2019) 148

Los alimentos

Bloc de otoño, de Luis Alberto de Cuenca, por Julio César Galán 151
Ciudad sumergida, de Ariadna G. García, por Francisco José Martínez Morán. 153
Corteza de abedul, de Antonio Cabrera, por Gregorio Muelas Bermúdez . . . 157
Defensa de las excepciones, de Andrés García Cerdán, por Javier Lorenzo Candel 159
Disfuncionales, de Lara Fernández Delgado, por Yolanda Ortiz. 161
El agua y la sed, de María Elena Higueruelo, por Francisco Javier Navarro Prieto 164
El cuarto del siroco, de Álvaro Valverde, por Álex Chico 167
En busca de una pausa, de Juan Carlos Abril, por José Luna Borge 169
Exceso de buen tiempo, de José Antonio Mesa Toré, por Josep M. Rodríguez . . . 172
La casa grande, de Rosana Acquaroni, por Beatriz Russo 174
La familia socialista, de Fruela Fernández, por Alberto Santamaría 177
Las órdenes, de Pilar Adón, por Paula Fernández Villalobos 180
Libérame Domine, de Gracia Aguilar Almendros, por Verónica Aranda 182
Poemas para ser leídos en un centro comercial, de Joaquín Pérez Azaústre, por José Daniel García 184
Tienes que irte, de José Luis Piquero, por Juan Gabriel Lama 186

TRES MORILLAS

CINTIO VITIER, UN GRAN TESTIMONIO. ENTREVISTA.

JESÚS FERNÁNDEZ PALACIOS

La primera vez que leí el nombre de Cintio Vitier —de quien en 2019 se cumplió una década de su muerte— fue en la portada de su libro *Poética*, editado en España en 1973 por la ya desaparecida colección Aguaribay. Un ejemplar que me llevé a La Habana para que me lo dedicara el poeta, con motivo del encuentro que allí mantuvimos en el Centro de Estudios Martinianos en marzo de 1991, donde tuve la oportunidad de hacerle una larga y enjundiosa entrevista que publiqué en dicho año en la revista *Cádiz e Iberoamérica*, y que ahora, dado su interés, vuelvo a publicar en *Paraíso. Revista de poesía*, por la generosa hospitalidad de su director, el poeta Juan Carlos Abril, un detalle que le agradezco. Estas fueron mis preguntas y esas fueron sus respuestas que espero hayan resistido al paso del tiempo.

JESÚS FERNÁNDEZ PALACIOS: Su lugar de nacimiento fue Cayo Hueso (Florida), exactamente el día 25 de septiembre de 1921. ¿A qué se debió tal circunstancia?

CINTIO VITIER: Al azar, sencillamente. Mis padres estaban de viaje en esos meses y me tocó, me llegó la hora, digamos, en el paso de ellos por Cayo Hueso de regreso a Cuba. Así pues, yo nací circunstancialmente en ese lugar que, por cierto, fue el más importante en la prédica revolucionaria de José Martí, mientras preparaba la fundación del Partido Revolucionario Cubano y organizaba la Guerra de la Independencia que, como Ud. sabe, comenzó en 1895. En Cayo Hueso estaba concentrada la mayor parte de la emigración revolucionaria cubana; en general en la Florida: Cayo Hueso, Tampa y otras ciudades, y también en Nueva York. Pero Cayo Hueso fue tan importante en ese sentido que Martí la llamó, y eso me enorgullece, la "yema de la Republica", de la futura Republica. Pues bien, en esa yema nací por azar y no tengo absolutamente ningún recuerdo, porque fue cuestión de días: tan pronto mi madre

se restableció del parto, regresó a Cuba y yo, desde luego, conocí Cayo Hueso ya de mayor, en viajes que hice mucho tiempo después. Y quiero decirle, además, que el hecho de nacer en USA me daba la posibilidad de optar a la ciudadanía norteamericana, algo que yo ignoraba y vine a saber en el año 1958, que quise hacer un viaje a Cayo Hueso, con mi esposa Fina García Marruz, y en la embajada de los EE.UU. en Cuba se me dijo que yo podía optar a esa condición, a lo que respondí preguntando en qué forma podía renunciar a esa posibilidad de ser ciudadano norteamericano, no porque yo desprecie tal ciudadanía, sino porque de ninguna manera me corresponde ya que ese nacimiento fue puramente azaroso. Yo, en realidad, considero mi ciudad natal Matanzas, que es donde pasé toda mi niñez y parte de mi adolescencia. Allí tuvieron mis padres un colegio, mi casa era un colegio…

JFP: ¿Quisiera hablarme de sus antecedentes familiares, precisamente ahora en que ha recordado a sus padres? ¿Tuvo hermanos?

CV: Usted me pregunta por mis antecedentes… Bueno, por parte de mi madre son antecedentes que podemos llamar mambises. Mi madre era hija de un combatiente de la guerra del 95, que terminó con el grado de general. Cuando se inició la guerra, mi abuelo estaba estudiando medicina en Montpellier (Francia), lo que daba cuenta de que pertenecía a una familia relativamente acomodada, y tan pronto supo que había comenzado la contienda en Cuba, abandonó la carrera y se volvió a su país para participar en el conflicto. Era, pues, una familia de la pequeña burguesía rural. Tenía su finca en las cercanías de Matanzas, donde yo viví muchos años de niño. En cuanto a mi padre, era de extracción más humilde, hijo de carpintero, pero tuvo desde muchacho la vocación de las Letras y la Enseñanza. Fue un gran maestro de la cultura cubana, y aunque finalmente se graduara en la carrera de Pedagogía, desde muy joven fue autodidacta y realizó intensos estudios por cuenta propia, llegando a ser, realmente, uno de los primeros maestros de la cultura cubana del siglo XIX, especializado en la obra de los próceres cubanos, de los fundadores de la nacionalidad: del padre Varela, de José de la Luz, de Enrique José Varona hasta José Martí. Y todo eso lo bebí yo, digamos, directamente en mi casa desde la niñez. Es decir, que esa formación, por una parte patriótica y por otra cultural, fue lo que me hizo a mí desde niño, espero que así sea, un cubano cabal.

Referente a mis hermanos le diré que sí los tuve, pero de un primer matrimonio de mi padre; es decir, que son medio hermanos —aunque no debe llamárseles así, digo yo— o, en este caso, medio hermanas. Del matrimonio de mis padres soy hijo único y, de entre todos, el único que se dedicó a esta riesgosa carrera de las Letras.

JFP: ¿Cómo fueron su infancia y su adolescencia en Matanzas? ¿Y sus estudios?

CV: Pues comencé mis estudios en mi propia casa que, como le dije antes, era un colegio. Mi padre llegó a ser director de la Escuela Normal durante años, y luego continuó su carrera profesoral hasta llegar a ser profesor de Filosofía en la Universidad de Las Villas. Mi madre también era maestra, e incluso mis tíos también lo eran de esa escuela que, como le digo, estaba en mi propia casa. Luego pasé a otro colegio muy prestigioso también en Matanzas. Esta ciudad, he de decirle, tuvo siempre una gran tradición pedagógica. Yo la llamo la capital de la pedagogía cubana. Allí, desde luego, se produjeron desde el siglo pasado los más ilustres y prestigiosos maestros de Cuba. Pues bien, en ese nuevo colegio empecé el bachillerato que continué luego en La Habana. Nosotros, la familia completa, nos mudamos para La Habana hacia 1935.

En cuanto a mis recuerdos de infancia y adolescencia siempre están muy ligados a la ciudad y provincia de Matanzas, que tiene una gran tradición cultural: siempre hubo muy buenos poetas, y siempre tuvo un movimiento intelectual muy fuerte desde el siglo pasado. Y son recuerdos dobles: por un lado de la ciudad y por otro del campo, que son muy importantes en mi formación. Allí empecé, además, a estudiar violín, algo que fue también muy importante para mí. Yo soy realmente un músico frustrado, aunque tengo la suerte de que mis dos hijos, Sergio y José María, pues han compensado esta frustración porque los dos son músicos y creo que buenos músicos.

El caso es que yo desde niño tuve verdadera pasión por la música; a los siete años empecé a estudiar el violín, y a los nueve ya tocaba en el coro de la Iglesia de las Carmelitas de Matanzas, donde me llevaban mis maestros para que practicara allí con hombres hechos y derechos, maestros de la flauta, del violín y del contrabajo. Y todo esto para mí fue muy emocionante siendo muchacho. Recuerdo que JRJ, cuando nos conocimos en el año 1937, siempre me veía con mi estuche de violín, porque

yo seguí estudiando hasta los 18 o 19 años intensamente, pues tenía una gran ambición como violinista, eso creo ahora, que la que he tenido luego como escritor. Lo que pasa es que cuando me convencí que no podía alcanzar esa gran meta, empecé a dejar esa especie de utopía violinística que dominó mi adolescencia. Pero JRJ siempre me vio como músico, hasta el punto que en la semblanza que escribió para mi primer libro, publicado en 1938, cuando ya estábamos establecidos en La Habana, dice: «poeta, músico vocativo, etc…». Y siempre que me escribía hacía alguna alusión a mi condición de violinista. En fin, todo el sustrato de la memoria para mí procede de estas raíces matanceras, pero inmediatamente se superpuso con mi posterior traslado a La Habana. Aquí, en La Habana, establecí unas amistades muy fuertes y, además, conocí a Fina García Marruz, que ha sido lo más importante de mi vida.

JFP: Al parecer del tiempo de la Universidad en La Habana es su conocimiento de JRJ… ¿Cómo recuerda aquella experiencia?

CV: Efectivamente. Empecé a estudiar Leyes, que era la carrera que estudiábamos los que no sabíamos qué estudiar, en 1938. En realidad, yo me inclinaba por las Letras, pero todas las familias que tenían un muchacho con esa inclinación, siempre le aconsejaban que estudiara Leyes, porque de las Letras nadie podía vivir. Y el caso es que tampoco pude vivir de las Leyes, pues aunque me gradué finalmente y después de mucho trabajo, nunca o poquísimas veces ejercí la carrera de abogados.

En ese año fue cuando conocí a JRJ. Yo me había pasado el año 36 leyendo y releyendo su *Segunda Antología Poética*, que encontré en la biblioteca de mi padre, que era magnífica. Hasta en eso tuve suerte. De manera que cuando llegó el poeta a La Habana, en diciembre de 1936, yo estaba saturado de su poesía. Al poco de llegar, y para colmo de maravilla acompañado por Zenobia, ya estaba actuando con un dinamismo y un entusiasmo extraordinarios. Tanto fue así que, en general, me parece que nosotros los cubanos tenemos una imagen de JRJ distinta a la que suelen tener los españoles. Nosotros lo recordamos como un hombre de una inmensa bondad para todos los poetas y personas que conoció en Cuba. Dejó aquí un recuerdo muy hermoso y su presencia en la cultura cubana fue muy importante. Fíjese que enseguida, en 1937, se le ocurrió convocar un festival de poesía en el Teatro Campoamor, que ya está en ruinas. Fue un hermosísimo acto en el que participaron los mejores poetas cubanos de todas las generaciones y de todas las tendencias,

a teatro lleno, algo que no ocurrió nunca más en esta Isla. Eso fue obra de JRJ, que tenía fama de arisco, solitario, huraño e, incluso, agresivo… Aquí no fue así. Además, eso ocurrió en un tiempo en que Cuba estaba muy mal. Lo que nosotros llamamos ahora seudorrepública fue muy depresiva, había una sensación de frustración muy grande porque se tenía esperanza en la lucha antimachadista, que se prolongó hasta la caída de Machado en el año 33, en la que participaron los mejores hombres de la intelectualidad cubana y, sin embargo, esa revolución se frustró por lo de siempre, por la intervención norteamericana. Y ya en los años 35-36, las esperanzas puestas en esa revolución, que aunque terminó con el derrocamiento del dictador no tuvo ni consecuencias sociales ni antiimperialistas que era lo que más se perseguía, esas esperanzas se perdieron y hubo una especie de repliegue en el campo de la cultura. Y en ese momento tan crucial llegó a Cuba JRJ que, insisto, desempeño un papel importante porque esa sensación de frustración, de aislamiento, desencanto y escepticismo él logro conjurarlas en los cerca de tres años que permaneció entre nosotros. Y eso no sólo mediante ese festival de poesía, sino con reuniones, tertulias, conversaciones personales….: de ahí surgió el famoso coloquio de José Lezama Lima con JRJ. Y yo tuve el inmenso privilegio de que, teniendo yo 16 años, JRJ me dedicase dos tardes enteras, en el comedor del Hotel Vedado —que actualmente se llama Hotel Victoria—, para que le leyese mis poemitas de aquella época, es decir, los que había escrito entre los quince y los dieciséis años. Recuerdo que le dio una importancia sobrecogedora y me hizo una especie de examen con lápiz en mano, puntuando los poemas que le gustaban más y menos. Yo asistía angustiado y sin articular palabra a aquella calificación tan minuciosa, viendo como, incluso, me iba organizando el libro que luego publiqué con el título de *Poemas*. Al final de aquellas dos tardes inolvidables, que yo viví realmente espantado y en las que recibí unas de las mayores alegrías de mi vida, JRJ me dijo con cierta solemnidad: «usted es un poeta». Incluso luego, desde Washington, me escribió una semblanza autógrafa verdaderamente preciosa, en nada comparable a lo que más tarde se ha escrito sobre mí, que sirvió de umbral para mi libro «Luz, ya sueño», título sugerido por él.

JFP: ¿Y su conocimiento de Lezama Lima?

CV: También fue en el año 38 y en la Universidad, exactamente en su aula magna en una conferencia de don Fernando de los Ríos. Era esos

tiempos en que visitaban nuestra Isla los exiliados españoles, los más valiosos desde el punto de vista intelectual, casi todos invitados por la Institución hispano-cubana que dirigía don Fernando Ortiz que, como Ud. sabe, fue un gran humanista, antropólogo y etnógrafo cubano, y un gran admirador de la cultura de mi país. Pues esas visitas, como le digo, de valiosos intelectuales españoles fueron para Cuba verdaderas inyecciones de espíritu en un momento muy crítico de nuestra historia. Ya dije en algún lugar que venían de la tragedia (la Guerra Civil española) y nos trajeron la dicha, curiosamente. Y entre ellos, primerísimamente JRJ pero, bueno, también vino don Ramón Menéndez Pidal, José Gaos, Joaquín Xirau, Albornoz y María Zambrano, que se quedó. Fue la única que se quedó en Cuba contra viento y marea.

Como le decía, conocí a Lezama en una conferencia de don Fernando de los Ríos sobre Martí, y luego yo le invité a participar en un recital que organicé en la Universidad junto a Gastón Baquero —un gran poeta cubano que vive en España—, Mirta Aguirre y Justo Rodríguez Santo. Lezama tenía entonces unos once años más que yo, una notable diferencia que me hacía verlo como un hombre mayor. Realmente, desde el punto de vista cronológico, pertenecía a otra generación. Al principio fue más bien una amistad epistolar, posponiéndose nuestro trato personal hasta la publicación de mi librito *Experiencia de la poesía* (1943), en el que yo le dediqué una sección y las otras dos a JRJ y a César Vallejo. Y, bueno, este trato continuó hasta su muerte: hicimos la revista *Orígenes* y compartimos las tristezas y las alegrías de este país.

JFP: ¿Cuándo empieza a escribir? ¿Poesía, sobre todo?

CV: Sí, aunque hay algo que a Eliseo Diego no le gusta que yo revele. Y es que, antes de todo esto que yo lo he contado, ya había conocido a Eliseo, desde que estábamos juntos en el Colegio la Luz de La Habana, donde hicimos una revistica que se llamó *Luz*, de la cual salieron dos números que yo conservo celosamente. Porque es ahí donde aparecen nuestros primeros tanteos literarios, curiosamente en prosa. No sacábamos poesía, sino divagaciones, pequeños ensayos, cuentos… tanto míos como de Eliseo. Lo hacíamos él y yo solos, y esto casi nadie lo sabe. A él no le gusta que se divulgue, porque es muy perfeccionista y sostiene, como decía Ramón Gómez de la Serna: «que los lectores no tienen porque enterarse de nuestras escarlatinas de niños». Dicho esto, le recordaré que mi primer libro fue ese que me ayudó a organizar el

maestro JRJ y que yo publiqué en 1938. Y le diré que la experiencia mía con la poesía de Lezama Lima y, después, de Vallejo me revolucionaron mucho mi manera de ver la poesía, sin que nunca renunciara ni renegara, en lo más mínimo, del mundo juanramoniano. Yo me considero un juanramoniano militante y vitalicio. Creo que su obra es la más alta de la poesía contemporánea española. Estas cosas siempre son discutibles pero, claro, yo pronuncio mi toma de partido, teniendo en cuenta su obra total. Ahora, hace poco alguien me regaló una antología de JRJ que acaba de aparecer en España, y le han hecho el escaso favor de incluir una selección de sus primeros libros, rechazados y condenados por él: *Ninfeas* y *Almas de violeta*, lo que me parece un error, una mala acción. Debería haberse respetado la voluntad del maestro. Bueno, no sigo, creo que me he salido de la intencionalidad de la pregunta.

JFP: Cintio, usted ha publicado, que yo sepa, tres libros de poesía entre 1953 y 1981. ¿A qué se debe tan contadas publicaciones? Y otras dos preguntas: ¿Su antología poética de 1981 cribó mucho su obra anterior, incorporó nuevos textos? ¿Es que conserva mucha obra inédita?

CV: En realidad yo he escrito mucha poesía, pero ocurre que toda ella está recogida en esos contados libros que, como dice nuestro querido Ángel Gaztelu, son libros de tomo y lomo. *Vísperas* (1953), por ejemplo, recoge todo lo que yo había escrito entre 1938 y 1953.

Como verá, quince años de poesía en los que yo escribí varios libritos o cuadernos que aparecen compilados en esa obra que tiene cerca de trescientas páginas. Entonces, lo mismo va a suceder con *Testimonios* (1968), que son otros quince años, de 1953 a 1968, con otros muchos cuadernos recogidos en ese único volumen. Sin embargo, ya no es así en *La fecha al pie* (1981), que es un libro independiente. Después hice otros dos: *Viajes a Nicaragua*, en colaboración con mi mujer, y *Poemas de mayo y junio* (Pre-Textos, 1988), que es el último de poesía mío. Después de eso, realmente he escrito poca poesía, tengo muy poco inédito —aunque los *Poemas de mayo y junio* son inéditos en Cuba—, y más bien me he dedicado a la realización de estudios críticos, ensayos y esas cosas.

En cuanto a esa antología que organicé en 1981, según me recuerda, fue realmente muy reducida por razones editoriales; una antología verdaderamente mínima, aunque pienso que así es mejor pues las antologías deben ser lo más rigurosas posibles. Más pequeña todavía es

la que publicó Pre-Textos en España, donde escogí un poema de cada libro. Me propuse eso y además no repetir los poemas que habían salido en la antología cubana.

JFP: Con la perspectiva que ya tiene, ¿cuál de sus libros le gusta más, y si en eso coincide con el gusto de los lectores?

CV: A mí el que más me gusta es el último, siempre me pasa lo mismo. Es decir, *Poemas de mayo y junio* que es una especie de coda, como ocurre en música, una especie de recopilación de temas expuestos en la obra anterior. Este libro mío está dividido en dos partes: la primera son treinta sonetos, y la segunda otros tantos poemas libres. Yo siempre he manejado esta dualidad de las formas regulares y del verso libre simultáneamente, sin establecer ninguna polémica entre ellos. Y creo que eso ha sido bastante frecuente en Cuba. Nosotros no hemos sido sectarios en eso, quizás en otra cosa sí, pero en este aspecto formal de la poesía no lo hemos sido. Ahora, desde el punto de vista de la recepción, pienso que el libro que tuvo más relativa importancia, por el momento en que se publicó y por las experiencias que reflejaba, fue *Testimonios*. ¿Por qué? Pues porque se publica en 1968 y recoge poemas, como le dije, de quince años atrás, y, por lo tanto, son testimonios de un proceso personal que finalmente se integra en un proceso nacional que va a ser el de la Revolución. En 1953, no olvidemos, es el ataque al Moncada, que todavía no nos pareció a los que estábamos ajenos a esa acción que iba a tener la importancia que tuvo… Y la poesía que yo escribí en esos años, va avanzando hacia el 59 y cada vez se va acercando más a la experiencia colectiva, porque ese tipo de experiencia en esos años se va haciendo cada vez más omnipresente. O sea, la indignidad y la puricidad del país se van confundiendo. Son temas que me han atraído mucho y que creo es una de las claves del legado martiano: es decir, la fusión de lo íntimo y lo colectivo. La manera como lo colectivo ya resuena sumido interiormente, la interiorización de la Historia. Eso se me fue haciendo cada vez más urgente y se aceleró con el triunfo de la Revolución, que fue realmente inolvidable.

JFP: Si le parece, hacemos un paréntesis en lo referente a su obra y me habla con más detalle de su experiencia en la Revolución… ¿Le parece bien? Será el testimonio de un poeta católico que ha apoyado la Revolución desde el principio, que la sigue apoyando.

CV: Mire, le decía antes que la Revolución fue realmente inolvidable: el mes de enero y todo el año 1959 fueron realmente meses, tiempo

iluminado. Fue como un desgarrón que nos traía la justicia nunca vista ni en este país ni en muy pocos países. No sé, para mí fue como una iluminación, no mística desde luego —la palabra mística se usa con mucha frecuencia y superficialidad—, sino una iluminación histórica; de ahí, el espíritu de ese fervor martiano que es fundamental para conocer este país. Se lo digo como advertencia, porque muchos que nos visitan y otros muchos que no lo hacen juzgan a Cuba sin tener en cuenta a Martí, que es como tener en cuenta a una persona sin tener a su padre. Quien no tenga en cuenta la obra de Martí no conocerá nunca este país. Y es sustancia martiana como esperanza —yo soy cristiano y sé que san Pablo decía que «la fe es la sustancia de lo que esperamos»— es un mensaje que los cubanos supimos recoger y que, de pronto, se hizo visible y palpable en la realidad cubana del 59. Y fíjese que hago hincapié en ese año de 1959, porque después empezaron los conflictos de la Historia, los conflictos de la ideología que son inevitables. Aquel año era todavía el año de la liberación. Eso, como le dije en su pregunta anterior, está expresado en mi libro *Testimonios*, así como están expresados los conflictos que yo personalmente tuve; prácticamente todos los cubanos tuvieron conflictos por una razón o por otra: los que eran marxistas, los que eran ateos y aún más los que eran creyentes como Fina y como yo, como Eliseo Diego y su esposa. En ese sentido, hubo una situación verdaderamente dramática durante años que, para sintetizarla, consistía en que por una parte estábamos integrados en una Revolución urgente, radical en lo económico y social, verdaderamente popular, anticapitalista, etc…, y por otra parte, era atea en todos sus pronunciamientos y nosotros éramos creyentes. ¿Cómo conciliar estas dos circunstancias esenciales? No olvidemos que no existía aún la Teología de la Liberación y que, incluso, todo esto ocurre antes del Concilio Vaticano II, cuando la Iglesia estaba totalmente desorientada y además fue utilizada por la contrarrevolución durante un tiempo. Incluso pienso que ni los católicos ni los marxistas estaban preparados para llegar a una conciliación filosófica. Claro, por suerte, me parece que fue un acierto de la dirección de la Revolución no plantear estas cosas filosóficamente, sino plantearlas en la práctica, o sea, hacer un planteamiento práctico de participación. Pero de todas maneras los problemas de conciencia existían y yo los expreso con entera franqueza y con entera libertad en una serie de cuadernos que escribí en esos años. Hasta que finalmente, en 1968, después de conocer muy bien los escritos de Ca-

milo Torres —un autor fundamental para el cristianismo, catolicismo y revolución latinoamericana de este siglo—, después de tener amistad con el poeta y sacerdote nicaragüense Ernesto Cardenal, después de una importante correspondencia con el monje norteamericano Tomas Mertón y después, prácticamente, de haber inventado artesanalmente en el silencio de nuestros hogares la Teología de la Liberación, después de todo eso desemboco en la conciliación entre marxismo y cristianismo, me integro plenamente en la Revolución como cristiano, que era la única forma como podía integrarme y, en fin, todo eso yo le expreso en mi libro *Entrando en materia*, que escribo en 1967 pero que no se publica hasta un año después incluido en *Testimonios*. Además, quiero completar mi respuesta, hubo otros dos acontecimientos o circunstancias que me iluminaron la conciencia y me orientaron en el deber impostergable de tomar partido. Por un lado, y disculpe que lo resuma tanto, la muerte del Che Guevara —una figura extraordinariamente profunda en todos los sentidos—, y por otra parte el trabajo físico en el campo, trabajo voluntario y productivo, agotador y terrible en la recogida del tabaco y de la caña de azúcar. Yo participé en la zafra famosa de los diez millones y eso significó una experiencia espiritual de primer orden. En fin, todo eso está reflejado en *Testimonios*, tal vez mi libro más importante, el que mejor fue acogido por los cubanos y por los lectores de mi poesía, por el mensaje que contiene de todos esos años.

JFP: Dejemos estos temas tan interesantes y respóndame ahora en qué tradición poética se reconoce mayormente. ¿Cuál es su estirpe?

CV: Quisiera estar en la estirpe de José Martí, no desde luego en cuanto a la dimensión y la categoría, pero sí en cuanto al sentimiento de la poesía como participación que pienso es lo fundamental en la concepción martiniana de la poesía.

JFP: ¿Y después de José Martí?

CV: Bueno…, ya se lo he dicho. Yo me reconozco en la tradición de esos maestros que, como sabe, son objetivamente irreconciliables pero que en mí se reconciliaron, que son: JRJ, José Lezama Lima y César Vallejo. Y también añadiría una figura que para mí ha sido muy importante, que traduje y que dicho trabajo se publicó en España, por cierto; me refiero a Arthur Rimbaud, por cuya obra he sentido siempre una gran admiración.

JFP: Seguiría preguntándole y preguntándole, pero ya es momento de concluir esta entrevista. No obstante, una última curiosidad: ¿qué opina de la poesía de Fina García Marruz, ahora que ella no nos oye?

CV: Pues que es mucho mejor que la mía, je, je, je… Realmente no me es fácil, como Ud. comprenderá, hablar de la poesía de mi mujer, y eso que alguna que otra vez he tenido que desempeñar el papel de antólogo respecto a su obra. Su poesía tiene también un carácter profundamente testimonial como en el caso de Eliseo Diego y en el mío, como en el caso de Octavio Smith –un poeta cubano menos conocido, pero también muy importante-, donde la memoria juega un gran papel. La memoria, quiero matizarle, no sólo como constancia sino también como esperanza; una idea latente es nuestra sensibilidad, muy enriquecida por las enseñanzas de María Zambrano. Entonces, Fina hace una poesía de la memoria desde su primer libro, *Las miradas perdidas* (1951): memoria de la familia, de los sabores cubanos, del hogar, de las costumbres, de los colores y, en fin, de todo el estilo de vida del cubano de clase media…, y esa es la línea que ella ha seguido durante toda su vida, en toda su obra. Humanamente es una mujer muy sencilla: a ella no le gusta publicar, ni le gusta proyectarse como escritora, ni que le hagan entrevistas, ni le gusta figurar públicamente… Es muy discreta y, desde luego, una estupenda poeta. Y eso no lo digo yo solamente. Que conste…

JFP: Es cierto, amigo Cintio, yo también soy de esos que dicen que su mujer, Fina García Marruz, es una estupenda poeta, y por eso lamento que en España apenas se conozca su obra. Debería publicar aquí en alguna editorial especializada e importante. Por nuestra parte, y de momento, vamos a publicarle unos poemas inéditos, que generosamente nos ha cedido, en la *Revista Atlántica de Poesía*, y eso nos produce una gran satisfacción. Como nos produce satisfacción, claro está, publicar los poemas inéditos suyos. Sus textos, los de ambos, ennoblecerán nuestra Revista, de ahí nuestro agradecimiento.[1]

---

[1] Publicada por primera vez –y nunca más reproducida– en la revista *Cádiz e Iberoamérica* 9, Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, octubre de 1991, 89-95. La entrevista original incluía fotos de Jesús Fernández Palacios y Cintio Vitier y con su esposa Fina García Marruz. Jesús Fernández Palacios intentó entrevistar a Fina, lo que no fue posible porque ella se negó.

LAS PALABRAS

LUIS GARCÍA MONTERO

Las palabras, igual que la lluvia, están condenadas a irse por las ramas. Nos humedecen, nos secan, se evaporan, alimentan nuestros cultivos. Por muy exactas que sean las definiciones de los diccionarios, nadie sabe lo que puede dormir y despertarse en una palabra. Los seres humanos estamos hechos de tiempo y de palabras. La escritura poética es una forma de mirar las palabras como un cuerpo mira el diálogo de un espejo. La huella del tiempo se convierte en conciencia; la meditación y la memoria son inevitables. En el Congreso Internacional de La Lengua celebrado en Zacatecas, en 1997, Octavio Paz confesó lo siguiente: «Cada palabra, al mismo tiempo dice y calla algo. Saberlo es lo que distingue al poeta de los filólogos y los gramáticos, de los oradores y los que practican las artes de la conversación».

Pensemos, por ejemplo, en la palabra lluvia. El agua, y eso vale tanto para los ríos, las fuentes y la lluvia, ha sido un recurso poético privilegiado para aludir al paso del tiempo. De manera que la palabra lluvia es sin duda algo más que la acción de llover, el agua que cae de las nubes o una manera expresiva de aludir a la abundancia. La riqueza puede llover a cántaros, pero las horas son una lluvia minuciosa que trabaja como un rumor hasta empaparlo todo. Y es que los matices son puertas de uso común por los que entran recuerdos que después no se saben por dónde y cuándo van a salir. Cada cual tiene su memoria y sus relaciones particulares con la lluvia. A mí me conduce con facilidad hasta las mañanas de mi adolescencia en las que el olor a tierra mojada se convertía en una celebración de la vida. Cuando dejaba de llover, las calles del barrio, las cuadras, las pistas de la sociedad hípica de Granada y los campos que entonces rodeaban de manera orgullosa la ciudad, parecían tener exactamente mi edad. Se producía una identificación con la verdad del mundo exterior que sólo he vuelto a sentir gracias a la poesía. Las lluvias de mi adolescencia me olían a Federico García Lorca.

A Jorge Luis Borges, por ejemplo, «La lluvia» lo conducía a otro lugar:

Bruscamente la tarde se ha aclarado
Porque ya cae la lluvia minuciosa.
Cae o cayó. La lluvia es una cosa
Que sin duda sucede en el pasado.
Quien la oye caer ha recobrado
El tiempo en que la suerte venturosa
Le reveló una flor llamada rosa
Y el curioso color del colorado.
Esta lluvia que ciega los cristales
Alegrará en perdidos arrabales
Las negras uvas de una parra en cierto
Patio que ya no existe. La mojada
Tarde me trae la voz, la voz deseada,
De mi padre que vuelve y que no ha muerto.

Las palabras suceden en el pasado, están llenas de ecos, de voces, de muertos vivos, de ausencias que se hacen presentes, de conversación con lo que ya no existe, como ocurre en Comala, la tierra que imaginó Juan Rulfo en *Pedro Páramo*. Escribir, hacer la cuenta y el cuento, significa por eso la doble voluntad de negarse de manera personal a la desmemoria y de buscar un interlocutor que luego pueda recordar nuestras palabras. Es la única rebeldía humana y razonable contra la muerte. Las palabras se escuchan por fuera, pero se viven por dentro. Y eso lo sabe la poesía, ahí descansa su oficio, levanta una casa en la que pueda habitar un lector para oír recuerdos arañados o conversaciones premonitorias sobre el día que llega. El hecho poético no existe hasta que un lector no habita con su propia memoria y sus emociones las palabras, lo que se dice o lo que permanece callado en las palabras.

Esta relación íntima no impide que el lenguaje sea un acontecimiento social, un patrimonio público. No es una contradicción, sino una dinámica propia de los seres que nacen en la historia y que van haciendo y deshaciendo la misma materia que les ha hecho a ellos. De igual modo que los sentimientos más íntimos son históricos y conformados por la sociedad que habitamos, las palabras más nuestras, las que llegan a nuestros secretos, son a la vez una propiedad compartida. La historia

de la poesía ha sido una permanente necesidad de preguntarnos: ¿qué digo cuando digo soy yo?, ¿qué digo cuando digo soy hombre, soy mujer, te amo, espero una hija, siento nostalgia de lo perdido, siento la presencia de la muerte? Y por esos sentimientos que forman nuestra intimidad, nuestro mundo privado y nuestro espacio público pasa la historia. Entre otros motivos, pasa la historia porque pasan las palabras.

Intimidad y realidad social son dos realidades unidas o mestizas que negocian en sus fronteras un sentido posible de la verdad. Esto lo sabe la poesía y con frecuencia ha apostado por el poder conceptual de los significados universales. Pasa de la huella familiar de un patio y una parra, llamada a desaparecer bajo el agua si alguien no la escribe, a la apetencia de lo común, de lo que permanece más allá de las vidas y las muertes individuales. El compromiso de la poesía con la historia colectiva no se advierte sólo en los asuntos políticos, sino también en la aspiración a las abstracciones culturales de significación universal. En *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset explicó la lógica de las metáforas vanguardista preocupadas por borrar conceptualmente las identidades particulares de un objeto para darle altura universal. Interesa la posibilidad de decir árbol y no nombrar a un árbol concreto, ese que está allí, en nuestro patio, sino a todos los árboles en un concepto poético de árbol.

Este racionalismo conceptual sostuvo la voluntad narrativa y lírica de Góngora en sus grandes poemas. El tono de adivina adivinanza no pretende una dificultad caprichosa, sino la voluntad de un lugar culto, entendida aquí la cultura como ámbito de referencias objetivas al que se puede elevar y traducir el tejemaneje cotidiano de las existencias. Se labora con la capacidad de un lugar de abstracciones culturales compartidas que va más allá de la intimidad particular de cada hablante con su lengua materna. Las *Soledades* de Góngora empiezan así:

> Era del año la estación florida
> cuando el mentido robador de Europa
> —media luna las armas de su frente
> y el sol todos los rayos de su pelo—,
> luciente honor del cielo
> en campos de zafiro pace estrellas…

La palabra poética apuesta aquí por un ejercicio racional y depurado que fije líricamente la fecha en la que se inicia un relato. La primavera es la estación florida, ya se sabe, pero conviene saber también que en la mitología clásica Europa era una bella muchacha que raptó Zeus convertido en toro. La constelación de Taurus recuerda ese hecho mitológico. La cabellera del sol y sus cuernos, identificados con la media luna, dominan el cielo, un campo azul zafiro en el que la fiera pace estrellas.

La formación de una lengua supone un inevitable proceso de estandarización en el que se tiende a ampliar y uniformar los significados particulares. Resulta necesario compaginar la cercanía y la distancia para mantener viva una lengua. La capacidad de comunicación depende de un proceso en el que se juntan el decir y el decirse. Los extremos poéticos encarnan bien esta dinámica al apuntar a la poesía de voz confesional más íntima o a las abstracciones culturales de carácter conceptual. Es el mismo proceso que se genera de forma natural en el lenguaje común. Escribir en español, una lengua que cuenta con 483 millones de hablantes nativos, supone utilizar un idioma lleno de matices y singularidades que mantiene al mismo tiempo un grado muy sólido de unidad. En el Río de la Plata, al hombre pendenciero se le llama malevo, y Enrique Santos Discépolo pudo escribir la letra de un tango sobre un amor tan fuerte que, para sorpresa de sus compinches, cambió la personalidad del macho duro: «El malevaje extrañao / me mira sin comprender». Realidades y matices que no impiden el entendimiento, ni las emociones del tango.

Mario Vargas Llosa cuenta en *El pez en el agua* que, siendo cadete del Colegio Militar Leoncio Prado de Lima, decidió perder la virginidad con una polilla en el jirón Huatica. Si yo digo en Granada, España, que perdí la virginidad a causa de un jirón y una polilla, mi ciudad tendría muchos más motivos de los que tiene ya para murmurar sobre las rarezas de mi carácter. Pero entre un peruano y un granadino resulta natural entenderse salvando algunas peculiaridades. Los matices llueven sobre las palabras en el tiempo y la geografía. Lo que era una costumbre de iniciación sexual masculina en los años 50 ha dejado de serlo, y la palabra que sirve para nombrar a un prostituta en Perú cambia de piel en España. Geografía e Historia.

El proceso gongorino de abstracción, que es un esfuerzo por sustituir las identidades concretas de la realidad por una objetividad cultural, surge de un esfuerzo por llevar las palabras a unos espacios intelectuales de estandarización en los que el significado alcance un grado absoluto y universal. Ajustar los relatos a una imaginación estandarizada, algo propio de la poesía conceptual, supone todo un adelanto de las realidades virtuales que después se han apoderado de nuestra vida cotidiana. Sin abandonar *El pez en el agua*, el libro de memorias de Mario Vargas Llosa, podemos ejemplificar este mecanismo de elaboración que estudian los teóricos de la literatura y los filólogos. Vargas Llosa, buen lector de poesía, acudió por sistema a Góngora durante la aventura electoral que protagonizó en Perú entre 1987 y 1990 para aislarse por unos momentos de las contradicciones y conflictos de la política real. Así lo cuenta:

> Y en las noches, antes de dormir, leía poesía, siempre a los clásicos del Siglo de Oro, y la mayor parte de las veces a Góngora. Era un baño lustral, cada vez, aunque fuera solo por media hora, salir de las discusiones, las conspiraciones, las intrigas y las invectivas y ser huésped de un mundo perfecto, desasido de toda actualidad, resplandeciente de armonía, habitado por ninfas y villanos literarios a más no poder y por monstruos mitológicos, que se movían en paisajes quintaesenciados, entre referencias a las fabulaciones griegas y romanas, música sutil y arquitecturas depuradas. Había leído a Góngora, desde mis años universitarios, con admiración algo distante; su perfección me parecía algo inhumana y su mundo demasiado cerebral y quimérico. Pero entre 1987 y 1990 cuánto le agradecí haber erigido ese enclave desactualizado y barroco, suspendido en las alturas más egregias del intelecto y la sensibilidad, emancipado de lo feo, de lo mezquino, de lo mediocre, de ese tramado sórdido en que se dibuja la vida cotidiana para la mayoría de los mortales.

Palabras como lluvia, noche, estrella o luna pueden establecer una relación con la memoria humana más vieja, apoyando incluso su voluntad metafórica en las supersticiones de las tribus primitivas, o pueden jugar a la ocurrencia sorprendente e innovadora como hizo Góngora o como actualizaron los poetas vanguardistas. Rafael Alberti habló de la luna como un «verde caracol» en *Marinero en tierra*. Maestra maravillosa de ese mismo extremo fue Sor Juana. Siguiendo el camino de Góngora, borró la geografía y la cambió por la cultura clásica al describir la llegada de la noche. Así empieza su *Primero sueño*:

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
si bien sus luces bellas
—exentas siempre, siempre rutilantes—
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes,
que su atezado ceño
al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la Diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta,
quedando sólo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba;
y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan obscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía.

Es decir: que llega la noche y la sombra asciende como una pirámide altiva para apoderarse de todo el universo. Pero las estrellas se niegan a la oscuridad y la sombra ni siquiera puede llegar a la luna, o a la diosa Artemisa que tiene tres caras, o tres fases: creciente, llena y menguante. Al final, el imperialismo de las sombras deberá conformarse con un aliento terrenal y la sumisión grave de las aves nocturnas. Este juego entre la luz y la sombra es buen modo de iniciar un poema que va a plantearnos las tensiones entre la sabiduría y la ignorancia, los recodos de la lucidez y el sueño.

Conviene precisar que este proceso de abstracción no se da sólo en la poesía de carácter culterano, ni en la exigencia elitista de una destreza superior en el lector. La obra de arte que juega con la naturalidad, el realismo y los tonos conversacionales no surge de la simple imitación o

de la transcripción literal de las palabras escuchadas en la calle. Sus logros dependen también de un proceso de elaboración, de la capacidad de representar en los espacios del arte aquello que sucede en la vida o en la historia. El arte es artificio, está de más recordarlo, y los efectos de la sencillez son a menudo muy difíciles de conseguir. De la difícil sencillez de Bécquer nos habló Dámaso Alonso con tanta sabiduría como de las *Soledades* de Luis de Góngora.

Una de las lecturas que más han marcado mi formación literaria es *La paradoja del comediante* de Diderot. La espontaneidad resulta siempre menos verosímil sobre la escena que los efectos bien ensayados. Por eso no conviene olvidar que hay un proceso de abstracción y representación a la hora de elaborar un personaje creíble. Más que un avaro particular, resulta necesario imaginar un avaro modélico con el que se puedan identificar los lectores o los espectadores, sin el lastre de las anécdotas y los abusos biográficos. La distinción entre yo biográfico y el personaje literario tiene sus raíces en la conciencia de la escritura y de la representación, también política, del pensamiento ilustrado.

La aspiración del poema «Intelijencia» de Juan Ramón Jiménez, «dame / el nombre exacto, y tuyo, / y suyo, y mío, de las cosas», vale desde luego para una poética de apariencia depurada y conceptual, pero también para las diversas posibilidades del realismo. El cuidado o el descuido del estilo no depende de la tradición elegida, sino del rigor del autor y del respeto al oficio.

La palabra poética en la que yo suelo habitar necesita a la vez sentir la cercanía materna de la lengua y abrirse a un proceso amplio de comunicación alcanzado gracias a las abstracciones culturales. El español ha conseguido un amplio proceso de unidad y estandarización, pero respetando, y de ahí su riqueza, la singularidad y los matices de sus usos. Es una lengua materna para millones de hablantes que conserva entre sus palabras y sus expresiones una memoria, un modo de sentir, una experiencia secular que define formas hermanas de entender la vida. Es la lengua en la que podemos filosofar o hacer investigaciones científicas, pero también una habitación en la que sentir el dolor, el hambre y el frío. La dimensión social de la lengua, esa que va de la intimidad a lo colectivo, da sentido espiritual de comunidad a los hablantes de un mismo idioma.

El poeta César Vallejo lo entendió así, por exigencia de la pura necesidad, en estos versos de «La rueda del hambriento»:

> Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá para mí?
> Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,
> pero dadme
> una piedra en que sentarme,
> pero dadme,
> por favor, un pedazo de pan en que sentarme,
> pero dadme
> en español
> algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,
> y después me iré…
> Hallo una extraña forma, está muy rota
> y sucia mi camisa
> y ya no tengo nada, esto es horrendo.

Si no resulta una contradicción que la sociedad en la que nacemos, el idioma en el que nacemos, construya nuestra intimidad más profunda, tampoco es contradictorio que los conflictos exteriores se interioricen, que el individuo viva su propia subjetividad como un conflicto o una disidencia. No suele haber acuerdo entre el mundo exterior y el mundo interior, la realidad suele ser hostil, casi nada ocurre como nos atrevemos a esperar o imaginar. La emoción artística surge en esos extraños momentos en los que la mirada o el oído establecen un modo convincente de identificación entre el interior y el exterior de nuestra experiencia. Sentimos la verosimilitud, incluso la verosimilitud de lo que somos. Las palabras dependen también de esta lógica. Hay ocasiones en las que se da una comunicación perfecta y ocasiones en las que no acertamos a decir lo que sentimos o somos incapaces, condenados a las convenciones sociales y su oratoria, de sentir como verdad lo que decimos. No tengo palabras, me faltan las palabras, no puedo explicar lo que me pasa, no sé si pueden entenderme…, son frases que sitúan con todo derecho las dificultades sociales en el ámbito de la lengua.

El enamoradizo Gustavo Adolfo Bécquer interiorizó de manera profunda la crisis de su sociedad en una tensión íntima. Sus *Rimas* se formaron como una épica de la intimidad; y las palabras, claro está, porque todo es cuestión de palabras, fueron cuestionadas desde la rima I:

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de este himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirlo, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarlo, y apenas, ¡oh hermosa!
si, teniendo en mis manos las tuyas,
pudiera, al oído, cantártelo a solas.

La noche oscura del alma provoca batallas y las batallas exigen himnos, canciones colectivas. Pero esa argumentación no sirve cuando se consideran fracasados los vínculos sociales. El signo lingüístico, la unión arbitraria de un significante y un significado para crear sentido, supone el gran símbolo de un contrato social que aspira a articular los intereses privados y públicos para institucionalizar marcos de entendimiento y convivencia. En la épica de la subjetividad, más que el grito o el ladrido de los perros, resulta necesaria la cadencia, el suspiro, las notas, la sugerencia en una confesión enemistada con las convenciones exteriores, una canción que sólo debe realizarse en soledad y al oído de la persona amada. Ese murmullo, que fue la razón de ser de la poética simbolista frente a los gritos decorativos del dolor, y que está en la base de la tristeza de Rosalía de Castro, no es más que el resultado de una toma de conciencia del fracaso del contrato social. Como el idioma es un patrimonio heredado y común, el fracaso de la sociedad convierte al idioma en algo «mezquino, rebelde», algo que necesita ser domado, y ahora no para estandarizarlo, sino para regresar a la verdad subjetiva materna.

Escribir es vivir en la tensión, en la rebeldía, en el ajuste de cuentas contra lo que consideramos injusto. Y cada cual elige su perspectiva a la hora de mirarse los ojos en el espejo, pero siempre dentro de una tensión inevitable entre la comunicación necesaria y una verdadera experiencia de la intimidad. Los surrealistas, por ejemplo, rompieron la cadena del significante para denunciar el fracaso social y llevaron la

poesía hasta una irracionalidad que buscaba el sentido del inconsciente a través de una escritura automática que asumía los mecanismos de los sueños estudiados por Freud, la condensación y el desplazamiento, en las estrategias de la metáfora y la metonimia. Los que no nos sentimos atraídos por la inocencia de la irrealidad, por el irracionalismo como forma de la libertad, y creemos en la lengua como patrimonio común, vivimos la crisis y sus fracasos de otra manera.

Jaime Gil de Biedma dejó de escribir a principios de los años 70. Su personaje lírico se había elaborado como parte de una conciencia colectiva, disidente del franquismo, que unía el compromiso con la elaboración de un lenguaje familiar, palabras que no desentonarían en las conversaciones urbanas que pueblan sus poemas. Así lo expuso en su «Arte poética»:

> Es sin duda el momento de pensar
> que el hecho de estar vivo exige algo,
> acaso heroicidades —o basta, simplemente,
> alguna humilde cosa común
>
> cuya corteza de materia terrestre
> tratar entre los dedos, con un poco de fe?
> Palabras, por ejemplo.
> Palabras de familia gastadas tibiamente.

Esa urbanidad se sintió fuera de lugar en el desarrollismo franquista que cambió la realidad de sus ilusiones. También Ángel González sintió que sus poemas, comprometidos desde el principio con una España que debía romper los silencios y las proclamas de la dictadura franquista, quedaban sin sentido cuando el desarrollismo económico de los años 60 separó las ilusiones de progreso del pueblo español, animado por la llegada de los electrodomésticos y los coches, de una exigencia rotunda de libertad política. Es verdad que aquel progreso era modestísimo comparado con el que se disfrutaba en la Europa Occidental, pero sin duda suponía una primavera de gasolina y color en la España subdesarrollada del franquismo. La perpetuación de la dictadura que protagonizó Fraga Iribarne cuando giró los códigos del Régimen en los años 60, dejaron en el vacío una poética que unía la cultura con el progreso social, pero también con la libertad cívica en la memoria republicana.

Ángel González, se sintió sin pueblo, fuera de lugar y escribió «Preámbulo a un silencio»:

Porque se tiene conciencia de la inutilidad de tantas cosas
a veces uno se sienta tranquilamente a la sombra de un árbol —en verano—
y se calla.

(¿Dije tranquilamente? falso, falso:
uno se sienta inquieto, haciendo extraños gestos,
pisoteando las hojas abatidas
por la furia de un otoño sombrío,
destrozando con los dedos el cartón inocente de una caja de fósforos,
mordiendo injustamente las uñas de esos dedos,
escupiendo en los charcos invernales,
golpeando con el puño cerrado la piel rugosa de las casas que permanecen indiferentes al paso de la primavera
una primavera urbana que asoma con timidez los flecos de sus cabellos verdes allá arriba,
detrás del zinc oscuro de los canalones,
levemente arraigada a la materia efímera de las tejas a punto de ser de polvo.)

Eso es cierto, tan cierto
como que tengo un nombre con alas celestiales,
arcangélico nombre que a nada corresponde:
Ángel,
me dicen,
y yo me levanto
disciplinado y recto
con las alas mordidas
—quiero decir: las uñas—
y sonrío y me callo porque, en último extremo,
uno tiene conciencia
de la inutilidad de todas las palabras.

La diferencia entre las palabras y la realidad adquiere acentos graves cuando el nombre propio no corresponde a nada. La tentación del silencio no es ninguna amenaza gratuita o retórica. La invitación al silencio, como el silencio mismo de Jaime Gil de Biedma, respondía a un acto de honestidad consigo mismo y con el género. Ángel González cambió de vida, se fue a los Estados Unidos, trabajó de profesor y dedicó su investigación a la poesía contemporánea y al estudio de la calidad literaria de los poetas que habían mezclado su vocación lírica con el compromiso social: Antonio Machado, Blas de Otero, Gabriel Celaya... Eso le permitió resistir, aunque a lo largo de unos años difíciles necesitó indagar en la desacralización del género, apoyándose en el bastón de la ironía y hasta del humor. La ironía consiste en la toma de conciencia del lugar desde el que se habla, mirarse a uno mismo en el acto de mirar, saberse a uno mismo para calcular las distancias que hay entre la comunicación perfecta, el entendimiento y el silencio. Como ejemplo, vale su poema «A veces»:

Escribir un poema se parece a un orgasmo:
mancha la tinta tanto como el semen,
empreña también más en ocasiones.
Tardes hay, sin embargo,
en las que manoseo las palabras,
muerdo sus senos y sus piernas ágiles,
les levanto las faldas con mis dedos,
las miro desde abajo,
les hago lo de siempre
y, pese a todo, ved:
¡no pasa nada!

Lo expresaba muy bien Cesar Vallejo:
«Lo digo y no me corro».

Pero él disimulaba.

Ángel González, lector de Vallejo, recuerda uno de sus poemas más famosos, «Piedra negra sobre piedra blanca»: «Me moriré en París con aguacero / un día del cual tengo ya el recuerdo. / Me moriré en París —y no me corro—, / tal vez un jueves, como es hoy, de otoño». Una expresión que sirve en el poeta peruano para no cambiar de cri-

terio, aparece en los versos del asturiano como un modo de denunciar la impotencia. Aquí no se trata sólo de cuestionar un idioma rebelde y mezquino, porque las palabras, que tienen las piernas ágiles y son generosas, se dejan hacer debajo de la falda. El problema se interioriza, es de limitaciones personales, la distancia establecida entre el mundo interior del que mira y la realidad exterior. La ironía supone una forma de conciencia crítica imprescindible cuando naufragan la fusión con la realidad y el consuelo de las analogías.

Yo soy irónico, pero no tanto como Ángel. A lo largo de todas estas páginas y del recuerdo de poetas admirados, como es lógico, estoy hablando de mí. Mi poesía ha querido basarse en la lealtad a la intimidad independiente de la propia conciencia y en el reconocimiento de la inevitable dimensión social de esa intimidad. Los sentimientos son tan históricos como les leyes, las disputas políticas, los descubrimientos científicos. Buscar la libertad es siempre una transformación de la sentimentalidad, una forma de emancipar el corazón y la razón, el cuarto de estar y la plaza pública. Que un poeta ponga de su parte a su lengua no puede extrañar a nadie, como tampoco debe extrañar que el deseo de una personalidad propia se funda en la admiración, en la herencia de los mayores. Hacemos y somos dueños del idioma que nos hace.

Me permito, una vez más a lo largo de mis más de 40 años de dedicación a la poesía, citar estas estrofas del «Retrato» de Antonio Machado:

> Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
> pero mi verso brota de manantial sereno;
> y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
> soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.
>
> Adoro la hermosura, y en la moderna estética
> corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
> mas no amo los afeites de la actual cosmética,
> ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.
>
> Desdeño las romanzas de los tenores huecos
> y el coro de los grillos que cantan a la luna.
> A distinguir me paro las voces de los ecos,
> y escucho solamente, entre las voces, una.

En estos versos hay tensiones que definen mi idea de la poesía, mi experiencia de un oficio que debe elaborarse entre tensiones, sin receta, pero con una conciencia experimentada de lo que cada cual quiere pedirle a la escritura o, casi es lo mismo, a la vida. Me refiero, por ejemplo, a la dinámica que se puede establecer entre la sangre jacobina y la voz una, o entre las voces y los ecos, o entre Ronsard y la sangre jacobina, o entre Ronsard y la cosmética y el trinar de un coro alunado, o entre la doctrina al uso y la bondad.

Ser jacobino significó ser partidario de un Estado fuerte, fundado en el sufragio universal y la soberanía popular. Se trata de una concepción republicana del poder, que los reaccionarios franceses quisieron identificar con el terror. Por eso Machado pretendió suavizar su declaración de jacobinismo, asumiendo el equilibrio de sus ideas fuertes con un verso que brota de la serenidad y un carácter que procura la bondad. Nunca está de más buscar el equilibrio, pero el jacobinismo nos es sentimentalidad irracional, sino una forma política surgida de argumento racionales e ilustrados que no tiene por qué identificarse con ninguna leyenda negra reaccionaria. La verdadera tensión para mí no es la que pueda establecerse entre el jacobinismo, la serenidad y la bondad, sino entre la primera persona del plural político que representa el Estado, nosotros y nosotras, y la voz una de la conciencia individual. Un contrato social democrático debe articular el interés común de los espacios públicos de convivencia y la conciencia o la identidad individual de cada persona y cada casa. En esa tensión reside en todos sus matices el compromiso de una meditación política democrática.

Y la meditación de la palabra poética. ¿Ser personal significa romper con el lenguaje de la tribu o renunciar a la voz, a la palabra compartida, o renunciar a la comunicación social en nombre de la irracionalidad, la oquedad o el alegre trinar de las innovaciones juveniles identificadas con la voluntad vanguardista? O por el contario, ¿participar de la convivencia de la tribu significa diluirse en el coro de los grillos?

Estas dudas hicieron que Machado se separase de las vanguardias incipientes, como antes se había separado de la sugerencia simbolista, heredada de los ecos, las impresiones, las notas sigilosas, la murmuración al oído y prefiriese las voces para perseguir ahí su voz, su mundo en el mundo, su conciencia en la realidad. El trabajo poético es difícil

cuando uno se toma en serio las tensiones entre la propia conciencia y la dimensión cívica porque no basta diluirse en el coro, pero tampoco engañarse con la ganga de las rarezas que esconden las distintas estirpes de los profesionales de la charlatanería y la santificación. Siempre recuerdo la ironía maravillosa de la rima XXVI de Bécquer como un angustioso reconocimiento del desamparo de la escritura que pretende ejercer una conciencia precavida:

> Voy contra mi interés al confesarlo;
> no obstante, amada mía,
> pienso, cual tú, que una oda sólo es buena
> de un billete del Banco al dorso escrita.
> No faltará algún necio que al oírlo
> se haga cruces y diga:
> ¡Mujer al fin del siglo diecinueve,
> material y prosaica...! ¡Boberías!
> ¡Voces que hacen correr cuatro poetas
> que en invierno se embozan con la lira!
> ¡Ladridos de los perros a la luna!
> Tú sabes y yo sé que en esta vida
> con genio es muy contado el que la escribe,
> y con oro cualquiera hace poesía.

En mis preocupaciones me sirve de guía el recuerdo de Ronsard, el poeta renacentista francés que en la cultura gala representó un papel parecido a nuestro Garcilaso. No sólo es un compromiso con la belleza y la tradición poética, sino una forma de unir el Renacimiento y la sangre jacobina de la Ilustración, los dos momentos en los que la historia fue capaz de apostar por la esperanza de un futuro posible de dignidad para un ser humano dueño de su propio destino. La palabra cívica del poeta nace de esa estirpe. Y en esa estirpe se diferencia también de los que asumen una cosmética que se sitúa al margen del contrato social y de una norma capaz de creerse con derecho a imponer una identidad o una doctrina dogmática por encima no ya de la propia conciencia, sino de la responsabilidad ética que encierra la palabra bondad. El buen alumno de Giner de los Ríos y de la institución Libre de Enseñanza que fue Antonio Machado no pudo acomodarse a esas flores del mal que brotan en el fracaso del contrato social, bien cuando se santifica la leyenda del exceso sentimental frente a la convivencia racional o bien cuando se

asume una razón gobernada por la idea de «piensa mal y acertarás». Los desprecios del malditismo a las normas van de la mano del desprecio a las formas de decencia humana y social que encierra el uso despectivo de la palabra buenismo. No debemos rebajarnos a que la decencia —profesional o política— sea una forma de ingenuidad.

A lo largo de estas reflexiones estamos hablando del verdadero núcleo de la poesía: la palabra verdad, la búsqueda de una emoción que sea capaz de unir por un momento, en unas palabras, el mundo interior y el exterior. Ese es el hecho poético. Se trata de una labor difícil, un permanente ejercicio de conciencia contra la mentira, el engaño y el autoengaño, algo que va en contra del narcisismo domado que rige hoy nuestra sociedad.

A veces he resumido esta necesidad de la conciencia precavida en la idea de que la escritura poética implica pensar las cosas tres veces. Decir lo primero que se nos ocurre, supone casi siempre repetir como loros aquello que flota en el ambiente. Cuando se piensa por segunda vez, corremos el peligro de decir aquello que nos conviene para quedar bien, una costumbre que practican los que quieren vender algo o aquellos que se gustan mucho a sí mismos y hablan sin dudas sobre su pureza y su perfección por el gusto de oírse. Pensar las cosas tres veces supone un esfuerzo necesario para adueñarnos de nuestras palabras mientras habitamos la escritura.

¿Qué es un lector? Si queremos acercarnos a la realidad cotidiana, un lector es hoy alguien que consulta de forma permanente la pantalla de su móvil para recibir o enviar mensajes, consultar la página web, por ejemplo, de una institución o de una compañía de transportes y repasar con rapidez las informaciones que dan los periódicos y las redes sociales. Y no es sólo que la comunicación haya sustituido a la información, es que, además, la costumbre de los que quieren informarse hace que se busquen siempre aquellas noticias que interesan de manera particular (ya sea un problema político, un asunto deportivo o un evento taurino) en medios que de ante mano son elegidos porque nos van a dar la razón. Los filtros en las redes nos hacen la ficha de consumidores, por lo que antes que resolver necesidades sirven para crear demandas. Alimentan en los individuos un narcisismo que marca la dinámica domada del que acaba respondiendo al espectáculo publicitario que lo domina.

En este mundo decimos mucho lo que pensamos, sin pensar lo que decimos. Habitamos sin prudencia una invitación al insulto, las palabras crispadas y la mentira.

Escribir poesía significa buscar otro tipo de lector, preparar una invitación diferente. Nos hace falta la ayuda de don Epicuro más que el abandono en el hedonismo envenenado y complaciente de las identidades. Y eso convierte para mí la poesía en un género capaz de responder al diálogo fronterizo entre lo privado y lo público, marco de acción veloz de las redes sociales, con una dignidad humana basada en la meditación, la serenidad y el conocimiento de todo o casi todo lo que cabe y cave en una palabra, aquello que se dice o que se calla.

Estamos hablando de nuestra relación, o de la relación de nuestras palabras, con la verdad. En el libro *Las palabras rotas*, establecí un diálogo con mis santos laicos, referencias que me habían ayudado a negociar con la realidad y con el territorio sagrado de la escritura poética a través de una conciencia precavida. La poesía es para mis razones de no creyente el ámbito personal de lo sagrado, el lugar en el que me planteo mi relación con la verdad. Antonio Machado, uno de esos santos laicos, ya avisó al inicio de su *Juan de Mairena* de las sospechas que merece la palabra verdad en un mundo donde el poder legitima sus intereses procurando el sentido común, la moral y la ideología que más le conviene como forma natural de ver la realidad. La verdad del poder nos enseña que no existe dominación, sino una realidad que es así y no puede ser de otra manera. Juan de Mairena, ese escéptico sereno y ético, comprendió enseguida que la verdad no era lo mismo para el rey Agamenón que para su porquero.

Nietzsche, Marx, Freud, el pensamiento anticolonial, la teoría feminista, la defensa del mestizaje frente al racismo, nos han enseñado con toda razón a sospechar de las Verdades sociales, escritas con mayúsculas en nuestros sentimientos, esas Verdades que se forjaron para legitimar distintas formas de poder. El problema ahora es que la inercia de la sospecha, la costumbre de habitar el no y los márgenes, tan propia de la cultura antisistema, ha desembocado en una hermandad extraña y ruidosa con el cinismo neoliberal que pretende desarticular las instituciones del Estado y los marcos constitucionales de convivencia para regresar a la decimonónica ley del más fuerte. Para los que pensamos

que más allá de las instituciones tienen todas las de ganar los poderes salvajes y las inercias antidemocráticas, es un motivo de preocupación la renuncia a la vida institucional y la puesta en duda de la verdad.

No se puede volver desde luego a una defensa de la Verdad con mayúsculas, ni se debe creer en los valores esenciales de las cosas, sacando a los individuos y a las realidades sociales de los procesos históricos en nombre de una identidad cerrada. Pero si es posible apostar por una verdad escrita con minúscula, un conjunto de valores que le devuelvan al pensamiento emancipatorio y a la razón democrática el optimismo, el compromiso con una realidad institucional que debe ser mejorada, nuca abolida. Otro de mis santos laicos, Albert Camus definió su ética periodista afirmando que no se trataba de estar en posesión de la Verdad, sino de comprometerse a no mentir.

Y para eso quizá convenga también afirmarse en la duda y en la búsqueda honesta. Las pasiones invitan a la plenitud, a la perfección, a los paraísos capaces de detener el tiempo. Cuando se habla desde el futuro como propiedad, y no sobre el futuro como preocupación, parece inevitable que el compromiso de no mentir sea borrado por la posesión de la verdad. Los resultados suelen ser catastrófico.

Las palabras Catástrofe y Naturaleza provocan una grave inquietud y la obligación científica de meditar sobre el deterioro ecológico. La soberbia humana edifica ciudades en zonas sísmicas, levanta urbanizaciones en antiguas torrenteras, quema selvas, alarmándose después de que la naturaleza cumpla con su condición y provoque desgracias. Como poeta, por mi propia formación, tuve pronto que plantearme un respeto cuidadoso a los derechos de la naturaleza. Y cuento por qué. Convencido de que los sentimientos son históricos, un campo en el que indagar en nombre de la libertad y la emancipación, me preocupó que el compromiso de búsqueda de una sentimentalidad otra pudiera confundirse con la idea estalinista del hombre nuevo. Pensar que la educación debe ser un modo de reconstruir, modelar y someter conciencias es una falta de respeto a la naturaleza humana tan provocadora de catástrofes como la edificación capitalista sobre las torrenteras.

Las tentaciones del hombre nuevo no sólo habían llegado a la poesía de la mano del estalinismo, sino también desde una vocación cientifista

del marxismo que quería confundir el conocimiento de la historia con las precisiones de una ciencia dura. Quien asume que, en un momento epistemológico preciso, su pensamiento se convierte en ciencia gracias a una ruptura con la ideología, se convence de que se sale de la historia en nombre de la historia y se cree con derecho absoluto a decidir entre el mal y el bien, entre lo burgués y lo marxista, entre el error y el materialismo. Las posibilidades éticas son amplias cuando se intenta fundar desde esta perspectiva un *hombre nuevo*, pero suelen moverse entre la estupidez provinciana y el estalinismo más reaccionario. Yo, como marxista, tuve que defenderme por vergüenza y amor a la poesía de estas tentaciones, porque nunca he visto una ciencia con tantos errores y tantas catástrofes como la de los cientifistas del marxismo. Para supersticiones y religiones, me basta con las del enemigo.

Esta preocupación ante la ruptura epistemológica y el hombre nuevo hizo que mi conciencia precavida intentara evitar la fe en los paraísos sociales. Tomar conciencia de que el ser humano es histórico, permite no creerse con derecho a borrar la naturaleza humana y, al mismo tiempo, no desconocer la realidad de su experiencia histórica. Aquí también el conflicto suele ser más productivo que la tentación de las identidades cerradas. Me dicen algunas amigas, y es verdad, que mi poesía, cuando habla del amor o de la historia, prefiere la dignidad de lo efímero a las afirmaciones de eternidad. Creo que es verdad, y que la conciencia del tiempo es la gran protagonista —porque se materializa en la piel— de los que intentan unir la libertad y la convivencia en un orden compartido.

Las palabras se rompen cuando la relación de la lengua materna que marca nuestras relaciones con la libertad, la igualdad, la justicia, la bondad, la verdad, la soledad, el tiempo, la política, el amor y hasta la propia conciencia se somete a un proceso de estandarización manipulado por la mentira. La madre del vino democrático se soporta en ese vocabulario que el cinismo del todo vale y del nada tiene arreglo intenta echar a perder. Cuando las palabras libertad e igualdad se separan de la fraternidad, la convivencia democrática se condena a una degradación íntima y a una perniciosa contaminación de lo público.

La tradición poética se enriquece de muchas fuentes, cae por distintas veredas. Su libertad y su rebeldía son inseparables de la riqueza de su variedad. De todas las tradiciones se puede aprender y disfrutar. Pero a

la hora de escribir hay que fundar un mundo propio. El poeta no debe creerse nunca en posesión de la verdad, pero debe comprometerse a no mentir, a no mentirse, a indagar en un espacio sagrado para sus razones y sus sentimientos.

Yo empecé a escribir a finales de los años 70 y a publicar a inicios de los 80. Mi relación con la escritura, lo confieso, soporta un inevitable peso político. Creo en la dimensión política de las palabras, de la lengua, de la escritura y de la poesía. Mi vocación poética es inseparable de una herencia, una tradición de autores que habían sido asesinados o perseguidos por el franquismo, autores que habían luchado contra una dictadura militar. A su combate me uní en mi último año de colegio y en el primer curso de universidad.

La meditación política sobre las palabras no se limita a los programas y las consignas de un determinado partido. Esa tentación siempre ha resultado una enfermedad grave para la conciencia creativa. Me pareció más importante meditar sobre el contrato social que se encarna en el signo lingüístico, sobre el significado de la lengua como patrimonio público, sobre la admiración honesta que merecen autores que son una verdadera institución en la geografía lírica, como Garcilaso, Rosalía de Castro, García Lorca, Eliot, sor Juana, Borges o san Juan de la Cruz.

En 1980 dominaba ya una dinámica neoliberal de debilitamiento del Estado y la democracia social en la Europa a la que España intentaba unirse para institucionalizar su salida de la dictadura. Por eso dediqué una parte de mi tesis doctoral a indagar sobre la evolución de la poesía contemporánea y la dimensión social de la lengua y del signo lingüístico como contrato social. El resultado fue un libro, *Poesía, cuartel de invierno*, que me ayudó a comprender mis relaciones con la tradición, mi despego del culturalismo y el experimentalismo característico de la generación anterior. La sangre serena y jacobina de mi vocación poética entendía mis relaciones con la lengua como una cuestión de Estado. Más que un elegido por los dioses, un bohemio o un iluminado de los márgenes, quería ser una conciencia cívica capaz de acudir a su trabajo, pagarse con su dinero el lecho y el pan y cortar la rosas en el huerto de Ronsard, una institución literaria, más que en la cosmética rupturista del gay-trinar. Es mi forma de responder desde las palabras al neoliberalismo rampante y al coro de los grillos que se han apoderado de la sociedad y, ahora, de las redes sociales.

Y en ese camino, sin ninguna pretensión de estar en posesión de la verdad, pero comprometido en no mentirme y no mentir, en decirme en cada poema, he ido escribiendo mis libros, afectado por la melancolía optimista del que no renuncia a la lucidez, con la intención de no hundirse tampoco en el pesimismo, o del que intenta superar la quiebra entre razones y sentimientos que ha marcado buena parte de la deriva social contemporánea. El paso de los años me ha reafirmado en esta brújula. Los proyectos sociales que han buscado la igualdad futura sin respetar el presente de un Estado democrático desembocaron una y otra vez en una catástrofe de represión violadora de los sentimientos y las razones que soportan la necesidad compartida de los derechos humanos y sus valores. Pero los proyectos que han querido defender la democracia y el progreso económico al margen del Estado también desembocaron una y otra vez en la ley del más fuerte y en predominio avaricioso de los poderes salvajes, esos mismos poderes ante los que debe defenderse un Estado democrático cuando se acercan en busca de la corrupción y la compra y venta de favores. El crecimiento económico que supone al mismo tiempo aumento del desamparo y la desigualdad me parece algo parecido al viejo experimentalismo del dinero, una voluntad elitista que renuncia a la significación compartida.

Para ser sincero del todo quiero plantear una última preocupación. Las crisis poéticas pueden vivirse desde distintas perspectivas. Por ejemplo, situado en lo que llamo una melancolía optimista, debo confesar que cada vez me siento más melancólico y menos optimista. Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti, cada cual a su modo, pudieron establecer un diálogo sincero con la verdad de la cultura popular a la hora de responder a sus dudas sobre el poder o las convenciones de las élites. Después de la mutación antropológica impuesta por el consumo en las sociedades del capitalismo avanzado y de los poderosísimos medios de control de las conciencias en la realidad digital, cuando los mundos virtuales sustituyen a las experiencias históricas y cuando la educación y la imaginación moral son avasalladas por la telebasura y el entretenimiento zafio, resulta complicado seguir creyendo en la verdad de la sabiduría popular. La sociedad del espectáculo nos hace asistir a nuestro propio ridículo.

Esta melancolía propia de un invierno democrático y esta duda honesta frente a lo popular son preocupaciones imprescindibles, motivos

de meditación para la conciencia precavida del que no quiere caer en el elitismo y, sobre todo, de quien está convencido de que cualquier renuncia a la democracia y a la igualdad sólo conducirá a una nueva catástrofe ética. Pero más melancólico que optimista, ¿cómo plantearme las palabras, el diálogo con el lector y el compromiso político? Dos de mis maestros de siempre, Antonio Machado y Ángel González, me ayudan a buscar un recurso en el presente. El poeta andaluz se definió como un escéptico con creencias y el poeta asturiano tituló a uno de sus libros con esta confesión: *Sin esperanza, con convencimiento.* La falta de optimismo no obliga a renunciar a las convicciones de la conciencia democrática. La escritura actúa como uno piensa que debe actuar y se plantea sus propias crisis para provocar respuestas necesarias. Escribí una *Balada en la muerte de la poesía* para confirmarme a mí mismo que, después de asistir al entierro, no tenía otra salida que sentarme a escribir poemas con mis maestros de siempre. Después de asistir al desmantelamiento neoliberal de las instituciones democráticas y los espacios públicos, no me queda otra ilusión que su defensa frente a los poderes salvajes.

Así que me encuentro, sin demasiada pasión, pero sin falta de amor, y sigo apostando por el Estado y por las palabras como patrimonio de una comunidad que necesita entenderse, aunque a veces se sienta partida entre los deseos de la comunicación perfecta y las respuestas del silencio. Tampoco me interesan la complicidad de la ninfa Eco, dinámica relacionada si lo pensamos bien con el narcisismo domado del consumo actual y la banalización de la sociedad del espectáculo.

Mis palabras observan de manera lenta las disciplinas de una conciencia precavida que me sirve de equipaje en mis andanzas por la identidad, la sociedad y la lengua. Lo conté en el poema «El dogmatismo es la prisa de las ideas» del libro *Un invierno propio.* Sirva para cerrar estas confesiones:

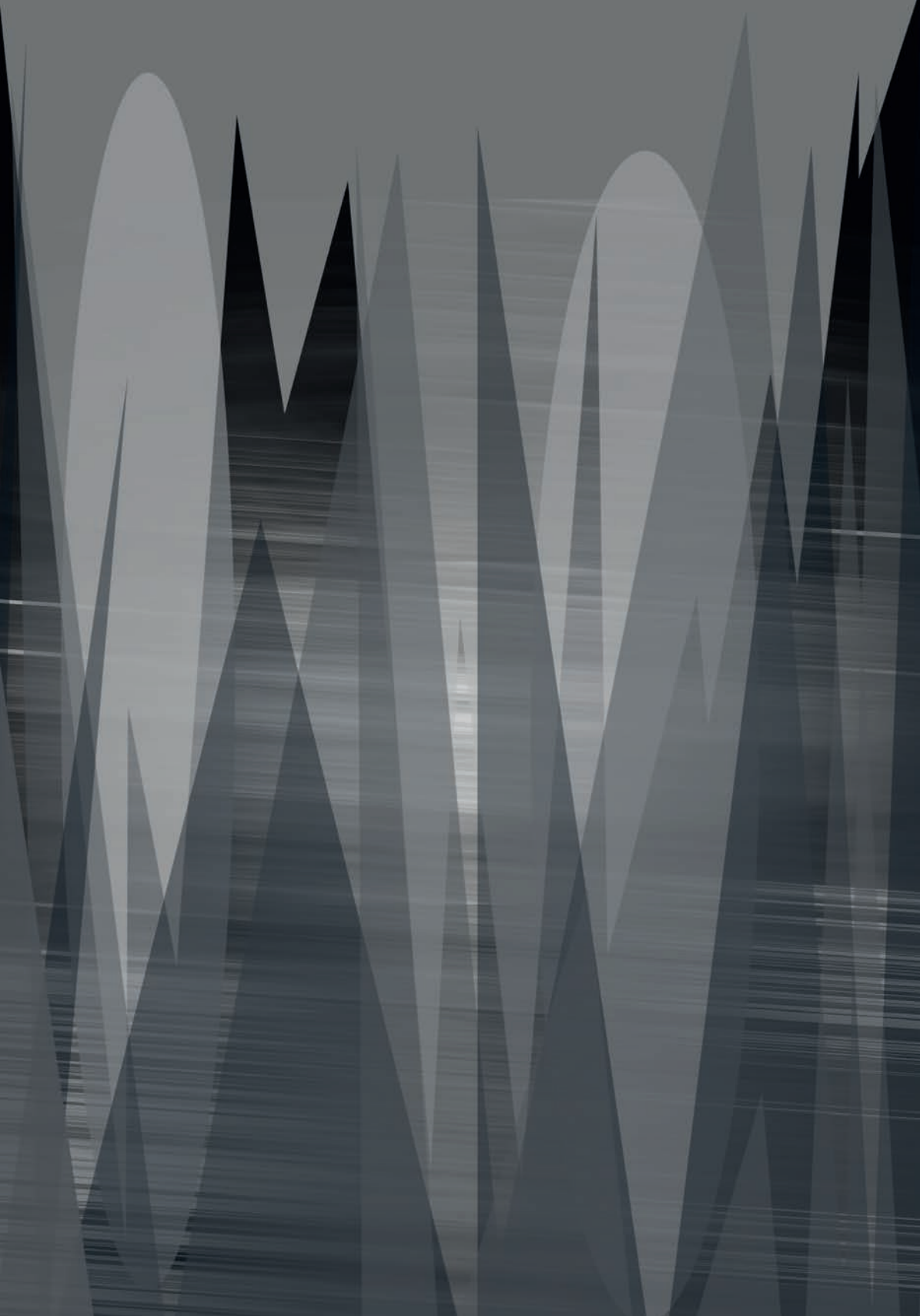
Aquí junto a las dunas y los pinos,
mientras la tarde cae
en esta hora larga de belleza en el cielo
y hago mío sin prisa
el rojo libre de la luz,
pienso que soy el dueño del minuto que falta
para que el sol repose bajo el mar.

Esa es mi razón, mi patrimonio,
después de tanta orilla
y de tanto horizonte,
ser el dueño del último minuto,
del minuto que falta para decir que sí,
para decir que no,
para llegar después al otro lado
de todo lo que afirmo y lo que niego.

Esa es mi razón
contra las frases hechas y el mañana,
mientras la tarde cae por amor a la vida,
y nada es por supuesto ni absoluto,
y el agua que deshace los periódicos
arrastra las palabras como peces de plata,
como espuma de ola
que sube y se matiza
dentro del corazón.

Aquí junto a las dunas y los pinos,
capitán de los barcos que cruzan mi mirada,
prometo no olvidar las cosas que me importan.

Tiempo para ser dueño del minuto que falta.
Pido el tiempo que roban las consignas
porque la prisa va con pies de plomo
y no deja pensar,
oír el canto de los mirlos,
sentir la piel,
ese único dogma del abrazo,
mi única razón, mi patrimonio.



EL POEMA Y LO «OTRO»: JUARROZ, VALENTE Y LO INDECIBLE

MARÍA ELENA HIGUERUELO

1. «ESCRIBIR POESÍA DESPUÉS DE AUSCHWITZ»: EL BALBUCEO

Bien es sabido que la terrible pregunta «¿qué es poesía?» no es más que una Gorgona a la que los poetas no pueden atacar de frente sin perecer en el intento. No obstante, de vez en cuando aparecen poetas que, como Perseo, se atreven a abordar a este ser inaccesible perpetrando nuevos trucos. Tal es el caso del argentino Roberto Juarroz (1925-1995) y del español José Ángel Valente (1929-2000), dos autores que comparten un particular modo de mirar el mundo y la propia labor poética. En efecto, sus obras destacan por un marcado interés metapoético, por la búsqueda de los límites de la palabra, por un intento de ir más allá de lo que el lenguaje puede llegar a decir.

La persecución de lo indecible es una constante en la producción poética de Juarroz y Valente, un incesante tira y afloja que pone a dialogar al poema con lo «Otro», aquello que queda fuera del alcance del ojo humano y que solo acaso puede soslayarse. La indagación en la naturaleza del poema da lugar, inevitablemente, por un lado a un pensamiento filosófico y por otro a una experiencia espiritual, conjunción de elementos siempre presente en la poesía de Juarroz y Valente (Saldaña Sagredo 2017: 252); tensión que en Roberto Juarroz se resuelve más del lado de la metafísica, dando lugar a una poesía de carácter onto-epistemológico, preocupada por la realidad y la dificultad de conocerla, mientras que en José Ángel Valente se traduce en una poesía de tono más íntimo, donde la búsqueda poética encuentra su camino más bien del lado de la mística, pero no una mística religiosa sino una mística de la palabra creadora cuya potencia reside en la intensidad de la emoción vivida. Es por esto que *a priori* el poema juarrociano puede parecer más idealista, marcado por el predominio de la abstracción y la austeridad del silogismo o del teorema, mientras que el poema valentiano adquiere

la materialidad del ser respirante que late con vida propia. Sin embargo, ambas producciones poéticas beben de la época en la que se originan, marcada por el auge de los nuevos materialismos donde la dicotomía espíritu-cuerpo se supera para fundar una nueva categoría en la que idea y materia son inseparables.

Por otra parte, entre uno y otro se extiende una enorme red de lecturas compartidas, entre las que se encuentran los poetas románticos, Heidegger, César Vallejo, Paul Celan, textos de tradición judía, etc. Esta larga tradición de preocupación por la palabra resulta especialmente fecunda en el momento histórico en el que se enmarca la producción poética de Juarroz y Valente: la segunda mitad del siglo XX. Tras el trauma que la Shoá supuso para la sensibilidad colectiva de esta época, el problema de escribir poesía después de Auschwitz, planteado por Adorno, se convierte realmente en un tema espinoso: ¿cómo puede la palabra humana dar cuenta de un horror que traspasa los límites de lo humano? Pronto muchos poetas, pero especialmente Paul Celan, demostrarían que sí, sí se puede escribir poesía después de Auschwitz, pero quizá hiciera falta *otra* poesía: una poesía fundada en el balbuceo.

En *Poesía y realidad,* Roberto Juarroz se hace eco de unos versos del poema «Tubinga, enero» de Celan, que me permito recoger aquí en traducción del propio José Ángel Valente: «Viniera, / viniera un hombre, / viniera un hombre al mundo, hoy, llevando / la luminosa barba de los / patriarcas: debería, / si de este tiempo / hablase, de-/ bería / tan sólo balbucir y balbucir / continua, continua- / mente». El balbuceo como símbolo de lo indecible, la preocupación por la génesis del poema —que no puede ser ya mímesis del mundo sino creación en sí mismo— o la crisis espiritual de un tiempo sin dioses (veremos más tarde la importancia del «templo vacío») son algunas de las semillas de las que la poesía juarrociana y valentiana van a germinar como un proyecto de «resacralización laica del mundo» (Juarroz 1992: 32). En otras palabras: si San Juan de la Cruz describía en su *Cántico espiritual* el encuentro con Dios como «un no sé qué que queda balbuciendo», siglos más tarde lo divino puede transformarse en símbolo de la búsqueda poética, que da lugar a una mística del *logos.*

Por otro lado, en el siglo XX se produce también una revolución en el ámbito científico: los hallazgos de la física cuántica, los teoremas de incompletitud de Gödel o la geometría hilbertiana inauguran un terreno para la incertidumbre, la ambigüedad y la posibilidad en el seno

de la ciencia, que toma distancia del racionalismo cartesiano que había marcado la modernidad. Las obras de Juarroz y Valente son dos buenos ejemplos de cómo también la poesía se contagia de esta suerte de espíritu de época (Parfeniuk 2011: 158-159) y se propone poner a prueba sus propias certezas, desafiando la lógica del lenguaje al esculcar en su propio tejido lingüístico: no se trata de dejar de significar, como intentaran algunas vanguardias, sino de encontrar nuevas formas de significado.

Ante el derrumbe de los grandes relatos en un tiempo posmoderno, Juarroz y Valente reaccionarán con un intento de moverse entre lo plenario y lo fragmentario (Cebrián López 2010: 309). Juarroz, por su parte, distingue entre una poesía del hombre dividido, que sería una poesía de desahogo, al servicio de las pasiones, y una poesía del hombre sin dividir, solo al servicio de su propia libertad creadora, por la que claramente él apuesta (Juarroz 1992: 22). Un debate similar se da en el contexto literario español, donde la segunda mitad del siglo XX se caracteriza por un pulso entre una poesía de la experiencia y una poesía pura, que Valente esquiva moviéndose en la frontera donde la vivencia no se antepone a la reflexión poética sino que la impulsa (Pardo 2004: 41-43). Es frecuente encontrar en la extensa producción poética de Valente numerosos ejemplos de obras que aspiran a una unidad fragmentada; véase *Treinta y siete fragmentos, Tres lecciones de tinieblas, El fulgor* o *Fragmentos de un libro futuro*, por ejemplo. En el caso de Juarroz, toda su obra es epítome de este fenómeno: bajo el título de *Poesía vertical*, que solo variará en los diferentes volúmenes añadiendo el ordinal delante (*Segunda poesía vertical, Tercera poesía vertical,* etc.), Juarroz construye una obra total rizomática (cf. Parfeniuk 2011), en la que su escritura se mantiene siempre abierta y siempre constante tanto a nivel formal como temático, eludiendo cualquier estructura jerárquica en ella más allá de la ordenación numérica que se otorga a los poemas.

Sirva esta breve introducción al universo poético de Juarroz y Valente, así como a su contexto histórico, cultural y literario, para guiar una lectura comparada de ambos, inspirada por este símbolo del balbuceo entendido como unidad verbal que se fragmenta en su empeño por decir lo indecible, como artificio desautomatizador del lenguaje —siguiendo las ideas de Shklovski— que reclama la atención para la palabra antes dormida y, sobre todo, como procedimiento de búsqueda insistente de nuevos significados en la que la palabra deja de ser instrumento para devenir materia.

2. DEL CONCEPTO A LA IMAGEN: LA ELABORACIÓN POÉTICA DE MOTIVOS MATEMÁTICOS EN JUARROZ Y VALENTE

Tanto la poesía de Juarroz como la de Valente parecen tender hacia un objetivo común: una escritura blanca o desposeída, como sugiere Cebrián López (2010: 316), inspirada por la idea barthesiana de una escritura en grado cero. Es la poesía de estos autores un intento de despojar al lenguaje de su valor instrumental para construir una poesía que se contempla a sí misma y que desde esa inaugurada autonomía descubre nuevas formas de sentido. Para conseguir esta independencia, veremos en este epígrafe cómo ambos poetas acometen la construcción simbólica de una serie de motivos tomados de otra disciplina plenamente autosuficiente: las matemáticas.

Se pretende, por consiguiente, ampliar aquí la línea de investigación iniciada por Stephanie Alcantar, quien en su estudio de la aplicación de conceptos matemáticos en la poesía hispanoamericana compara concretamente el uso de la idea de *centro* por estos dos mismos autores (Alcantar 2017: 19-24). En esta ocasión, además del concepto de *centro,* también se analizarán las ideas de *infinito, límite* y *vacío*, lo que además de permitirnos crear nexos entre estos dos poetas también posibilita una mirada transdisciplinar al fenómeno literario: la poesía de Juarroz y de Valente se convierte así en un lugar de encuentro entre dos tipos de lenguaje de naturaleza muy distinta, en un artefacto que oscila entre el concepto y la imagen, lo cual es posible gracias a este proceso de resignificación en el que el poema ya no quiere nombrar el mundo sino nombrarse a sí mismo.

2.1. El infinito

La idea del infinito es uno de los conceptos más sugerentes para el intelecto humano precisamente por la imposibilidad de su representación: la imaginación es incapaz de sostener la visión de algo infinito, pues para contemplar algo que no se acaba nunca necesitaría de un tiempo también ilimitado. Hablar del infinito supone codificarlo a través de un signo, ya sea un símbolo matemático o un significante cuyo significado se asume. Esta asunción es algo que Juarroz y Valente van a desafiar en muchos de sus poemas: la frustración del infinito inaprehensible solo puede experimentarse si estos signos que lo contienen y lo opacan se desautomatizan y, por tanto, se desbordan.

Para estudiar este motivo en la poesía juarrociana he escogido el primer poema de la *Sexta poesía vertical*:

> Todo salto vuelve a apoyarse.
> Pero en algún lugar es posible
> un salto como un incendio,
> un salto que consuma el espacio
> donde debería terminar.
>
> He llegado a mis inseguridades definitivas.
> Aquí comienza el territorio
> donde es posible quemar todos los finales
> y crear el propio abismo,
> para desaparecer hacia dentro.

Algo muy característico de Juarroz es comenzar sus poemas con un lema sencillo y evidenciable («Todo salto vuelve a apoyarse») para a continuación problematizarlo y comenzar a desafiar la lógica que lo articula: «Hay que ponerle pruebas al infinito, / para ver si resiste», escribirá en otro poema (*Séptima poesía vertical,* 112). Pero Juarroz es consciente de que este desafío no puede llevarse a cabo en nuestra realidad cotidiana, que no es otra que la realidad fundada por el sentido instrumental del lenguaje fosilizado: hay que ir a otro lugar, el lugar donde el infinito no se interrumpe por la incapacidad del pensamiento-lenguaje utilitario. Este lugar es el poema: aquí podemos imaginar un salto que no se acaba «donde debería terminar». El poema y su lenguaje inauguran un «territorio donde es posible quemar todos los finales», es decir, donde el infinito no se dice sino que se hace. ¿Y cómo se hace? La estrategia de Juarroz consiste en construir una paradoja: en este caso, convertir el movimiento en materia, lo que puede pertinentemente recordarnos a la dualidad onda-corpúsculo:[1] si una onda puede comportarse como una partícula, ¿por qué no puede un salto actuar como un incendio y quemar el espacio que recorre? Este salto-incendio no vuelve a apoyarse de nuevo en el suelo, sino que su movimiento-materia destruye los lími-

---

[1] Esta observación se inspira en las ideas de Parfeniuk (2011), quien establece algunas comparaciones interesantes entre nociones de física cuántica y la poesía de Roberto Juarroz.

tes que la imaginación humana impone al infinito, colocando al «ojo interno», que dirían los románticos ingleses, en una difícil tesitura: a las puertas de lo desconocido, un abismo en el que la conciencia debe sumergirse para experimentar lo «Otro», lo que hay más allá.

Antes de proseguir, puesto que este *más allá* nos plantea muchas preguntas, cabe prestar atención a cómo se manifiesta el infinito en la poesía de Valente, más concretamente en el poema «Nun» de su libro *Tres lecciones de tinieblas*:

> Para que sigas: para que sigas y te perpetúes: para que la forma engendre a la forma: para que se multipliquen las especies: para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y vea la imagen de la hoja: para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad: para que el rostro se transforme en rostro: la mirada en mirada: la mano al fin en reconocimiento: oh Jerusalem.

A diferencia de Juarroz, quien comenzaba su poema con una tesis que refutar, Valente inaugura este poema en prosa dejando clara desde el principio su finalidad: «Para que sigas». Hay que seguir, «hay que ponerle pruebas al infinito» otra vez, seguir yendo más y más allá para poder perpetuarse. Este verbo, *perpetuar*, marca aquí ya una diferencia con respecto al poema de Juarroz: entra en juego la variable temporal. En el poema de Valente, el infinito que se desea conseguir es la eternidad y adquiere un valor cíclico («para que la hoja nazca y muera»). Si el ser humano no puede experimentar el infinito en sí mismo, ha de experimentarlo al observar todo lo que hubo antes y que habrá después de él. Hemos reconocido ya dos diferencias entre el tratamiento del infinito en Juarroz y Valente: mientras que Juarroz piensa en términos espaciales, Valente se mueve en el eje del tiempo; donde la infinitud de Juarroz parece ser lineal, aunque se extienda en varias direcciones, el infinito de Valente adquiere la forma de un círculo. Podemos señalar una tercera: en el poema de Juarroz el infinito se consigue a través de la destrucción, pues el salto ha de quemar el espacio y los límites y lo único que llega a crearse es el abismo, que no deja de tener en principio un valor negativo. En cambio, el infinito valentiano es resultado de una creación exhaustiva, acumulación y prolongación que también se manifiesta en la propia forma del poema. Para empezar, la elección de la prosa frente a la versificación permite un discurrir más continuado («para que sigas»),

pero además es notable el uso reiterado de los dos puntos a lo largo del poema, signo que sustituye al punto y seguido o punto y coma y que por tanto transforma la interrupción en continuación. Así pues, al igual que en el poema de Juarroz, el infinito se hace, se materializa, pero esta vez no mediante la paradoja que empuja los límites cognoscitivos sino a través de la propia materia lingüística de la que se compone el poema.

No pasa desapercibido que el poema de Valente, inspirado en la cábala hebrea, trata de alguna forma sobre la creación del mundo, producto de un Dios que es tan inaprehensible como el infinito. Tiene sentido, pues, que Valente trate de trasladar la inmensidad del infinito a su propio poema: se crea así un paralelismo entre el Creador y el Poeta, entre el mundo y el poema. El poema pretende ser tan infinito como la obra divina pero, consciente de su limitación, ha de encontrar un fin, pues este no puede prolongarse eternamente. Recuperemos aquí el *más allá* de Juarroz y veamos de qué formas tan distintas culmina el viaje hacia el infinito de uno y otro poeta. Allá donde Juarroz nos dejaba a las puertas de la nada, el poema de Valente termina en éxtasis: «oh Jerusalem», un Jerusalem símbolo de esta Tierra Prometida que es el infinito del poema, el resultado de un viaje infatigable. Intentar llevarnos hacia el infinito a través del poema solo puede dar lugar a una suerte de mística, que en el caso de Juarroz y Valente es la mística de la palabra que nos conduce a donde el lenguaje cotidiano no puede hacernos llegar. Podemos distinguir en el poema de Valente cierto éxito tras este cierre, la celebración de haber llegado a alguna parte (Jerusalem), mientras que Juarroz no celebra sino el fracaso de su empresa, pues más allá del infinito no hay nada.

2.2. El límite

Como se irá viendo, todos estos motivos matemáticos —infinito, límite, centro y vacío— guardan una estrecha relación conceptual entre sí, por lo que será usual que hablar de uno nos lleve a tratar otro, de la misma manera que sus significados también se entremezclan en la poesía de Juarroz y Valente. En este caso, saltamos de la idea de infinito a la idea de límite, que de algún modo se presenta como una suerte de opuesto o complementario. En lo que a las matemáticas concierne, hablamos de límite a la hora de estudiar el comportamiento de una función según se aproxima a un lugar, por lo general problemático (a menudo, el infinito mismo); no obstante, también podemos entender como límite el borde que delimita un determinado espacio topológico, si lo tuviere: este

concepto se denomina en matemáticas *frontera.* Cuando esta frontera forma parte del conjunto de puntos que define al espacio, se dice que este es *cerrado,* pero también puede ocurrir que esta frontera se suprima y tengamos así un espacio *abierto,* y entonces ocurre: el infinito vuelve a aparecer. Al movernos dentro de un espacio abierto —sin frontera—, como por ejemplo un círculo del cual se elimina la circunferencia que lo delimita, descubrimos que podemos acercarnos infinitamente a este borde ausente, pero nunca alcanzarlo. Esta idea de límite como frontera que actúa en calidad de línea divisoria entre un espacio y todo lo demás es la que vamos a manejar para comparar los siguientes poemas.

En esta ocasión quisiera comenzar haciendo una lectura del poema «Borde», perteneciente a la obra *Mandorla*, de Valente.

Tu cuerpo baja
lento hacia mi deseo.
Ven.
No llegues.
Borde
donde dos movimientos
engendran la veloz quietud del centro.

De Valente es admirable a menudo su intensión: vemos aquí la gran potencia de significado que se concentra en tan ínfima cantidad de palabras. También así se *hace* el infinito: la más pequeña parcela del espacio alberga una infinita cantidad de puntos. Pero, sobre todo, este poema supone un ejemplo excelso del fenómeno matemático que se acaba de describir: el acercamiento infinito a una frontera («borde») imposible de alcanzar. Se comienza invocando un determinado *espacio*: «tu cuerpo». De este cuerpo no sabemos nada, salvo que «baja lento», movimiento que se describe visualmente por el goteo de palabras que se disponen escalonadas en los versos siguientes, ilustrando el descenso. Este cuerpo podría ser un cuerpo humano, con lo que el tú poético sería la persona amada, pero también podemos entender este cuerpo como el poema materializado: no perdamos de vista la lectura que Gómez Toré (2010) hace de la poesía valentiana, donde el eros y la palabra se confunden en una experiencia mística. La mística poética supone esto: la supresión de la frontera, la convergencia de dos realidades en un borde ausente donde dos espacios distintos se derraman y confluyen, impregnando el

poema de una sensualidad que se cifra en la palabra *deseo*: deseo amoroso y deseo creador son «dos movimientos» que se llaman el uno al otro, que se aproximan generando una tensión en el centro, ese centro que debiera ser un borde, lugar de encuentro al que el poeta convoca a este cuerpo ambivalente y que, no obstante, nunca termina de llegar.

Al prescindir de la frontera, el encuentro con lo «Otro» se hace imposible: hay una pulsión sostenida. Esta frontera es la que impide a dos cuerpos ser uno solo, pero también es la que permite que el poema exista. Escribe Valente en *Poemas a Lázaro*: «El cántaro que existe conteniendo / hueco de contener se quebraría […]; / el cántaro y el canto». El cántaro-poema-cuerpo es el borde que actúa como límite entre el canto-poesía-espíritu y el mundo: solo tiene sentido cuando se llena, aunque esto sea llenarse de un aparente vacío, como más tarde veremos.

El motivo del borde da mucho juego en la poesía de Valente —*Mandorla*, título del libro en cuestión, no evoca sino el marco almendrado de muchas estampas religiosas, que también podemos asociar con la idea de poema-frontera—, pero pasemos a continuación a analizar y comparar el siguiente poema de Juarroz:

¿Por qué las hojas ocupan el lugar de las hojas
y no el que queda entre las hojas?
¿Por qué tu mirada ocupa el hueco que está delante de la razón
y no el que está detrás?
¿Por qué recuerdas que la luz se muere
y en cambio olvidas que también muere la sombra?
¿Por qué se afina el corazón del aire
hasta que la canción se vuelva otro vacío en el vacío?
¿Por qué no callas en el sitio exacto
donde morir es la presencia justa
suspendida del árbol de vivirse?
¿Por qué estas rayas donde el cuerpo cesa
y no otro cuerpo y otro cuerpo y otro cuerpo?
¿Por qué esta curva del porqué y no el signo
de una recta sin fin y un punto encima?

Este es el poema 7 de la primera parte de *Tercera poesía vertical*, que no en vano recibe el nombre de «Poemas de otredad». Como puede apreciarse, allí donde Valente se mostraba imperativo («Ven. / No llegues»),

el poema juarrociano se presenta como una cadena de interrogantes que no hallan respuesta dentro del poema: ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? «¿Por qué esta curva del porqué?» Por qué una cosa y no su «otra», todo lo que queda al otro lado de la frontera que la delimita: esta es la pregunta que subyace al poema de Juarroz. Al igual que Valente, también Juarroz genera una tensión, pero en esta ocasión el acercamiento infinito no es un encuentro místico tanto como metafísico: a través de sus sucesivas preguntas, Juarroz intenta aproximarse exhaustivamente a una frontera inalcanzable, que es la que separa al fin y al cabo la comprensión humana de lo desconocido, el límite que separa el mundo que conocemos de todos los demás mundos posibles, el acto de la potencia. También Juarroz quisiera, en un momento, suprimir todos los límites, invalidar las categorías que rigen la realidad que manejamos («¿Por qué estas rayas donde el cuerpo cesa / y no otro cuerpo y otro cuerpo y otro cuerpo?), en busca de ese cuerpo sin órganos que proponía Deleuze, donde ya no habría jerarquías:[2] «El fruto se rompe / en el límite mismo de la mano. / El fruto quiere ser mano y no fruto», escribirá Juarroz en el poema 45 de la *Sexta poesía vertical*; vuelve a aparecer aquí la imagen de espacios que luchan por empujar sus fronteras hasta traspasarlas e igualarse con lo «Otro» que hay más allá.

Pero como ya hemos visto, subvertir el mundo conocido, que no es sino el mundo fundado por el lenguaje instrumental, solo es posible a través del lenguaje poético: no solo Valente, sino también Juarroz mira al propio poema (allí donde uno hablaba de *canto,* este habla de *canción*) y lo contempla como un «vacío en el vacío». Tanto en «El cántaro» de Valente como aquí, el poema no es más que el umbral que separa una nada de otra nada, una frontera que no se define por sí misma, sino que se ausenta y se deja definir por lo que queda a uno y otro lado: «dos movimientos» que mueren en el centro donde se engendra «la presencia justa suspendida». El poema, visto como borde o frontera, se convierte en un templo vacío,[3] pues también el templo se define como una

---

[2] «El órgano cambia al franquear un umbral, al cambiar de gradiente […] El cuerpo sin órganos no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo». Ver Deleuze y Guattari (1997).

[3] Aunque la imagen del templo vacío es usada por Gómez Toré (2010) para estudiar la obra poética de Valente en particular, esta estampa también es indispensable

línea divisoria que acota un espacio, separándolo del resto y haciéndolo sagrado (Gómez Toré 2010: 180). La poesía de Juarroz y Valente se convierte así en un espacio que lucha por empujar los límites que le impone el poema, la palabra-materia, en busca de ese encuentro con lo «Otro», pero es a la vez consciente de que en este límite y en la imposibilidad de alcanzarlo se hace posible su existencia; por ello se mueve entre lo plenario y lo fragmentario, como bien señala Cebrián López (2010: 309).

2.3. El centro

La búsqueda del centro es un motivo capital en la obra de Valente, como estudia López Castro (1993), al igual que ocurre en la poesía de Juarroz, pues la persecución del centro se convierte en un ejercicio de despojamiento en el que la palabra se va liberando de sus restricciones, de su sentido fosilizado, hasta recuperar su origen («Desbautizar el mundo, / sacrificar el nombre de las cosas / para ganar su presencia»; *Sexta poesía vertical,* 40), un estado primigenio desde el que poder bautizar el mundo de nuevo a través del poema. Sin embargo, este no será un viaje fácil: el acercamiento último al punto cero es imposible y recuerda al trazo de una espiral logarítmica que rodea al origen infinitamente sin llegar a alcanzarlo en un lapso finito.

De esta empresa frustrada concluirá Valente que «el centro es el vacío» («El autor en su treinta aniversario», en *La memoria y los signos*) y, a su vez, Juarroz dirá que «el centro es una ausencia» (*Segunda poesía vertical*, 16). Sin embargo, como veremos en el siguiente epígrafe, no se ha de entender este vacío como un fracaso, pues la escritura juarrociana y la valentiana tienen en común que la nada funciona como un valor positivo desde el que engendrar la palabra. De hecho, esta búsqueda de la esencia a través del desnudamiento y la simplificación es descrita de forma muy bella por Juarroz en su ensayo *Poesía y realidad* a través de una parábola jasídica que culmina de la siguiente manera: «Soy incapaz de encender el fuego, no conozco la plegaria, ni siquiera puedo encontrar el lugar del bosque. Todo lo que sé hacer es contar esta historia. Esto debería bastar» (Juarroz 1992: 10-11).

---

para entender la poesía de Juarroz, quien en el poema 56 de la *Duodécima poesía vertical* escribe: «Sólo en un templo totalmente vacío / puede habitar el espacio de un templo. / Por eso mi poema / busca ser un templo vacío».

Atendamos al fragmento «XXXVI (El blanco)» del libro *Treinta y siete fragmentos* de José Ángel Valente:

> El arco armado y tenso une dos puntos del círculo a su centro.
>
> El hemisferio del arquero en posición de tiro es la mitad visible de la esfera completa que la flecha aún inmóvil ya ha engendrado.

En la imagen creada por Valente podemos señalar dos centros: uno de partida, el centro virtual del arco donde se encuentra la mano del arquero y que posibilita la tensión; y uno de llegada, el centro al que la flecha aspira a llegar pero que no aparece explícitamente en el poema, pues la flecha se encuentra «aún inmóvil». Esta flecha no llega a dispararse: se mantiene en un estado perpetuo de tensión, pues el poeta ya sabe que «el centro es el vacío» y que no hay un lugar al que llegar; de ahí que la flecha haya de regodearse en sí misma, en su centro de partida, pues «aún inmóvil ya ha engendrado». El poema, como la flecha, se regodea en sí mismo, permanece tenso para siempre, en contacto con su centro, pues así la palabra poética se distingue de la palabra utilitaria, que ha de ser directa y llegar al centro de las cosas para designarlas. El poema no necesita nombrar: basta con que se mire a sí mismo para engendrar, lo que da lugar a la experiencia abisal en Valente y vertical en Juarroz (Cebrián López 2010: 319).

La poesía no necesita mirar a la realidad porque ella misma crea realidad, elude la mirada de la Medusa y, mientras que los nombres petrifican las cosas (Juarroz 1992: 18), la palabra poética —entendida como lo hacen Juarroz y Valente— se convierte en algo leve, como explica Calvino (1989: 20-21), tan leve que es difícil de apresar y por ello se escapa, siendo imposible alcanzar su centro. Pero *levedad* no significa imprecisión, sino que la poesía de estos autores se caracteriza concretamente por ese rigor que concede la exactitud. En efecto, esto es lo que buscan tanto el poeta español como el argentino: una palabra exacta y suficiente que concentre en sí misma todo el sentido, la máxima multiplicidad posible; esta palabra que sería el centro de la experiencia poética y que Valente identifica con la piedra (véase *La piedra y el centro*), nexo de unión con lo divino (López Castro 1993: 73), pero cuya conquista final se resiste: «el poema o la piedra, / el don de lo imposible».[4]

---

[4] Versos finales del poema de Valente «[Objetos de la noche]», en *Material memoria*.

El poema de Juarroz al que pertenece el verso «el centro es una ausencia» comienza así:

> El centro no es un punto.
> Si lo fuera, resultaría fácil acertarlo.
> No es ni siquiera la reducción de un punto a su infinito.
>
> El centro es una ausencia,
> de punto, de infinito y aun de ausencia
> y sólo se acierta con ausencia. […]

Podemos apreciar fácilmente las diferencias de estilo con respecto a Valente: mientras Valente construye, como es frecuente en su obra, una imagen llena de sugerencia, casi material, Juarroz se mantiene en una zona de mayor abstracción, más impersonal, pues se limita a hilar una serie de sentencias. Sin embargo, la idea que subyace es la misma: «el centro no es un punto», de ahí que no tenga sentido lanzar la flecha de Valente, pues no hay lugar de llegada. Pero Juarroz es más incisivo: el centro ni siquiera es un infinito concentrado, «sólo se acierta con ausencia». Descubrimos así que esa palabra última y exacta capaz de albergar una multiplicidad infinita de sentidos no existe: la única forma de alcanzar el centro de la experiencia poética es callando: el centro es el silencio —el vacío, la ausencia—. Pero también sabe Juarroz que el silencio es imposible: «No hay silencio. / […] sólo jirones de nostalgia / nostalgia del silencio / que quizá alguna vez existió. / ¿O tal vez no existió nunca / y debemos crearlo?» (*Undécima poesía vertical,* «Primera parte», 24). En el poema de Valente había dos centros: el de partida y el de llegada; en este poema de Juarroz hay también un silencio de partida y otro de llegada: el que el poema rompe y el que el poema desea crear. Del mismo modo que la piedra de Valente es el lugar de encuentro con lo divino, el silencio del poema es una forma de sacralizar el mundo, de construir ese templo vacío del que ya se ha hablado.

«El mundo es el segundo término / de una metáfora incompleta» (*Quinta poesía vertical,* 4): la búsqueda del centro poético es la búsqueda de este primer término perdido e irrecuperable, una búsqueda abocada al fracaso. Tanto Juarroz como Valente son conscientes de este hecho, pero eso no impide la celebración de la palabra. Para Juarroz, «el oficio de la palabra / […] es un acto de amor: crear presencia» (*Sexta poesía vertical,* 40), a lo que Valente idealmente responde: «y tiento cuanto

amo, / lo levanto hacia el cielo / y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza» (*A modo de esperanza,* «"Serán ceniza…"»).

2.4. El vacío

La ceniza adquiere un gran valor simbólico en la poesía de Valente: residuo del fuego, nos conduce inevitablemente a los siguientes versos incluidos en *Al dios del lugar*: «Quedar / en lo que queda / después del fuego, / residuo, sola / raíz de lo cantable. / (*Fénix*)». La ceniza se convierte en la única posible «raíz de lo cantable»: de la ceniza nace el poema como un ave fénix para dar cuenta de un vacío ineludible e inherente a la experiencia humana. De ahí que el residuo deba ser celebrado: «Celebrar lo que muere. / ¿Hay otra senda para celebrar lo que vive?» Esto plantea Juarroz en el poema 3 de *Novena poesía vertical*: celebrar lo que no existe, lo imposible, el silencio, la soledad y el revés es la única manera de celebrar lo que existe, lo posible, la palabra, el amor y el derecho.

Aquí reside la clave de la empresa poética que Valente y Juarroz comparten: celebrar el fragmento como único medio posible para celebrar la plenitud inalcanzable. El viaje hacia el centro se traduce, como ya veíamos, en un viaje hacia el vacío, hacia la nada, hacia la transparencia. Escribe Valente en «Muerte y resurrección» (*Mandorla*):

> No estabas tú, estaban tus despojos. […]
> Estaba
> traslúcido el lugar
> donde tu cuerpo estuvo.
>
> La piedra había sido removida.
>
> No estabas tú, tu cuerpo, estaba
> sobrevivida al fin la transparencia.

Ya se había mencionado que en Valente la piedra, además de símbolo del centro que el poema busca para fundarse, es también punto de contacto entre el poema y lo divino. Aquí la piedra que sellaba el sepulcro de Cristo ha sido removida: piedra-centro, piedra-límite, se disipa para que el adentro y el afuera se fundan; el cuerpo-poema desaparece para dejar en su lugar un vacío, pero un vacío positivo, lleno: vacío-transparencia, vacío-celebración.

La idea de un vacío lleno no es un oxímoron tan evidente como pudiera parecer. En matemáticas cabe distinguir dos tipos de vacíos: el conjunto vacío y el vacío como elemento.[5] La presencia del elemento vacío es suficiente para romper el vacío: pronunciar las palabras *silencio* o *nada* anula aquello que ellas mismas invocan. Los poemas de Juarroz y Valente alumbran esta contradicción: ambos aspiran al silencio (cero, centro u origen), pero el poeta no puede callar porque al fin y al cabo la palabra es condición *sine qua non* para que el poema exista. De ahí la necesidad de engendrar un vacío que llene, una «palabra / hecha de nada» («Palabra», en *Material memoria*) que haga que el poema se convierta en un borde calcinado, en un templo vacío.

De la palabra hecha de nada en Valente saltamos a la palabra-pozo en Juarroz: «Cada palabra se vuelve entonces otro pozo / en la nómade profundidad que nos habita. / Un pozo en otro pozo. Y hasta en otro» (*Tercera poesía vertical,* «Poemas de unidad», 18). En el pozo que es el mundo, el poema abre un nuevo pozo en el que sumergirse en busca del centro-vacío, y a su vez dentro del poema cada palabra abre un boquete por el que asomarse al abismo de la otredad. Crear el vacío es en la poesía juarrociana una forma de acceso a lo desconocido: «lo vacío nos llama, / aunque no sepamos responder al llamado» (*Decimocuarta poesía vertical*, 25). El llamado surge del otro lado; veamos el poema 104 de la *Sexta poesía vertical*:

> Hay una puerta abierta
> y sin embargo hay que forzarla.
>
> No conocemos qué hay detrás,
> pero de allí surge el llamado. […]
>
> Siempre buscamos esta puerta,
> pero debiera estar cerrada.

---

[5] En álgebra, un conjunto es un una colección de elementos que comparten una serie de propiedades en común. El conjunto vacío es aquel que carece de elementos. Ahora bien, a la hora de elaborar el conjunto de los subconjuntos posibles de un determinado conjunto, el vacío siempre forma parte de esta nueva colección. Por ejemplo, si tenemos el conjunto A={a, b, c}, el conjunto potencia de A sería P(A)={Ø, {a}, {b}, {c}, {a, b}, {a, c}, {b, c}, A}, por lo cual aquí el vacío, aunque sea un conjunto, funcionaría como elemento del conjunto P(A). Así pues, el conjunto vacío Ø={} no contiene elementos, pero el conjunto P(Ø)={Ø} no es vacío, porque contiene al vacío.

Aquí lo abierto es lo infranqueable.
¿Cómo pasar lo que no existe?

Hay que cerrar la única puerta
para poder tal vez entrar.

El vacío, «lo que no existe», «lo infranqueable», se constituye así en esta puerta abierta que sin embargo hay que forzar: cerrar para poder tal vez entrar se parece a ese fenómeno de decir *silencio* para crear el silencio: hay que engendrar vacío para quizá conquistar la nada contra la que el poema forcejea, pues el ansiado centro poético se esconde en este vacío, como la llave en el cuarto cerrado del poema 36 de la *Decimotercera poesía vertical:*

En el piso de arriba
hay un cuarto cerrado,
un cuarto al que nadie puede entrar.

Tal vez estén adentro
los planos de la casa,
los registros,
la señal que buscamos.
O tal vez sólo una cosa:
la llave del hermético cuarto.

Y aunque afrontáramos el riesgo
de demoler la casa
y quedar a la intemperie
o quizá en ninguna parte,
ese cuarto de arriba continuaría cerrado.

Así pues, renunciar a la palabra, destruir el poema no sirve: callar definitivamente, como hiciera Rimbaud, no es la llave para alcanzar el centro-origen-vacío. El poema es un límite constante: el infinito movimiento espiral en torno al centro puede ser frustrante y agotador, pero prescindir de él no hace más que dejarnos «a la intemperie / o quizá en ninguna parte». Para poder celebrar el vacío es menester, al fin y al cabo, acotarlo: no vale la ausencia de página, sino que es necesaria la contemplación de la página en blanco, la materialización de la nada. Esta visión mallarmeana está muy presente en Valente, para quien así

el poema se convierte en un Graal, espacio sagrado en cuyo vacío cabe todo lo posible (Valente 2004: 31). Leamos, para terminar, el poema así titulado, «Graal», de *Mandorla*:

> Respiración oscura de la vulva.
>
> En su lugar latía el pez del légamo
> y yo latía en ti.
> Me respiraste
> en tu vacío lleno
> y yo latía en ti y en ti latían
> la vulva, el verbo, el vértigo y el centro.

En el Graal-página en blanco-vacío-matriz engendradora el poema se convierte en un ser vivo, un ente respirante, en un vacío lleno. No dejemos pasar desapercibida la inmensa sensualidad que impregna este poema, culmen de la experiencia místico-poética en Valente: la mandorla, imagen del límite pero también del órgano genital femenino, se convierte en un Graal, en un espacio hueco y sagrado (como un templo vacío) donde la vida se engendra, tanto la del amante como la del poema. En la plenitud de la página en blanco caben el eros —un elemento totalmente ausente en la obra de Juarroz, por otro lado—, lo divino y lo poético. Allí donde en Juarroz el juego con el vacío busca poner a prueba los límites de *poesía y realidad*, binomio inseparable en su obra, en Valente este no es solo la puerta a una experiencia poético-intelectual, sino que se colma de significado al entrelazarse con lo carnal y lo espiritual.

CONCLUSIONES: EL POEMA COMO RITO

«Un poeta debe ser más útil / que ningún ciudadano de su tribu», asevera Valente. No quisiera terminar sin conectar esta idea con la función chamánica que Italo Calvino atribuye a la literatura en su conferencia sobre la levedad (Calvino 1989: 41): aligerando el peso de su cuerpo, el chamán se convierte en el intermediario entre la tribu y lo «Otro». Del mismo modo, en Valente y Juarroz el poema aspira a quitarse peso en ese proceso de adelgazamiento que hemos visto en su pugna por atisbar el infinito, por superar el límite, por alcanzar el centro, por conquistar el vacío.

La poesía de Juarroz y de Valente son dos buenos ejemplos que pueden sumarse al corpus de textos con los que Calvino ilustra el valor de la levedad en la literatura: la poesía de Valente, en la que el lenguaje se eleva hasta alcanzar cierta sensualidad mística, podría corresponderse con la primera acepción de levedad que Calvino propone: «un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida» (Calvino 1989: 31). Esta palabra, *consistencia*, es la que distingue definitivamente a la escritura de Valente de la de Juarroz, que se adhiere más a la segunda acepción de levedad: «el relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción» (Calvino 1989: 31). Consistencia frente a abstracción: la creación del mundo frente al salto imposible; el cuerpo de la persona amada frente a la pregunta retórica; la flecha en el arco tensado frente a la reflexión sobre el centro; el cuerpo transparente, el Graal y la vulva frente a la puerta abierta y el cuarto hermético. En este sutil contraste se cifra la diferencia esencial entre Valente y Juarroz: dos formas de invocar la levedad, de llevar a cabo el rito chamánico, de encarnar el balbuceo que resacraliza laicamente el mundo y que pone en contacto a la tribu con lo «Otro», siendo lo «Otro» ni más ni menos que su propia intimidad, siempre que entendamos la intimidad a la manera de José Luis Pardo, esto es, como un problema lingüístico, como un «efecto del lenguaje» en el que la palabra produce un extrañamiento que nos desborda y hace tomar conciencia de nosotros mismos (Pardo 2004: 115-116).

En definitiva, la poesía de Juarroz y Valente, recreación del balbuceo que aspira a verbalizar lo indecible, desfosiliza el lenguaje, lo rescata del concepto —en este caso, como hemos visto, del concepto matemático—, para resignificar la palabra y convertirla en materia, en mirada que se mira a sí misma, un ejercicio abisal y vertical que vincula el *más allá* con el *más acá,* el afuera con el adentro, lo ignoto con la tribu. El poema se erige así como rito, palabra que reverbera en el templo vacío y que al volver sobre sí misma no solo es capaz de transformar lo matemático en poético, sino que alumbra una nueva forma de intimidad, una nueva manera de decir, un nuevo modo de estar en el mundo; como resume Juarroz: «una nueva versión de lo imposible».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alcantar, S. (2017). «Redefiniendo los límites del lenguaje. Un estudio sobre la aplicación de conceptos matemáticos en la literatura hispanoamericana», *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*, vol. 2, art. 3. Recuperado de: https://bit.ly/2YC9tRY

Calvino, I. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2014.

Cebrián López, D. (2010). «En las orillas de la lengua, *l'écriture blanche:* una "experiencia abisal" entre Roberto Juarroz y José Ángel Valente». En: *Diálogos ibéricos e iberoamericanos*. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas – Academia Editorial del Hispanismo, 309-322.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). «¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?». En: *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Textos. Recuperado de: https://bit.ly/2YIDeAD

Gómez Toré, J. L. (2010). «Un templo vacío. Lo sagrado en la escritura de José Ángel Valente», *Revista de Literatura*, vol. 72, 143, 157-184.

Juarroz, R. (1992). *Poesía y realidad*, Valencia: Pre-Textos, 2000.

— (2012). *Poesía vertical*, Madrid: Cátedra.

López Castro, A. (1993). «José Ángel Valente y la búsqueda del centro», *Estudios humanísticos. Filología* 15, 65-78.

Pardo, J. L. (2004). *Fragmentos de un libro anterior*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC.

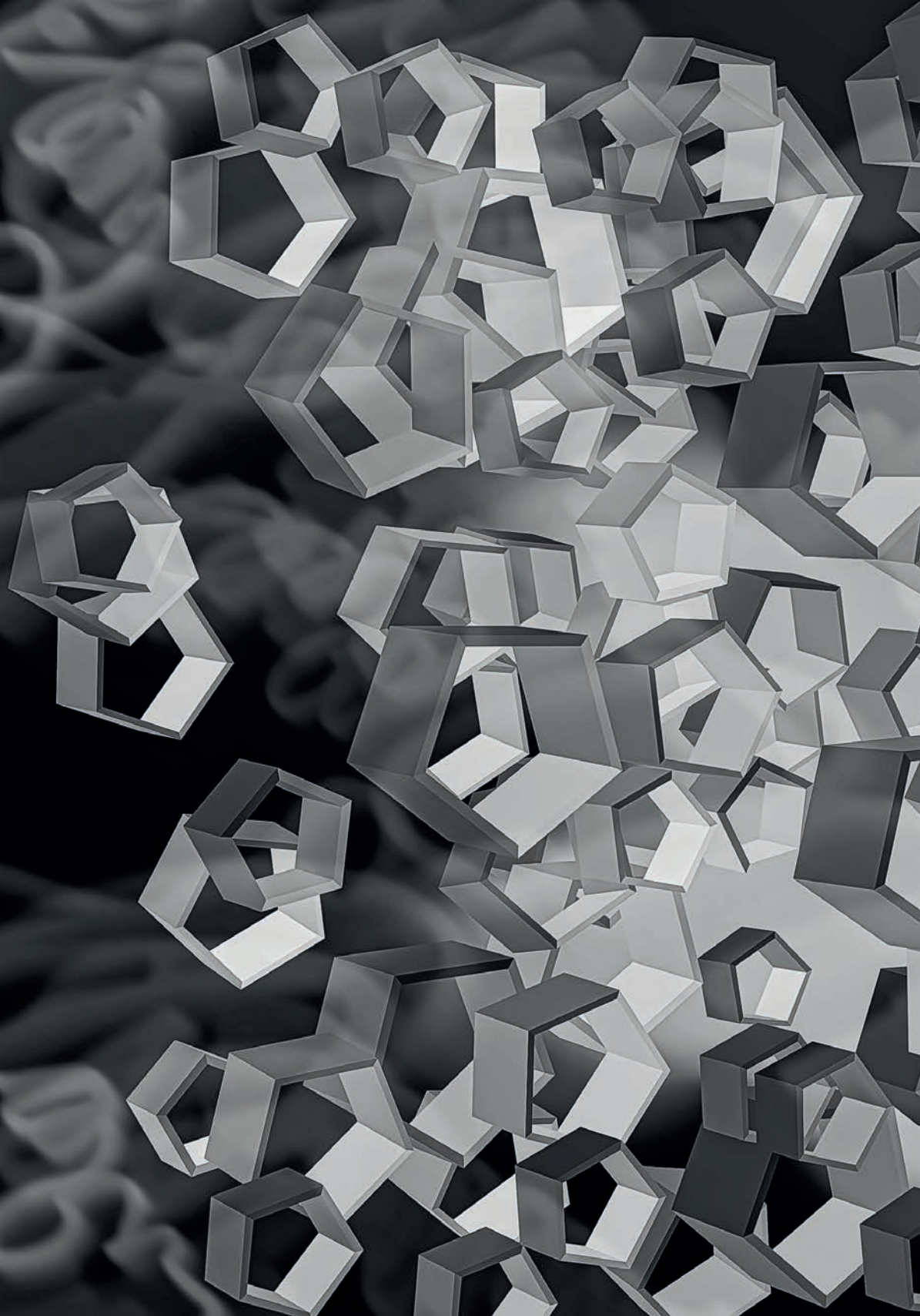
Parfeniuk, A. (2011). «Poesía, ciencia y época. La poesía de Roberto Juarroz: metáfora rizomática», *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, 3, 151-161.

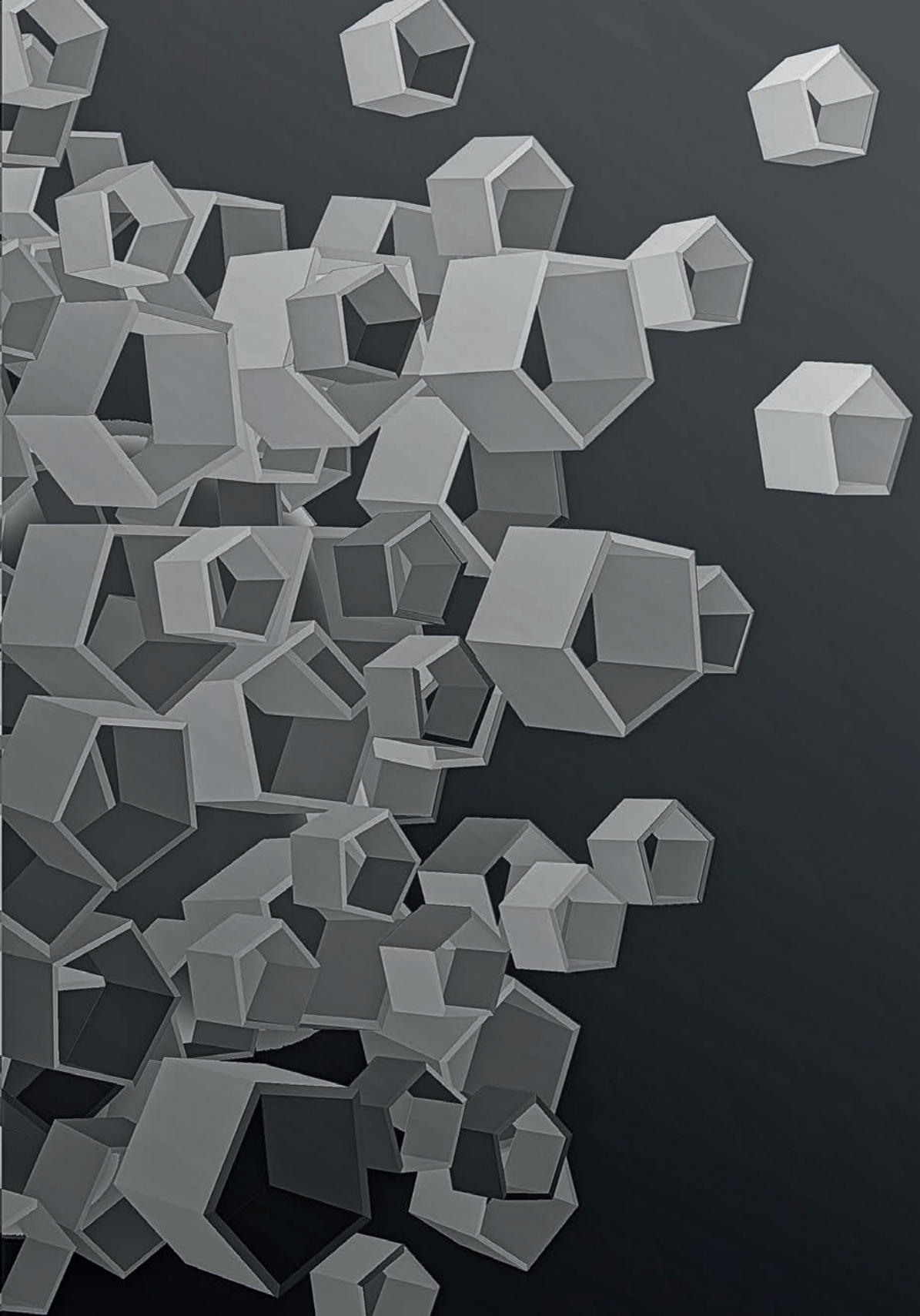
Saldaña Sagredo, A. (2017). «Roberto Juarroz y José Ángel Valente: afinidades y convergencias», *Ars & Humanitas*, vol. 11, 2, 245-260.

Valente, J. Á. (2002). *El fulgor. Antología poética (1953-2000)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

— (2004). *La experiencia abisal*, Barcelona: Círculo de Lectores.

POESÍAS COMPLETAS





GÓMEZ, ANA ILCE (2018). *POESÍA REUNIDA*
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

SERGIO RAMÍREZ

Quién es esta mujer que pasa
esta sombra,
esta noche?

¿Quién conoce su nombre?
¿Quién la nombra
del otro lado de la nada
para nada?
¿Quién es esta mujer que pasa
y no deja nada de sí?

Sólo su paso rueda en la noche,
sólo su voz.

Ana Ilce Gómez
«Esa mujer que pasa»

La poesía nicaragüense no se agotó en los esplendores del modernismo, y es su propio fundador, Rubén Darío (1867-1916), nacido en una aldea de las montañas del norte del país, quien dio a esta poesía un impulso nacional, hasta convertirla en un fenómeno orgánico a lo largo del siglo veinte.

No se quedó en el modernismo ya desgastado, sino que avanzó hacia la modernidad, transformándose a cada paso, un curioso fenómeno para un país geográficamente pequeño y culturalmente marginal, desprovisto de bibliotecas, editoriales o librerías, y en general de instituciones culturales, víctima de tiranías militares, golpes de estado y ocupaciones extranjeras.

Pero de Salomón de la Selva (1893-1959), a José Coronel Urtecho (1906-1994), y de allí a Ernesto Cardenal (1925) y Carlos Martínez Rivas (1924-1998), sólo para citar cuatro nombres de una fecunda y larga lista,

fue siempre una poesía escrita por hombres, un fenómeno de patriarcado literario que se repite a lo largo de América Latina con algunas excepciones, la más notable de ellas Uruguay donde, al revés, el panorama resulta dominado por mujeres.

En la *Antología de la poesía nicaragüense* publicada en 1949 en Madrid por el Instituto de Cultura Hispánica, prologada y escogida por Cardenal, no aparece ninguna mujer. No es que se las excluyera, es que no las había.

Pero desde los comienzos de la década de los años sesenta del siglo pasado se presenta un vuelco sorprendente. Las mujeres se apoderan del paisaje de manera decisiva y son ellas quienes se hacen cargo del fenómeno de renovación: Vidaluz Meneses (1944-2016), Ana Ilce Gómez (1945), Michéle Najlis (1946), Gioconda Belli (1948), Daisy Zamora (1950). Y es una poesía que enseña a plenitud sus armas de novedad, desafío y ruptura, empuñadas por adolescentes que apenas están dejando las aulas de la escuela secundaria.

Entre ellas, Ana Ilce Gómez se presenta con una voz muy singular, honda e íntima, de persistente calidad, una verdadera escritora de culto para los jóvenes que hoy la buscan en Internet porque sus libros difícilmente están disponibles en las librerías. Empeñada en una terca voluntad de anonimato, cuesta convencerla de acercarse a los reflectores. Huraña y discreta, aunque de risa fácil, se asusta al oír mencionar su nombre en público, como si asomarse al mundo fuera un pecado capital.

Toda su obra consta de dos libros, *Las ceremonias del silencio* (1975), que reúne su obra de juventud, publicada en revistas y suplementos, principalmente en *La Prensa Literaria* que dirigía el poeta, y maestro de poetas, Pablo Antonio Cuadra (1912-2002); y *Poemas de lo humano cotidiano* (2004), además de algunos últimos que no pertenecen a ningún libro, y que se incluyen en esta antología.

En esta reticencia a dejarse ver, Ana Ilce Gómez sólo es comparable a Carlos Martínez Rivas, escritor de culto también, quien luchó denodadamente a lo largo de su vida por el anonimato, defendiéndolo con dientes y garras.

Pero el puente entre ambos no se tiende solamente gracias a esa voluntad de quedarse al margen, y su rechazo a la literatura como esce-

nario, sino a la calidad íntima de su poesía, silencio y soledad. *Las ceremonias del silencio*, pareja de *La insurrección solitaria*, como se llamó el libro único de Martínez Rivas, publicado originalmente en México en 1951 y cuya edición casi íntegra, trasladada a Nicaragua, quedó abandonada en la bodega de aperos de una hacienda; un libro único, al que el autor fue haciendo sucesivas adiciones.

En la poesía de Ana Ilce Gómez, difícilmente encontramos eso que podríamos llamar paisaje exterior. Coronel Urtecho dijo de ella «que extrae, con excruciante necesidad, de la médula de sus huesos, la deliciosa concreción poética de su más íntima experiencia femenina».

Hay en ella una exigente precisión en la escogencia de las palabras que contienen imágenes de doble o triple fondo y que siempre están descendiendo hacia adentro, hacia lo profundo, desdeñando toda retórica, toda exaltación verbal.

La suya es una búsqueda constante de las claves secretas de la intimidad a través de una apasionada búsqueda de la expresión precisa que siempre está huyendo de nosotros: ese «yo persigo una forma que no encuentra mi estilo» que enuncia Darío; o según el mandato de Octavio Paz para domeñar las palabras, «dales la vuelta, cógelas del rabo (chillen, putas), azótalas…».

Los poemas, urdidos de palabras, son para ella, tal lo declara en «Los ocultos límites», una verdadera ars poética suya, son como caballos indomables que

> atraviesan tus sueños
> Sueltan las negras crines en medio
> de la noche
> Cruzan por tu vigilia relinchando
> Se agrupan en manadas inmensas
> en el fondo del bosque
> desde donde te arrojan
> a los ciegos espacios del incendio…

Y a los que llama para que «vengan a pastar a mi página blanca.»

La búsqueda de la palabra precisa para componer esa intimidad y hacerla aflorar se convierte en tarea apasionada. Rigor e introspección

es lo que hace estéticamente perdurable la poesía de Ana Ilce Gómez y le da un acento propio. En su escritura no hay nada gratuito, ni palabra que sobre, cada una colocada en su sitio con precisión de relojería.

La lectura de cada uno de sus poemas nos lleva a un acto de meditación, y ninguna de sus líneas nos pasa desapercibida; una maestría que la ha acompañado desde los primeros poemas en los que no encontramos vacilaciones, escritos desde entonces con mano juvenil, pero maestra. Ahora, en la madurez, su obra es dueña de un esplendor como pocos en nuestra literatura.

Ana Ilce Gómez nació en el barrio indígena de Monimbó, en la ciudad de Masaya. Su padre. Sofonías Gómez, era un artesano de oficios múltiples, pero sobre todo pintor de imágenes religiosas. «Yo me crie en el mundo mágico que para mí tejió mi padre», dice ella, «él me fue llevando de revelación en revelación. Con mis ojos de niña vi con asombro como tomaba una hoja de papel y la convertía en mariposa, de un trozo de tela sacaba una muñeca, de un tronco de madera emergía un pájaro».

Y un devoto lector, que puso en sus manos los primeros libros, y corrigió los primeros poemas que ella escribió entre los ocho y los nueve años. «Me acuerdo muy bien de un poema que le leí a mi papá. Era sobre un pájaro y mi padre me corrigió porque yo puse que el ave "gorgojeaba" y era "gorjeaba"».

Ana Ilce Gómez fue autodidáctica, algo nada extraño entre los escritores nicaragüenses de cualquier generación. Los libros que la prestaban los amigos: «me encantaba leer a Edna Saint Vincent Millay, fue una gran bohemia feminista, ganó el Pulitzer de poesía, a la primera mujer que se lo dieron, eso dicen. También leía mucho a Walt Whitman y Robert Frost, y bueno a todos los norteamericanos de la primera mitad del siglo veinte. ¡Ah! y por supuesto que a César Vallejo, me encantaba, me encanta». Sin duda, la huella de Vallejo es profunda en su poesía.

Se licenció en periodismo en la Universidad Nacional de Nicaragua y luego obtuvo una maestría en Gestión y Organización de Bibliotecas en la Universidad de Barcelona, y ejerció los oficios de relacionista pú-

blica y directora de bibliotecas. Ahora ha vuelto a Monimbó, donde vive retirada.

Su barrio de nacimiento es uno de los lugares emblemáticos del país por su tradición cultural vernácula y por su espíritu de resistencia. En 1978 Monimbó se alzó de primero en contra de la dictadura de Somoza, y allí en sus calles comenzó la insurrección revolucionaria que llevaría al poder al Frente Sandinista de Liberación Nacional.

«¿Y por qué vos que sos de un barrio indígena, de Monimbó, nunca has escrito nada sobre tu gente?» cuenta que le han preguntado. «Y respondía que porque no se me viene», dice. Su identidad está en su intimidad, revelada en sus poemas. Y de esa misma hondura surge su sentimiento de pertenencia, sin pretender darle un tinte de reclamo racial.

«Pero un día de tantos se me ocurrió y escribí un poema, y después escribí otro y otro sobre mis raíces indígenas, negras, sobre mis ancestros, nada que ver con mi otra poesía, nada que ver. Sin embargo, no me atrevo a publicarlo», dice.

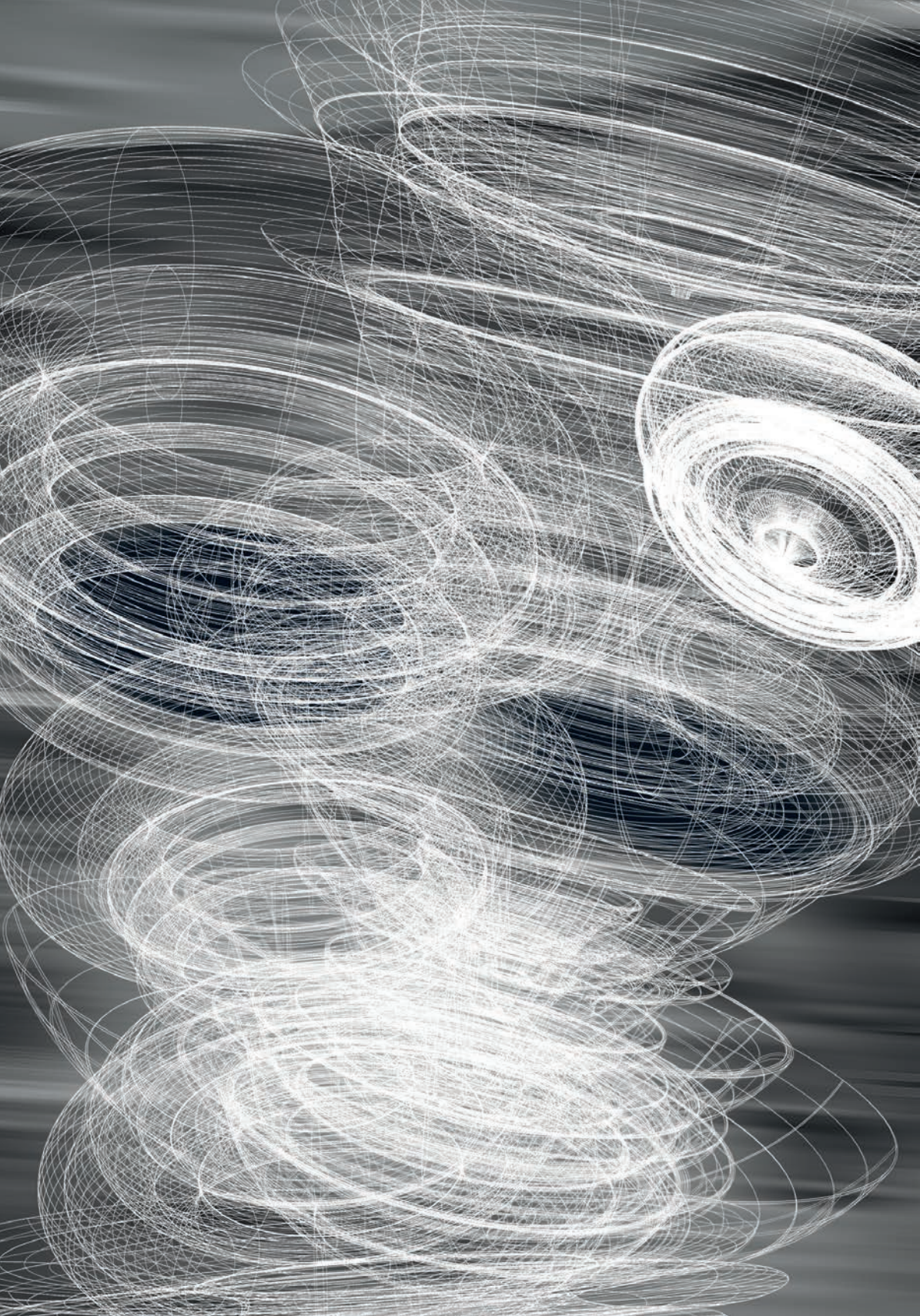
Uno de esos poemas, «Canto y llanto de los abuelos», cierra esta antología, y allí nos muestra cómo en su textura desolada no abandona ese territorio tan suyo de la intimidad. Son sus ancestros precolombinos, vistos en el espejo interior de su escritura, como figuras que regresan del pasado alzándose en el polvo, sin grandilocuencia, más bien en la sustancia de un rito funeral en murmullos.

Es la naturaleza de la poesía de Ana Ilce Gómez, que no alza nunca la voz, que no perturba el oído con estridencias, que no llega nunca a romper esa delicada membrana tejida de palabras.[1]

---

[1] Este texto de Sergio Ramírez es la Introducción a Ana Ilce Gómez, *Poesía reunida*, Valencia: Pre-Textos, col. La Cruz del Sur, 2018, 9-13.

BONUS TRACK



CARTA DE POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

JOSÉ HOMERO

Trazar una carta de la poesía mexicana contemporánea implica una elección. Y no me refiero a la nómina de poetas o al catálogo de estilos, ni siquiera al inventario de escuelas, movimientos o generaciones, recurso inherente a esta variedad discursiva. La elección es en principio metafórica, lo que no implica carencia de propiedades físicas. Me refiero a decidir la figura que impondrá forma al texto, por ejemplo, un árbol genealógico, un corte geológico, una falla tectónica o incluso una rosa de los vientos; imágenes invocadas y propuestas en estudios, sumarios y antologías como modelos discursivos. El otro designio es situar el punto de articulación textual, que resultará punto de fuga —un horizonte.

EL PROMONTORIO

Postulemos que todo informe de poesía, al menos en México, cuestiona la ubicación del promontorio o atalaya para avizorar el territorio. Es curioso que dicha cuestión haya terminado por imponerse e incluso soslayado la no menos crucial selección de un patrón. Así, en los últimos cincuenta años, pues sitúo a 1970 como puerto de zarpa de mi recorrido, se ha invocado, sobre todo en las reflexiones inmediatas, al 68 como parteaguas. Coincidencia en modo alguno extraña; justamente porque la respuesta sangrienta del Estado mexicano a un movimiento estudiantil cuya osadía fue interpelar al poder monológico, cimbró la vida pública del país, paralizada en el marasmo del desarrollo estabilizador, que ocultaba la represión gubernamental y una corrupción ya institucionalizada, es que este evento deviene auténtico parteaguas, para recurrir a un tópico de quienes propusieron un corte poético en las décadas aledañas. Por ejemplo, Jaime Labastida (1939), poeta del grupo La espiga amotinada y director de la versión espuria de la revista *Plural* —cuyo fundador, Octavio Paz, sufrió el golpe que el gobierno de Luis Echeverría Álvarez propinó a la casa editorial de *Excélsior*—, quien en «La poesía mexicana (1965-1976)», ensayo publicado en 1976, propone: «El parteaguas posiblemente lleve una fecha: 1968. En él se unie-

ron para luego volver a separarse las dos tendencias en que se encuentra dividida nuestra poesía, desde Contemporáneos y Estridentistas».[1] Por su parte, un poeta más joven, Hermann Bellinghausen (1953), casi diez años después, resume: «Una asociación así de automática eslabona 1968 (además de número es palabra y en 68 tiene su apócope) con parteaguas. 1968 es el parteaguas de la historia mexicana reciente».[2]

Configurar 1968 como año seísmico y por ello inicio de otro ciclo, se antoja, como la propia ideología de este acontecimiento cincuentenario, cada vez más lejano.[3] Las siguientes generaciones han recurrido a la posmodernidad para graduar su perspectiva, por ejemplo Jorge Fernández Granados y Josué Ramírez[4] o Jorge Aguilera López;[5] o incluso la muerte de Octavio Paz, como pareciera sugerir Malva Flores.[6]

Desarrollar una partida a través de un significador implica reducir el riesgo y atenuar el impacto de la lectura. Más que la reverencia al Poder —con la Historia mayestática como uno de sus trasuntos—, o la reducción de singularidades a una teoría —las tesis posmodernas—, con lo que la poesía se subordina —manifestación o ejemplo de un estadio extratextual—, prefiero instaurar las columnas de estos cuarteles de invierno críticos, en las arenas movedizas del acontecimiento estético.

---

[1] Jaime Labastida, «La poesía mexicana (1965-1976)», *Revista de la Universidad de México* 12, vol. XXX, agosto de 1976, 2-9.

[2] Otro ejemplo de esta consideración lo ofrece Vicente Quirarte en el prólogo a *Poetas de una generación. 1940-1949*, selección de Jorge González de León: «Un año decisivo y una época memorable: 1968. Independientemente de su grado de participación política en el movimiento, aquel despertar de la conciencia los convenció de que el poema era una forma de entrada absoluta en la vida».

[3] Este alejamiento lo enuncia poéticamente Jorge Humberto Chávez (1959): «Si naciste en el 59 para el 68 tenías nueve años / una edad así puede ser conveniente / por ejemplo para no saber».

[4] Jorge Fernández Granados y Josué Ramírez, «Nueva poesía mexicana», *Crónica Dominical*, suplemento cultural de *La Crónica de Hoy*, 15 de marzo de 2002.

[5] «La musa ya no canta, ahora postea. Posmodernidad en la poesía mexicana actual», *Cuadrivio* 3, 15 de marzo de 2011. Desgraciadamente la revista ya ha desaparecido de la red.

[6] Malva Flores, «Revuelta: veinticinco años de poesía en México», *Cuadernos Hispanoamericanos* 809, noviembre de 2017, 4-17.

Un repaso a los ensayos de los años setenta, ochenta y noventa sobre poesía mexicana, confirmaría la insistencia diacrónica. Todo panorama se convierte en inventario de nombres, movimientos, generaciones, antologías; o bien en revestimiento de una supuesta dualidad, como la que enuncia Labastida: las repercusiones de la querella poética entre Contemporáneos y estridentistas. O ésta acaso más célebre de José Joaquín Blanco: «La decadencia de la tradición cultista y la apoteosis de una expresión desesperada y cruda, constituyen los nervios estructurales de la poesía mexicana reciente». (Blanco 1981: 215). Continuar con oposiciones perezosas, propias de un binarismo escolar, reducir por ejemplo la tradición mexicana a un enfrentamiento entre poesía culta y poesía popular, o entre el canon —cualquiera que sea éste— y la disidencia ante este canon, únicamente trasladaría la referencia, sin cambiar el planteamiento. Situar en cambio la transición de la poesía mexicana hacia un estadio distinto permite apreciar, por el contrario, las diferencias entre una tradición y la ruptura y relevo de una nueva estética.

Para comprender, en la doble hélice semántica de este vocablo, la poesía mexicana reciente propongo como linde temporal 1970; año en que apareció *Adrede* de Gerardo Deniz (1934-2014) y falleció en accidente automovilístico José Carlos Becerra (1936-1970). La trascendencia de ambos poetas se impondría años después, al punto que en la mayoría de los sumarios de los años 70 y 80, apenas si se escucha su resonancia. Como he asentado en otro ensayo, «La engañosa agua del lenguaje: las palabras y el neobarroco en la poesía mexicana»,[7] estas voces transformaron, desde ámbitos distintos, la concepción lírica en México, coincidentes empero en la desconfianza de la poética metafísica, la conciencia del carácter lingüístico del poema y la desacralización —o parodia— de la figura demiúrgica.

Fundamental es el recelo ante la palabra poética como estructura ontológica. El cimiento de nuestro presente es la crítica; si se propone o asume una cualidad ésta es ante todo lingüística. Suspicacia ante los grandes valores —por aquí podríamos apelar a las conocidas tesis de J. F. Lyotard sobre el agotamiento de los grandes relatos pero moviendo el marco de referencia hasta los años sesenta y no limitándonos a los noventa o nuevo siglo—, esta nueva sensibilidad manifiesta la índole

---

[7] Publicado como «El neobarroco en la poesía mexicana», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 5, vol. 2, abril-julio de 1997, Texas: Universidad de Texas en El Paso.

fictiva del lenguaje y postula el cuerpo como zona de la experiencia, con su exultación de la fiesta, el erotismo, el instante, mientras se enfrenta tanto a las vanguardias, de quienes se asume heredera pero no epigonal, como a las tentativas políticas. La aparente dicotomía irresoluble que estudiosos y críticos diagnostican en la poesía mexicana no es tal, sólo bastaría cambiar los marcos y concentrarse más en las poéticas que en los nombres y en las (malas) cuentas.

LA ERA DEL RECELO

«Antistrofa» de Gerardo Deniz, participa tanto de la atmósfera lírica como del panfleto, pugna y denostación de un adversario específico. Es, de acuerdo al diccionario del autor, «un poema comprometido, en el justo sentido de la expresión: sustenta una opinión decidida acerca del mundo y sus habitantes, y ataca de frente otras opiniones».[8] La crítica no se dirige únicamente al Ser sino extendiendo sus atributos a la Historia, la Política y el Lenguaje –considerados hipóstasis suyas–, para exultar sensuales goces, que es finalmente el asunto de estas poéticas: destacar la finitud y la propiedad sensible y perecedera de nuestro conocimiento.

> cuando retorna como un cometa puntual la confianza de aún
> no haber dicho nada,
> el mundo —al menos éste— se vuelve una tela de juicio, y
> el Ser
> la hipóstasis de un verbo auxiliar, la Historia
> tan discutible como el penúltimo empalado sobre el Bósforo,
> y la Poesía
> un mercado de sustancias pegajosas.
>
> (Deniz 1970: 54-55)

Entre las muchas cosas aquí rozadas se asienta la única realidad de los sentidos y la reticencia ante la fatuidad metafísica. Si Nestor Perlongher recurrió al río para verter una experiencia mística dirigida por la droga (*Aguas aéreas*), Deniz, un poeta en quien poco se ha visto que su yo enunciativo tan marcado es una ficción tendiente a ocultar la propensión a devenir (véase *Picos pardos*, véase *Grosso modo*) y al mismo tiempo a ocultar quién habla como estrategia política, ocupa un estado

---

[8] Esta opinión no se refiere a «Antistrofa» sino a «Posible» (Deniz 1987).

gaseoso para desperdigarse por ese «mercado de sustancias pegajosas». Literalmente no dice ni narra nada pero convoca el deseo, el gozo de la vida sin soterrar la crueldad («el penúltimo empalado sobre el Bósforo»). El poema será «ese brusco olor a establo en medio del silencio húmedo» que se instaura en el crepúsculo.

La compilación de José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas*,[9] efectuada por dos poetas contemporáneos amigos suyos, José Emilio Pacheco (1939-2014) y Gabriel Zaid (1934), ofreció el dibujo cabal de un continente del que sólo se conocían islas. Becerra parte del alborozo frente al mundo, para paulatinamente descubrir el agotamiento de la investidura adánica y constatar en cambio las mediaciones de los sentidos y la cultura. La recuperación de los estados de trance es efímera y más que remontar al sujeto —poeta o lector— a una mítica realidad trascendente, ejemplifica la caída en el tiempo. De esa fractura dimana la melancolía inherente a esta poética: conciencia del fracaso e impotencia para continuar en el mundo degradado y prosaico de la cotidianidad. Becerra extenderá su crítica hacia otros esteros surgidos en los humedales del lenguaje: la historia, la política. Pese a ello, incorpora elementos de los mass media y coloquiales para airar los densos vapores del trópico que sofocaban su primer escritura. En el versículo, en la lujuria de su acervo retórico, en la predilección de la metonimia en detrimento de la metáfora, y también en los guiños irónicos y posmodernos —insisto, la resaca posmoderna data en nuestra poesía de los años 60, por lo que no puede proponerse referencia reciente—, poetas de los años siguientes encontrarían una ruta.

Eduardo Lizalde (1929) completa esta trinidad de escepticismo lírico e inquisición lingüística. Junto con Enrique González Rojo Arthur (1928) y Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009), fundó el poeticismo (1949-1960), movimiento que pretendía refundir filosofía, política y poesía. Su osadía de orientar un libro de poesía por una lectura filosófica lo excluyó de *Poesía en movimiento* (1966) —junto con Deniz—, antología que en su momento instaura el canon de la modernidad mexicana con base en el eje de la innovación y la tradición de la ruptura,[10] conde-

---

[9] José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas (obra poética 1961-1970).*

[10] Esta noción es inherente a la poética de Octavio Paz, como dilucida Anthony Stanton. Por ello, tras la muerte de Paz, en el nuevo siglo dicho imperativo —la novedad—, ha dejado de ser relevante, lo que no implica cierta angustia por distinguirse, ya no

nándolo al ostracismo de la república poética. El incomprendido *Cada cosa es Babel* (1966) da inicio a ese viaje sin retorno de la poesía mexicana hacia la regencia crítica y el desencanto lírico. Las verdades serán cribadas por una ironía feroz y la exaltación erótica, si bien Lizalde, a diferencia de Becerra o Deniz, retoma formas sedimentadas. La derrupción está en el significado, más que en la sintaxis. 1970 es también clave para esta obra. Aparece *El tigre en la casa*, una cumbre de la poesía mexicana —y del orbe en lengua española— que inaugura el periodo más trascendente del autor, que comprende *La zorra enferma* (1976) y *Caza mayor* (1979). Su legado: una veta prosaica, un humor y un erotismo encarnizados junto con una lección de sencillez. Permearía a las generaciones inmediatas, atraídas por ese aire juguetón y a un tiempo sensual, y todavía en las décadas recientemente transcurridas es un modelo.

REBELIÓN EN LA GRANJA

Si 1970 deviene crucial, otro año decisivo es 1976. Mi sustento es la aparición de *El pobrecito Señor X* de Ricardo Castillo (1954),[11] aunque no ciertamente la única referencia. Castillo no cuestiona los delirios románticos del lenguaje ni enfatiza la duda como seña de identidad. Sin embargo no dezplaza el cuestionamiento; lo asedia con distintos despliegues. Dotado de una precoz conciencia de la poesía como ficción y que todo discurso se asienta sobre palafitos —columnas erigidas en los pantanosos lindes de la significación—, levanta un circo poético con el armazón paródico, cuya voz y persona poética se burlan de la identificación vulgar entre autor y autor implícito, para zaherir y derruir las no-

---

de los padres, sino de los contemporáneos. Alejandro Higashi, al respecto, propone una poesía de ruptura no con otras generaciones sino con sus contemporáneos. Invocando criterios sociológicos y rasgos contextuales, «Hitos provisionales en el perfil de una generación: poetas mexicanos nacidos entre 1975 y 1985» propone, entre otros rasgos, ese afán por distinguirse del conjunto a través del deslinde con las poéticas vecinas; «donde la convivencia organizada ha conducido al deslinde de la propiedad intelectual contigua, identificada por una poética de la ruptura en copresencia generacional» (Higashi 2014: 69).

[11] La primera edición data de este año. Sin embargo, pese al impacto que se le confiere con unanimidad al título, dicha conmoción se encuentra más vinculada a la segunda edición en la canónica colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica en 1980. Es necesaria una lectura que estudie la recepción de esta obra y deslinde cuándo fue efectivamente leído el libro.

ciones de autoría, tradición, sociedad, familia y persona. Chamaco cábula, más que *enfant terrible*, arremete no sólo contra la tradición poética sino contra todo sustrato de orden y de contrición, inclusive a la propia referencia enunciativa, huelga decir, la persona poética, prefiriendo la mascarada. Pese a los altibajos de su labor, Castillo, paulatinamente, se fue prestigiando como un clásico contemporáneo, a pesar incluso del celo con que los sacerdotes del templo de la poesía mexicana «decente» pretendieron vetar su acceso.[12] La vocación por acercar su poesía al público lo convierten también en el padrino de las nuevas generaciones de poetas cuya actividad es indisociable de actos perfomáticos.

1976 es también central en la mitología de *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño (1953-2003). Inicio del periplo en busca del elusivo personaje que articula la narración, la misteriosa Cesárea Tinajero, es el periodo de las andanzas de los real visceralistas, trasunto fictivo de los infrarrealistas, movimiento fundado en 1975 por Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998) y el propio Bolaño, en el que también participaron Bruno Montané (1957), José Vicente Anaya (1947), Cuauhtémoc Méndez, Pedro Damián y Rubén Medina, entre otros. Desde el nuevo siglo, los jóvenes poetas mexicanos —los nacidos en la década de los ochenta en adelante, definidos por la sociología Maruchan como millenials— han mostrado interés por los infras, tanto por su legado poético como por su leyenda, que recupera los arquetipos de la bohemia, su desafío a la cultura establecida y la insolencia como estrategia estética. Vástago espurio del surrealismo —cuya traducción más exacta era sobrerrealismo, no lo olvidemos—, del estridentismo y de un movimiento un poco en broma, el cocodrilismo, fundado por Efraín Huerta,[13] uno de los poetas centrales y junto con Octavio Paz y Jaime Sabines, de los más influyentes en el fin de siglo mexicano, el infrarrealismo pretendía recuperar ese

---

[12] Si usted busca a Castillo en «antologías de prestigio» no lo encontrará, lo que revela por una parte la preponderancia de criterios políticos más que estéticos en las selecciones (sí, con Pierre Bourdieu hemos topado) y también incapacidad para apreciar el registro de una nueva estética. Baste citar como ejemplo *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea* de Víctor Manuel Mendiola, Madrid: Hiperión, 2006.

[13] Jaime Moreno Villarreal añade el situacionismo a la genealogía. Su ensayo «Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo» es iluminador en torno a las fuentes del movimiento. Referencia: *Letras Libres* 173, junio de 2013, México. En línea: https://bit.ly/2vUyIF9 (consultado el 18 de marzo de 2020).

añejo mandato de conciliar vida y obra a través del sacerdocio del poeta y retomar el credo de las vanguardias, desde las históricas hasta su descendencia —los beats y otros movimientos latinoamericanos—, como patentiza el manifiesto publicado en la revista *Correspondencia Infra*. Cabe destacar, además de la recuperación de Papasquiaro,[14] dos obras circunvecinas: *Híkuri* (1987) y *El turno del aullante* (1983). La primera es un poema largo de José Vicente Anaya (1947), traductor y lector de los beats y militante infra, que conjuga misticismo con sicodelia; en la segunda, Max Rojas (1940-2015) parte de un neobarroco arcaizante para entroncar con las exploraciones lingüísticas de la vanguardia heroica, de César Vallejo a Oliverio Girondo. Ambas obras han merecido una reciente reivindicación por las nuevas generaciones.

Finalmente 1976 es también el año de publicación de *Cuaderno de noviembre* de David Huerta (1949), e *Isla de raíz amarga, insomne raíz* de Jaime Reyes (1947-1999). En un momento en que la poesía mexicana abría puertas secretas, Reyes encarnó al personaje favorito del tarot de la contracultura: el Joven Poeta Iconoclasta. Y la dicción bíblica, tomada del Efraín Huerta de *Los hombres del alba* —pero también de «Barbas para desatar la lujuria»—, del Jaime Sabines de *Horal* y de «Algo sobre la muerte del Mayor Sabines», permitió expresar esa furia, esa violencia por existir en un mundo visto como aniquilamiento. De él es también otro poema político con los recursos posmodernos de la cita y el montaje: *La oración del ogro* (1984).

AGITACIÓN PANORÁMICA

A la corriente crítica desde el lenguaje y los temas y conceptos de la poesía mexicana, que comprende también a Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco, David Huerta, Coral Bracho (1951), entre otros, cuyos esteros

---

[14] Su consagración formal sucede con la publicación de *Jeta de santo. Antología poética, 1974-1997* (Ciudad de México: FCE, 2008), aspecto que en modo alguno pasó inadvertida para la crítica. Al reseñar el volumen Luis Felipe Fabre al señala: «Por una parte, *Jeta de santo* implica una canonización de palabra, dada la beatitud de su nombre (aunque paródica al acusarse máscara), y de facto, dado el reconocimiento «oficial» que supone para la obra de un autor que se quiso *underground* (en parte ostracismo, en parte automarginación complacida) ser publicada por una editorial como el FCE» (Fabre en *Letras Libres* 118, octubre de 2008).

se encuentran con las aguas neobarrocas, tan procelosas durante los últimos años del siglo XX, se añaden otros afluentes. La riada coloquialista, al respecto, posee renovado caudal, retomando lo confesional desde diversos frentes, sea aclimatando la «poesía de la experiencia» —Mario Bojórquez (1968) y cofrades alineados en Círculo de Poesía, un sitio en línea de gran popularidad que ha sabido proyectarse internacionalmente a través de acuerdos con poetas y editoriales de otros países—, o desde un ejercicio que asume la memoria como una recuperación narrativa que en momentos ilustra una historia colectiva —Gloria Gervitz (1943), Myriam Moscona (1955), María Baranda (1962)—. Es difícil precisar este confesionalismo, ya que abarca desde poetas de la intimidad y un retorno a los temas caros a la lírica —el amor, la muerte, la contemplación del paisaje—, hasta poemas cercanos al relato que cifran la violencia imperante en la vida mexicana de los últimos veinte años. Campea también un renovado interés por la poesía socialmente comprometida, como lo atestigua María Rivera (1971), cuyo poema *Los muertos* (2011) es un hito de la poesía confrontada a una realidad de violencia e inermidad.

Finalmente la última corriente es la de la poesía autodenominada «contemporánea», para deslindarse de estéticas modernas y posmodernas y acercarse a las categorías del arte conceptual. Con exponentes como Julián Herbert (1971), Luis Felipe Fabre (1974) y Rocío Cerón (1972), propone figuras posmodernas de confrontación textual, sea a través del performance o del montaje, o bien contaminando con la ironía, el distanciamiento, la apropiación y el cuestionamiento la autoridad textual, para deconstruir o extender los límites poéticos. Heredera de las neovanguardias, de los movimientos de los años ochenta y noventa de la poesía sudamericana y más afín a la poesía norteamericana reciente y al pop que los autores previos —a ratos incluso cercana a la denominada altlit—, esta agitada vertiente mexicana, que también podríamos enunciar como «pospoesía»[15], se muestra en antologías como *Divino tesoro* de Fabre (2008). Predominan los planteamientos, el momento anterior a la formulación textual y se caracteriza por la alusión intertextual, la hi-

---

[15] El término en español se asocia con Agustín Fernández Mallo (1967), sin embargo, en rigor este poeta únicamente trasladó un concepto propio de otras culturas y otros ámbitos estéticos. Del mismo modo que se habla de postrock, postjazz, era una consecuencia declinativa que se hablará de pospoesía.

bridez discursiva, la deconstrucción y cierto relajamiento, que es por un lado un humor acre y por otro abandono de la angustia de escribir poesía —en su lugar se preferirá el término «artefactos verbales»—. Acaso la constante que define a esta eclosión –de estilos y asuntos diversos– sea su desconfianza en el poema como estatuto epistémico, en su renuncia a continuar una tradición poética mexicana que *topofican* como «transparencia» y en cierta resignación a admitir que la poesía es sólo uno más de los discursos circulantes y el autor, una suerte de pinchadiscos –aunque en rigor esta última característica sea más apropiada para describir a los autores más recientes.

Huelga mencionar que estas corrientes coexisten con los actuales padres de la poesía mexicana —los poetas vivos de las generaciones de los años treinta, cuarenta y cincuenta: Francisco Hernández (1946), Elsa Cross(1946), Antonio Deltoro (1947), Dionicio Morales (1947), Ricardo Yáñez (1948), José Luis Rivas (1950), Alberto Blanco (1951), Luis Cortés Bargalló (1952), Fabio Morábito (1955), Jorge Esquinca (1957), Tedi López Mills (1959), junto a los ya mencionados Huerta, Bracho, Anaya, Castillo, cada uno con títulos notables de la poesía en México—; y con los nativos de los años sesenta y setenta que se encuentran en apogeo creativo: Aurelio Asiain (1960), Silvia Eugenia Castillero (1963), Jorge Fernández Granados (1965), Ernesto Lumbreras (1966), José Eugenio Sánchez (1965), León Plascencia Ñol (1968), Julio Trujillo (1969), Rocío Cerón (1972) y Hernán Bravo Varela (1979), por mencionar apenas unos nombres entre la diversidad de autores activos.

Con este recorrido puede apreciarse la vitalidad y diversidad de la poesía mexicana, muy ajena a esa polarización y enfrentamiento entre dos únicas vías e igualmente lejana a un clima único de parricidio y subversión, como pretenden críticos apresurados o poetas insidiosos, aunque tampoco irreductible al reconocimiento de estéticas y escuelas, como varios ensayistas y académicos han propuesto. Ciertamente no hay una poética dominante, ni siquiera una escuela, pero en ese paisaje polifónico —más que caos—, es posible apreciar timbres, además de variedad vocal y sobre todo una constante: el abandono de la fe heredada del romanticismo en la poesía como núcleo metafísico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anaya, J. V. (1987). *Híkuri*, Puebla: Universidad, col. Asteriscos.

Cohen, S. (1981). *Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México*, Ciudad de México: Premiá Editora, Libros del Bicho.

Becerra, J. C. (1985). *El otoño recorre las islas*, Ciudad de México: ERA/SEP, col. Lecturas Mexicanas.

Blanco, J. J. (1981). *Crónica de la poesía mexicana*, Ciudad de México: Katún, col. Libro de Bolsillo, serie Ensayo, 4ª ed.

Castillo, R. (1988). *El pobrecito señor X. La oruga*, Ciudad de México: FCE, col. Letras Mexicanas.

Deniz, G. (1970). *Adrede*, Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

— (1987). *Mansalva*, Ciudad de México, SEP.

— (1988). *Grosso modo*, Ciudad de México: FCE, col. Letras Mexicanas.

Echavarren, R., Kozer, J., Sefamí, J. (1996). *Medusario, muestra de poesía latinoamericana*, Ciudad de México: FCE, col. Tierra Firme.

Espinasa, J. M. *et alii* (1990). *La sirena en el espejo. Antología de nueva poesía mexicana 1972-1989*, Ciudad de México: El Tucán de Virginia/UNAM.

Fabre, L. F., ed. (2008). *Divino tesoro: muestra de nueva poesía mexicana*, Ciudad de México: Casa Vecina.

Herbert, J. (2010). *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*, Ciudad de México: Bonobos.

Higashi, A. (2014). «Hitos provisionales en el perfil de una generación: poetas mexicanos nacidos entre 1975 y 198», *Literatura Mexicana* 2, vol. XXV, Ciudad de México: UNAM, 49-74.

Huerta, D. (1976). *Incurable*, Ciudad de México: Era, col. Claves, reed. en CONACULTA 1992.

— (1987). *Incurable*, Ciudad de México: Era, col. Claves.

— (1990). *Historia*, Ciudad de México: Ediciones Toledo.

Lizalde, E. (1993). *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, Ciudad de México: FCE, col. Letras Mexicanas.

Paz, O. (1983). *Libertad bajo palabra*, Ciudad de México: FCE/SEP.

— (1983). *Libertad bajo palabra*, Ciudad de México: FCE/SEP.

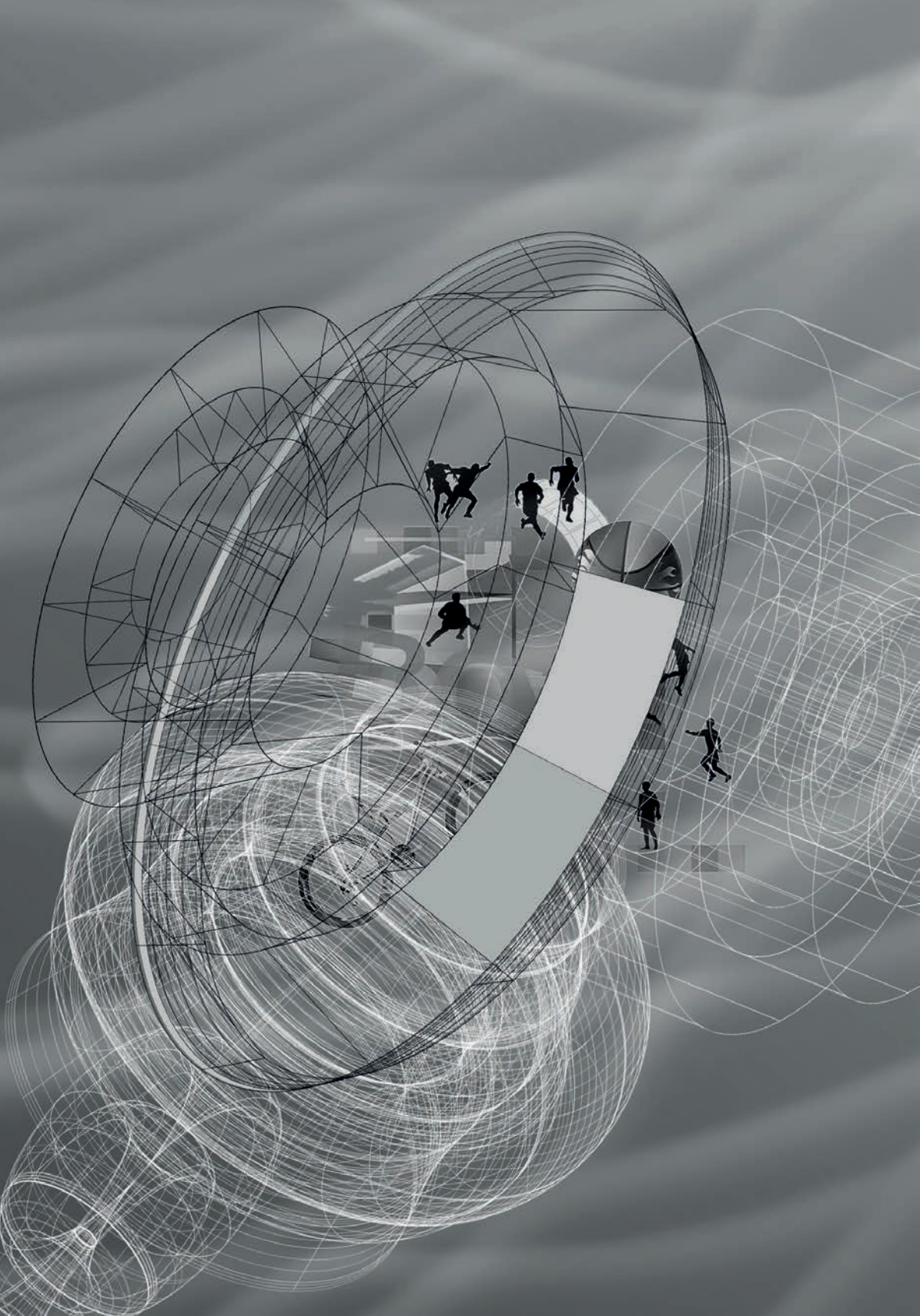
— (1986). *El signo y el garabato*, Ciudad de México: Joaquín Mortiz, col. Los Críticos, 2ª ed.

Ortega, J. (1987). *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, Ciudad de México: Siglo XXI.

Reyes, J. (1976). *Isla de raíz amarga, insomne raíz*, Ciudad de México: Alacena Era.

Rivera, M. (2011). *Los muertos*, Ciudad de México: Mantarraya.

Rojas, M. (2003). *El turno del aullante*, Ciudad de México: La Centena, Conaculta/Verdehalago.



ALTAVOZ

Imagen cortesía de la Fundación Cultural Miguel Hernández.

PASEANDO POR LAS AULAS DE SANTO DOMINGO Y RECORDANDO A MIGUEL HERNÁNDEZ

CARMEN ALEMANY BAY

Paseo, como lo he hecho en tantas ocasiones, por la ciudad de Orihuela; ciudad que alberga tanta historia y que han ficcionalizado en no pocas ocasiones escritores de nuestra más alta literatura. De entre ellos, Miguel Hernández, a quien le he dedicado años de estudio. Revisito su casa, me detengo en cada una de sus estancias para introducirme en el huerto con su higuera, aquella que inmortalizara en los versos de la «Elegía (a Ramón Sijé)»: «volverás a mi huerto y a mi higuera: / por los altos andamios de la flores / pajareará tu alma colmenera // de angelicales ceras y labores».

Salgo de la casa y me dirijo a otro lugar emblemático no solo de la ciudad sino un lugar principal en la vida de nuestro poeta: el Colegio de Santo Domingo. Este edificio, que acogió hace ahora 400 años la Universidad Pontificia, tuvo en sus aulas, allá por el primer cuarto del siglo pasado, a nuestro poeta, a ese que logró de forma excepcional trascender sus experiencias vitales en literatura. Y esa es la mayor grandeza de nuestro escritor y lo que lo distingue.

El poeta que escribiera obras maestras como «El niño yuntero», «Nanas de la cebolla» o «Eterna sombra» a muy temprana edad compuso complejas octavas que dieron como resultado su *Perito en lunas*, su primer poemario; elaboró numerosos sonetos de amor, pero también de presentimientos de muerte, que configuraron *El rayo que no cesa*. Su compromiso político al lado de los republicanos dio como resultado, durante la Guerra Civil, la escritura de dos poemarios que son la cara y la cruz de un mismo escenario: su *Viento del pueblo*, elaborado desde la euforia, desde la esperanza, y *El hombre acecha* donde palpitan las máquinas de la antigua URSS y los primeros rescoldos de la desesperanza, de una derrota que se trenzaría de manera punzantemente dolorosa en su poemario póstumo, *Cancionero y romancero de ausencias*. Poemas de sus últimos tiempos, dentro de un período de escritura que no va más allá de diez años, en los que

va combinando versos de arte menor con los de arte mayor elaborados en los postreros días de una guerra perdida y en las trece cárceles que tuvo que recorrer. Versos que cantan al amor, y a pesar de todo a la esperanza, pero que se tiñen de cárceles y de muertes, y de manera hiriente e incisiva a la mayor de las muertes, la de un hijo, el suyo a los nueve meses de nacer, a esa muerte de quien te va a suceder con su vida y que sin embargo se ve truncada. Miguel Hernández versificó el dolor más intenso, el dolor más doloroso. Y no es imprescindible entrar en las vicisitudes y detalles de sus poemas porque sus versos siguen presentes en la esquina de algún callejón, en forma de nota en la servilleta que alguien dejó en la mesa de un café, en los muros medio derruidos de alguna trinchera o en alguna linde que separa los campos trabajados por niños yunteros.

Versos que siguen latiendo, que siguen teniendo vida propia; como también a día de hoy aquellas notas, al estilo periodístico, que redactara en plena Guerra Civil. Y unido a su quehacer poético se enraíza su obra teatral, de menos repercusión, de poco enganche escénico pero que en cualquiera de los casos —desde su auto sacramental escrito en pleno siglo XX, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* hasta *Teatro en la guerra*— demuestran la voluntad de Miguel Hernández de ser un autor que anhelaba ser un escritor completo, amplio, indagador. Sin duda fueron su voluntad y su insistencia las que lograron domesticar y al mismo tiempo poner alas a aquel ingenio que nuestro poeta llevara en ciernes.

Miguel Hernández, por las duras condiciones que le tocaron vivir, por el calvario de sus últimos años, se ha convertido en una figura controvertida, lo que en ocasiones no deja ver lo realmente genuino, que es su obra, que fue su escritura, y que detrás de ella hay un esfuerzo ímprobo, ejemplar. En un corto pero intenso periodo de tiempo el oriolano se convenció de que quería ser poeta y que solo el tesón, el esfuerzo, la voluntad y la osadía lograrían hacer de él un escritor que contra viento y marea dejó su aliento para que su corazón se convirtiera en palabra, en palabra justa, en verso perfecto.

El momento crucial fue su primer viaje a Madrid el 30 de noviembre de 1931. Si Miguel Hernández no hubiese dejado a sus poco más de veinte años su Orihuela natal nunca hubiera llegado a ser el poeta que fue. Un recuento rápido para llegar a ese momento. Miguel Hernández inició sus estudios en este colegio de Santo Domingo en 1922, donde también estudiaba Ramón Sijé. En marzo de 1925 tiene que abandonar los estu-

dios por decisión del padre, parece ser que la falta de recursos económicos puso punto y final a su formación escolar y no tarda en dedicarse a las labores del pastoreo como su progenitor. Desde la Calle de Arriba, sita en la parte de atrás de Santo Domingo, Hernández salía diariamente con el ganado propiedad del padre y libros en un zurrón que ayudaban a complementar su exigua formación. Un trabajo accidental y no deseado para aquel que anhela ser instruido. Baste imaginar al adolescente regresando del monte y en las puertas de Santo Domingo los que poco tiempo antes fueran sus compañeros de pupitre. Seguramente rabia contenida que se traducía en lecturas compulsivas y escritura de primeros versos, visitas a la Biblioteca Municipal y libros prestados por el canónigo Almarcha. Poco tiempo después, en el 29, encontraría a compadres de la escritura que se reunían en una tahona, la de los hermanos Fenoll, en la misma Calle de Arriba, en el número 5, y a la que también asistía Ramón Sijé. Llegarían las primeras publicaciones en periódicos locales y de la provincia en el 30; un año después, y motivado por sus amigos de escritura, decide marcharse a la corte llevando en su haber un cuaderno de versos, palabras escritas en un libreta de cuentas con su «debe» y su «haber». Poemas extremadamente pueriles, ingeniosos pero con demasiada candidez, que antes de partir tenían su batalla perdida en los exquisitos círculos madrileños. Sin embargo, y a pesar de los sinsabores de aquel viaje que el poeta señalara una y otra vez, aquel fue el principal hito de su vida para formarse como escritor. Poco más de seis meses estuvo en Madrid, regresó el 15 de mayo del 32. En enero apareció publicada en *La Gaceta Literaria* la entrevista que le hiciera Ernesto Giménez Caballero y un mes después la realizada por Francisco Martínez Corbalán para *Estampa*. No pudo codearse con los poetas del 27, ni siquiera los conoció, pero sí sus versos y el convencimiento de que solo el trabajo sistemático y obcecado podrían convertirlo en un escritor digno de relacionarse con aquellos que en la carrera andaban cerca de la meta y pertrechados de una sólida formación.

Ahora le tocaba al escritor en ciernes comenzar un nuevo rumbo. De entrada escribir octavas, tal como había visto que algunos poetas del 27 habían hecho al más puro estilo gongorino pero sobre todo vivir la poesía, que su pensamiento se convirtiera en palabra fértil. ¿Cómo hacerlo? ¿cómo lograrlo? ¿cómo crear imágenes y metáforas realmente sugerentes con un vocabulario exiguo como el suyo, con aquella precaria formación académica?

Corre el año 1989, una doctoranda abre una carpeta, revisa las fotocopias que tiene que transcribir ese día, lleva meses manejando manuscritos, escritos unas veces con pumilla, otras con lápiz. También el convencimiento, cada vez más afianzado, de que aquella forma de crear poesía es única, de que aquel joven de poco más de veinte años vivía en la locura de la palabra, que acaba de inventar su propio e insustituible proceso de escritura. La primera vez que vio casi un millar de manuscritos, junto al que sería su Director de Tesis, se dio cuenta de que pocos imaginaron que detrás de aquellos versos que muchos creían espontáneos se escondían cientos y cientos de horas empeñadas en la escritura, cientos y cientos de horas embriagándose en la construcción de poemas en los que integrar la palabra perfecta, la insustituible.

Examina el manuscrito, comprueba esa constante de Miguel Hernández de separar frases o ideas mediante guiones, y en ocasiones si se cuentan las sílabas entre esos dos signos encuentra versos endecasílabos, a veces octosílabos, otras tetrasílabos. En la embriaguez de la escritura, son numerosas las oraciones que quedan incompletas, o que no tienen sentido pleno. Una vez más acredita en esos bocetos, que son de aprendizaje, que con otro tipo de trazo se añaden palabras, e incluso frases entre líneas, lo que indica la lectura reiterada de esos borradores por parte del escritor, de ahí las numerosas tachaduras o esa obcecación que le lleva a sustituir una palabra por su sinónimo una y otra vez. Evidencias que no son nuevas, como la existencia de frases que pasarán a ser versos. En una nota suya lee que en el reverso del poema «A mi Galatea», composición anterior a *Perito en lunas*, Hernández escribió un endecasílabo, «las veletas están desconcertadas» que fue integrado en la octava «Serenidad», una de las más de cuarenta que no cupieron en la edición de *Perito en lunas*. De repente piensa cómo el de Orihuela aprovechaba el papel, cómo aquellos manuscritos en los que escribió los borradores de sus primeros poemas le sirven ahora para ir creando nuevas ideas para sus versos, ejerciendo su mano de poeta en ciernes. Borradores que después rescatará para componer la versión poetizada.

Han pasado los meses y nuevas sorpresas se acumulan y afianzan el pensamiento de que aquella manera de crear es única, de que el joven Miguel Hernández intentó en aquellos años forjarse un vocabulario a consta de buscar palabras en el diccionario, tal como aparece entre las frases. Con sorpresa encuentra que el poeta ha anotado en el manuscrito

de turno: «paladión, objeto en que estriba la defensa y seguridad de una cosa-», o «cicadario, adj., parecido a la cigarra», sin dejar de anotar que «tafanario» es lo mismo que «trasero». El poeta, piensa la doctoranda, en su afán de formarse fue buscando sinónimos, anotándolos: «adunco, combo- adunar, unificar, congregar, unir-», creando redes metafóricas, en ocasiones auténticas greguerías al modo de Ramón Gómez de la Serna: «el portamonedas de tinta de las sipias- la plaza, boca de alegría, carro de piedra-», «el mar tabla de salvación de la tierra-», «crótalos de nácar- las almejas-».

«Forjarse como poeta a través de otros poetas» podría ser un buen título para un capítulo de la Tesis, cavila la aprendiza de doctora. Entre el ingente material que Miguel Hernández conservó a lo largo de su vida —borradores, copias de poemas—, y tras su muerte Josefina Manresa, la que fuera su esposa, se conservan manuscritos en los que el poeta copió algunos de los poemas de *Cántico* de Jorge Guillén. Reprodujo con plumilla composiciones del autor vallisoletano, algunas en un octavo sencillo con el sello del Círculo de Bellas Artes de Orihuela; un ejercicio previo que le sirvió para escribir décimas al más puro estilo guilleniano. Como también sus precarias traducciones al francés de los simbolistas Jean Cocteau, Paúl Valéry, Stéphan Mallarmé, un ejercicio más para proyectarse como poeta.

La futura doctora siguió trascribiendo los manuscritos, ordenando su intenso proceso de creación desde las primeras versiones hasta las definitivas. Sabremos con el tiempo que a lo largo de sus investigaciones llegó a conclusiones como que el intenso proceso creativo hernandiano fue variando en sus libros posteriores, y aunque las formas fueron otras nunca perdió intensidad y su dominio del verso fue en permanente crecida hasta la última de las composiciones que escribió. De sus investigaciones entresacamos el enorme esfuerzo que Miguel Hernández realizó para convertirse en un referente para cientos de miles de personas que a día de hoy siguen alimentando su espíritu con sus versos porque, y tal como he defendido en alguna ocasión, siguen tocando las fibras más sensibles del ser humano, porque supo tocar la esencialidad con su palabra. Lo que intentaba trasmitir aquella doctoranda, y ya doctora desde hace algunas décadas, es que Miguel Hernández luchó incansablemente a lo largo de su vida por conseguir la más elevada calidad en sus composiciones, y es que para un joven poeta como él, de formación casi autodidacta, no tuvo

que ser fácil internarse, aprender, sufrir y al fin gozar la disciplina poética: «poema (el poema: una continua imagen) de toda la poesía», escribió en uno de los manuscritos. En un breve espacio temporal, Miguel Hernández quiso, y se puso, a la altura de los grandes poetas de su tiempo, y para ello no cejó en su empeño de trabajar intensa y minuciosamente en el largo aliento de las palabras, en la tesitura del verso, en el vigor del poema, y con continuos desafíos fue imprimiendo a su poesía un sello personal.

Miguel Hernández fue un ejemplo de tenacidad, de esfuerzo, de lucha por sus convicciones, nunca bajó la cabeza ante la injusticia y nos ofreció versos que para siempre quedarán en nuestros corazones y en el de todos aquellos lectores que todavía están por descubrir la grandeza de sus versos.

Recorro apaciblemente las aulas vacías de Santo Domingo, los alumnos ya se recogieron en sus casas; en una de ellas me imagino al niño Miguel Hernández que sentado en un pupitre de la primera fila dirige su mirada hacia los altos ventanales y sueña que va a ser poeta.

NUESTRA ÉPOCA CRUEL

I

LADRARON DEL REVÉS todos los perros,
crujieron del revés todas las bocas.
Vino la luz en racimos.
Se sació la luz (oscura y práctica) con los
músculos de los animales. Terminó la luz
del revés mientras el tiempo era bostezo y
prisa, mientras el tiempo cubría de gris la
cornamenta del ciervo-escarcha, el soplo
vítreo de las montañas.

II

VIENES A LA CIUDAD y la noche es firme.
Le temes a los lobos.
Has dejado atrás el bosque y aún queda
tiempo para más veneno, para más
suave cuna, para transfiguraciones y
remordimiento de óxido.
Vienes a la ciudad y eres cómplice del frío.
Finges que nada sabes.
Supones vacíos los edificios, les adjudicas
huestes de silencio, te detienes en las
volutas del humo que respiras.
Amanece despacio y todavía estás aquí.

III

TUVE QUE ROMPER la voz, límite curvo.
Hablar de la muerte inmaculada, de la muerte y sus matices,
de todos los huesos de pájaro que caían del nido, que se
precipitaban para cubrir la acera de cuerpos diminutos.
Escribir un poema y desecar mentiras, suaves imágenes alveolares.
Decir
hueste,
metástasis del viento,
calor de embrión a medias,
sudor fermentado en acto impuro,
en improbable longitud del cuerpo.
Tuve que desandar cornisas. Abrir la boca para capturar insectos.
Respirar la ciudad.
Tuve que encontrar mil formas para decir lo mismo.

IV

PUEDO ESCUCHARLO.
Murmullo oblicuo en la piel del carnero, en la ambigüedad del ahogo, en los cristales. Olor a plástico de las gasolineras.
Urdimbre insignificante mis palabras, la textura del desguace, la textura de estos versos en el tránsito.
Le temo a las lenguas, a las bocas. La temo a la pletórica, bárbara, histérica gramática repleta de sentido.
Me escondo de los ancianos y del susurro de los patios. Habito en la ligadura hueca del texto, en la silueta brutal, en la voz del padre.

CIUDADES QUE NO CIERRAN DE NOCHE

NUNCA APAGAN las luces
de la cara sombría de la Tierra.
Donde quiera que apunten los satélites
hay gente que no duerme ni mastica despacio,
la manada del mundo
en perpetua estampida,

derritiendo los polos con los humos del coche,
andando como zombis, viendo pelis
de zombis, siendo
un zombi en el sofá,
renunciando a las urnas y a cambiar
con lucha el mundo,
dejándoles
que rompan el mecano,
creyendo cualquier cosa, a condición
de que salga en la tele,

en Instagram he visto a los mejores
espíritus
de mi generación
aprendiendo a olvidar
deprisa lo que importa,
perdiéndose en un mar de sentimientos
que parecen ideas,
postergando cualquier contemplación
para cuando haya Dios,
en la otra vida…

Descoloca pensar que esa gentuza
comparte el ADN con nosotros
y es igual que nosotros.
¿Qué digo igual? ¡Ey, mira!:
estamos ahora mismo en la pantalla;
esos dos que saludan
son nosotros.

VISIÓN DE ATARDECER

UN IMPULSO me aleja al interior,
me empuja a los despachos
donde el flexo no alumbra suficiente,
solo sombras huidizas

y escucho tras de mí
cómo se van cerrando pasadizos.

Evito los espejos
para no ver
a mi fantasma
y no quiero
no quiero saber más
de esta evidencia

El mundo cambia aprisa
detrás de las cortinas,
están desorientados los relojes

y nadie debe verme
salir aleteando,
suspendido en el polvo,
rapaz, tal como soy
cuando bajo la guardia.

BUSCANDO APARCAMIENTO EN ZONA FRANCA

ARRANCO EN LA CIUDAD cuando está gris
todavía y las calles no están hechas
y el GPS sabe
aún menos que yo por dónde ir
y hay una incertidumbre que lo abarca
todo, yo mismo estoy a medio hacer,
a medio despertar, y busco un hueco
para aparcar el coche
lejos, en un lugar donde no he estado
nunca antes, que puede que ni exista.
Me paro en los semáforos, y a veces
desfilan junto a mí
otros coches sonámbulos
conducidos por sombras.
Ni se me ocurriría poner música,
mezclar la voz de un locutor de radio
con esta irrealidad.
Es demasiado hermosa para herirla
y para descifrarla,
como un cuadro de Turner,
como un libro de Kafka,
como algo extraterrestre.
Me va alejando el coche
del mundo conocido, de toda referencia.
Curioso, y cada vez
me siento yo más yo.
¿Y si nunca regreso?, ¿Me echará
de menos alguien?
Solo eres el que eres
cuando se abre ante ti una encrucijada.

ALAS LACERADAS

LA VEO aquella noche,
viento imperceptible viento,
en los postreros setenta.
Sobre la cubierta de la bodega, luego abandonada,
entre tejas y penas, de ilegal
atenta a un cine de mayores,
con el pomo de la adolescencia
en la mano sin saber adónde ir.

Aún la veo, viento implacable viento,
con la huida en los labios,
aprendida, memorizada,
estoy segura ahora,
el elogio de la fuga heredado.
Entonces la radio prometía un trabajo
de haciendas en la ciudad,
que nunca aceptaste, madre,
sólo la lágrima del deseo,
que entraba aquella noche
como leño a golpe de tenaza,
en chimenea con temporal avivado,
esparciendo ceniza, chispas y colmadas ansias.

Cuando los sueños son prestados,
de otros que los iluminan,
nos disponemos al sacrificio.

Viento enajenado viento.

(FRAGMENTO)

IV

TAMBIÉN DE JOVEN estuve en Viareggio,
sin saber que por sus playas
había caminado el gran vate para sanar la gran poesía,
pero como desatinada muchacha,
defensora cándida de la equidad,
huí decepcionada por las transacciones con las arenas públicas,
tal harás tras muchas andanadas tú,
tras tanto andar muriendo, como Aldana,
pidiendo publicaciones en revistas
o galardones que sólo concederán
a aquellos con altos andamiajes
en los ayuntamientos del interés y la adulación.
No volverás al romance, joven poeta español posmoderno,
hijo en primera instancia
de la mayor licitación, abundancia y crédito,
ahora que sólo te espera la emigración o el paro.
Nunca pongas de moda el jubón en los versos,
sigue tu sendero, poesía justa con tu tiempo,
la renuncia se puede aceptar con violencia,
o con humillación,
y siempre puedes volver al soneto,
pero recuerda que no será *íntima necesidad,*
tu época sucede al plexiglás y al elastano,
sin sinónimos ni eufemismos,
en su mayoría mercenarios de la técnica
y de la liquidación del verso analógico.

UN AÑO PERDIDA EN EL EMPIRE

A todas las niñas
que no recobrarán su educación

LO QUE NO FUE partió al recuerdo.
En el 78 el patio de colegio de mi pueblo
ya no acogía más mis rizos ni mis risas.
Me despedían unas buenas notas,
lejos de los deleites de una educación postergada,
con los zapatos de tacón golpeando mi sexo.

Y como un vacío de vasija rota
vi marchar a los compañeros de colegio,
partiendo a la vieja ciudad del Guadalquivir
con sus ropas catetas y sus mejillas encendidas,
allí donde los afluentes ocupaban sus asientos
hacia las hoy desaparecidas lecciones magistrales,
y las traducciones del latín.

Por el campo de minas de la adolescencia
me paseé aferrada al portamaletas del coche correo ahumando,
al sabio envés del tiempo,
y al pecho pesaroso de la maestra con vientos modernos,
que no tuvo éxito con mi abuela.
«Las niñas no estudian y basta.»

«Ojalá el dinero hubiera sobrado» —diría después—,
para inventar un futuro entre bibliotecas
donde luego estudiar, la Widener,
la New York Public y la Bodleian,
pero después de casi cuarenta años, en el 78,
aunque todo pasó, la lágrima aún enseña sus fauces,
rozando una pendenciera deriva.

Mi camino estaba delante, doliente y roca que no llora,
lo que no fue partió al recuerdo,
la soledad inocente en los pisos de alquiler,
la escasez temblorosa en mis piernas,
lo predestinado que nada mortal había herido,
y la pérdida de aquellos amigos,
que irreconocibles hoy,
con la solicitud para un chat me lo recuerdan.

Al cabo, una sociedad con el fragor de cuerpos vanos,
el fulgor de la nueva tecnología
y demasiados ensayos de probeta.
Lo que no fue partió al recuerdo,
como en un fondo de destrucción masiva las Torres Gemelas,
que no se divisarán jamás,
ni antes ni después desde el Empire
retratada en aquellas dos viejas fotografías.

VOLANDO ALLÁ UNA BOLSA

A los montes de Málaga,
que sin remedio han caído
en manos de la especulación

VOLANDO ALLÁ una bolsa de plástico
irrumpe en mi cielo claro de mar sobre vacío.
A lo lejos el rumor voraz de las constructoras,
devorando montes de Málaga
como Saturno animales muertos
en el horizonte sinnúmero de sus hijos.
Los pájaros juguetean despreocupados en mi baranda,
desconocen el plan urbanístico que nos acecha.
Dejará de ser su nido el escarpado cerro,
y los modestos arbustos, que fijan las raíces del oxígeno,
van enredando palabras hasta cercar a las perdices,
andaneras como pingüinos helados.

Todo se venderá al cemento y a las hordas vikingas del norte,
pálidas de sol y gozo al albur del gélido Céfiro
marcado por un puño de hierro que encadena su mundo.
Estalla en pedazos el nuestro.
Ya los hispanos no alcanzan sus valores,
fenicios de instante y jarcia,
romanos de espectáculo y simiente,
ya no se lo pueden permitir,
árabes de viento, espiral y marea.

Nadie os salvará, laderas del Este,
ante este polímero diario que aniquila los océanos,
y en masa serigrafiado arriesga a nuestras orcas
en una enredadera de plata mortal.
Nadie os salvará, descompuestas aves
repletas de cadmio por pie de costa,
ni siquiera las vetadas bolsas de yuca de Kumala.
Laderas del este, nadie nos salvará.

TODO SE INICIA EN LA CANTERA, la piedra se extrae, se clasifica, se posa en una pila abigarrada, cimientos a base de bondad y transigencia, lealtad y entrañas. A la cúspide se asciende sin memoria, con aristas de garras luminarias y heces de pájaros. Abajo, brillo de sudor y sombras; un amasijo confundiendo las horas y su vegetación con cadáveres de insectos arrastrados por su levedad. De vez en cuando rueda un sillar por algún fenómeno de telequinesia o de manicomio y se detiene frente al hogar del pensador. No se ven luces encendidas ni se escuchan las campanas de la congregación final. Tan solo una pequeña llama siempre prendida en el lugar donde los muertos reniegan de su putrefacción.

HABITAMOS LA TRAGEDIA de un solo hombre. Juntos ralentizamos nuestros pasos creyendo en la inercia de las aves. Nos cogemos de la mano para protegernos de la redondez del mundo. No podemos detener el curso de los ríos y frenar las tormentas que arrasan amapolas. A veces nos golpean las piedras y caemos sobre un suelo eléctrico. Nos levantamos y ya somos de roca. Respondemos con pedruscos de sal y nos soltamos de las manos creyéndonos más fuertes. Mi corazón ya no es un campanario donde anidan las cigüeñas. Es un agujero negro, como un volcán encendido donde habita una bestia enfurecida. El hombre que ruge comienza a serme significante, aun así insiste en su verdad, como un oráculo asistido por sus dioses. Pero en sus fauces solo crecen las raíces que han de desolar la tierra. Se extiende la versión de una sola especie. Y sus manos comienzan a caer, como ramas taladas y amarillas.

DICEN QUE EL CORAZÓN PERECE CON SU ÚLTIMO LATIDO, pero en mí late inerte y desvencijado. Aún así intento reavivarlo con un acto de compasión y me sumo al furor de las bestias sementales. Los cuerpos se entregan al esperpento de las muecas. Estertores de onomatopeyas e intercambio de fluidos que anteceden a la herida. Piernas y brazos enredándose anárquicos y solitarios sobre un territorio que se perderá tras la conquista. Las sombras grotescas se proyectan sobre las sábanas exhibiendo su histrionismo con el gesto de los amantes consensuados. El amor es cosa de los otros, pienso y me resigno mientras improviso la coreografía del deseo. La alquimia de los flujos disolviéndose en su frágil lecho de ensayo; el ácido corrosivo sobre la piel que aún desconoce el deterioro postergado de su pátina. La opacidad vendrá después, o su impermeabilidad. Enarbola entonces su bandera el coito victorioso, otras veces, sin embargo, tan solo es fingimiento exhausto o anhelo de un abrazo de consolación.

MORAR EN LA EDAD DE LOS INCENDIOS. Y resistir en este páramo infestado de reptiles ajenos a la humedad. Todo lo que una vez tuve se desvanece sin testimonio. Las brasas cumplen su función colateral. Ni el viento que a veces retorna logra prender la llama que ahora invoco. Tocar la otra piel con la incandescencia del deseo, traspasar la pátina que cubre el oro de los cuerpos y acoplar los perfiles en comunión mutante sobre su altar. Guiarse a través del aliento y galopar sobre el delirio mientras ocurre el milagro de la impregnación. Ser y estar en cada víscera y avivarlas tras el beso. Sentir la destilación hepática de la sangre pulsada, la savia temprana rehabilitando cada hueso, y articular las vértebras, las palabras, hasta desprenderse de la carne que convierte en cenizas todo fuego provocado.

(INTUICIONES. ELLA)

NO ESTÁ AQUÍ mi maleta,
pero tampoco está el cuarto.
¿Qué cuarto? No he estado
en ningún cuarto aquí, pero debe haberlo.
¿Dormí en él?
Había varias personas, pero no sé si yo estaba.
¿Dónde dejaron sus maletas?
Acaban de pasar junto a mí dos de ellos
y dieron vuelta en el corredor.
¿Pero en cuál? Todos los pasillos son blancos,
y todos parecen estar forrados.
Deben ser ellos los que me trajeron a este lugar.
Seguro entraron a bañarse,
y seguro creen que yo sé cómo llegar ahí,
o al cuarto,
o a algún pasillo más amplio,
que debe haber en alguna parte,
para poner las maletas,
una junto a la otra, sobre unos tubos rojizos.
Pero quién sabe si ahí también esté la mía.
Oigo el ruido de las regaderas.
Todas están abiertas y el agua sale con fuerza
y gira, pero hay algo sucio
que no se va.
Antes tengo que encontrar mi maleta,
aunque no hay lugar en las regaderas para ponerla.
Las personas que entraron ya no están.
Voy a esperar aquí, a ver si pasa alguien
que me diga otra vez cómo volver. O a ver si quiere
llevarme.

(INTUICIONES)

SE SABE QUE se sabe, y se sabe
que no se sabe.
Lo que no se sabe entra
con sus finos y aguzados arpones,
con sus marañas sigilosas, su cínico,
incierto, alambre
hecho de huecos,
de esquirlas,
de asestada inquietud; lo que sabe
se asoma
sobre el domo de lo que pasa,
y algo
de esa trama, esas sombras,
percibe ahí.

(INTUICIONES)

¿CUÁL ES EL HILO que nos narra
y nos da solidez
cuando no hay trayectoria
que nos explique?
¿Cuál es el hilo que sabemos vital?
Aquel, quizás, que hilvana el puñado de gestos
en los que somos; donde sentimos
que aún tenemos control. Gestos
que repetimos como certezas; que son contornos
de esas certezas que alguna vez nos moldearon,
y que ahora nos trazan
y fijan
como sombras. Certezas
cuyo sentido y origen desconocemos,
pero que aún nos cubren,
y nos protegen, como escafandras,
como rejas;
que aún nos permiten mirar tras ellas
el mundo:
esa inquietante, inaprehensible
extrañeza.

(DIARIO)

NO ERA UN NIÑO en harapos,
ni maltratado,
a quien se refería con firmeza,
indignada, dolida.
Era una azálea ancha
y llena de flores,
con dos o tres secas, marchitas,
entre muchas otras recién abiertas.

¡No hay derecho! —insistía—
¡No hay derecho!

¿Era el descuido de alguien
—del jardinero, de los dueños, tal vez—
lo que reprobaba con tajante firmeza?

¿O el de la planta misma?
¿La violencia insensible de tantas y tantas flores,
incapaces de proteger el bienestar de todas?

¿O era la ruptura
de una armonía; de una unidad,
de una forma
que así dejaba de ser hermosa?

(OBSERVACIONES)

LAS PIEZAS del rompecabezas
se pierden, pero no la mirada
que lo sabe suyo.
Las formas, los objetos, se funden,
se desmoronan; pero el sentido
del conjunto persiste: entre momentos,
entre ficciones,
bajo fracturas incesantes. Como un umbral,
un asidero.

MIS AMIGOS Y YO

MIS AMIGOS y yo
éramos niños.
Alegres y floridos
comenzamos a andar
para saber qué había
más allá de la montaña.
Fáciles nunca fueron los senderos,
hubo piedras y ramas,
espinas que obligaban
a un andar más pausado.

Hubo quienes quedaron en la orilla.
Curiosos los demás,
asomamos al fondo del barranco.
Algunos tropezaron:
intentaron un viaje
que nunca resultó.
Yo vengo aquí.
Aquí quería llegar.

LOS HOMBRES, HIJO MÍO

LOS HOMBRES, hijo mío, sí lloran.
¿Lloró el apóstol Pablo cuando supo
que El Maestro había ascendido hacia los cielos?
Los santos, hijo, también lloran.
Y el poeta Neruda,
desenterrando papas,
escarbando la tierra con las uñas
buscando una palabra,
desollando cebollas
como quien busca una verdad
¿tú creerías que lloraba?
Las melodías
que íntimamente entraban en Casals,
el chelista, ¿no lo harían llorar mientras tocaba?
Y Pablo, el otro Pablo,
el que pintaba
los oscuros motivos de la guerra,
Pablo Picasso,
¿no le hacía la vida un nudo
en la garganta?
Los artistas, hijo, también lloran.
Y los hombres lloran
cuando pueden hacerlo,
cuando deben,
porque las lágrimas también los purifican
(les hacen ser un poco buenos
cuando merece serlo).
Y tu padre, hijo mío, también llora,
¿por qué no habría de hacerlo?

Llora porque la vida está tan plena
que te rodea como una aureola inexplorada.
Llora también porque la noche tiene
luces artificiales que quieren atraparte.
Los hombres, hijo mío, sí lloran.
Tal vez las lágrimas pueden ayudarlos
a distinguir la luz que es verdadera.
Los hombres pueden, hijo mío, llorar.

EL LUGAR DEL CORAZÓN

LE VIENE BIEN a la niña mirarse en su propio espejo
Cuáles Dioses construiremos
si el templo está siempre en ruinas
Cómo recordar
si el viento se duele
pues los pájaros lo rasgan con las alas
El retorno a uno mismo es siempre necesario (o necio)
Le viene bien a la niña saborear sus propias mieles
En la distancia del recuerdo al corazón cabe la infancia
(como en el pecho los sueños)
Las veredas son muchas
Los caminos terminan cuando ya no avanzamos
Otras veredas van de la infancia al miedo
de la memoria al brazo
del corazón al odio
del amor a la muerte
Le viene bien a la niña aromar en sus recuerdos
Pero en algún sitio estaba el alma
Rezando una oración para el olvido
Porque el polvo siempre cubre los recuerdos
Mas la lluvia los limpia
las lágrimas son una bendición de la memoria
Le viene bien a la niña pintarse su propia imagen
Encontrar en el jardín
El escondite donde espera un juego interrumpido
El hueco del árbol donde escondimos un sueño
Que no puede aguardarnos mucho más
Y nos exige ser recuperado

EL VIEJO MCCLOUD LE ESCRIBE AL JOVEN FLAUTISTA

TÚ, QUE NUNCA supiste por quién serías amado,
anduviste las calles pensando en un amor
y sabías que no era el de la esquina aquella.
Imaginaste alguno que no interrumpiría
tu paso hacia la puerta donde no vivía nadie,
ni cerraría ventanas como frívola racha.
Tú no sabías quién era, pero estabas seguro
que existía. Por eso andabas por la vida
como el que aspira y cruza un bosque de eucaliptos
después de que la lluvia ha humedecido el suelo;
otras más respirabas mirando un árbol hueco.
Búsquedas, mil intentos: hallar un buen amor,
la buena sombra sabe de intemperies y climas
(buena sombra protege del sol y de la lluvia).
Y cambiaste tu ritmo.
Tomaste tus papeles y tu flauta
y comenzaste a andar por Hamelin;
te siguieron las ratas, las muchachas
que oyeron el sonido tan metálico
y dulce como un beso.
Y se fueron contigo hasta puentes lejanos,
los más hermosos puentes, de enormes estructuras,
magníficos tal vez, como esos corazones.
Continuaste buscando y aquel amor no estaba:
qué amores, cuáles, cuántos, dejaste en el camino,
cuál amor te impedía caminar a tu paso,
cuál otro no miraste por observar las nubes,
cuál perdiste por no saber andar con él;
a quién no convenciste,
cuándo hallarías el otro, a tu propia medida.
Arroja ya la flauta y silba otra canción.

BETA

TRAS LA TAPA del baúl emerge
el aparato en su envoltorio.

Confiaba en volver a verlo
después de décadas de sepultura.
Aunque muy vagamente,
por la técnica, sus avances…
obsolescencias programadas.

El mismo que lo enterró ahora
lo exhuma, sonrisa de pionero,
doméstica arqueología.

En la precisa maquinaria,
en los circuitos y fusibles
de la bella durmiente confía,
Anhela despertar su electrónica
hibernada con un herziano beso,
el giro de los cabezales,
las cintas de películas antiguas.

DEUDA

CAÍN HABLA en sueños al escritor,
y le dice: «Por reparar mi nombre
te doy las gracias, aunque quiebres
el mito; pues, por fin, saldaste
el mal que infringe el engreído
Abel, sin que mi Dios me protegiera».

Ninguno percibió la pérdida.
Se hizo hombre el de la quijada,
perdió por siempre la agonía de héroe,
ambulando sin nombradía:
un simple personaje de novela.

FICHA

COLECCIONA LA MUERTE nuestro hálito,
baraja toda la materia,
la ordena o la descompone,
raya la cartulina inmaculada,
según criterio que nos es vedado
saber.
Pero así procede,
sin tener la noticia de su archivo;
de que, tras registrar la existencia,
ella es la ficha que figura
al final del exánime fichero.

CUIDADO:

Combinadas con cierta estrategia
pueden generar mundos tan posibles
como este, al que no por fuerza
representan

(llámese a esto
significar y, a los mundos
que se crean, *significados).*

Incluso solitarias:

A la víspera del agua salobre…
E imagen cósmica, distancia…
O culpa de infinito barro…
U origen de todo lo creado…
Y conclusión de esta advertencia.

Incluso en parejas.

…

DESPERTAR EN UN HOTEL

LAS SÁBANAS de hotel son siempre blancas,
solo la lejía permite esconder los miedos
de aquellos que acudieron a esa habitación de pago
con la maleta vacía de conciencia.

Las sábanas de hotel son siempre blancas,
palomas de vuelos altos, faldas cortas y caídas libres.
Las sábanas de hotel son siempre blancas,
tiernas y un poco ajenas.
Sueños que nos arropan sin mancha
y nos cubren con la fácil sonrisa
que nos brinda no tener un mañana.

Las sábanas de hotel son mentes abiertas,
atardeceres de espuma, burbujas y sed
de beberte el mundo.

Las sábanas de hotel,
no las limpias tú.

DUALIDAD

HAY MOMENTOS en los que soy fuerza republicana,
la mujer que no teme los puños ni las pancartas,
la gran lectora, la moderna, la que sonríe.

Pero una palabra tuya bastará para sanarme.

Y entonces soy Zenobia
y corro a esconderme tras Juan Ramón.
Soy Mª Teresa de vuelta a casa
detrás de todos los focos que iluminan a Alberti.
Soy una fiera herida,
una hembra que olfatea su destino,
una madre que se rinde ante su esperma.

Y entonces no soy yo,
el miedo me encoge
y me refugio en mí
hasta que tú desapareces.

La falta de palabra tuya bastará para sanarme.

LA COLADA

DESCOLOCA LOS CALCETINES un cosmos
que gira y gira hasta enredarlos
con blusas, pantalones, sostenes y bragas.
Todo pasa por sus manos
y aún siendo infieles, al final del tendido,
o del rodeo,
siempre vuelven con su par(eja)
y al cajón.

LA RUTINA MATÓ A LA POESÍA

LOS POEMAS ya no pueden hablar de amor.
Nada es eterno, ni siquiera la poesía.

El hombre que me sorprendía con un paseo en bici
y me regalaba una rosa naranja del camino
tras un beso robado.
Me sorprendía con un paseo en bici
y una rosa naranja del camino.
Me sorprendía con un paseo en bici,
con un paseo,
con un...

SI PUDIÉRAMOS
si hiciéramos — entre todas — un tablero
para nombrar
siquiera
para decir quiénes
para llamarles
desde / en / a pesar de
la :estúpida: conciencia de la pérdida

si dijéramos
: de sa pa re ci da
y no
: perdida
porque no somos
agua de río
que en la tempestad
se pierde

si pusiéramos
en esta mesa del hoy
todos los nombres
para llamar
nuestras: hermanas / hijas / madres

ellas, que son

son: conjugadas en tiempo presente
tercera persona del plural
(primeras personas siempre)

acompañándose
son:
las que ya no están.

para nombrarlas
una a una

ellas, que eran

eran: invitación desde el vacío
conjugación en tiempo suspendido
eran:
memoria visual:
alucinación

para nombrarnos:
ellas, las que éramos

éramos: el reconocimiento de la parte nuestra
que no se perdió:
las arrebataron

para decir, sobre todo:
ellas somos

somos: tiempo presente
única persona del plural
somos:
ausencia vinculante
somos:
de pie en la geografía interna
en la patria de sus muertes
somos:
agua de río que no por correr, desaparece.

VOCABULARIO PARA NO OLVIDAR

Para Samantha

QUIERO QUE APRENDAS las palabras
no
basta
desaparecida
calcinada
violentada
asesinada

quiero que aprendas a decir
éstas cosas comunes
y que aún
en tu lengua haya espanto

quiero salvarte del horror
y te digo
estas palabras, que duelen,
para las que no hay paz, ni manera
de pronunciarlas correctamente
para que, al leerlas todos los días
sepas que no por comunes
posibles, reales, cercanas, serán
nunca
razón suficiente
para callarlas.

TIEMPO DE PROCESIÓN

CAMINABA EN San Cristóbal
: los vi.
Les acercamos tortilla y huevo,
no había más para dar.

Caminaba en la capital
: los vi.
Algunos pesos para tacos,
no había más para dar.

Manejaba por la noventa
: los vi
esperando el tren de la noche.
Por la tarde las mujeres les arriman algo,
no hay más para dar.

No termina el hambre;
es largo el camino del que huye.

En cada ciudad los hemos visto;
vestían otras ropas
se llamaban con otros nombres.

Siguen siendo María y José
: migrando.

NO PUEDO SER FELIZ

No puedo ser feliz
No te puedo olvidar

Bolero de Adolfo Guzmán

EN LA HABITACIÓN de un hotel
como en un barco que navega a los confines,
mudos el teléfono los espejos
la butaca sin la huella de ningún cuerpo,
otra vez deshacer el equipaje
saber que nadie me espera
que podría quedarme bajo las sábanas
como en una isla desierta,
emborracharme y desnuda
gritar en la ventana el nombre que amé
hasta el hueso la raja hacerlo añicos
que reviente
lo devore los perros del olvido.

Pero los adioses, igual que la realidad
no acontecen en línea recta,
y en la habitación de un hotel me visto
me maquillo
sin preguntar al péndulo voy a tu encuentro.

Es octubre llueve
y estamos en el bar de la despedida.
Yo con el vestido de encaje negro
tú con el argumento de la ley y la razón,
a poco del café el corazón sangrando
y en la penumbra la voz de cascajo ebrio
  de Bola
que he renunciado a ti ardiente de pasión
no se puede tener
conciencia y corazón

una noche que no acontece todavía.

A Luis García Montero

TIEMPO DE PROCESIÓN

Tengo las manos tan deshechas de apretar
Que ni te puedo sujetar
Vete de mí

Bolero de Homero y Virgilio Expósito

OTRA HERIDA en las manos
otra vez el cuchillo
como el adiós te sorprende.
Pasa por descuidar el filo
por no querer ver el presagio
  en los ojos del pez muerto
en el bar las aristas del final.
Tonta, queriendo bordar el aire
  te equivocaste de nuevo
y sangrarás te coserán la pena
  dolerá.

Escóndele la sutura,
que no vea la cicatriz de la infancia
la cicatriz de la noche suicida
del escorpión escondido
entre los tréboles de la fortuna,
todas las batallas muertes vividas
  en las manos
por los dedos largos tendrías
  que haber sido pianista
  (como quería la abuela)
esposa con el anillo de la paciencia
  en el anular
  (como quería la madre)
y no llegaste ni siquiera al ornamento
a entretejer la corona pintarte las uñas
  del rosa de la ilusión.

Ahora cómo mostrarlas rotas
cómo extender en la mesa las manos
de mendiga
tan deshechas de apretar
no podrían sujetar al que se va,
escriban la herida en el poema.

A Minou Tavárez Mirabal

SIN TI

Sin ti es inútil vivir
Como inútil será el quererte olvidar

Bolero de Pepe Guizar

EL HOMBRE que espero me romperá el corazón.
Así insista con su azul el ensueño
siembre entrelazados su nombre y el mío
los riegue la memoria del deseo para que retoñen
florezcan igual que el desierto el día que nos conocimos,
siempre hay un final
un punto sangrante entre dos tiempos
una estación de trenes sin vuelta
donde los que parten no miran atrás.
Tan breve el encantamiento
—la mirada arrebatada la apoteosis del sueño—
tan inútil abrir el pecho entregar el corazón.

Lo demás es el desenlace:
el bar el bolero de fondo
repetir mientras espero el conjuro
«que no termine que no se vaya que no se vaya».
En vano. No hay final feliz.

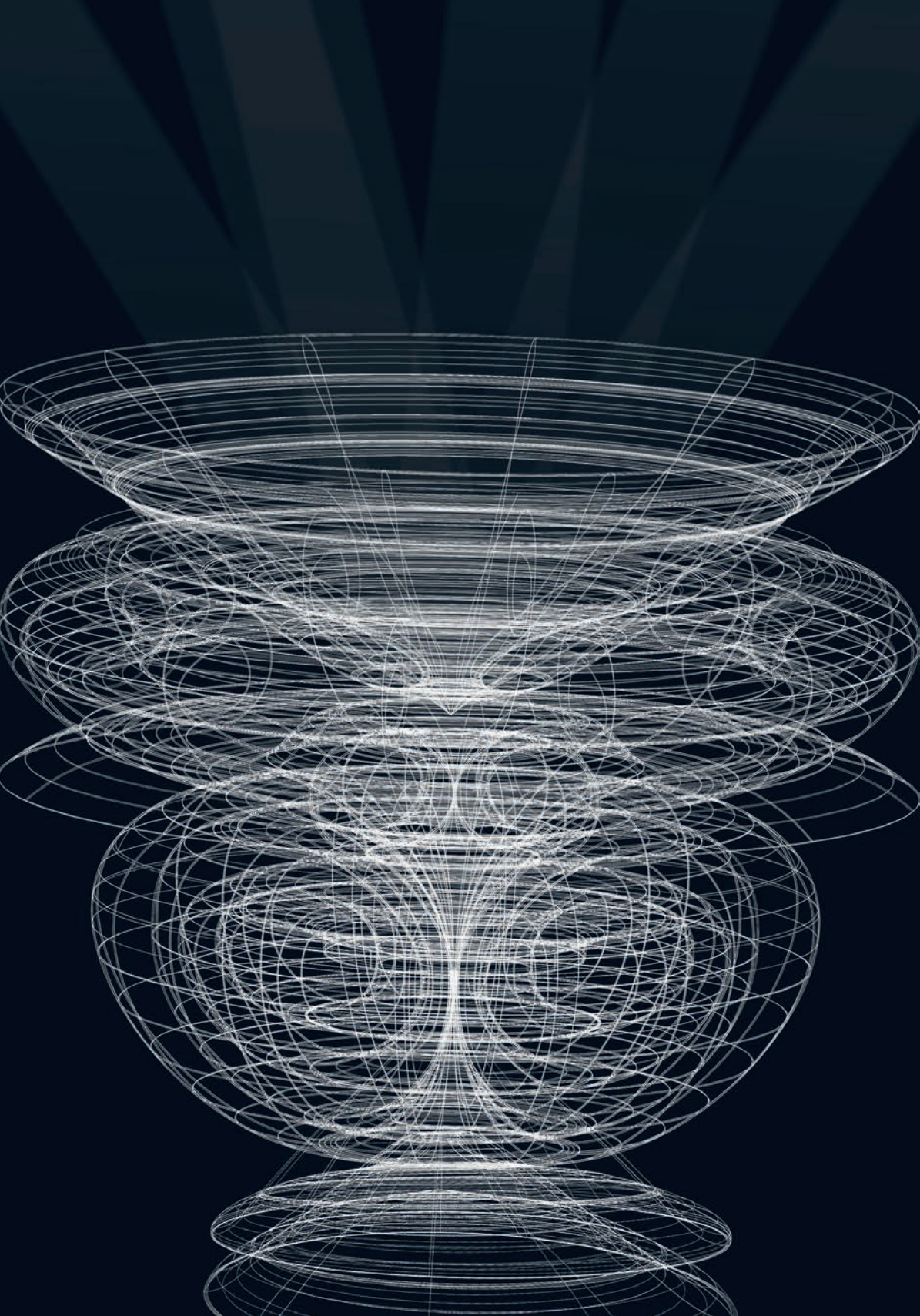
LA MUJER CASADA

LA MUJER casada
se levanta todos los días a la misma hora
del mismo lado de la cama.
Sin hacer ruido
espanta los pájaros del sueño
—su sed de cielo su hambre
de entrañas—
y atados los pasos a la tierra
atraviesa el umbral
del cuadro que la espera.

Sobre la mesa de la cocina
el sol siempre de verano
ilumina las frutas la barra de pan
el queso impávido.

La mujer casada no ve la belleza de bodegón.
Viene y va sin pensamiento de las ollas al horno
fríe los huevos cuela el café.
Antes de que entren a la escena los niños
y el ojo del marido
habrá puesto el mantel tenedores platos
y en los labios insomnes
mordidos por el vacío
la mejor sonrisa.

PARAÍSO PERDIDO



NADA NOS QUEDARÁ, PERO ESA NADA...

DEJAREMOS ATRÁS las telarañas,
los días brillantes y las noches tibias.
Dejaremos atrás los proyectos acosadores,
las tan ardientes frustraciones,
los actos y los días repetidos.
Dejaremos atrás los nombres que nos habitaron,
las furias que nos arrasaron,
las ansias que nos agruparon,
el miedo que nos desintegró.
Todo lo dejaremos atrás
y nada olvidaremos nunca,
porque no somos asesinos.
Nada nos quedará, pero esa nada
tendrá la imprecisión de lo que avanza y vive,
su medida azarosa,
y será suficiente para llenar esa otra nada
que abarca el breve espacio de la vida.

RECOMIENDO SILENCIO

A LAS BOCAS que se abren como tumbas sorprendentes,
a los duermen en el lodo y de pronto se destapan,
a las palabras que afila el viento como cuchillos para horadar
el pecho humilde, el ojo tierno, el ágil cuerpo de la esperanza.

A los que hablan desde la noche, a los impotentes del aire,
a los enfermos de palabra, a los borrachos de vinagre,
de espuma y bilis angustiosa, de mala entraña perturbable.

A los que hieren con plumas suaves como diciendo adiós
cariñosamente,
a los que gritan, a los que ladran, a los que hieden,
a los que en verso maldicen, dicen que no hay remedio y se
retuercen,
a los que crecen como ortigas, como sierpes desencantadas,
a los que van de un lado a otro violando hasta la flor y el agua.

A los jinetes de la angustia, a los que roen un hueso pálido,
una corteza de ventura que ellos llaman clarividencia.

A los que están más convencidos de su pureza y no se humillan
ante los ojos de los perros, de los terneros y las aves.

A los que tienden la mano podrida, a los soberbios, a los geniales,
a todos esos y muchos más, recomiendo el mayor silencio.

Que no se oigan, que no se escuchen, que los demás están pensando,
llorando, riendo, creciendo tristes o alegres sobre la vida: siendo.

EL PERDÓN

ALGUIEN ha muerto.
La tarde extiende al aire
una luz empapada en violeta y en gris.
Todo es calma. Las peñas corrompidas
por el viento y el liquen amarillo
tocan esa luz, dicen algo que es denso y leve
como la tarde misma.
Cantan los estorninos del otoño:
su silbido también guarda riquezas
minerales, el cuarzo oscurecido.
Y aquí, un viento igual y un liquen semejante
han podrido las lápidas entre las que camina
el cortejo. La luz en ellas se hace un sitio.
Señor, ten piedad; Cristo, ten piedad,
ha dicho el sacerdote, innecesariamente.
Alguien ha muerto.
La tarde extiende al aire
su perdón infinito.

EL OTRO

(Enero 1, 1959)

NOSOTROS, los sobrevivientes,
¿A quiénes debemos la sobrevida?
¿Quién se murió por mí en la ergástula,
Quién recibió la bala mía,
La para mí, en su corazón?
¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,
Sus huesos quedando en los míos,
Los ojos que le arrancaron, viendo
Por la mirada de mi cara,
Y la mano que no es su mano,
Que no es ya tampoco la mía,
Escribiendo palabras rotas
Donde él no está, en la sobrevida?

LOS ALIMENTOS

CUENCA, LUIS ALBERTO DE (2018). *BLOC DE OTOÑO* MADRID: VISOR, COL. PALABRA DE HONOR.

JULIO CÉSAR GALÁN

Comienza *Bloc de otoño* con una sabrosa «Nota del autor» en la cual se apuntan diversos asuntos importantes: desde la diferenciación entre bloc y cuaderno hasta el orden cronológico de los poemas presentados (entre 2013 y 2017), extremos que se tocan por su estrecha relación. No menos significativo en este pórtico es la recomendación del autor hacia el lector de una lectura azarosa. El receptor puede empezar su acto por donde lo crea conveniente, en realidad, como muchas veces ocurre con un libro de poemas. Realice una lectura lineal o aleatoria, encontrará las predilecciones temáticas de un autor que presenta, a golpe de claridad y fidelidades, rasgos que crean estilo en quien sabe utilizarlos.

Empecemos por la primera cuestión, la cual ha sido tratada de manera continuada por la crítica: ya no por las diversas consideraciones sobre el amor o la amistad, que también son una constante, sino por un agradable y sugerente modo de entrar y salir del mundo, me refiero a ese *vitalismo* que se transmite por medio de diferentes caminos y poemas. A primera vista podríamos pensar que la referencia al otoño del título con su carácter macilento nos transmite, en ocasiones, cierta pesadez de quien echa de menos el pasado. Pero hay que puntualizar en este asunto que la nostalgia es añoranza del pasado y acaba generando resentimiento; que aquí, Luis Alberto de Cuenca prefiere la melancolía, la añoranza de lo que nunca fue o fue ya en su ficción: el paraíso está perdido para siempre y desde siempre, por eso, debe cantarse. Por eso, la melancolía nos arrastra hacia lo ficcional, una dulce venganza a contra-vida para vivirse mejor. Cada vez más en los últimos libros el poeta se nos muestra más vital y también más sombrío. Y estas dos bifurcaciones van cogiendo su cuerpo en este libro a través de diferentes poemas como «Sueño del jardín sin retorno».

Todas estas cuestiones siguen abriendo sus círculos y ensanchan las visiones sobre las vivencias personales en relación con lo real, en con-

creto, con su modo civil para hacer esa contraposición ya clásica entre lo mezquino social y las puertas interiores, las puertas creativas, en fin, la lucidez que dan los años. Idealismos *vs* contexto. La realidad y el deseo. Claroscuros de una literatura que se propagan mediante los versos de poemas como «Cuatro días», en el que los contrastes otoñales (esta vez simbólicos) proyectan lo agrisado de las ausencias: núcleo poemático entrecruzado de soledades, revisiones y antítesis.

Otro de los asuntos medulares puede observarse en la relación entre intertexto, culturalismo y palimpsesto (en sus diversos niveles). Las transmisiones de ritmos, percepciones, pensamientos y emociones, desde la metamorfosis o la completa absorción, se concretan en una nueva redefinición tanto para las textualidades poéticas como para su concepción. Esta idea de la creación del poema a modo de coda implica, sobre todo, como sabemos, algunos conceptos como «diálogo» o «tradición»; pero en Luis Alberto de Cuenca destaca por representar el nexo de unión entre lo cotidiano y lo culto. En *Bloc de otoño* no hay excesivas digresiones culturales y las que están, conservan una intensidad sugerente y sencilla junto a la habitual claridad del lenguaje (con esa trabazón entre vida y literatura). Desde poemas como «Estética de lo fragmentario», que como bien dijo Guillermo Carnero de él: hay un «elogio de la síntesis y la brevedad en comunión con los líricos griegos arcaicos», pasando por las máscaras del monólogo dramático de «Inútil prima Vera», hasta los juegos de espejos de textos como «Sueño de Paco Rico», poema que nos lleva a otros de sus poemas anteriores (dejo al lector que haga este trabajo de investigación), hasta llegar a las conjunciones entre mitología personal y creación poética, siempre con la necesidad de ambos, ahí están «Sueño del dragón bibliotecario» o «Sueño del Grial de la amistad».

En estos 123 poemas el cuidadoso tratamiento de la melodía agranda las palabras y las palabras alargan la sonoridad. Luis Alberto de Cuenca es uno de los pocos poetas que no ha olvidado que la poesía es música y eso se demuestra (y se agradece ante tanto poeta cacofónico) a lo largo de este *Bloc de otoño*. Toda ello envuelto por una oralidad culta que saca ese brillo cercano a los signos lingüísticos, cada uno con su lucidez plurisignificativa, creando desviaciones en el lenguaje y nuevas proyecciones en los poemas. Con *Bloc de otoño*. el lector tiene en sus manos y en sus oídos una serie de textos que asientan una de las aventuras poéticas más asentadas del panorama en lengua española.

G. GARCÍA, ARIADNA (2018). *CIUDAD SUMERGIDA* MADRID: HIPERIÓN.

FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MORÁN

Uno de los tópicos de toda reseña consiste en la enumeración de los *hallazgos* (no suele ser otra la palabra empleada en estos contextos) de un poeta en cada nuevo libro que sale de la imprenta: en el caso de *Ciudad sumergida*, sin embargo, el lugar común se revela pertinente como nunca, nada hueco o banal o formulario, porque *Ciudad sumergida* es una culminación de líneas, de ideas, de temas y de formas que Ariadna G. García (Madrid, 1977) ya había tentado en sus libros anteriores, sobre todo en los redondísimos *Helio* y *La guerra de invierno*: *Ciudad sumergida* (a la sazón, publicado con el mimo habitual que Jesús Munárriz imprime a todos y cada uno de los volúmenes de Hiperión) resulta un absoluto punto de llegada en la línea que desde hace años explora la poeta madrileña; una muestra de maestría bien ganada, adquirida con el saber reposado de los años y el trabajo constante.

La estructura externa de *Ciudad sumergida* es milimétrica: cuatro partes componen el libro, más un epílogo en el que más adelante nos detendremos pormenorizadamente. Todo ello se anuda por la elocuente dedicatoria inicial («A mis hijos: Kai y Leia, a *maahi ve*», p. 7) y, en términos intertextuales, por la cita pórtico de Mahmud Darwix («Que nuestro mañana esté aquí con nosotros. / Que esté nuestro ayer aquí con nosotros. / Que nuestro presente esté.», p. 9): un canto a la riqueza unísona de nuestras existencias. Tres poemas componen «Devenir», sección con la que se abre el poemario: en ellos, la poeta sienta las bases de todo lo que ha de seguir: «Los ciclos naturales / son puro devenir» (p. 15). Tras una alusión al *tempus fugit* en su perspectiva garcilasiana del «Soneto XXIII», tan lleno de brillo en la constatación de la derrota venidera e inexorable, se nos presenta una glosa del tema: las edades y su raíz, firme en la figura de la abuela Concha, fuego que resiste todo olvido: «Para protegernos de las ausencias / encendemos un fuego en

medio de la nieve. // La familia es resguardo, / memoria compartida, / temblor que en el silencio abre ventanas. [...] // Tú conservas la herencia de tus padres, / legado que algún día yo dejaré a mis hijos. // El temporal arrecia, / y saca los pinceles de la arqueta.» (p. 17). Una acertadísima reivindicación de la familia ante las apropiaciones espurias de ciertas tendencias ideológicas (que a todos, enfangados en la política cotidiana como estamos, nos suenan ya demasiado habituales).

«Memoria» es el segundo tramo de la obra y la transición temática resulta coherente, una vez más. En tres prosas poéticas memorables, Ariadna G. García retrata las rupturas vitales provocadas por la guerra, con su intenso frío de extrañamiento e inestabilidad; y análogas son estas pérdidas con las que producen la desmemoria colectiva e individual: «Asisto a la condena de tu envejecimiento, al exilio de tu propia conciencia, de tu vida, de ti, de quien has sido y ya ni reconoces. // [...] No recuerdas / las películas, / las fechas, / los lugares, / ningún nombre // salvo el de tu mujer.» (p. 23). En un libro muy cargado de simbolismo no sorprende encontrar una nueva indagación, sobrecogedora, sobre los temas de la nieve, el frío y el conflicto armado; son estos, al cabo, los colores habituales de la paleta de Ariadna G. García, pero en esta ocasión está todavía, si cabe, más logrado, como demuestra, por ejemplo, el poema dedicado al abuelo Jesús: «Voy siguiendo tus pasos / por el bosque nevado, / hundo mis botas / dentro de tus huellas. // Miro hacia atrás: / no hay nadie. // Pero sé que algún día / otras piernas menudas, / sin esfuerzo, / me seguirán el rastro.» (p. 26).

En unas líneas trataré por extenso el valor de la esperanza como motor fundamental de *Ciudad sumergida*, pero en este punto cabe destacar que el poema antes mencionado abre con decisión la temática de la decadencia y, por ende, la sección «Origen», tercera y última del libro. Así, los versos inicial y final, respectivamente, de I: «Sois la vida que empieza, un mundo en expansión. [...] / Soy la imagen que un día veréis en un espejo.» (p. 31). Y, en consecuencia, en los siete poemas de este conjunto la forma adquiere tintes graves y rotundos, y el verso cierra en solemnes y pulcrísimos alejandrinos; pero, al mismo tiempo, se crea un cálido hogar de palabras en su contenido, un lugar de acogida sin grietas en el que el amor, en su más alto sentido, da forma a un aprendizaje compartido. La existencia es, así, la narración de los tres elementos fundamentales del paso del ser humano por el mundo: devenir, memoria y

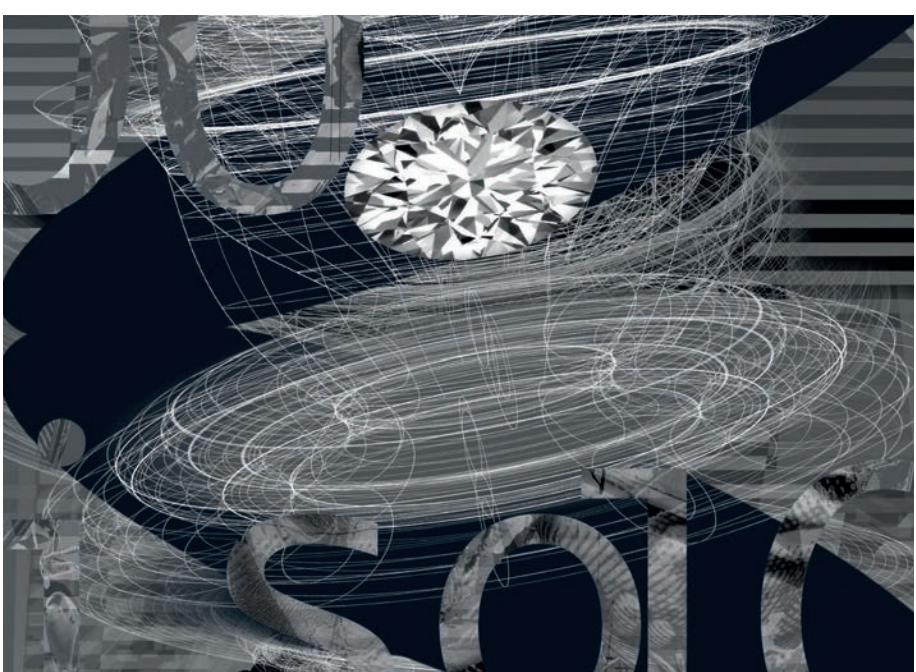
origen: «Recuerda / que la vida no es fácil, que se lucha por ella / desde el mismo comienzo.» (p. 38).

No poca de nuestra alienación actual proviene, sobre todo, de la desubicación permanente. El sistema que día a día forjamos entre todos nos emplaza en no lugares, en tiempos y espacios triviales, irreales o vaciados de sentido, abiertamente ajenos; el resultado no puede ser otro que el malestar. Contra este mal de nuestro siglo se alza *Ciudad sumergida*, pero, muy en particular, su sección final, «La Tierra», cuya estructura recuerda a los fractales, a la recursividad inherente a la naturaleza. Sobre el modelo de Fibonacci y su proporción áurea, Ariadna G. García teje, en un alarde técnico, un ramillete inolvidable de poemas en el que el observador sobrepasa su condición de ser de letras para convertirse, por derecho propio, en un creador de sentidos y realidades, en un juez que acepta como propio todo hecho humano para convertirlo en cimiento de unos nuevos parámetros de validez incontestable. Los poemas, al crecer según la progresión citada (y redondeados por un idóneo tono filosófico, siempre áticos y fabulísticos), desean, gracias a la transmisión de una docencia primordial, trascender toda barrera adquirida. El artificio áureo, lejos de suponer un constructo que entorpezca el resultado, consigue que la reflexión sobre la naturaleza transite desde la *brevitas* más esencialista («soy el copo de leche que se posa sobre el abedul», p. 42) hasta los poemas de largo aliento, de panorámica totalizadora («Me quedaré sentado en la cumbre hasta que amanezca. / Quiero acostumbrar mis ojos / a la luz / de cada nuevo instante de mi vida», p. 50). En línea de las tendencias ecocríticas, cualquier acción que realice la poesía para cambiar el mundo ha de partir de una aceptación humilde de nuestro lugar en el universo.

Por último, el epílogo «Ciudad sumergida», que asimismo da nombre a todo el poemario, combina con acierto leyenda y conocimiento, casi en una dimensión hermética que, paradójicamente, se presenta diáfana al lector. Profundidad y clarividencia creativa se dan aquí la mano para narrar la fábula de una guerrera, amazona verde, que coincide con los atributos que Cirlot ya detallaba en su *Diccionario de símbolos*: «verdad de la naturaleza, en oposición al régimen opresivo (artificial, cultural) del estamento humano [...], expresión de la necesidad de un retorno al origen.» (cito por Siruela, 2001, p. 117). Y más allá, cabría decir que la luz del lago en estos versos es espejo de razón y sentimiento y, al tiem-

po, como subversión del símbolo clásico, la ciudad que en su fondo se levanta no es la de la muerte, sino la de un renacimiento que ha llegar, tarde o temprano, la de la esperanza cifrada en la emergencia de una sociedad libre y consciente del poder transformador de su libertad: «Que en la ciudad oculta, sumergida, / el viento no derriba la esperanza, / ni hay gente que te imponga sus razones. / Allí puedes ser tú en libertad, / y macerar tus sueños hasta el logro.» (p. 64).

La voz de Ariadna G. García ya se ha hecho, en definitiva, imprescindible para explicar toda una generación poética nacida alrededor de finales de los setenta y primeros de los ochenta y, en este caso, regresa con la culminación de una voz en plena madurez. Muchas de las ideas distintivas de la poeta madrileña se adensan y redondean aquí y, verso a verso, avanzan hacia nuevos horizontes que sus lectores estamos deseando descubrir; y ante todo, el conjunto, aunque nazca de un dolor sereno, se cimienta en la esperanza: esperanza como bandera, como objetivo y como camino que hemos de recorrer como individuos y sociedad en paralelo, y ya nunca más de espaldas, a la naturaleza. Nuestros hijos, nuestros nietos, desde la memoria y la acción, deben alzar la voz definitiva. Y nuestro relevo, en esta caliginosa travesía sin punto de llegada, ha de ser el correcto.



CABRERA, ANTONIO (2016). *CORTEZA DE ABEDUL*
BARCELONA: TUSQUETS, COL. NUEVOS TEXTOS SAGRADOS.

GREGORIO MUELAS BERMÚDEZ

El «manotazo duro» de la muerte ha querido que *Corteza de abedul* sea el testamento lírico de Antonio Cabrera (Medina Sidonia, Cádiz, 1958 — Valencia, 2019), un poemario que supone una indagación lúcida y serena en la dimensión metafísica de la naturaleza. Publicado en la prestigiosa colección Nuevos textos sagrados de Tusquets Editores y con una bellísima ilustración de cubierta de José Saborit, que recrea un tronco de abedul, realizada expresamente para esta edición por el artista valenciano para su amigo, este libro es, precisamente, un homenaje a la amistad, así muchos poemas están dedicados a personas que acompañaron al poeta en su itinerario, como Josep M. Rodríguez —antólogo de Cabrera en *Montaña al sudoeste* (Renacimiento, 2014)—, Rafa Correcher, Susana Benet, Lola Mascarell, Teresa Garbí, Andrés Navarro, Juan Vicente Piqueras, Fernando Delgado, sus hermanos de letras Carlos Marzal y Vicente Gallego, su mentor Francisco Brines o el desaparecido José Luis Parra, entre otros. Y es que Antonio Cabrera, gaditano de nacimiento y valenciano de respiración y de escenario vital, como a él mismo le gustaba decir, fue ante todo un gran hombre y es justamente esa dimensión humana la que impera en sus versos. Dos dimensiones que conviven en secreta armonía y que el poeta ha sabido expresar en equilibradas composiciones de ritmo imparisílabo.

Galardonado con el Premio de la Crítica Literaria Valenciana 2017, que concede CLAVE (Asociación Valenciana de Escritores y Críticos Literarios), el poemario se abre con dos citas altamente significativas, de Théophile Gautier y Rafael Cadenas, que ponen el acento en la existencia de aquello que nos rodea, el mundo exterior habitado por flores, pájaros y nubes, estos serán, precisamente, los motivos principales del libro, como en el poema inaugural que da título al conjunto, donde confronta «un poco de corteza de abedul» que «está muerta» con la mano viva que se le acerca, «lo contrario a mí».

Todo el poemario, que se organiza como un continuo armónico, como la naturaleza que recrea, sin división interna en partes que condicione la comprensión del lector, es un tributo a la flora y a la fauna que dan sentido a nuestra existencia, al alrededor que nos hace, he aquí, pues, una aguda reflexión sobre la necesidad de pararse a contemplar el mundo lejos del mundanal ruido y del ritmo de vida frenético de las grandes urbes. Solo así el sujeto que contempla logra insertarse en el entorno para meditar sobre el sentido de su existencia.

Una palmera solitaria, unas aves marinas, el sol otoñal de octubre, unos albaricoques en la loza blanca de un plato, cantos rodados, piedras y guijarros, «los brotes nuevos de las moreras», una sabina, el «ejemplar pulido» de una mantis religiosa, el rumor de la lluvia, los lirios amarillos, el muro de un bancal, un cielo nublado, el recuerdo de unas hojas de arce que «imperturbables difunden su razón», una plaza desierta, un merendero, un granado en flor, la visita al maestro Brines en la mítica Elca, «la casa escrita» y «la casa real», son los motivos hacedores del verso, en un ejercicio que desde el afuera se dirige hacia el adentro del poeta —«primero se ve el haz, luego el envés»—, que mira y piensa con la sobriedad y la precisión de un asceta.

Destaca el poema en cinco movimientos «Cota Alta», en el Pico Salada, Abejuela, Teruel: «Panorama», «Interludio: la collalba», «Cumulonimbo», «Interludio: el buitre» y «Flores diminutas», una sinfonía para los sentidos, desde una «nube imparable» al «suelo firme». Otros paisajes completan su senda: el Alto Tajo, la playa de Bolonia, en Cádiz, y la Sierra de Espadán, en Castellón, lugares donde los pasos dejaron huella en su memoria.

En conclusión, en *Corteza de abedul* Antonio Cabrera mira de cerca a las cosas pero con el respeto que éstas merecen, así, testigo, «ser inaccesible», celebra un mundo al que pertenece pero que sabe que no le pertenece, con esa humildad logra el poeta ahondar en él, sentirse parte diminuta de algo más grande, donde colores, aromas, sonidos y texturas envuelven una conciencia que piensa, he aquí una filosofía que emana de «la evidencia» y que «cede ante la arbórea eternidad».

GARCÍA CERDÁN, ANDRÉS (2018). *DEFENSA DE LAS EXCEPCIONES* MADRID: VISOR. PREMIO DE POESÍA HERMANOS ARGENSOLA 2018.

JAVIER LORENZO CANDEL

Una de las características del receptor en el acto de comunicación es la de interpretar el mensaje, en una suerte de principio básico en el que podemos hablar de «apropiación» que, en psicología, ha abierto toda una serie de teorías para dotar de necesaria importancia a esta decodificación. Los estados de ánimo, el propio canal, el ruido, la comunicación no verbal, son elementos que pueden dotar de múltiples lecturas al mensaje.

La poesía, pese a lo que pudiera parecer ante los últimos movimientos, tiene en su poder esta posibilidad, la hace pura porque facilita que el mensaje poético sea decodificado de múltiples formas, encerrando una característica fundamental: lo que podemos llamar *interpretabilidad* lírica. Quizá sea esta una de las facetas que hace que la poesía se tome con cierta distancia por los lectores no avisados, quizá sea el miedo a descubrirse lo que dificulta el acercamiento de la masa al mundo lírico.

Y digo esto porque el último libro de Andrés García Cerdán, *Defensa de las excepciones* (Visor, 2018), es una pasarela fundamental para entender el argumento que vengo exponiendo muy telegráficamente.

Desde los poemas que componen el libro podemos encontrar caminos que van dejando referencias literarias, versos que se anclan en metáforas puras, originales encabalgamientos e innumerables citas musicales, nombres propios que nos esperan en cada lectura o últimos versos magníficos; pero también asistimos a la invitación del poeta para que interpretemos su mundo, un mundo cabizbajo que añade recursos a la lectura, a sus experiencias más intensas por pertenecer al mundo sagrado de la privacidad, al pudor y al deseo que se manifiestan en la misma medida en la que el lector alguna vez los ha intuido. Es su lectura un ejercicio de aproximación para quedar, irremediablemente, instalados

en la sensibilidad poética, sin miedo y sin aprensiones, sin prejuicios a la vista.

Y es que García Cerdán ha jugado con *Defensa de las excepciones* a proponernos un mundo global que atiende a un mundo en miniatura, un mundo socializado que esconde la dimensión moral de lo privado, una carta marcada que no queda encima de la mesa sino que se instala directamente en nuestras interioridades, un mundo tan nuestro como suyo.

Y lo hace sin pudor, desde poemas como «Los otros», donde muestra de manera más explícita ese «mínimo artefacto de amor» que es, sin corazas, la dimensión real de lo vivido, hasta «Noticias de Dios», donde recurre a Bowie para reivindicar también su propio *yo* que, por extensión, es el mismo que llevamos a cuestas cada uno de nosotros.

Pero también hay paisajes que sufren de derrota, elementos imprescindibles en el viaje que nos propone Cerdán: El mar, La Mancha, Albacete como la ciudad del desconsuelo, Berlín descrito en solo unos versos, los espacios de Ulises. Y todos, por ese descubrimiento de la interpretación, nacidos para ser nuestros.

Y tiempo para hacernos vestir la piel de John Lennon, de Rimbaud, de Robespierre, de un francotirador que estructura su espacio en la conciencia clara de la muerte.

Todo ello para desplazarnos al tiempo y el espacio que propone *Defensa de las excepciones* y, una vez allí, notarnos seres que caminan con el paso preciso que propone el poeta, caras que describen lo que describe Cerdán, piel que se estremece ante el frío. En definitiva, un viaje iniciático hacia la verdadera poesía.

Cuando hablaba de la *interpretabilidad* lírica como una de las puertas que abre la creación, quería decir que hay poetas con mundos particulares, con devociones privadas, con gustos apartados y únicos, que ponen a disposición del lector la posibilidad de ir descifrándolos para hacerlos propios. Cuando se consigue esta comunión necesaria, el emisor y el receptor, los mismos que entonces comulgan, no solo con el lenguaje, sino también con la sensibilidad, están consiguiendo acercarse mucho a un verdadero milagro laico. *Defensa de las excepciones*, háganme caso.

FERNÁNDEZ DELGADO, LARA (2018). *DISFUNCIONALES* CASTELLÓN: TALLER CLANDESTINO DE LAS LETRAS, COL. H MUDA.

YOLANDA ORTIZ

> Ante los envites del poder no hay que doblegarse ni deprimirse: hay que radicalizarse. Debemos conseguir repelerlos hasta el punto de que ni se planteen encomendarnos al espíritu de la superación, hasta el punto de que esa repelencia que despertamos en los normalizados deje de ser condescendencia y empiece a ser miedo, a ser asco y a ser insalvable (Cristina Morales, *Lectura fácil).*

Escojo este fragmento de *Lectura fácil,* de Cristina Morales para ilustrar lo que considero una de las claves de *Disfuncionales*, el primer libro de poemas de Lara Fernández Delgado: un cuestionamiento de la normalización, un canto radical a la disfuncionalidad que padecemos.

Lara Fernandez Delgado nace en Úbeda (Jaén) en 1985, se cría en la Sierra de Segura y, desde allí, dirige sus pasos a ciudades tan disímiles como Granada, Ostrava, Boone o Azrú; *disfuncionales* es su primer libro de poemas que ve la luz gracias a la casa editora Taller clandestino de letras, en la colección H Muda.

«Por qué no podré ser yo normal» dice el sujeto lírico en el poema número dieciocho para dinamitar después, con ironía, esa normalidad en los versos sucesivos: «como el hombre que pasa bajo mi balcón/ que ha perdido sus zapatos / pero que no le importa» (p. 53). Quizás sea el poema inicial, que alude al título del libro en su primer verso, el que mejor expone esta declaración de intuiciones: «disfuncionales / para un mundo que funciona con [...] tapón abre fácil» (p. 9) canta el comienzo. ¿Y qué salida existe para los disfuncionales, los inadaptados? «la especialidad» como una «nueva religión», «ser especial para no sentirnos tan desgraciados / como el otro» (p. 9). Pero este «ser especial» es una salida trunca, pues ha sido absorbida por el estrecho cauce y no es más que otra forma de normalización. En los versos siguientes, se alude a un culpable externo para tanta desgracia —«no queremos ser los desgraciados que nos hacen / que nos han hecho» (p. 10)—;

este culpable es aquel que nos sustituye los labios y los pómulos «por lámparas de Ikea de un solo uso» (p.10). Esta imagen nos remite a un sistema económico que convierte al ser humano en objeto de consumo y es, en metáfora magistral, «una enfermedad infecciosa» (p.11) por cuyo amor competimos. Como bien señaló Juan M. Molina Damiani en la presentación del libro, la conciencia de la poeta «alumbra las falsedades hegemónicas».

No hay, por tanto, una apología de la «nueva religión» como cabría esperar en el primer libro de una joven poeta, sino un canto radical a la disfuncionalidad. ¿Y cómo se construye este canto? Desde la libertad que, a Lara Fernández, le concede la conciencia: la intuición y la alucinación, lo visionario y lo onírico están en sus versos. En ellos se percibe el eco de la vanguardia, ese *Creacionismo* en el que «el poeta es un pequeño Dios» que construye una suprarrealidad no mimética que solo existe plenamente en el poema; aunque la realidad poética creada por Lara Fernández se aleje de la pureza intelectual que Huidobro reclamaba y, «oliente a orina y a azucena», se aproxime a la impureza del Neruda de *Residencia en la tierra*: «No te hagas caso / no te cargues una mueca de cartero / en tu doblada columna», exhorta el sujeto lírico de *disfuncionales*; «el olor de las peluquerías me hace llorar a gritos», leemos en «*Walking around*».

Los versos de este libro se levantan sobre el poder de la analogía, ya que vislumbran o inventan hilos invisibles —«he inventado un violín con cuerdas de otoño / y le he puesto el nombre de los pájaros que comían / soplos de tus pulmones» (p. 70)— y crean un tejido donde nace una realidad nueva capaz de decir —o, más bien, balbucear y sugerir— lo indecible: lo político que atraviesa la piel, la desorientación del inadaptado, el doloroso vínculo de la sangre y del amor. He aquí la franqueza de la que hablaba Molina Damiani en la presentación; la unión de poesía y vida; la ironía atravesando el tejido analógico.

Un tejido analógico en el que lo salvaje penetra con naturalidad en lo doméstico y nos descubre, así, que lo telúrico es materia real y vívida en la conciencia de la autora. Un tejido analógico en el que se agita un canto que, a veces, adquiere el ritmo frenético de la acción y el verso breve —«invento un lunar / le doy nombre / existe / lo entiendo / me tranquiliza / y espero» (p. 63)—; otras, la música límpida de la canción popular y/o la modulación ritual de la salmodia —«escóndeme / aquí

mismo / que no me vea» (p. 31)—. En cada uno de estos casos, la palabra poética de Lara Fernández adquiere el poder del sortilegio: la capacidad mágica de invocar, exhortar y transformar. El poema se convierte así en un terreno fértil para la mutación —«Si los precintos de las puertas de las avispas tienen cuatro pasos de perro y un grito de venado» (p. 26)—; el poema se convierte así en un manual de instrucciones para *disfuncionales* en el que se interpela a un tú que quizás sea máscara del yo —«ponte un tapón de cera en la garganta» (p. 15)—. Pero, ojo, estas instrucciones nunca buscarán que el interpelado se adapte; sino que, más bien, radicalice su disfunción.

Y para finalizar esta breve lectura, no quiero olvidarme de los versos finales que son un pilar de la organicidad de este libro, pues se diseminan de forma equilibrada a lo largo del texto. El canto va enmudeciendo en una suerte de «contraepifonema» que no recoge y exclama, sino que se adelgaza hasta quedar convertido en la palabra esencial que precede al silencio: «déjate reposar en una herida / déjate morir en un silencio / déjate» (p. 19).

HIGUERUELO, MARÍA ELENA (2015). *EL AGUA Y LA SED*
MADRID: HIPERIÓN.
XVII PREMIO DE POESÍA JOVEN «ANTONIO CARVAJAL».

FRANCISCO JAVIER NAVARRO PRIETO

Tras varios años de su publicación, la *opera prima* de María Elena Higueruelo (Torredonjimeno, Jaén, 1994), *El agua y la sed* conserva intactas sus virtudes: una poesía diáfana que partiendo de las experiencias del desamor, el recuerdo o la pérdida, torna progresivamente la mirada hacia el mundo sin perder por un instante esa claridad que nos revela que «la lluvia en verano es una ducha en el infierno» («Teorías sobre la lluvia a propósito de Gelman y de Cuenca») o que matar el tiempo consiste en arrancarle las pilas al reloj («Matando el tiempo»).

Si, con Eliot, cabe distinguir la tradición poética centrada en la experiencia del sujeto frente a otra de corte más filosófico, fuertemente despersonalizada, la principal virtud de *El agua y la sed* consiste en situarse justo en medio de ambas. En *El agua y la sed* nos hallamos ante un lenguaje con todos los ojos abiertos —«se trata de abrir los ojos / hasta ver con todo el cuerpo» («Ceguera existencial»)—, no ensimismado en sí mismo y su potencial capacidad para las piruetas, consciente, como ninguno, de que las palabras, esas pequeñas esclavas de lo euclídeo —«qué esclavo de lo euclídeo»; («Significado y significante»)— con las que nos vemos obligadas a pensar todas las grandes cuestiones no suponen sino un vano intento por «encerrar la playa en un puño» («Poco sé de poesía»).

La mejor definición de poeta es la de la pensadora (observadora atenta) que tiene que recurrir a los símbolos para explicar los más abstrusos conceptos: «pienso en conceptos / y aparecen símbolos» («Significado y significante»): la poeta, decimos, es la extraña matemática que toma las medidas humanas del vacío: «Si un conjunto que contiene al elemento / vacío no es vacío ¿por qué / decimos estar vacíos / al tener un vacío dentro» («Hablamos del vacío»). El punto de unión entre poesía y matemática radica justo aquí: no existe concepto por complejo que

sea que se libre del (pequeño, parcial, humano) filtro del lenguaje para poder ser pensado.

El poemario principia con una sección titulada «La resaca», cuyo tema principal es la pérdida del amor; de este modo, debemos imaginar un cuerpo cansado sobre la cama, incapaz de recomponerse o abandonar el recuerdo del amor perdido. Así, los primeros poemas aparecen ligados al espacio de la habitación («En la misma habitación» es el verso que abre el poemario) y a sus objetos: la cama, el reloj, la oscuridad. Nos encontramos ante una estancia cerrada en la que, sin embargo, caben todos los pensamientos y desde la cual las imágenes poéticas brillan con luz propia: uno se siente más solo cuando la comida viene en raciones dobles («El tamaño sí importa») y la ausencia se mide en asientos libres del coche.

El último poema de «La resaca» puede leerse como el fin de este proceso: en él la voz poética observa con distancia el antiguo dolor: «una persona que no soy yo» («El árbol») es progresivamente dejada atrás del mismo modo en que los árboles dejan atrás sus antiguos anillos con el crecimiento de los nuevos.

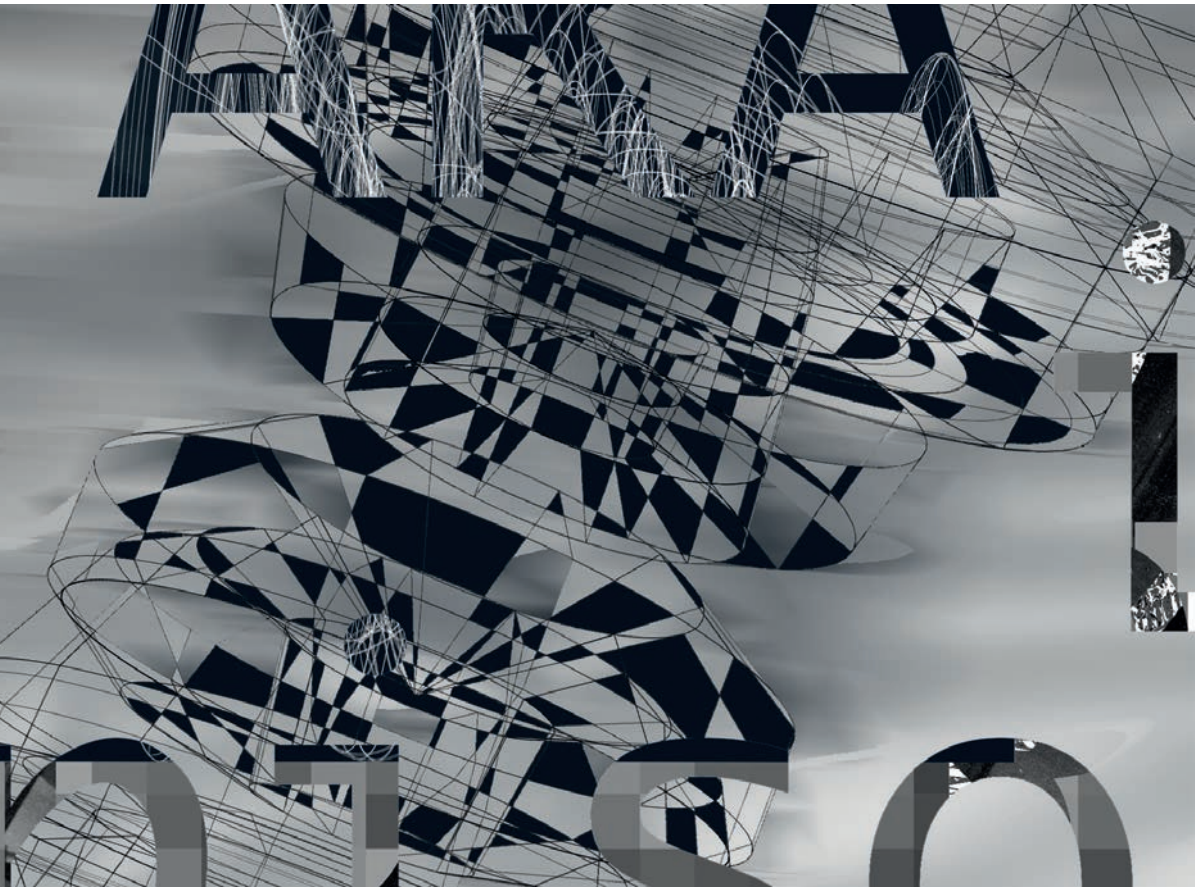
En «Los ríos secos», segunda sección del poemario, la resaca ha desaparecido por completo: queda la sequedad de una voz que ha sobrevivido al amor. Así lo indica el primer verso de la segunda sección: «Sé de la existencia de un mundo». Puede, de este modo, adivinarse un recorrido que comenzando en la habitación, en la cama, alcanza el mundo; se trata de un progresivo abrir los ojos que partiendo del desamor llega a abarcar la realidad entera. Sin perder su ambientación nocturna, los poemas se acercan a la reflexión conceptual en una suerte de viaje hacia la luz. Es como si la poeta saliese de la caverna del cuarto para pensar a plena luz del sol.

Dicho viaje hacia la luz alcanzará su cumbre en el poema «Ceguera existencial» (perteneciente ya a «Los canales»): «se trata de abrir los ojos / hasta ver con todo el cuerpo». Son estos ojos abiertos —nuevos— los que se muestran capaces de redefinir por completo todos los elementos amorosos, afirmando, por ejemplo, que el amor no entiende de medidas —«nos descubro haciendo del amor una ciencia» pero «ocurre que el amor si es cierto es axiomático» («Demostraciones»)—,

o que el abrazo no se halla en el acto físico de rodear con los brazos sino en la esperanza con que se hace: «Hay entonces esperanza; / he ahí el abrazo» («El abrazo»).

«Réquiem por Narciso» (que forma ya parte de «Los canales»), enarbolará, en esta línea, una poesía cuyo centro deja de ser el yo; se trata de «alejarnos por fin del lago / y centrarnos en el resto». El agua, digamos, está ahí para calmar la sed antes que para devolvernos el reflejo de una poesía ensimismada.

Después de todo no hay páramo en que no pueda descubrirse un oasis, ni rio seco que no sea llenado, gota a gota, por la lluvia. Las palabras de María Elena Higueruelo nos van llenando la boca de agua en verano. La sedienta poeta nos ofrece la sed, pero también los modos de hallar el agua. Nosotros, lectores, seguimos bebiendo de sus oasis.



VALVERDE, ÁLVARO (2018). *EL CUARTO DEL SIROCO*
BARCELONA: TUSQUETS, COL. NUEVOS TEXTOS SAGRADOS.

ÁLEX CHICO

En ocasiones, un autor sólo se dedica a dar fisonomía al lugar en el que lee o escribe, como si con cada libro tratara de explicarnos un poco más cómo es ese espacio. Describe la habitación porque es allí donde sucede su universo, el de la memoria y la ficción, el de los paisajes que quedan fuera, leídos y vividos a partes iguales. Un hogar minúsculo que nos ofrece una idea aproximada de su lugar en el mundo. La manera en que lo juzga o se previene de él. Una pieza que tiene mucho de cuarto del siroco, esa estancia situada en las casas patricias sicilianas en donde «las familias nobles se guarnecían mientras soplaba el temible siroco», como nos explica el autor en las palabras preliminares. Esa es la geografía que elige Álvaro Valverde: un cuarto real y metafórico en el que fundar su territorio. Los poemas que integran *El cuarto del siroco* dan fisonomía a ese emplazamiento. Nos hablan sobre lo que existe y no existe en él, sobre lo que hubo y, con sabia paciencia, aún permanece. Y lo hace como siempre: con una poesía clara que, como el agua, esconde en su sencillez un cauce profundo, iluminado de inmenso. No extraña, por eso, que el primer poema, "A modo de poética", emplee el agua como metáfora de la poesía. Da cuenta no sólo del libro, sino del universo literario de Valverde. *El cuarto del siroco*, así como buena parte de su obra, se fija en esa «humilde verdad», en su condición detenida y pasajera, estable y al mismo tiempo efímera. Como el agua, la poesía se nos escapa de las manos y, sin embargo, también es capaz de convertir su estado líquido en una extraña lección de permanencia. Sucede lo mismo con los seres que irrumpen en el cuarto: sabemos que alguien ha huido, pero queda al menos su rastro. En este sentido, Álvaro Valverde da un paso más. Si en otros libros prestaba atención a lo que huye, en esta ocasión también se fija en lo que nunca ha acontecido y, no obstante, siente como propio. La ausencia se convierte en presencia. Se fabula con un jardín soñado, pero inexistente. Se lamenta por otra «oportunidad desperdiciada. / La de pisar la nieve / de noviembre en Belgrado». O se cuestiona, en fin, el límite difuso que separa lo real de lo imaginario: «¿Cómo puedo sentir nostalgia ahora / de una existencia

que de pronto invento?» («Casas de Azuaga»). Una duda que me lleva, irremediablemente, a unos versos de Juan Antonio González Iglesias: «me pregunto por qué sé describir, / tan justamente, / ese país en el que nunca he estado». Entre ambas interrogaciones hay un nexo. Si algo nos demuestra ese punto en común es la vigencia de aquella separación aristotélica entre el historiador y el poeta. El primero cuenta lo que sucedió. El segundo, lo que podría haber sucedido. Por eso este cuarto no se nutre únicamente de recuerdos tangibles, sino también de ficciones, las que dan pie la memoria y la literatura cuando hacemos de ellas nuestro lugar en el mundo.

Ya que he citado el poema «Casas de Azuaga», podríamos decir que en él encontramos una parte del espíritu de este libro, y una muestra significativa de las claves literarias de Valverde. En él hay una proyección del lugar, una superposición de espacios, una lección de permanencia, una reactualización del pasado y una profunda meditación sobre el paso del tiempo. Quizás sea este último apunte el que me genere más atención. En la obra de Álvaro Valverde el lugar ha sido un tema fundamental. Sin embargo, ese interés se ha ido trasladando a una aguda y cada vez más constante indagación sobre el *tempus fugit*. *El cuarto del siroco* es la confirmación de una sospecha que venía percibiendo desde sus últimos libros. El lugar sigue teniendo una presencia notable, pero siempre aparece filtrado por su relación con el tiempo, como si se mencionara para dar fe de los años trascurridos. El paisaje existe porque convoca el pasado, lo trae de vuelta o se enfrenta a él («En el molino», «Ribera del Marco» o «Fuera de temporada» son unos pocos ejemplos). El territorio no es solo una geografía, sino una constatación de que todo pasa. Por eso se buscan esas señales que perduran (las ovas, una torre…). Incluso reaparecen quienes ya no están a nuestro lado. En *El cuarto del siroco*, la voz poética no camina sola: va acompañada de una muchedumbre de ausentes que le siguen el paso. Los pueblos o el paisaje generan una realidad disparada. Se encadenan unos y otros, porque toda ciudad «es una y múltiple». Nos desplazamos a ellos porque son la fuente de nuestras emociones: «He venido hasta aquí a nombrar la tristeza». Nos permiten ser otro para continuar siendo uno mismo, como alguien que encuentra en lo ajeno la mitad de su vida. Y entre todos esos lugares se erige uno que nos protege de la intemperie, un cuarto en donde guarnecernos del viento. Una vieja estancia que es, sobre todo, una carta de amor a la literatura.

Álvaro Valverde ha conseguido, por fin, hacer de este lugar un territorio.

ABRIL, JUAN CARLOS (2018). *EN BUSCA DE UNA PAUSA*
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

JOSÉ LUNA BORGE

La poesía de Juan Carlos Abril es de una rara belleza. El tono narrativo y un desnudo lenguaje coloquial y hasta ensayístico hace que lo poético adquiera una dimensión fría distanciada, sin que por ello deje de haber poesía. Se trata de un lenguaje sin apenas adjetivos, con la pretendida frialdad de un telegrama que cuenta, sin pasión y con una esmerada economía en el lenguaje, lo que sucede. Pero esas palabras elegidas son las que sostienen el poema: «Con palabras / pobres y generosas, atraviesas / un tiempo sin expectativas / en pos de vida literaria / que significa vida de aventura», dice en «Exilio involuntario», poema que inicia «Aunque sea para vivir», primera parte del libro.

Se trata de una poesía que exige al lector varios tientos o lecturas para hacérsele accesible; ese manto de dificultad entrecortada y sincopada que la cubre, cela la magia que oculta y pide un lector atento.

El poeta es consciente de la fragilidad de las palabras y desde el primer poema lanza un aviso a navegantes respecto a «lo que quieren decir y lo que dicen»: «No puede haber comparación: / ni exploradores de metáforas, / ni monederos falsos de emociones». Desde esta oscuridad camina a solas, con su lámpara en la mano, desde una soledad involuntaria en busca del poema.

Esta poesía como reivindicación del pensamiento rompe las reglas y crea, como dice en «Vivir aquí», una nueva sintaxis donde «Nada es lo que parece / y allí se alojan las sospechas / del entusiasmo / con sus recodos expresivos, / la lentitud / en estilo indirecto libre, / la claridad de los pasos que has dado». El poeta, en su insomnio, se siente como un testigo secreto de una larga cadena de inconformistas que vive en los arrabales dedicado a su poesía. Ese es su hábitat y esa es su apuesta: poesía como ajuste de cuentas y creación de emociones y sentimientos.

Cuatro poemas integran «*De amicitia*», segunda parte del libro. «La nave no va», en clara alusión a la película de Federico Fellini *E la nave*

va (1983), el lujoso paquebote lleno de grandes figuras de la ópera que van a esparcir las cenizas de la gran diva de la época en torno a la isla de Erimo, donde naciera, le sirve como referencia para contar las rivalidades entre un grupo de amigos y colegas de izquierdas que termina en ruptura: «¡Ah falsos capitanes a babor! // La máscara más cara / que he llevado, / multiplicó sus reglas / y ya no pertenezco a aquel lugar, / y ya no quiero ser de ningún otro». En «Un moderno dragón», con apoyatura en una canción del grupo Sonic Youth, banda americana de rock alternativo de los ochenta-noventa, canta a la amistad perdida y futura como si el canto fuera un tren misterioso que atraviesa el poema y va directo al corazón. «Sobre la herida» insiste con mayor acierto en la decepción y el dolor de la ruptura de una amistad: «Somos una conversación / inacabada, / pero hay cosas que no sabes contar / a nadie, ni siquiera / recordar tú mismo, / secretos que tienen que perderse / allí y entonces, con nosotros / heridos por nuestra amistad, / amigos desde nuestra herida». «Causa perdida» es un largo poema que cierra esta segunda parte del libro. En esta singular manera de de escribir un poema a base de planos entrecortados y flashback que reflejan una vida, como si de un film se tratara, este texto es particularmente representativo. La búsqueda de la felicidad no tiene fin y no merece la pena detenerse en semejante empeño en estos tiempos deshabitados en que vivimos.

Los cinco poemas de «Esperar es un camino» cantan y cuentan la pérdida y la ruptura, las cenizas del amor cuando ya es solo memoria. Si en «Los últimos días», el protagonista poemático se niega al recuerdo de la soledad y el dolor que le asfixiaban en aquellos días últimos, en «Palimpsesto» es el recuerdo de un «¡Atardecer en que te conocí! Octubre.», a cuyo abrigo resurgen las cenizas del amor. En este y en el titulado «Pan de ayer», aún tratándose de dos concepciones poéticas tan distintas, es patente la influencia de Neruda: «Los recuerdos… llevadme / con ritmo de aspersores y rumores de conchas, / como racimos deshumanos / o fiebres infantiles.» Y, sobre todo, en «Quiso borrar así las interrogaciones / vivas, y las palabras en su nido, / filtrar por la ternura al odio / hacia las vastas regiones heladas. / sin aurora…». Los dos últimos, «Devolución» y «Esperar es un camino», el más largo del libro, son un canto a la esperanza: en el desierto desolado del desamor, también puede haber amaneceres de ceniza a modo de esperanza. En el último se nos describe la concepción de la espera como un camino para recuperar lo perdido: «Concédete permiso / para esperar. Es un camino. / Y echar de menos, / una obsesión para los melancólicos».

«La cicatriz del ruido» es la parte más extensa del libro, siete poemas la integran, todos ellos son una honda reflexión, y a veces un feroz análisis, de la vida del protagonista. «Don de la ingenuidad», el primero, juega con el mítico título de Claudio Rodríguez *Don de la ebriedad* para pasar revista a su vida, como si de un relato se tratara, y contemplar las ilusiones todavía prendidas del pasado: la culpa como un dragón insomne, la actividad como liberación, el daño a uno mismo y la superación en el trabajo docente como refugio. Todo es un vacío un tanto inútil donde aparece descrito un personaje que se debate entre ser presente o no. Repaso telegráfico y pormenorizada radiografía también es el titulado «Mi vida». La conclusión es que ya es tarde para segundas oportunidades y el dilema consiste en cambiar o no cambiar. En el poema «Consejo» quiere dirigir unas palabras a su hijo Antonio. Pero para alejarse del huero sentimentalismo y del patetismo paternalista, el autor se presenta como un dialéctico: «Voy a darte un consejo / como si fueras a escucharme, / o quizá no, / porque nosotros, los dialécticos, / nos situamos siempre en relación / a la distancia, / nos identificamos con la orfandad, / y nos reconocemos en la hipótesis.». Pero, si es verdad que se respetan las distancias, sin embargo no deja de ser una estrategia para decir de otra manera lo que se suele decir en estos casos, que desde la propia soledad de un padre que dice: «En un pueblo del sur, en el invierno, / nací en la calle Arroyo. / Parece extraño.», concluye aconsejando a su hijo esta definitiva y nada dialéctica verdad: "En eso puede consistir la vida: / aprender a soñar, a despedirse.». «Desaprender» es un poema en el que al revisar su andadura se impone la tarea de dejar atrás y olvidar aquello que nos hizo daño y tratar de recuperar la abreviatura de los sueños. «Arpa al rescate» cierra de manera brillante esta cuarta sección. Viene a decirnos que solo el canto, el poema, pueden salvar y rescatar los escombros de una vida que, como un viejo árbol, se encuentra a la intemperie con las raíces al aire. «Ave Félix» es un largo y feliz poema que cierra el libro. El título juega con el águila mitológica que resurge de sus propias cenizas. Así el protagonista en su larga peripecia, después del ajuste de cuentas, desempolva la memoria y limpia las estancias de su covacha para iniciar un nuevo viaje.

En busca de una pausa, después de un largo silencio de su autor, indaga nuevos caminos, se arriesga por trochas de difícil acceso, buscando un decir nuevo, un verso roto que quiebra la lógica poética, libre de adjetivos y de amplio vuelo. Minuciosa revisión de su trayectoria literaria, feroz ajuste de cuentas que pretende hacer borrón y canto nuevo.

MESA TORÉ, JOSÉ ANTONIO (2017). *EXCESO DE BUEN TIEMPO*
MADRID: VISOR.
XXXVIII PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA CIUDAD DE MELILLA.

JOSEP M. RODRÍGUEZ

En sus memorias de niñez y juventud, Joan Margarit contradice una vieja tesis romántica al afirmar que cualquier poeta que persiga una voz personal debe empezar por tener vida propia. «La poesía sólo puede surgir de la vida del poeta: no la podré buscar nunca, como sí hace un novelista, en vidas al margen de la mía». Toda una declaración de intenciones que le conecta –a la manera del tendido eléctrico– con una serie de autores que hacen de su biografía el único argumento de la obra: Robert Frost, Czesław Miłosz, Philip Larkin o, más recientemente, Juan Luis Panero, Sharon Olds, Adam Zagajewski, Eloy Sánchez Rosillo… Una estirpe a la que también pertenece José Antonio Mesa Toré (Málaga, 1963), cuyo cuarto y más reciente libro de poemas lleva por título *Exceso de buen tiempo*.

Llama la atención que hayan pasado casi veinte años desde que Pre-Textos editase su anterior *La primavera nórdica*, en 1998. Debo confesar que este es uno de mis libros preferidos de los años noventa. Y por varias razones. Entre ellas, la toma de conciencia amorosa de «Primavera en Skåne» o el nervio de poemas como «La alegre militancia», que empieza con el fallecimiento del padre y termina siendo —«Me avergüenza pensarlo. / Pero el dolor jamás hará campaña / del lado de la muerte»— una defensa a ultranza de la vida. Lo que no quita, por supuesto, que contenga también momentos de lamento o nostalgia, no en vano se trata de un libro de madurez —«ya no somos / los jóvenes poetas que reían, / seguros de sus sueños, en las fotos»— donde la existencia humana no se nos muestra de una forma binaria: una moneda de dos caras; sino, más bien, como un poliedro irregular cuyo número de caras depende de nuestras emociones, estados de ánimo, experiencias…

Pero volvamos a *Exceso de buen tiempo*, cuyo título parece querer justificar o explicarnos el por qué del largo silencio poético de su autor: en los años veinte, Emilio Prados le pide a Manuel Ángeles Ortiz un dibujo para la portada de su nuevo proyecto literario y como resultado nace el célebre pez saliendo del agua de *Litoral*. Sin embargo, en vista de que la publicación no se concreta, el pintor jiennense decide preguntar a qué se debe aquella demora y la respuesta le llega por correo, en una postal: «La revista no ha salido por exceso de buen tiempo».

Insisto: por más que los versos de *Exceso de buen tiempo* mantengan el estilo, tono general y pulso firme de su anterior libro, Mesa Toré llevaba casi veinte años sin publicar un volumen de poemas. Y esto resulta del todo significativo, porque evidencia que su autor no había dejado de escribir, sino, únicamente, de publicar. Como esos ríos que fluyen bajo tierra, secretos, invisibles durante un tramo de su recorrido para luego brotar de nuevo, incluso con más fuerza.

Y esta sospecha se sustenta además en los propios poemas, en su temática: una especie de autobiografía que Mesa Toré lleva escribiendo desde *El amigo imaginario* (1991), si no antes. Y para ello escoge, sabiamente, aquellos momentos que dibujan el contorno de su experiencia vital, sin reparos ni cortapisas. Pues, como apuntó Yannis Ritsos: «A veces pienso que sólo cuando se nos rompe en pedazos nos conservamos enteros».

Pedazo a pedazo, el lector va componiendo o, mejor, recomponiendo al sujeto poético de *Exceso de buen tiempo* a través de una ruptura —el título de la sección: «Sin norte» nos lleva ineludiblemente a la historia de amor que relataba *La primavera nórdica*—, del paso fronterizo de los cuarenta años —«Pasada ya la cumbre de la vida»— o del comienzo de una nueva relación que cristaliza en un «Libro de familia» y en un proceso de adopción a orillas del Volga. Dentro de este apartado no quisiera pasar por alto el poema titulado «El vaso de agua», que no sólo me parece el mejor del libro, sino quizá el mejor poema que ha escrito su autor. Por valiente. Por emocional. Por emocionante. De esos que uno lee entre la envidia y el aplauso.

«Con la edad de plata» es el último capítulo de este libro absolutamente orgánico. Una puesta en hora del yo: nostalgia, reflexión, una pizca de crítica social, algunos homenajes a vivos y difuntos, y lecturas. Muchas lecturas. No en vano, «Exceso de trabajo» es el título de un elocuente haiku que suena también a disculpa: «Libros ajenos. / En ellos se perdió / tu poesía». Una disculpa con la que no puedo estar del todo de acuerdo, porque estamos ante el libro en el que su autor más y mejor dialoga, muestra las cartas de la tradición. De forma inteligente y precisa, sin erudiciones, para hacer de dichas lecturas un trampolín.

Así, la escritura de José Antonio Mesa Toré va interpretando y ordenando su día a día. Con la clarividencia de quien mira desde una ventana alta. Y este punto es clave para escapar del ensimismamiento de Narciso o del simple *selfie*. ¿Autobiografía? Sí, pero con la salvedad de que su autor conoce los secretos del azogue. La manera de convertir el cristal en espejo, para que sus poemas nos reflejen. O nos engullan.

ACQUARONI, ROSANA (2018). *LA CASA GRANDE*
MADRID: BARTLEBY.
PREMIO DEL GREMIO DE LIBREROS DE MADRID 2019.

BEATRIZ RUSSO

"Llevo alojada en el corazón una bala de plata. / La misma que mi madre / no supo disparar.» Así abre Rosana Acquaroni las puertas de *La casa grande* para contar con exquisita expresividad poética una historia de amor y tragedia. Las cuatro partes en que se divide parecen estar concebidas a modo de guion poético inspirado en el neorrealismo burgués, una crónica de amor al estilo Antonioni. Los poemas se suceden en un plano secuencial permitiendo que las cosas hablen por sí mismas tal y como proponía Zavattini: «Hacer al máximo significativas las cosas tal como son, contadas casi por ellas mismas».

El libro parte de un regreso a la infancia, el *arjé* de la historia. «El hombre es el único ser que es presa de su infancia», decía Ricoeur. La infancia, ese territorio de la memoria donde se produce la transitividad entre el objeto y su expresión proyectando una sugerente semiosis ilimitada. La poeta se vale de una simbología precisa y evocadora que cumple con creces la estética de la implicación, tan perseguida por los autores neorrealistas, y se sirve de un parlamento de objetos cuya expresividad traspasa todos los límites de la belleza —porque Acquaroni está tocada por el don de ennoblecer cada palabra que toca y llevarla a su máximo esplendor—. Los enseres que moran en la casa hablan con el detallismo y fragmentación del primer plano. El signo se preña de referentes con un manejo técnico de *ocularización interna* magistral. Hay un armario blanco que es algo más; es el útero de su madre albergando un secreto fotográfico. La bala de plata aparece de nuevo inconscientemente, está a la altura de los ojos de una niña y nos apunta al corazón. Hay un hombre trajeado con aire sureño que visita la casa y le regala una pulsera de campanillas —un tintineo que llamará a su insomnio en las noches venideras—. El mismo hombre que observa su casa grande mientras un limpiabotas le lustra los zapatos. La bala sigue apuntando mientras

la niña continúa recorriendo los pasillos —a modo de *travelling*— en busca de un lugar donde pueda estar a salvo; un dormitorio conyugal que más bien parece una sala mortuoria, un cajón de la mesilla donde la niña hurga queriendo reconstruir la imagen de su madre, y un peine de carey; un instante de felicidad engulléndose en su merienda de soledad. Y también *peces rojos* rompiendo los juguetes de su sexo de infancia. Simbolismo a flor de piel. Pero también hay lugar para la esperanza, la bala de plata parece regresar al arma que la empuña en la habitación vacía de invitados. Hay un sueño de habitante salvador de sus estancias, un ser cotidiano que quizás no se adapte a la locura de su hogar. Pero es tan solo un sueño borroso, un fundido en negro por el que la poeta nos conducirá ciega y descalza hacia la segunda parte.

La bala de plata ahora tiene otro ojo que la dirige, un *ojo centinela* buñueliano. Hay *comisarios* oliendo *a cloroformo* —mal presagio—, y una historia de amor aleixandrina: «Se querían de noche, cuando los perros hondos». Noches cerradas de mente en una posguerra de moral manoseada. *Una mujer dejada a plazo fijo* con su *soledad amortizándose en un piso de lujo* en la caja fuerte de una burguesía que mira de reojo su miseria sentimental, «...muebles / fiestas / vajillas / (y aquellos indigentes / con dinero)». La mujer doméstica, arrancada de su *cuerpo libertario*, que amaba en secreto como Paula de «*Cronaca di un amore*», de Antonioni, o Giovanna de «*Ossessione*» de Visconti. Una sociedad escondida en sus propios refugios subterráneos aun después de acabada la guerra. El ojo de la niña sale al exterior de la casa grande en busca de un lugar que la habite. La casa, el internado; distintas formas de reclusión que albergan un campo de minas bajo su pavimento. «Qué se esconde al otro lado/ de esa mujer que era mi madre y enloquecía más / con cada internamiento.» Al otro lado hay otros refugios secretos, como los que imaginaba con su madre tras el cabecero de la cama en la noches de vigilia, ahora refugios para adultos desvelados. «Se citaban de noche / primero en los tranvías de azul amaneciendo, después en los garajes, / en las bocas de metro, / o en la senda escondida / hallada en algún parque.» El tempo poético parece ahora precipitarse en los encuentros furtivos, como los latidos de un corazón enamorado, y sin embargo, hay tanta lentitud en las horas cargadas de guerra y desarraigo. La soledad, esa bomba insertada en el hueco que deja el corazón. «Una mujer que siente que está sola/ tiene muchas maneras de inmolarse por dentro sin

que nadie lo note. / Basta con amarrarse / un corazón de hielo alrededor del cuerpo / y esperar.» La bala de plata podría cederle al hielo su extremaunción, pero aún quedan otros refugios gélidos e irreversibles. Todo se funde en blanco hacia la locura.

La casa grande se traslada a un internado donde su madre se consume a cámara lenta con el sudario blanco que la encierra entre sábanas de electrodos. Ese lugar tan extraño supone ahora un hogar reconocido. La belleza se posa ante el sufrimiento. La poeta sabe que ahí está su verdad: «Al traspasar la verja / sentí como si entrara / en otra casa grande». La simbología alza su significado flotante en el *Patio de voces,* en *aquella galería acristalada,* en un *corredor dormitorio,* y en *el polvo acumulado en las repisas,* con un *corro en el centro de la sala donde* se *arrastran las sillas* y se hace *punto de cruz sobre un trapito blanco en el que* las mujeres de esa casa grande «*Solo desatan nudos / y aprenden a morir*». Tejer, destejer, he ahí el *telos* de su vida —rememorando a Chantal Maillard–; hilos por todas partes, flecos de una historia sin anudar. Acquaroni va hallando los cabos sueltos para construir su referente materno –como quien rastrea los hilos huérfanos en un tapiz– y se topa con un nudo que la enlaza con su madre, un cordón umbilical, en uno de los poemas más bellos y desgarradores del libro, anudándolas paradójicamente en ese desgarro: «Ellos colocan sobre tu sien los electrodos / yo me pruebo diademas de pájaros y noches. // Ellos sujetan con fuerza tus muñecas / yo saco a pasear todas mis Barbies». Tejidas y después destejidas de nuevo en un pacto de liberación engendrada en la locura. Todo se funde en un blanco de luz final.

«Qué nos borra en la muerte. / Y los seres queridos / dónde habitarlos.» La bala de plata la disparó el destino de un país cercado por las cruces. Camposantos habitados a plena luz de los días por seres alienados de su cuerpo. Solo queda la lluvia que lo purifique todo; el lodo, la infancia, las heridas, esa «lluvia que bate en el cristal / con su pájaro herido». Ese pájaro que dice muerte lleva en su pico un hilo de oro y la poeta lo recoge entre sus manos: «Este es mi oro, madre,/ un cuerpo de mujer hecho palabra,/ cartomancia de pájaros e insectos / —su abanico de alas deslumbrantes— / señalando caminos». Y la poeta abre sus ojos cerrados mientras sube la escalera para *derribar aquel tejado* de la casa grande *que nunca* les *sirvió.*

FERNÁNDEZ, FRUELA (2018). *LA FAMILIA SOCIALISTA* MADRID: LA BELLA VARSOVIA.

ALBERTO SANTAMARÍA

La tradición no es una caja. No es un mero lugar aislado del que se extraen elementos con el fin de darles prestado un espacio transitorio y embellecido en nuestro presente. En realidad, es algo bastante más complejo que exige la aceptación de que la cultura popular no es definible bajo la forma del manual, ni siquiera del archivo, porque esa cultura sigue actuando. Frente a una cultura popular pasiva (manejable institucionalmente) existe la fuerza interna de una cultura en común que atraviesa todas esas formas lineales de contar nuestro pasado y nuestro presente. A este segundo nivel pertenece el libro de poemas de Fruela Fernández *La familia socialista*. Después de libros de poemas como *Folk* y *Una paz europea*, donde ya se hallaban elementos de escritura que pretendían voltear la formalidad del lenguaje disponible, es en este libro donde el fruto de la cultura popular coagulada en la forma poética se abre con una coherencia y solidez envidiables.

Para acercarse a este trabajo, que podemos entender como archivo-de-lo-que-no-cabe-en-un-archivo, Fruela Fernández parece usar tres niveles de acción, o al menos así he interpretado en mi lectura del libro. Estos niveles de acción tienen el objetivo de hacer de la poesía el vehículo de transmisión de lo que habitualmente se deja ir, se abandona, se diluye sin caer en el lenguaje.

El primero de esos niveles sería *la familia*. Es importante reseñar que este marco de lectura de la tradición ofrece la perspectiva dentro de la cual lo político se hace familia, y lo familiar se construye como política. El yo del poeta se disfraza de lo común, de lo familiar para hacernos partícipes de una realidad que cambia dentro del marco de una familia superior (la sociedad) al tiempo que se mantiene en común desde las redes de lo rutinario (que no excluye lo afectivo). Las voces de lo familiar aparecen como formas de una política que se resiste a desapa-

recer. Así aparece el uso del asturiano no como fetichización amable de lo exótico, sino como investigación acerca de lo que nos une, como herramienta casi telúrica de conexión con lo que está ahí, dentro de nosotros. A través de lo familiar se entrelazan hechos como la guerra, la transición, el felipismo, el 15M, la emigración, etc. Todo ello a veces termina coagulado en contundentes versos como estos, donde la familia socialista observa el proceso de cambio social: «nun votes a esos, faime'l favor, / que ye too gandaya». La familia como presencia, como elemento viscoso que queramos o no permea cada uno de nuestros gestos, y nos transforma también en sujetos políticos. Escribe en uno de los versos de mayor voltaje del libro: «Pensé en nosotros / que también / pertenecemos a los muertos». No dejemos pasar el arranque del libro: «En diciembre fuimos a votar los cuatro / —mis abuelos traían los sobres preparados de casa— y el fuego se olía en la calle. / *Colos comunistas* / (dijo mi abuela, otra vez, en la comida) *nun voi ni a pañar perres*, / es decir, / que ella —socialista— no estaría entre comunistas ni siquiera para recoger monedas del suelo / (¿de dónde le viene esa escena?; / pienso en un cacique / que dejase un reguero de pesetas / al pasar / entre los jornaleros / o en aquellos turistas holandeses / que lanzaban euros a las mendigas en la Plaza Mayor)».

Junto a la familia, como nivel de acción, estaría la fuerza del paisaje. El paisaje como territorio afectivo. «La vida es una cuestión de lugares», decía el poeta Wallace Stevens, y en buena medida la poesía de Fruela Fernández está atravesada por el nervio del *lugar*, como si los lugares fuesen espacios animados, vitalmente activos, capaces de poseer su propio dialecto. Hay tal vez mucho de poeta romántico en Fruela Fernández cuando se enfrenta a la cuestión del paisaje. Desde calles, montes bajos, eucaliptos, polígonos, párquines de supermercado hasta Bobes, Oviedo, Grecia o Reino Unido. En la poesía de Fruela Fernández el lugar no es escenario sino lenguaje, idioma, sentimiento. Hay en la poesía de este libro una fuerte economía sentimental, un ordenamiento de los afectos que se distribuyen geográficamente y que dibujan la forma de percibir del poeta. Escribe: «El primer día te pedí que hablaras menos. / Traías / demasiadas cosas de fuera / que interrumpían / la ciudad». De alguna forma podemos decir, conectando con lo anterior, que el libro trata de dibujar un sentido del espacio, donde a partir de los diversos paisajes, nos avisa de que el objetivo es estar en todos los lugares

como en casa. Esa es su economía sentimental: una visión de las normas del hogar, de la gestión política del hogar que es la gestión sentimental del hogar. Hay tal vez una visión fraternal de las relaciones humanas, una visión republicana.

Y finalmente el lenguaje. Toda la poesía anterior de Fruela Fernández estaba atravesada por la contundencia de un lenguaje que trataba de desautomatizar las formas estables del lenguaje burocratizado del presente. En este lenguaje poético que atraviesa el libro se observa aquello que tan bien supo leer E. P. Thompson y que Fruela Fernández conoce a la perfección (basta leer su ensayo *Una tradición rebelde. Políticas de la cultura comunitaria,* publicado por La vorágine en 2019): el lenguaje de la tradición no es un lenguaje muerto sino que es un lenguaje que se opone, en muchas ocasiones, a las imposiciones externas del capitalismo. Lo popular está atravesado por la fuerza de un futuro alternativo, y ahí reside su fuerza o parte de ella. El poeta en este caso concibe la tradición no como mero residuo sino que lo trae al presente para activarlo dentro de un lenguaje no lineal, dentro de un lenguaje que se desmenuza como narración. Un sentido del ritmo poético que se muestra acorde con lo contado al tiempo que no deja de sorprender por sus giros semánticos y la potencia de sus imágenes. Dicho de otro modo: esta *familia socialista* no podía retratarse de otro modo. No es pasado, es más que una forma temporal ya que es también la forma de este lenguaje.

En definitiva, estamos ante un libro que tiene el magnifico don de irradiar sentido en muy diferentes niveles. Se trata de un ejercicio de memoria, es cierto, pero todo ejercicio de memoria también lo es de duelo («los que se abruman bajo el peso de sus antepasados»), y el duelo también es el principio de lo político en la vida; el punto desde el cual se construye lo diferente sobre lo que ya se ha perdido (como bien ha escrito Enzo Traverso). Estos versos, por ejemplo: «Los muertos / nos iluminan, / imprevistos, /como regatos desecados que un día vuelven y arramblan / con el camino». Duelo y melancolía como formas de acción poética y política.

ADÓN, PILAR (2018). *LAS ÓRDENES*
MADRID: LA BELLA VARSOVIA, COL. POESÍA. PREMIO DEL GREMIO DE LIBREROS DE MADRID 2018.

PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS

Ya escribía Charlotte Brontë en su *magnum opus Jane Eyre*, que el convencionalismo no es moralidad, al igual que la justicia propia tampoco es religión. Este tipo de verdades diametralmente opuestas se observan en *Las órdenes* de Pilar Adón (Madrid, 1971), y es que resulta imposible obviar la similitud entre ambas obras. Adón evoca el mismo hogar gótico de Brontë. En *La órdenes*, vemos como las cuatro paredes de una casa pueden convertirse en el peor de los encarcelamientos, en todo un territorio hostil que amenaza de forma continua a la intimidad del ser. Adón revela una voz femenina que, aterrorizada, se ve en la obligación de generar una nueva identidad en mitad de una herencia y de situaciones familiares adversas. Esto causa que la voz poética cuestione una serie de circunstancias e incomodidades que encuentran su origen en la lucha entre el deber moral hacia sí misma y el deber moral hacia el prójimo.

Esta dicotomía basada en la dependencia, se trata de forma diversa en las tres partes en las que se divide el poemario. La primera expone la dependencia madre e hija, los cuidados que se establecen entre ambas de manera recíproca. Advertimos en «La llamada del día» cómo una madre sigue llamando a su hija para saber si está en casa, si ha descansado y qué va a comer. Asimismo, es igualmente notable la dedicación filial, ese «afán de cuidar», esa «mujer que se apresura, que lo hace todo ahogándose en sí misma» (p. 24). En la segunda parte se habla de una dependencia física paterno-filial. El padre del yo poético se encuentra enfermo, «se le contamina el lenguaje» (p. 45), y esta debe velar sus últimos momentos e instantes de vida. Volver a casa, pues, no es un consuelo. Es un olvidarse del bienestar propio para entregarse al otro.

Sin embargo, esta acepta tal verdad sin recaer en el sentimentalismo, podría compararse incluso con un héroe que, con orgullo, muestra su condición caída, asumiendo una derrota incómoda. Por lo tanto, Adón habla fuerte y claro sobre todas las conformidades que acompañan a la mujer simplemente por su condición femenina, rebelándose, del mismo modo, contra ellas. Describe así, al mismo tiempo, la historia de una re-

nuncia tanto personal como social. Desde una esfera tan íntima como la de un hogar, el yo poético denuncia aquellas expectativas impuestas sobre sí misma por ser mujer, al igual que ese miedo que se padece tras la desolación de arroparse en la soledad de unas creencias que no son celebradas por una mayoría: «Eso espiritual que ves es mí es miedo» (p. 35). Esto causa que la mujer se rompa, se siente alienada. Tanto si se conforma como si intenta obviar la norma, se encuentra condenada a sentir un inconformismo recurrente, precisamente, por esa falta de espacio personal. La voz poética está tan ocupada tratando de encajar en un espacio ajeno, que olvida que debe construir uno que le pertenezca. Así pues, Adón demuestra en estas dos primeras partes como el peso de la familia, de los lazos de sangre, de las herencias… recae sobre la esclavitud del estigma femenino, percibiendo claramente tal fenómeno en «Estigma» (p. 21).

También nos percatamos de que, en ocasiones, ser mujer significa asumir un rol incuestionable. Concretamente, la poeta habla de las mujeres que no desean ser madres «No queremos ser madres. / La ausencia de un heredero que deje borrones. / Seguir siempre hijas…» (p. 30). La progenie no ha de ser siempre un motivo de dicha para ellas. De hecho, Adón sentencia que «una mujer pobre con un niño en brazos es una mujer dos veces pobre» (p. 28). Son aquí especialmente visibles las presiones y dominios a los que se ve sometida toda fémina al nacer, esa transición necesaria de hija a madre y el cuestionamiento y juicio que se establecen en el momento en que alguna decide no perpetuar esa cadena preestablecida de cuidados.

Finalmente, en la tercera parte de *Las órdenes*, se revela un tipo de dependencia totalmente diferente a las que se exponían anteriores: hacia las letras y hacia el mundo literario: «En los momentos de bonanza, cuando es fácil no creer o afirmar que no se cree […] entonces lo hago: busco a Alice Oswald, a Jane Kenyon…» (p. 56). Por consiguiente, es gracias a la literatura por lo que se produce el consuelo del *ego*, esa catarsis final y su esperada huida de la situación una vez finalizada.

Concluimos afirmando que *Las órdenes* es un poemario que adquiere vida propia, que cuestiona la levedad más sutil de la existencia femenina, que llama al reconocimiento y nos abraza con su proximidad. La poeta también nos cuida, nos mima, abre nuestros ojos a la realidad hostil que envuelve a la mujer. Además, es un poemario que nace del amor, del propio y hacia los demás, que nos hace conscientes de que, a veces, y a pesar de que esto pueda resultar un placer doloroso como sostiene Brontë, es en la rotura de las convenciones donde se equilibra la balanza.

AGUILAR ALMENDROS, GRACIA (2018).
LIBÉRAME DOMINE
VALENCIA: PRE-TEXTOS.
XVIII PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA EMILIO PRADOS.

VERÓNICA ARANDA

Con su primer poemario, *Libérame* Domine, Gracia Aguilar Almendros (Albacete, 1982) obtuvo el Premio Internacional de Poesía Emilio Prados para poetas menores de 35 años. La obra sigue una línea que, sin ser estrictamente de la conciencia social, entraría dentro de la poesía de la crisis, pues recoge de primera mano la situación precaria que atraviesa toda una generación (la llamada Nini o Millennial), que ha sufrido los bandazos de la crisis económica mundial que se desencadenó en 2008: desempleo prolongado, trabajos precarios, la necesidad de emigrar en busca de un futuro más digno. El poema «Permanecer» con una estructura narrativa, poetiza magistralmente dichas problemáticas: «Si no tienes trabajo, / no tienes voz.». Aguilar Almendros reivindica un lenguaje claro, con pasajes coloquiales y retazos de cultura pop que no dejan de lado el lirismo o la influencia de la poesía mística. De hecho, su punto de partida es san Juan de la Cruz y en su sintaxis hallamos cierta retórica eclesiástica, desde el título o las invocaciones: «Señor, líbrame de la muerte eterna.». Por otro lado, nos recuerda a la mejor Gloria Fuertes que habla de tú a tú con el lector, o al agnosticismo de Blas de Otero, en su versión más luminosa: «Perdida estoy, Señor, / cógeme de la mano, / hazme danzar / como a un derviche, / embriágame de luz.». Aunque la genealogía de la autora manchega se remonta a Safo, idealizando una época más pura y respirable: «Recuerdo a Safo / trenzando flores / en el cabello / de su pequeña Cleide.». Así, las referencias clásicas y la alusión a mitos como el de la Diana Cazadora o el Rey Midas, se van insertando de forma sencilla y espontánea, sin ningún alarde enciclopédico. La identificación con la diosa protectora de la naturaleza puede surgir mientras el sujeto poético sale a correr, con su *mp3,* y se enfoca en la felicidad que exhala el cuerpo: «Todo parece / adolescente y nuevo, / también mi cuerpo. / Soy / Diana cazadora, / latidos y sudor.» A esta percepción del mundo a través de lo físico y de

los cinco sentidos, se suma la indagación en las constelaciones familiares, desde una introspección retrospectiva que se completa con el ejercicio de la escritura. En esa inmersión profunda, el yo consigue liberar el miedo (uno de los leitmotiv del libro), haciendo del sufrimiento y la rabia materia poetizable. Así, la autora albaceteña, en tono confesional, plantea temas tan actuales como el acoso sexual (golpea al lector el poema «Autodefensa» o cómo sobreponerse a dos intentos de violación y sus secuelas psicológicas) y la «sororidad», un neologismo que hace referencia a la hermandad y los cuidados entre mujeres en una sociedad patriarcal. Así lo expresa, de manera sencilla, en el espacio de una peluquería, reivindicando vínculos más solidarios: «Y lo que dijo / mi esteticién / cuando posó sus dedos en mis cejas: / "qué poco acostumbradas / a que nos toquen".». En *Libérame* Domine, Gracia Aguilar Almendros traza un camino de superación. Representa una carrera de obstáculos cuya meta es la catarsis, tras dejar que aflore todo lo animal que hay en ella, porque en los miedos antiguos convergen también lo biológico y el aullido. En la última sección, «Finisterre», el acantilado simboliza un salto hacia una nueva vida en la que yo que asume su esencia y persigue la luminosidad de un mundo menos hostil.

Una primera obra impecable de una poeta con una voz muy hecha, a la que no debemos perder de vista.

PÉREZ AZAÚSTRE, JOAQUÍN (2018).
POEMAS PARA SER LEÍDOS EN UN CENTRO COMERCIAL
SEVILLA: FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA, COL. VANDALIA.

JOSÉ DANIEL GARCÍA

Desde su primer libro, la poética de Joaquín Pérez Azaústre (Córdoba, 1976) se plantea como un proyecto consciente, sostenido y abierto; una línea de búsqueda casi detectivesca; una interpretación de nuestro historia a través del diálogo con sus mitos para comprender el mundo en el que vivimos —y, de paso, a uno mismo— hasta donde la zona umbría lo permita. En esta nueva entrega, el cine es la base sobre la que se eleva un discurso lírico que retoma parte de su imaginario, pero donde los mitos que lo componen muestran su lado oscuro o su derrota para testimoniar el fin de un tiempo histórico y el peligro de ciertas amenazas en una actualidad marcada por lo efímero.

Para hablar del presente y advertirnos, la «película» ofrece algunos *flashbacks* donde el haluro de los fotogramas es la ceniza tibia de Europa que, al calor del miedo y de la confusión, revela algunas ascuas agazapadas. Así, en «La edad de oro», la barbarie nazi y la promesa ambigua del sueño americano dibujan los perfiles de unas vidas que, de paso, recuerdan la importancia del pueblo judío en la elegía de nuestra cultura. Hollywood, por ejemplo, no sería lo que ha sido sin nombres como Billy Wilder o Spielberg.

En la sesión de tarde y «Salas vacías», héroes de celuloide y héroes de papel se turnan, imbricados sin estridencias, para rememorar un pasado común y dar voz al poeta, quien sabe transmutar la vivencia íntima en literatura y, de esta manera, universalizarla. Como nos advirtiese en «La contractura», poema de su libro *Las Ollerías*: «la poesía no debe ser confesional, / porque todos tenemos una historia… hay que darle el barniz de la escritura, travestirla en lenguaje».

Pérez Azaústre se asoma a la tradición y dialoga con ella e intentar dar sentido a un todo fragmentado. Para obtener un plano general, pri-

mero hay que medir las luces y las sombras de las diferentes partes y luego hacer la suma: el amor, los amigos, el misterio que late en cada hogar donde ardió un fuego… Retratos de familia que hablan de la orfandad, viene a decirnos Michael Corleone desde el lago Tahoe. No todo está perdido, le responde, porque siempre habrá ejemplos de bonhomía.

Si el tiempo es una clave en la obra literaria de este cordobés para quien el transporte es parte del viaje, se comprende en estrecha relación con los lugares (ciudades, avenidas, restaurantes…) como espacios simbólicos donde memoria y olvido se encuentran en un tren detenido en el poema.

Poemas para ser leídos en un centro comercial continúa, en palabras de su autor, un filón de escritura hallado en *El jersey rojo* y desarrollado durante una década, en paralelo a la composición de *Las Ollerías* y de *Vida y leyenda del jinete eléctrico.* Por tanto, en sus páginas hallaremos temas característicos de su obra como la época de entreguerras (París, el Jazz, la Generación Perdida, el mítico hotel Ritz), el juego metaliterario y las referencias al mejor cine estadounidense, encarnado en la piel de algunos iconos (Eva, Brando, Fitzgerald, Ruth Warrick) que define con singular maestría mediante un malabarismo de espejos quebrados en los que rostro y gesto se complementan para enseñarnos su perfil completo y, al fondo, nuestra perplejidad.

Si tanto el jinete como el nadador de la novela previa a este libro continúan avanzando mientras los escenarios clásicos se desmoronan, estos poemas constatan la devastación, el fin de un tiempo irrecuperable. Y, sobre las ruinas de nuestro pasado, se yerguen deslumbrantes centros comerciales a los que asiste un público sin memoria. Por eso es necesaria la evocación de una época trágica pero hermosa, donde aún se luchaba por ideales y la emoción de un beso hacía temblar el labio y no el teléfono de bolsillo. La pérdida es un hecho irreparable, por eso hay que ser fuertes para sobrevivir a un mundo sin asideros. Un mundo como un centro comercial que brilla en su retórica vacía mientras sus salas de cine cierran.

PIQUERO, JOSÉ LUIS (2017). *TIENES QUE IRTE*
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ.

JUAN GABRIEL LAMA

José Luis Piquero (Mieres, Asturias, 1967) forma parte de esa generación de poetas que han aprovechado excelentemente las enseñanzas del viejo gato católico que fue T. S. Eliot, las de nuestro poeta fundacional de toda una estética, Jaime Gil de Biedma, y las de toda una tendencia que el tiempo ha atemperado y puesto en el lugar que le corresponde. El coloquialismo, la ausencia de retórica y el diálogo con el lector son las claves de la poesía de figuras como Karmelo C. Iribarren, Roger Wolfe y, por no alejarnos mucho, las de los cordobeses Pablo García Casado o Inmaculada Mengíbar.

Piquero, que ya había reunido su poesía en *Autopsia* (en la extinta DVD, 2004), ha seguido en esa línea de aparente provocación al lector, que en realidad esconde una visión amarga y desolada que se hace grito a quien quiera responder. Es *Tienes que irte* un libro con un cierto matiz existencialista, que trata temas tan universales como Dios, el Amor y la Muerte. Como en Eliot, una lectura religiosa de la poesía de Piquero, por sorprendente, no deja de tener una cierta coherencia. Así, en multitud de poemas encontramos referencias evangélicas, como en el que arranca el libro, «Respuesta de Lázaro*»:* «Podrido estoy más limpio / de lo que he estado nunca.» (p. 13), con una respuesta descreída de Lázaro a Jesucristo ante la propuesta de resucitarlo, de traerlo desde la muerte. No será la única referencia a la Resurrección que encontraremos a lo largo de las páginas de *Tienes que irte*. Si siempre se ha visto *Blade Runner* como una película religiosa, con el grito del Ser creado al Creador cuestionando la muerte de la criatura, aquí en el poema «*Dummy*» son los propios muñecos de las pruebas de seguridad automovilística los que gritan vida a su Creador «esquivo a un ingeniero y salimos a escape / carretera adelante, hacia auroras blanquísimas, el cielo de los dummies.» (p. 18).

Son también curiosas las referencias a Dios y al diablo en poemas como en «*Él*» o «El día libre del diablo», poema este ultimo que podría

enlazarse con la referencia a la banalidad del mal de Hannah Arendt en versos como «luego aprendes tus mañas y todo se limita / a un aburrido truco de aquelarre, / y la vida y la muerte son un juego de niños.» (p. 26). La lucha entre Dios y el diablo, tan vieja como la Humanidad, se resuelve en aburrimiento existencial en el poema «Bruto»: «A falta de otra cosa / es lo que tengo: el miedo. / Lo único cierto en mí que soy mentira.» (p. 30).

Estas referencias a creadores y criaturas tienen también su reflejo en el mundo clásico, como en el poema «Carta del C*íclope*», donde la criatura, como Prometeo, como el monstruo de Frankenstein, como de nuevo Roy Batty, cuestiona su existencia, en este caso preguntando a aquel Nadie que lo dejase ciego «Hazme un favor, destrúyeme / o acéptame en el orden de las cosas. / Todo menos dejarme en esta mancha oscura, con las voces del Otro» (p. 35).

De nuevo, son las referencias religiosas las que aparecen en poemas como «*Noli me tangere*», que ya el título avanza. La resurrección de los electrodomésticos, como la de la Carne, es materia de Credo en manos de «Los hombres que vinieron a arreglar la nevera. / Tan fuertes, y sabían dónde estaba el enchufe.» (p. 61). Este tratamiento de la religión tiene su otra faz en la visión que de las relaciones humanas y del amor nos da Piquero, llena de ironía, desencanto y verdad. Así abunda en las nuevas formas de relacionarse, de conocer, de tener sexo, de la sociedad del XXI, como muy acertadamente ha detallado Patricio Pron en *Mañana tendremos otros nombres* (Alfaguara, 2019), a través de las nuevas tecnologías, en poemas como «Tu amante (virtual)*»:* «Entre tanto, pon a cargar el móvil, / tu arpa hertziana. / No cese tu adulterio de susurros.» (p. 43).

Por último, las referencias a la muerte (o la Muerte, como personaje literario) son una constante en todo el libro. No sólo en poemas obviamente dedicados a desaparecidos, como es «Vacío de Rafael Suárez Plácido», sino en constantes alusiones desesperanzadas pero valientes. «¿Pero por qué iban a mentirnos tanto, y para qué? / El rostro en el cristal de la escotilla, / su mueca de sarcasmo. / Es el final. Ya estoy cayendo. / Temo / que adonde voy ahora no me espere ni Dios» (p. 79), en su poema «Vuelo 19 (Triángulo de las Bermudas)» es buena muestra de esta visión de la muerte, a la que hay que enfrentarse con media sonrisa, desafiante, como nos dice el poeta en «Narcolepsia»: «¿Por qué? Sólo es un poco de incertidumbre. / Estáis perdidos, cabrones. / Pero oye… / Vais a morir» (p. 70).

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 4. AÑO 2009

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

Poesías completas
La poesía de Fabio Morábito
Rafael Espejo

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

Paraíso perdido
Ángel González
Eugenio Montejo

Los alimentos
20 reseñas

NÚMERO 5 EXTRA. AÑO 2009

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

Poesías completas
La poesía de Rafael Cadenas
Rafael Espejo

Bonus track
La razón poética
Luis García Montero

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

Paraíso perdido
Mario Benedetti
Ramiro Fonte

Los alimentos
19 reseñas

NÚMERO 6. AÑO 2010

Tres morillas
Carlos Pardo
David Pujante
Francisco Bueno

Poesías completas
La poesía de Joaquín O. Giannuzzi
Rafael Espejo

Bonus track
Carta pisana sobre poesía italiana contemporánea
Esther Morillas

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

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

Los alimentos
21 reseñas

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

NÚMERO 14. AÑO 2018

Tres morillas
Miguel Ángel García
Nieves Muriel
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 Mármol
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

NÚMERO 15. AÑO 2019

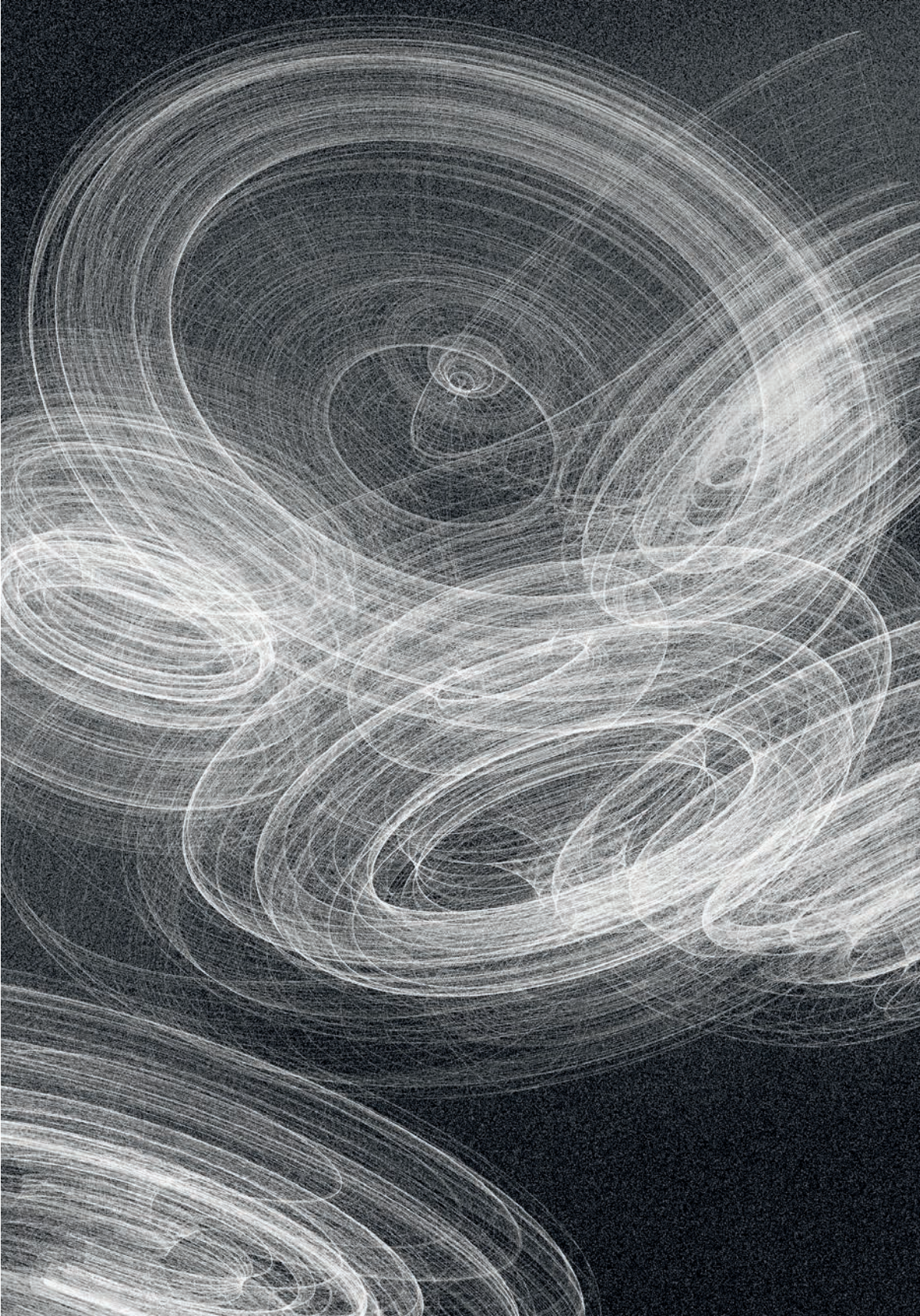
Tres morillas
Ángelo Néstore
Javier Helgueta Manso
Luis I. Prádanos

Poesías completas
La poesía de Benjamín Prado
Francisco Díaz De Castro

Bonus track
Breve panorama de la poesía guatemalteca actual
Javier Payeras

Altavoz
francisco javier díez de revenga

Plateado Jaén
Andrea Bernal
Antonio Lucas
Guillermo López Gallego
José Luis López Bretones
Juan Cobos Wilkins
Ketty Blanco Zaldivar
Mayco Osiris Ruiz
Mónica Doña
Pablo Acevedo
Rosa Berbel

Paraíso perdido
Pablo García Baena
Nicanor Parra
Claribel Alegría
Carilda Oliver

Los alimentos
24 reseñas