PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén

PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 22. AÑO 2024

DIPUTACIÓN
DE JAÉN

Consejo editor

Diputación de Jaén
Presidente
Francisco Reyes
Diputada del Área de Cultura y Deportes
África Colomo
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
Ángeles Mora
Fanny Rubio
Francisco Brines †
José Manuel Caballero Bonald †
Luis García Montero
Manuel Urbano †
María Auxiliadora Álvarez

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

Sobre la poesía femenina y otro lirismo imposible
Martín Rodríguez-Gaona 9

La poesía de Georg Trakl, lenguaje y modernidad
Miguel Sánchez Gatell 13

Lima y la modernidad de la poesía beat: Luis Hernández Camarero y la soledad
Rafael Morales Barba 21

Poesías completas

La poesía de Aurora Luque
Sergio C. Fanjul 29

Bonus track

Poesía chilena contemporánea
Nain Nómez 33

Altavoz

Miguel Hernández, ruiseñor de las desdichas
José Ángel Leyva 41

Gotas de sombra

Augusto Rodríguez 49
Blanca Luz Pulido 54
Carmen Villoro 58
Irene Gómez-Castellano 66
Jairo García Jaramillo 72
Jorge Boccanera 77
Mayra Oyuela 83
Miguel Ángel Zapata 88
Seda Cruz 94
Yolanda Sáenz de Tejada y Vázquez 98

Paraíso perdido

Marta Agudo (1971-2023) 107
Rafael Guillén (1933-2023) 108
Antonio Deltoro (1947-2023) 109

Los alimentos

18 ciervas, de Rosana Acquaroni, por Idoia Arbillaga 115
Acogido a sagrado, de Jesús Cotta, por José Julio Cabanillas 118
Arqueologías, de Ada Salas, por Ketty Blanco Zaldivar 120
Buenos Aires, el ayer y el Universo, de Raúl Alonso, por Antonio Manilla 122
Corteza, de Marina Tapia, por Álvaro Salvador 125
Desde la hierba, de Dafne Benjumea, por Verónica Aranda 128
El cielo roto de Shanghái, de Estefanía Cabello, por Idoia Arbillaga 131
El dorado, de José Luis Rey, por Pedro Ruiz Pérez 134
El esfuerzo del copista, de Tomás Hernández Molina, por Pepa Merlo 137
El lugar de las palabras, de María Gómez Lara, por Elena Felíu Arquiola . . 140
Everyman, de Guillermo López Gallego, por Rafael Morales Barba 143
La casa de La Piedra, de Nieves Chillón, por Paula Fernández Villalobos . 148
La iguana de Casandra. Poesía selecta 1983-2021, de Miguel Ángel Zapata, por Víctor Manuel Mendiola 151
La ocasión y el homenaje, de Felipe Benítez Reyes, por Antonio Jiménez Millán. 153
La piel de la naranja, de Paula Bozalongo, por Carmen Canet 156
La primavera del saguaro, de Ruth Llana, por María Elena Higueruelo 158
Lámpara de madrugada, de Selena Millares, por Ana María Díaz 160
Libro mediterráneo de los muertos, de María Ángeles Pérez López, por Joaquín Juan Penalva 163
Los 108 nombres de Dios, de Jesús Aguado, por José Ángel Cilleruelo 166
Los hilvanes del tiempo. Diario 2006-2007, de José Luna Borge, por Antonio Manilla 168
Otro amor, de Elena Felíu Arquiola, por Cristina Castillo Martínez 171
Peces en la lengua, de Ana Sánchez Huéscar, por Martín Rodríguez-Gaona. 173
Piedra negra, piedra blanca, de Raúl Nieto de la Torre, por Selena Millares . 176
Poesía y tao, deJorge Gimeno, por Daniela Martín Hidalgo 178
Redención, de David Refoyo, por Antonio Díaz Mola 181
Término medio, de Fernando P. Fernández, por Dionisio López 183
Textos inéditos e inconclusos de Miguel Hernández (Estudio y edición), de Carmen Alemany Bay, por Aitor L. Larrabide 185

TRES MORILLAS

SOBRE LA POESÍA FEMENINA Y OTRO LIRISMO IMPOSIBLE

MARTÍN RODRÍGUEZ-GAONA

Que la expresión lírica sea concebida y asumida casi como un sinónimo de lo poético parece una opinión de sentido común. Tal perspectiva puede aún hacerse más cerrada, pues incluso asociaría lo lírico con el canto del amor cortés; relaciones esquemáticas e idealizadas entre un sujeto, activo, que se dirige a un objeto, pasivo. Desde esta perspectiva, los rasgos de contemporaneidad se concentrarían apenas en actualizaciones léxicas y escenográficas, o en el empleo tenue de la ironía, más como una búsqueda de complicidad que como una técnica desmitificadora. Es decir, la originalidad apenas quedaría sugerida como la posibilidad de un nuevo costumbrismo.

Quizá, por considerar aquella asociación evidente, se ha pensado poco en la amplitud de la tradición lírica. Al menos de cara a los lectores, las propuestas metapoéticas, en este sentido, tuvieron como consecuencia el ostracismo de sus autores antes que la expansión de los criterios de lectoría. En cualquier caso, puede que sea conveniente remitirnos a lo aparentemente obvio. La poesía lírica se ha definido como aquella que expresa sentimientos y reflexiones articulados alrededor de un yo, por lo que da preponderancia al relato autobiográfico y a los estados de ánimo. Sus antecedentes más antiguos se remontarían a la canción, de allí la centralidad de la oda, inicialmente, y luego la del soneto. Mas su función hímnica o celebratoria ha sido usurpada, en la modernidad, por las composiciones de la música popular industrializada, que cumplen el papel de testigo, acompañante, e incluso protagonista, en experiencias iniciáticas o rituales de paso de la vida social. Pocos poemas contemporáneos de la tradición culta alcanzan aquel estatus legítimamente popular, quizá uno sea «Que la vida iba en serio» de Jaime Gil de Biedma: «Pero ha pasado el tiempo / y la verdad desagradable asoma: / envejecer, morir, / es el único argumento de la obra». Fuera

de la universalidad de la experiencia referida y de la maestría en la expresión, debe considerarse que el calado de este breve texto, ya clásico, corresponde también al mayor prestigio que los lectores asiduos otorgan a la introspección con respecto al mero ensalzamiento afectivo.

A partir de las distintas versiones de la modernidad poética, a lo largo de todo el siglo XX, los poetas más solventes y ambiciosos han buscado la práctica de otro lirismo; uno que fusione el anhelo de emotividad con la indagación formal. En este sentido, ese otro lirismo estaría caracterizado por la búsqueda de una simbiosis de experiencias y lenguajes diversos, con constantes cruces de fronteras estilísticas y cierta difuminación de los géneros. Con dicho propósito, algunas de las prácticas más recorridas han sido actualizar o exacerbar el habla cotidiana, proyectarse en la naturaleza y apropiarse de su imaginario, practicar la ironía y la sátira, saturar las formas hasta que disgreguen una emoción (lo sublime), y potenciar la conexión irracionalista o, por el contrario, crear un correlato objetivo. Es decir, como se aprecia en este breve repaso, el lirismo se expresa en una multiplicidad de lenguajes, intentando conciliar el temperamento individual con un probable gusto colectivo.

No obstante, desde la perspectiva de la industria editorial, la predominancia social o cuantificable del gusto colectivo es lo que se pretende vincular exclusivamente con la poesía, en una problemática generalización o simplificación, como sucede con la poesía pop tardoadolescente. Así, los lectores masivos creen que la poesía es un lenguaje determinado y formulaico que relacionan con la sentimentalidad; mientras que los poetas cultos y los lectores asiduos saben que lo poético, ante todo, consiste en una actitud ante el lenguaje; una vivencia dentro del ejercicio de una tradición múltiple.

El riesgo de confirmar y complacer el gusto colectivo parece bastante alto para un poeta, pues el público general, que conforma lo masivo, aún vincula la poesía con la métrica y muestra su admiración o sorpresa al descubrir que existen poetas vivos (Bécquer, Rubén Darío o Pablo Neruda persisten como vagos referentes); éste sería el marco de referencia sobre el que se desenvuelven los autores que codician el *mainstream*. Mas, como prueba de la propia democratización de la producción simbólica, la intención de desarrollar un lenguaje ajeno a la norma y consciente de la tradición poética ha sido constante desde la moderni-

dad. Incluso, buscando mayor consistencia o identificación, en algún caso ciertos poetas bautizaron o pusieron membrete a sus propuestas de otro lirismo, como sucedió con los *Antipoemas* de Nicanor Parra. No obstante, tiempo antes, y en una estética en las antípodas del poeta chileno, César Vallejo, con *Trilce,* escribía otra potente y seminal versión de antipoesía. Pese a cualquier divergencia, las poéticas modernas tienen en su conjunto algo en común: todas pretenden distanciarse, o al menos atenuar, la sentimentalidad (de allí también el prestigio de la sobriedad reflexiva, tono que se vincula con la profundidad o la madurez). Aunque podría pensarse que aquello responde a cierto pudor como rezago decimonónico, en realidad se trata de una estrategia estética, que anhela la intensificación de lo emocional a través de la contención y la sugerencia, evitando los clichés (como en la sentimentalidad extrema que trajina el melodrama en los productos de la cultura de masas).

Esa búsqueda de la singularidad condujo a una expansión de lo que se consideraba como experiencia poética: de los salones burgueses se pasó a las calles y las alcobas dieron rienda suelta a las pesadillas. Los poemas salieron de los libros y fueron a pasear por los museos o soñaron con hacerse música. La poesía se convirtió en algo más que versificación, buscando crear juegos de lenguaje y efectos de sentido. Surgió el placer de la apreciación como un desafío compartido entre escritores y lectores. Así nada, ningún tema, fue ajeno para el poeta desde finales del siglo XIX: se impuso la belleza sucia de lo nuevo.

En el mundo hispánico, la sensibilidad femenina se ha adaptado con solvencia a aquellos cambios en el registro lírico: poetas como Olga Orozco y Blanca Varela supieron traducir sus intereses y obsesiones a partir del bagaje retórico común del parasurrealismo, como antes hiciera Lucía Sánchez Saornil con el de la vanguardia ultraísta. Pese a todo, no se apreciaba en primer plano una aproximación consciente o politizada con respecto a la expresión de la identidad femenina; o, al menos, esta quedaba velada en la sugerencia como una de las convenciones propias del género.

Esa parquedad fue remitiendo paulatinamente en la poesía española del cambio de siglo, marcada por la hegemonía retórica del realismo meditativo que diera prioridad a la expresión directa, figurativa y sentimental; de allí el consecuente predominio de la temática sobre

la forma. De este modo, proyectos de escritura como los de Ada Salas o Amalia Bautista exploraron un imaginario femenino muy concreto, que puede tener algún parecido con el que en su momento trabajaron Sylvia Plath y Anne Sexton en cuanto a las limitaciones y las rebeldías asociadas a las convenciones sociales.

Desde aquellos años, la poesía femenina, por primera vez con mayor aceptación editorial, asume nuevos retos y conflictos relacionados con la búsqueda de un equilibrio entre sus motivaciones individuales y colectivas: reivindicaciones artísticas a la par que reivindicaciones de género. Este dilema, como se aprecia, toca la raíz de la problemática del lenguaje y el lirismo. No obstante, en las instancias favorecidas por la mercadotecnia y lo institucional se valora especialmente la continua homologación de un imaginario consensuado y compartido, como también el tono estrictamente confesional, la apelación a la anécdota y la sentimentalidad explícita; respuestas que anhelan el éxito o una plena asimilación social.

Es decir, la fórmula lírica que ha despertado interés y aceptación supondría cierta conveniente homogenización mediante el ejercicio de un lenguaje coloquial y el paradójico encomio de experiencias comunes a través de la exaltación de la subjetividad (el confesionalismo y la literatura del yo). Así se corre el riesgo de asumir y reiterar un imaginario desgastado, que pierde efectividad poética, pero que propicia una recepción favorable tanto en el público como en los jurados. Nada significativo desde la perspectiva del *mainstream*, si se considera que, en última instancia, toda la poesía debe sonar parecida.

Estas circunstancias recuerdan que la imprescindible fusión moderna de la experiencia y el lenguaje conduce a un reto artístico concreto: problematizar la codificación y la recepción de la voz poética. Así, cuestionar la expresión convencional resulta decisivo, pues lo lírico no tiene una definición inmutable y, por lo tanto, requiere de una permanente actualización. Tal convicción abre muchos otros caminos: el paso de las estructuras cerradas a las abiertas, del confesionalismo al sujeto lírico como personaje y de la sugerencia a lo intraducible.

En dicho sentido, las poéticas femeninas, conscientes de su marginalidad, históricamente se han ido manifestando en oposición al conservadurismo del canon y sus filtros. Incluso también enfrentándose al mer-

cado, que condiciona exigiendo un posicionamiento desde la juventud y visibilizando sólo lo ya conocido. Mas la creciente y loable inclusividad de género también conlleva otros riesgos, puesto que convierte en tendencia el reconocer a las mujeres no por la elaboración de una propuesta artística o un lenguaje propio, sino por ciertos atributos anecdóticos o esencialistas, usualmente patriarcales.

Desde el margen, formadas antes de la eclosión feminista, algunas poetas nacidas en los setenta proponen otro lirismo: una aproximación artística al lenguaje, pero que asimismo es consciente de sus condiciones, contextos y contrastes. Un lirismo asumido no como una experiencia universal ni estrictamente limitado a lo emotivo, sino que acoge marcas de clase, educación y posición política, entre otras. Circunstancias vitales desde las que se trabaja lo imaginativo, lo fenomenológico, lo sutilmente enrarecido. Así surgen también la fantasía, lo extraño, lo sinuoso, lo escondido o agazapado.

Nuevos versos o preguntas pertinentes, formuladas con estupor y belleza, hoy que desconocemos si lo lírico persistirá tras la abolición de lo íntimo por las redes sociales. O, si en sus próximas mutaciones, nuestra inmemorial voz interior estará más relacionada con la poesía dramática, el histrionismo, lo performativo o las máquinas.

LA POESÍA DE GEORG TRAKL, LENGUAJE Y MODERNIDAD

MIGUEL SÁNCHEZ GATELL

En el otoño de 1914, a los pocos meses del comienzo de la Gran Guerra, el joven filósofo Ludwig Wittgenstein se encontraba movilizado con el resto de las tropas imperiales en la Galitzia austriaca, en el frente ruso. Con ocasión de su paso por Cracovia, y enterado del ingreso hospitalario del poeta Georg Trakl (1887-1914) en esa ciudad —también llamado a filas al inicio de la contienda—, había decidido ir a conocerlo personalmente. Tenía buenas razones para ello: Trakl era uno de los destinatarios de la herencia paterna a cuya parte Wittgenstein había renunciado y dispuesto distribuir entre un buen número de artistas austriacos, cuidadosamente seleccionados por Ludwig von Ficker (fundador de la revista literaria *Der Brenner*), para sufragar los gastos de los creadores más necesitados y ayudarlos así en su quehacer artístico. En esa lista se encontraban, entre los más favorecidos, Rainer Maria Rilke, Carl Dallago, el pintor Oskar Kokoschka, Else Lasker-Schüler, el arquitecto Adolf Loos, y el propio Trakl. De la poesía de Trakl, por la cual sentía una extraña admiración, el filósofo diría: «No la entiendo, pero su tono me deslumbra». El encuentro no tuvo lugar, al menos de la manera esperada: cuando la mañana del 4 de noviembre Wittgenstein llegó a la recepción del hospital, le informaron de que el poeta se había suicidado la noche anterior con una sobredosis de cocaína suministrada por él mismo. Su obra más representativa, *Sebastián en sueños*, se publicaría póstumamente un año después, y su poesía completa vería la luz en 1919, ambos de manos del editor Kurt Wolff.

No deja de ser en cierto modo irónico el comentario de Wittgenstein, pues tanto él como Trakl —en ámbitos tan diferentes como distintas fueron sus motivaciones intelectuales— harían en sus obras respectivas una crítica del lenguaje, en el sentido de cuestionar su función representativa y de definir los límites de lo que puede ser expresado. Esto es un hecho hasta cierto punto transversal a muchas de las expresiones

culturales de la Viena de 1900 y, en el caso de Trakl, se resuelve estéticamente en una obra poética tan breve como compleja y cuya traducción simbólica ha dado pie a todo tipo de interpretaciones, las más basadas en la especulación sobre lo irracional u oscuro de sus imágenes y en la lectura psicoanalítica de sus poemas. No es este enfoque el que quiero valorar, en uno u otro sentido. Me propongo, en cambio, mostrar en qué aspectos se manifiesta esa crítica del lenguaje, en su caso poético, a la que acabo de aludir. Y también, en qué sentido esto es un hecho caracterizador de la modernidad cultural y diferenciado, por lo tanto, de expresiones artísticas anteriores.

Desde el final del periodo romántico —como ha señalado la crítica (entre otros Eric B. Williams, *The Mirror and the Word*)— la relación de la poesía con el lenguaje empieza a ser problemática. Liquidada ya la visión idealista según la cual el lenguaje es la proyección del individuo sobre el mundo, y el mundo puede resolverse (representarse) a través del lenguaje, la poesía se enfrenta a un giro radicalmente moderno y descubre en el poeta a un individuo contradictorio y alienado por la presión de lo social en un contexto de profundos cambios económicos y de modelo urbano, productivo y cultural. Arte y naturaleza, arte y mundo, ya no van de la mano. Baudelaire y la poesía posterior expresan ya una creciente desconfianza por el lenguaje, se interesan más por sus límites expresivos y abren la puerta, en cierto modo, a la poesía del conocimiento, de lo exploratorio. Todas estas contradicciones —la realización del artista a un tiempo como sujeto y objeto artístico, la crisis de la representación como modelo de conocimiento, el agotamiento de un discurso cultural unificador— desembocarán en una serie de cambios estructurales que afectarán a todas las esferas del conocimiento en el tránsito del siglo XIX al XX. Ello dará lugar a distintas soluciones, no todas igual de duraderas ni del mismo alcance, pero que en general desplazarán el centro de gravedad de lo representativo a lo formal, en busca de un nuevo lenguaje a la medida de esas mismas contradicciones.

Esta búsqueda tiene muchas implicaciones. Toda expresión de modernismo literario (y no solo literario) es, en cierto modo, la crítica de un lenguaje insuficiente. O, dicho de otro modo, la escenificación de sus límites, y por lo tanto los del sujeto que se expresa en la obra. La concepción orgánica de lo social como colectividad —un rasgo moderno— facilita la percepción de la sociedad como texto, en cuanto suma

de lenguajes; análogamente, la concepción del yo como abismo entre lo consciente y lo inconsciente —otro rasgo indudablemente moderno— induce la lectura del individuo también como la de un texto, si bien críptico, cuyos sueños —dirá Freud— son su gramática. La angustia moderna es de alguna manera una «angustia lingüística», un colapso de la concepción clásica del arte como representación, algo que había comenzado al comienzo del romanticismo como un desasosiego.

Al inicio de este periodo, si bien el idealismo ya no fundamentaba a ciegas la representación del lenguaje poético en la mímesis de la poética clásica (*ut pictura poesis*), sí lo consideraba en cambio como síntesis de espíritu y mundo, como proyección del sujeto trascendental. Pero esta misma crítica abre ya el camino de una nueva desconfianza, de un extrañamiento progresivo del lenguaje como vehículo válido de expresión. En una fecha tan temprana como 1798, en su *Monólogo*, Novalis dice del lenguaje que sólo trata de sí mismo, que no es otra cosa que su propia naturaleza prodigiosa. El lenguaje ordinario es un puro juego de palabras. El referente del lenguaje es, a lo más, algo indeterminado. En otro lugar dirá que la poesía expresa un lenguaje puro, no mediado: cuanto más indeterminado es el lenguaje como sistema referencial, más productivo se vuelve como instrumento de intuición. Lo paradójico del caso es que esa percepción intransitiva produce un lenguaje emancipado, intertextual y descentrado, que escapa al control consciente del individuo, y que a la postre no evitará ese extrañamiento, sino que incluso lo acentuará, como sucede en la obra de Trakl.

Este tránsito del sujeto especular al sujeto lingüístico es fundamental para entender la naturaleza de la poesía que se escribe desde Baudelaire en adelante, y abre un camino nuevo que en términos generales puede llamarse poesía del conocimiento, aunque no toda la poesía moderna siga estrictamente estos derroteros. «¿Conozco todavía la naturaleza?, ¿me conozco? Basta de palabras», dirá Rimbaud en *Una temporada en el infierno*. La asunción del lenguaje como instrumento, y a la vez barrera, del conocimiento, es el marco dialéctico en el que tomará cuerpo la poesía posterior, y que alcanzará su punto de saturación en el periodo central del modernismo. En la Viena de 1900, será un aspecto más —y no poco importante— de una revolución cultural de mayores proporciones que impregnará el pensamiento estético, la ciencia y la filosofía. Y en este sentido, puede decirse que la poesía de Georg Trakl hereda un

lenguaje poético exhausto cuya oscura simplicidad es una crítica formal del lenguaje, un cierto alumbramiento desde dentro de las palabras. Muy en línea con otras expresiones culturales vienesas.

Es un hecho reconocido que la poesía de Trakl bucea en la tradición del idealismo romántico, aunque el resultado sea la fundación de una poética anti-idealista, y está documentada la influencia directa de Hölderlin —y de otros idealistas alemanes— en su obra y su formación intelectual. Otro tanto sucede con la poesía de Arthur Rimbaud, a quien admira profundamente y parafrasea con frecuencia en sus versos. Con él comparte esa visión decididamente moderna del mundo como lugar hostil; pero el mundo, que todavía se entrevé —si bien distorsionado y enfermo— en la poesía del autor francés, casi ha desaparecido en la obra de Trakl: solo perdura como un juego de sombras, como una resonancia del propio lenguaje que apunta hacia lo indeterminado. Podría decirse que el asunto de toda su poesía es la soledad de ese *yo insalvable*, feliz definición del sujeto en palabras del filósofo Ernst Mach, coetáneo del poeta.

Parece haber, por tanto, una tensión orgánica entre modernismo y lenguaje que trasciende la consideración de este último como un mero instrumento y que, en el periodo expresionista, se hará especialmente evidente y marcada. En lo literario, pero también en otros campos, el lenguaje se entiende a la vez como problema y como discurso. Como problema, en tanto que muestra los límites de lo expresable; como discurso, en la medida en que el acto creador se percibe más como un proceso que como un producto, como un *acto de escritura*. En su edición de *Sebastián en sueños*, Jenaro Talens dice de la poesía de Trakl que «no hay poemas, sino discurso poético del que poseemos algunos fragmentos».[1] La creación no se orienta tanto a generar un resultado, una obra cerrada, sino a fluir como un *decir* continuo, un discurrir del lenguaje del cual los poemas son solo las instantáneas de un proceso. Esto determina en gran medida la significación de la poesía de Trakl como acto de habla, como un discurso que se muestra en su propio hacerse.

La estrategia formal consistirá en diluir el valor referencial de las palabras en una mera función desprovista de significado concreto, a

---

[1] Todas las citas de Trakl son traducción de Jenaro Talens.

partir de un léxico relativamente cerrado y reducido cuyo valor parece ser el de una simple estructura que permite el fluir del discurso poético. El lenguaje queda tan desnudo que podríamos decir que se le ven las reglas, en este caso, estéticas. No se nos dice nada, porque nada puede ser dicho; pero se nos muestra de qué manera sucede esta imposibilidad: «Oh el infierno del sueño; oscuro callejón, pardo jardincillo. Suave resuena en la tarde azul la forma de los muertos. Verdes florecillas revolotean a su alrededor y su rostro los ha abandonado. O se inclina, con palidez, sobre la fría frente del criminal en la oscuridad del zaguán; adoración, purpúrea llama de la voluptuosidad; moribundo, el durmiente se precipitó en la oscuridad sobre las negras gradas». O, dicho de otro modo, nos muestra que no podemos ir más allá del propio lenguaje que construimos: el poeta, el decidor como tal, es su propio límite. No se está diciendo aquí que la poesía de Trakl carezca de significado; al contrario, como propuesta estética admite toda una pluralidad de interpretaciones que permiten leer en su obra episodios que van desde lo biográfico a lo psicoanalítico, y que trasladan de manera coherente esa atmósfera de culpa y angustia que fue su propia vida atormentada y que desembocó en un suicidio prácticamente anunciado. Lo que se quiere subrayar es que su sentido —su resonancia en la tradición y por tanto su valor literario— reside en su carácter de discurso más que en una determinación nacida en el seno de las palabras, en la capacidad de reflexión del lenguaje sobre sí mismo y no de representación.

«Pero cuando bajé por el sendero de piedras, me asaltó la locura y grité fuerte en la noche; y cuando con dedos plateados me incliné sobre las aguas silenciosas vi que mi rostro me había abandonado». El agotamiento de la función especular del lenguaje hace de la poesía de Georg Trakl un ámbito en que no es posible encontrar apenas restos del sujeto creador. Este no está reproducido, sino disuelto en el lenguaje poético: podemos encontrarlo en el *acto de escritura*, en el discurso, pero en la opacidad del texto no hay casi indicios de su presencia. La poesía de Trakl es uno de los ejercicios de soledad creadora más conmovedores de la lírica moderna, y plantea un vitalismo formal que supera con creces cualquier planteamiento programático de la época. Vitalismo formal que deviene lo único comunicable, pues Calibán —cuya rabia narcisista al no ver su cara, nos recuerda Wilde, simboliza la aversión por lo romántico— ya ha perdido toda esperanza de ver su rostro reflejado en el espejo.

LIMA Y LA MODERNIDAD DE LA POESÍA BEAT: LUIS HERNÁNDEZ CAMARERO Y LA SOLEDAD

RAFAEL MORALES BARBA

Luis Hernández Camarero (Lima, 1941-Buenos Aires, 1977), médico de profesión, pianista y melómano, movió sus versos en circuitos alternativos a los de los poetas de la Facultad de Letras de San Marcos con notable despreocupación mediática. Fue un poeta más atento a la libertad de escribir con frescura coloquial e inmediatez, compromiso, desinhibición y actitud lúdica, que a cualquier otra cosa. También uno de los primeros en incorporar masivamente la intertextualidad al poema a base de conocimientos de toda índole, científicos (médicos y astronómicos), musicales de todo tipo, *pop* y clásico, atractivamente inscritos en la verosimilitud emocional y confesional. Camarero transmite en su proximidad desoropelizada una escritura llena de provisionalidad y atenta a su momento personal e histórico, estados de ánimo y circunstancias, mediante una eclosión de erudición apasionada, vivida y vívida (sin culturalismo, ni pedantería), saturada de recurrencias identificadoras (la soledad, la música, el inadaptado, el mar, la compasión y la reivindicación…). El verso libre y los ocasionales «proemas» o poemas en prosa, estarán en la base de su métrica como vías de expresar una poética pionera y generadora de la generación de los 60 o Beat del Perú.

A Lucho Hernández Camarero hay que situarlo en su compleja riqueza y aventura pionera, múltiples facetas. La cultivada *ad libitum* y la emocional íntima y sugerente, en las críticas e ironías, tanto como en las lúdicas y gracejos líricos. Sus versos, a veces rápidos vuelaplumas, otros, por el contrario, muy madurados, pero siempre ágiles, los redactó en cuadernos bordados con primorosas ilustraciones. Los regalaba a pacientes, amigos o transeúntes y desconocidos despreocupadamente. Su temprano suicidio en Buenos Aires, al día siguiente de salir de una cínica psiquiátrica en Santos Lugares (Buenos Aires), truncó su revisión y la necesaria purga de los más ocasionales. Su anti-ego, los ha-

bría dejado seguramente en esa primera redacción, quién sabe, pues su actitud ante la vida no parece estar marcada por tener vocación de estatua, y está muy alejada de la construcción del yo artista con mayúsculas y presencia, a la manera de Juan Ramón o tantos otros. Esa frescura y proximidad hacen muy atractiva su generosidad, también como médico de los humildes, o su actitud entre el juego y la seriedad de un muy serio Peter Pan «herido / por la espalda» (2019: 28), tan maduro como inestable, además de adicto al Sosegón para mitigar los dolores de vértebras. Lucho Hernández Camarero tan complejo y culto, como capaz y declarativo, su cara y cruz en sus ganas de decirse y comunicar su voz contra la soledad, uno de sus grandes asuntos, trae en su fuerte personalidad desinhibida y fresca gran parte del imán de una época en el español limeño.

Acercarse a Camarero es hablar de una poesía urbana, culta e «impura», moderna e inteligente en sus maneras de divulgarla en copias manuscritas y cuadernos, en una lírica casi secreta, pues apenas pudo proponerse o lo hizo tarde a través de Nicolás Yerovi, su editor y estudioso por excelencia. Apenas publicó tres libros en los treinta y cinco años de existencia: *Orilla* (1961), *Charlie Melnik* (1962), y *Las Constelaciones* (1965). En ellos, y desde ahí en adelante, su voz oscila entre las propias pulsiones emocionales y dolor existencial (con la soledad siempre presente) al amparo de su amada Lima y la ironía comprometida que denuncia una injusticia o exceso (sin olvidar la implicación política, pero siempre sin hacer causa militante de ello) con sus congéneres humildes. En esa pluralidad de miradas las críticas contra golpes de estado o de cualquier otra circunstancia, no cae en maximalismos o militancias concretas como un escritor marcado en ese sentido, Javier Heraud. Incluso ese aspecto lúdico, se permite la ironía y crítica contra los más afines (en versos no memorables en esta ocasión) como el «Che Guevara, Oh, pobre Doctor Guevara, / Soportando en la playa / Y sobre la cara / Las tetas de una gringa miraflorina» (2019: 89). Y de la misma manera con que se ríe del Che, muestra simpatía con Salvador Allende, al que trata de «colega» muerto. En cualquier caso, Luis Hernández Camarero (1941-1977), perteneció marginalmente a la generación del 60 peruana (Antonio Cisneros, Javier Heraud, César Calvo, Rodolfo Hinostroza y Antonio Cillóniz —estos dos bien conocidos en España— entre otros). Fundamentalmente a la mirada Beat de Lima que genera en buena me-

dida. Fue reconocido en muy escasos círculos poéticos limeños, pese a la escasa obra publicada, por lo que pasó en la práctica desapercibido. Tampoco lo buscó. Poeta y músico culto y de culto en la capital de Perú, clásico, leído, viajero por Europa, beat y pop, su poesía muestra su actualidad desde el pastiche y el fragmento de un gran lector, muy culto, y gran conocedor de la música clásica, que interpretaba al piano. De su obra tan solo conservamos una parte, pues se ha perdido mucha por su actitud poco comercial. Lo recuperado se publicó póstumamente con el título irónico de *Vox horrísona* o voz cuyo sonido genera horror e hija, injusta e inaplicadamente dice con desdén sobre su propia obra, de un «Neoclasicismo / Hirsuto» (2019: 186). Será el nombre de una colección de poemas que el mismo Luis Hernández planeaba publicar antes de su muerte y reeditados de manera en buena medida en 1983 por Nicolás Yerovi con el mismo título. Se han reunido alrededor de treinta cuadernos (el número actual es mayor, se supone, y linda con los cincuenta, dicen, aunque sin duda habrá algunos más). Habla el estudioso de poesía «casi completa» (2019: 9). Y sin duda suficiente para mostrar a Hernández Camarero como una personalidad hija de su tiempo, comprometida y perteneciente a la Promoción Beat, pero alejada de los planteamientos más radicales de Javier Heraud y que, como es sabido, formó parte del MSP (Movimiento Social Progresista) —lo abandonaría por socialdemócrata— y del ELN (Ejército Nacional Liberación-Perú), mucho más radical y próximo a Ernesto Che Guevara. Su militancia le llevaría a morir por esa causa de un enfrentamiento con la Guardia Republicana en Puerto Maldonado por1963. Lucho Hernández Camarero no se radicalizó en ese sentido, sabía dónde habitaban sus pulsiones y rebeliones contra el poder inmediato y horizontes de expectativas, pero vivía por libre (entre los diferentes alias que se puso, estuvo el de Billy the Kid), atento en lo primordial a sus propias vivencias y situaciones próximas, conociendo y leyendo mucha poesía, sin implicarse en las agrupaciones literarias de su momento. Siempre anteponiendo o su propia libertad individual para decirse desde el yo. La poesía «Es entregar al universo / El propio corazón» (2019: 137).

No es fácil acercarse a su poesía plural, urbana, culta e «impura», en su alcance desigual. Metáforas propias, yuxtaposiciones, sinapsis y elipsis, intertextualidades de toda índole, lenguas distintas que conocía, viajes y referencias, conforman un personalísimo pastiche, muy atracti-

vo. Su desinhibida lírica alcanza momentos estupendos en la sátira de las costumbres burguesas o culturales de Lima, junto a algunos otros estupendos donde prima el sosiego y la contemplación en Miraflores o La Herradura. Buena parte marcada por lo meramente declarativo y confesión del momento o *voz horrísona* de la que era consciente y no tanto de su alcance, pese a sus imperfecciones. A veces mera descarga o divertimento según la ocasión —«Ortega y / Gasset / y casette» (2019: 191)— con notable falta de pretensiones, pero para nada en otras, tal y como hemos anticipado. Muy lejanos del personaje trágico en sus soledades, inestable e íntimo, contemplativo o reivindicador. La de Camarero es una lírica muy versátil en asuntos, no tanto en las fórmulas, repartida en diferentes cuadernos, plena de verosimilitud e identidad siempre reconocible, y saber decir en sus momentos más líricos. Normalmente llena de anhelos de paz y descanso junto al mar o con bebidas y placebos aliviadores, o en sus homenajes a músicos y escritores. No solamente, pues al hilo de lo vivido levanta denuncias como el impresionante y espléndido «Stabat Mater» (2019: 178), donde una madre llora a su hijo en una comisaría, actualizando el motivo clásico. Compromiso con las víctimas de lo inmediato más allá de construcciones históricas (Javier Herbaud), caso de la denuncia de las terapias en celdas de castigo de los drogadictos (2019: 228). Algunos poemas de esa atención a lo «próximo», en general no memorables, completan esa faceta social, pero plena de valores cívicos contra la dictadura/s. Un aspecto indiscutible dentro del corpus del poeta y de su actitud libre, coloquialidad desinhibida, lúdica y atenta a los márgenes que ama y mira conmiserativamente. No tienen, sin embargo, ni tan siquiera estadísticamente y a pesar de ese poema espléndido, el peso de los momentos en que atiende a sus gustos, lecturas y referencias de un hombre particularmente culto e irónico (las citas de escritores españoles, por ejemplo, y de músicos, es llamativa. Cita a Gabriel y Galán o Emilio Prados, Robert Browning o su admirado Ezra Pound, inspirador de su obra y su pastiche de intertextualidades (Los *Cantos Pisanos* serán uno de sus modelos en los procedimientos). Por no citar a Paul Celan, al que en España nadie conocía en esas fechas entre vagabundeos intelectuales y urbanos, contemplaciones (hay un aspecto muy marcado en ese sentido), de este «Difícil bajo la noche» (2019: 53) en palabras no lejanas al *Raro de luna* (1990) de Javier Egea.

Acercarse a Lucho Hernández Camarero, es arrimarse a una vida en su pulsión inmediata, con los filtros justos en su lenguaje directo y

encriptado tras personajes y sus emociones o circunstancias: el amor, los músicos, cervezas, helados y cines o marihuana como remansos de paz (o el «cloro», la cocaína). A los paseos desde Jesús María a Miraflores, La Herradura y el mar. Y al fondo siempre la ciudad de Lima, con una presencia tan concreta como la Lisboa de Fernando Pessoa. Lima siempre vive en sus versos y sus iconos o referencias, galerías Boza, el puente de Miraflores y Barranco, comidas y puestas de sol, gentes, cines Astral o Fantasía, Astral o Beverly, el «catchascán» (hispanización del «catch as catch can» o «agárralo como puedas»), las cervezas y «los alambres» o vallas metálicas de la burguesía local, inhóspitos, frente a los barrios de los suburbios (2019: 184) y los colectivos de Jesús María a la playa de Agua Dulce o el balneario de La Punta. Ese es su *ruedo peruano*, a veces visto con tanto amor, como otras con sarcasmo e ironía desde sus soledades. O desde los fantásticos «Solitarios son los actos del poeta / Como aquellos del amor y de la muerte» (2019: 56), donde clava un desasistimiento que habría firmado Cesare Pavese. Un mundo donde le es imposible el mito y donde se ensueña y solaza en la contemplación del mar, de los placeres de la música o de la propia ofrenda de Lima, como ocasional reposo en sus descansos. Tanto como le agrede esa realidad en y trasmite su confesionalidad sin personaje en lo fundamental, atada al yo. Y siempre esa Lima vivida en su realidad próxima de gustos, sabores y olores, junto a la mezcolanza de plazas de toros, prostitutas, carochas o coches desvencijados, curas y procesiones, familias burguesas con hijos que harán carrera. Y frente a ello el edén, las playas y la contemplación de los ocasos de los cuadernos «Al borde del mar» (2019: 119). Los más misteriosos quedarán para «El sol lila» (2019: 183), según confiesa en la conocida entrevista concedida a Álex Zisman el 9 de mayo 1975.

Es difícil resumir en breves líneas los múltiples aspectos de la poesía de Hernández Camarero, su melancolía y delicadeza, trufada de refugios, soledad e infelicidad desde sus comienzos: «sólo será, siempre; / Infinito en tu ocaso, / Inmenso en tu silencio. / Estarán en ti tan solo/ Las rosas muertas, / Canciones sumergidas, / Tinto en el mar, / Inmóvil en la vida, / Ignorado tu cielo» (2019: 32). O esas «astillas / en el corazón» (2019: 188), que a la larga le vencieron. Siempre, tal y como ocurre en Fernando Pessoa, a pesar de los heterónimos y ortónimos, perviven esas constantes que hemos descrito someramente, y por encima de los disfraces «Shelley Álvarez», «Billy The Kid», «Capitán Dexter»,

«Apolo Citaredo» o «Gran Jefe un Lado del Cielo». Fundamentalmente esas soledades que se aplacan con los placebos del mar o de la música desde piezas y movimientos concretos clásicos. Su poesía busca así esa paz desde una conmoción de fondo, y que se remansa en esos instantes contemplativos y homenajes a clásicos y a modernos, desde Mozart a Beethoven, Balakirev o Cat Stevens, con inmediatez y modernidad. Son sus refugios, como las playas, los placebos o las bebidas espirituosas. Pero siempre la paz es momentánea en su exclusión: «Estoy solo / Pero siempre estoy solo / Porque el desierto / No admite compañía» (2019: 210), mientras siente su martirio como «Esos peces extraños: pobres signos de agua / Que en su ascenso a la dicha se han perdido» (2019: 50).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Hernández Camarero, Luis (2016). *Las islas aladas*, Lima: Editorial Pesopluma.

— (2017). *Gran Jefe Un Lado del Cielo*, Madrid: Esto No Es Berlín Ediciones.

— (2019). *Vox horrísona*, Lima: Editorial Pesopluma.

POESÍAS COMPLETAS

LUQUE, AURORA (2023).
LAS SIRENAS DE ABAJO. POESÍA REUNIDA (1982-2022)
ED. E INTROD. DE JOSEFA ÁLVAREZ, NOTAS DE JOSEFA ÁLVAREZ Y AURORA LUQUE, BARCELONA: ACANTILADO.

SERGIO C. FANJUL

Aurora Luque tiene un pie en la actualidad y otro en el mundo antiguo. Jaime Siles la llamó «la más griega de todas nuestras escritoras modernas» y, en efecto, su querencia por la Antigua Grecia aparece aquí y allá en su poesía a través del tiempo. Pero eso no es óbice para que Luque no sea una poeta con fuerte conexiones con su contemporaneidad.

Todo eso se ve en *Las sirenas de abajo. Poesía reunida (1982-2022)*, un volumen publicado por Acantilado, con edición e introducción de Josefina Álvarez, filóloga autora de varios estudios sobre la poesía de Luque, que recopila sus poemarios desde *Hiperiónida*, de 1982, hasta el más reciente, *Un número finito de veranos* (2021), un total de 10 obras (cada una de ellas divida en diferentes secciones) en 40 años de carrera, además de otros poemas no recogidos en libro, lo que revela una prolificidad notable.

En la introducción, Josefa Álvarez destaca el «verso sumamente elaborado» que se puede apreciar desde sus escritos de juventud, y también un «tono celebratorio», que recibe de Hölderlin (otro griego de espíritu), y que contrasta con el «tono menor» intimista predominante en la poesía de sus coetáneos de los ochenta y al que Aurora Luque tampoco le hace ascos en alguna ocasión.

El mar es otra de las obsesiones de la poeta, que nació cerca del mar en Almería, y vive cerca del mar en Málaga. En la cubierta de este volumen sale en mar, en concreto una pintura de un barco velero, la *Goleta de dos mástiles con doris*, obra de Winslow Homer de 1894. Ya en *Problemas de doblaje* (1990) escribe la poeta a un «marino adulto» o señala que «Desear es llevar / el destino del mar dentro del cuerpo», o en *Carpe noctem* (1994) dice, hablando de una playa, que «todas las conchas son esa obsesión / incesante del mar o del poema / por saberse furtivo». Hay, por cierto, en los comienzos algún pecadillo de juventud, como

este: «Tengo un tumor de amor / Va creciendo con cada risa tuya / y es maligno. Voy a morir de él».

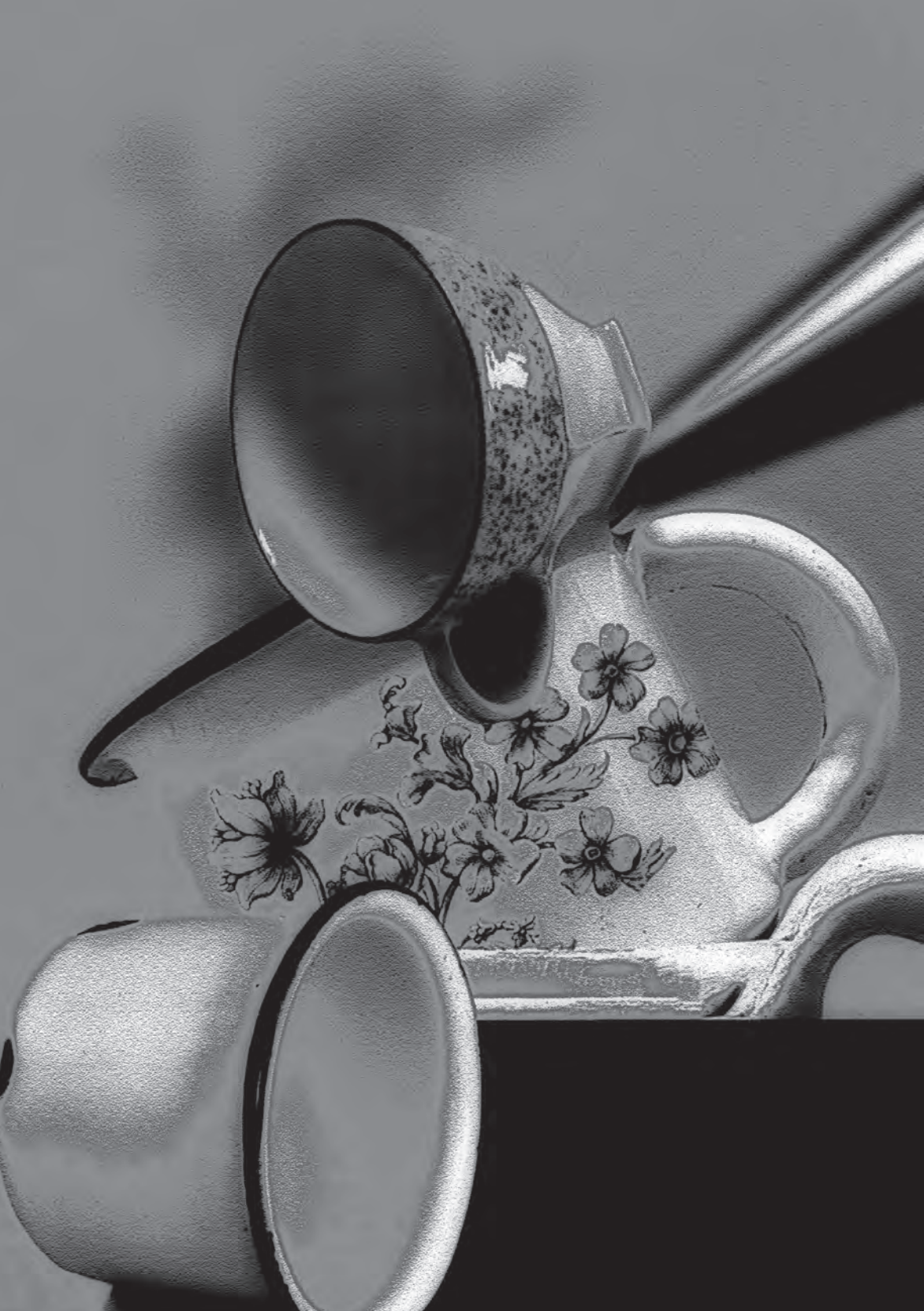
Pero la fijación se mantiene, incluso se acrecienta, como se ve en su último poemario, donde dedica toda la primera sección («Náutica») al mundo de los barcos, donde aparece el verso que da título al volumen entero y donde también escribe: «A otras cosas quizá las atrapa el lenguaje / […] / el mar no es una de ellas». Quizás por eso Aurora Luque persiste, con la insistencia de las olas, en escribir el mar, a ver si algún día lo atrapa.

Sus lazos con lo contemporáneo se hacen evidente en la aparición de esos taxis que introdujeron en los versos los poetas de la experiencia, en un poema titulado «Vueling, o en otro donde aparece Internet, en ocasiones hace incursiones en el lenguaje publicitario o referencia a series actuales como *Mad Men* o *Breaking Bad*. Hasta hace una versión «tuneada» de «La del pirata cojo», de Joaquín Sabina, porque no son pocas las veces que la autora se pone juguetona.

Luque está en el mundo clásico, con Homero, con Safo, con Pandora, pero también en este mundo. La pérdida progresiva del encorsetamiento poético se aprecia cuando la poeta baja de las dimensiones conceptuales por donde con frecuencia pulula la poesía y se ven poemas en los que habla de la última película de Alejandro Amenábar o comenta que la tapa de moda del verano se llama «crujiente de medusa», introduciendo así en los textos un aire de urgencia y cotidianidad.

Precisamente, una recopilación de estas características es una buena ocasión para observar la evolución de la poeta: en este caso lo que se destila es una progresión coherente y asentada, donde buena parte de los temas y obsesiones se recuperan en cada poemario, y donde se mantiene el tono sin demasiados volantazos (igual que la imagen física de la poeta ha estado siempre ligada a su sempiterno sombrero oscuro de ala ancha); quizás la voz poética de los últimos poemarios sea menos autoconsciente, más libre y coloquial que la de los primeros, puede que fruto de la confianza que adquiere un poeta que va publicando un generoso sustrato de versos que el tiempo va solidificando.

BONUS TRACK



DE LA DICTADURA A LA POSDICTADURA. POESÍA CHILENA CONTEMPORÁNEA

NAÍN NÓMEZ

A MODO DE PROLEGÓMENO

La influencia de las vanguardias de comienzos del siglo XX, en donde prevalecen las figuras relevantes de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, se extiende hasta los años cincuenta, cuando aflora una nueva vanguardia encabezada por Nicanor Parra y a la que acceden también una diversidad de líneas poéticas. Estas tendencias se consolidan en las producciones de Gonzalo Rojas, Jorge Teillier, Enrique Lihn, Efraín Barquero, Delia Domínguez, Armando Uribe, Stella Díaz Varín, Rolando Cárdenas, Violeta Parra, Alfonso Alcalde, David Rosenmann-Taub y Miguel Arteche, aunque la heterogeneidad de voces y posturas se amplía en muchas bifurcaciones estéticas. Posteriormente, los y las poetas que publican en los años sesenta, se imbrican con los poetas de la primera vanguardia y recogen las experiencias de la poesía beatnik de Estados Unidos y el exteriorismo del continente americano. Los grandes grupos generacionales del momento («Trilce», «Arúspice», «Tebaida», «La Tribu No», «La Escuela de Santiago», «Amereida») se unen en torno a revistas y universidades y se vinculan a las hablas coloquiales como el argot de la calle y los mensajes de los medios de comunicación. Entre sus nombres destacan Jaime Quezada, Gonzalo Millán, Manuel Silva Acevedo, Cecilia Vicuña, Floridor Pérez, Omar Lara, Alicia Galaz y Javier Campos, entre muchos y muchas más. En sus poemas aflora más que nunca la incomunicación y la alienación urbana, la enajenación del trabajo y el desgarramiento del lenguaje que se usa. La mayor parte de estos poetas siguió escribiendo y publicando después del Golpe de Estado de 1973.

LA POESÍA DE LA DICTADURA: TESTIMONIO Y SIMULACRO

En términos literarios no hubo un corte radical entre la poesía que se escribía antes de la dictadura militar de Pinochet y la que se siguió

escribiendo y publicando, en la medida que el «insilio» lo permitía, dentro del país y se licuaba en los poetas que tuvieron que salir al exilio, dependiendo allí siempre de los diferentes contextos. En el interior, las voces testimoniales fueron fundamentales para dar a conocer, aunque fuera de manera oblicua, las representaciones de la realidad vivida. Pero, además, las competencias literarias se agudizaron, dando origen a experimentaciones vanguardistas, que de este modo eludían la censura. Así, las nuevas promociones de los setenta, elaboran un discurso, que al mismo tiempo que evade la censura, aumenta las potencialidades escriturales, recobrando la tradición de la ruptura. Durante este periodo, hay un primer momento de repliegue cultural que se instala entre 1973 y 1977 y que minimiza las expresiones poéticas públicas, primando el panfleto político, los versos publicados en forma artesanal y las reediciones en el extranjero, como el caso del poema «Somos cinco mil» de Víctor Jara, escrito poco antes de ser asesinado en el Estadio Chile. El llamado «apagón cultural» por las autoridades militares dura hasta 1975, cuando se produce un cierto reacomodo de la poesía a la situación represiva a través del chiste, los grupos musicales, la poesía callejera y algunas ediciones universitarias. Especialmente importantes serán los libros *Purgatorio* (1979) de Zurita y *La nueva novela* (1977) de Martínez. Fuera del país, la creación de la revista *Literatura chilena en el exilio* (1977) en California y *Araucaria* (1978) en Madrid, ayudó a divulgar poemas de dentro y de fuera durante esos años. Prevalecen las obras de denuncia de Omar Lara, Efraín Barquero, Armando Uribe, Hernán Miranda, Óscar Hahn, Alicia Galaz, Cecilia Vicuña entre muchos y muchas otras en diferentes países del mundo. El segundo momento, lo podemos situar entre 1977 y comienzo de los años ochenta y representa un periodo de despliegue y reencuentro entre los poetas del interior y los exiliados. Dentro de Chile se organizan encuentros y se publican libros y revistas. Reaparecen poetas sumergidos y aparecen otros nuevos como Gonzalo Muñoz, Rodrigo Lira, Diego Maquieira, Carlos Cociña, José Ángel Cuevas, Jorge Montealegre, José María Memet, entre varios más. Fuera del país, editan muchos poetas que no alcanzaron a publicar antes del Golpe de Estado y que ahora conforman un vasto tejido de creadores en América, Europa y Norteamérica: Gonzalo Millán, Óscar Hahn. Raúl Barrientos, Cecilia Vicuña, Hernán Castellano Girón, Jorge Etcheverry, Omar Lara, Bruno Montané, Patricia Jerez o Roberto Bolaño, entre varios más. Una pléyade de poetas mujeres aparece por primera vez con vínculos generacionales

y propuestas estéticas neovanguardistas, a partir de 1981. Conforman un mosaico de escrituras que renuevan la poesía del momento e instalan perspectivas feministas y de ruptura en la poesía chilena. Podemos mencionar aquí las producciones de Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Marina Arrate, Elvira Hernández, Soledad Fariña, Verónica Zondek, Paz Molina, Heddy Navarro, etc. Con ellas, se va a inaugurar un tercer cambio de la poesía del interior durante la dictadura, que se iniciará a mediados de los ochenta y tiene como proceso de consolidación el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana realizado en Santiago en 1987. El intercambio de escritores y poetas entre el afuera y el adentro se consolida en encuentros, lecturas, ediciones y revistas de ambos lados. Surge una promoción de poetas que escriben desde el sur del país, situados entre Punta Arenas y Concepción que dará nuevos aires a la lírica, entre los cuales mencionamos a Alexis Figueroa, Tomás Harris, Rosabetty Muñoz, Yanko González, Sergio Mansilla, Sonia Caicheo, Nelson Torres, Elicura Chihuailaf, Jorge Torres Ulloa, Carlos Trujillo, Cristián Formoso, Juan Pablo Riveros y Clemente Riedemann, entre otros/otras.

REESCRITURAS DE LA MEMORIA Y CIUDAD (TECNO) NEOLIBERAL EN LA POESÍA DE POSDICTADURA

Al escribir sobre poesía chilena posdictatorial (a falta de un mejor concepto), hay que considerar los cambios políticos y culturales que se desarrollan en Chile a partir de la crisis económica del año 1982 y las movilizaciones ciudadanas que copan el espectro político con avances y retrocesos desde el año siguiente. Desde nuestra perspectiva, dividimos el periodo de los últimos 30 años en tres momentos. Cada momento anuncia la entrada de una promoción de nuevos poetas, a la que se suman las anteriores, las cuales han estado escribiendo y publicando desde mediados del siglo XX. Lo que hacen los nuevos autores al disputar el campo literario de las tradiciones anteriores (Pierre Bourdieu, 1995), es asumir un nuevo lugar que sienten la necesidad de repoblar con una escritura crítica o contestataria.

Enmarcamos **el primer momento** del periodo posdictatorial entre los años 1982-83 y los años 1994-95. Aparecen las representaciones del sujeto marginal de la ciudad neoliberal, especialmente en los poetas

que inician su escritura alrededor de los años ochenta del siglo XX. En este escenario, que transita entre la dictadura y la posdictadura, la poesía se constituye en un vasto mosaico donde conviven poetas de diferentes promociones, cuyo canon sigue comandado por los poetas de los cincuenta. Los poemarios fluctúan entre la tradición y la reescritura, la instalación residual de la clausura del canon y las rupturas pluritemáticas y pluriformales. Una importante parte de la escritura poética de este momento, ocurre hacia el cierre (1994-95), que representa también la apertura hacia otro tiempo. Además de los poetas que se iniciaron antes, podemos destacar los primeros poemarios de Malú Urriola (*Piedras rodantes*, 1988 y *Dame tu sucio amor*, 1994); Alejandra del Río (*El yo cactus*, 1994), David Preiss (*Señor del vértigo*, 1994); Mario Meléndez (*Autocultura y juicio*, 1993), Julio Carrasco (*El libro de los tiburones*, 1995); Germán Carrasco (*Brindis*, 1994); Damsi Figueroa (*Judith y Jenofonte*, 1995); Javier Bello (*La huella del olvido*, 1989 y *La rosa del mundo*, 1996); Isabel Gómez (*Versos de escalera*, 1994); Nadia Prado (*Simples placeres*, 1992); Francisco Véjar (*Continuidad del viaje*, 1994); Armando Roa Vial (*El hombre de papel y otros poemas*, 1994); Sergio Parra (*Poemas de Paco Bazán*, 1993) y Luis Ernesto Cárcamo (*Restos de fiesta*, 1991), entre muchos otros y otras. En estos poemarios prima la presentación de un mundo desencantado donde se muestra la espectacularización de la nueva sociedad y en que se cultiva la cultura de la imagen, la transnacionalización de las hablas y la primacía de un sujeto que se vuelve de nuevo hacia la interioridad. Son escrituras de la orfandad en una sociedad neoliberal que se felicita de vivir en un mundo de superficies bajo el estatus de lo ultramoderno. Los nuevos/as poetas se constituyen con poéticas antisistémicas, elusivas, irreductibles y transgresoras. Su negatividad se asocia a la crítica del sistema político, económico y social, que los margina y en el que no creen. Hay una marcada diferencia con las poéticas que acceden al canon en los años setenta y ochenta.

En el **segundo momento**, que iría entre 1994-95 y 2004-2005 (fin de la transición, muerte de Pinochet, reformas a la Constitución), los y las poetas que se inician, habitan un espacio país cada vez más desencantado bajo el escenario de una ciudad fantasmal y con textos que aluden a los espacios vacíos o los lugares del simulacro. La poesía nueva se caracteriza por un insistente sello de reafirmación estética, a través del énfasis en las formas discursivas y la mediación metapoética. Esto se manifiesta por intermedio de la parodia, la ironía, la denostación, el pastiche o el

testimonio de un sujeto degradado. Frente a la realidad desesperanzada y la marginalidad de los sujetos presentados, lo que prima es un fuerte esteticismo en la escritura con identidades líquidas que buscan asideros locales o globales (Bauman, 2001). Su foco ahora es la reescritura de la tradición cultural que incursiona en el memorial de la historia. Es el momento de la maduración de los poetas que se inician antes, como son los casos de Germán y Julio Carrasco, Armando Roa, David Preiss, Alejandra del Río, Damsi Figueroa, por ejemplo. Entre los nuevos poetas, se encuentran Antonia Torres (*Las estaciones aéreas*, 1999), Gustavo Becerra (*Adornos del espacio vacío*, 2002), Lila Díaz (*Cacería*, 1994), Marcelo Guajardo (*Teseo en el mar de Cartagena*, 2001), Héctor Hernández Montecinos (*No*, 2001), Juan Herrera (*Superfashion*, 1996), Verónica Jiménez (*Islas flotantes*, 1998); Leonardo Sanhueza (*Cortejo en la llovizna*, 1999), Rafael Rubio (Arbolando, 1998) y Rodrigo Rojas (*Desembocadura del cielo*, 1996). Además, ingresa al campo una promoción importante de poetas de origen mapuche de gran heterogeneidad estética y diversas posturas culturales. Entre ellos, citamos a Jaime Huenun (*Ceremonias*, 1999); Bernardo Colipan (*Pulotre*, 1999), Adriana Paredes Pinda (Üi, 2003), Graciela Huinao (*Walinto*, 2001), Juan Paulo Huirimilla (*El ojo de vidrio*, 2002), Roxana Miranda (*Las tentaciones de Eva*, 2003), Faumelisa Manquepillán (*Sueño de mujer*, 2000) y César Millahueique (*Oratorio al señor de Pucatrihue*, 2004), entre otros.

El último momento, que instalamos desde 2006 hasta ahora, comprende a los poetas que Felipe Ruiz ha llamado «los novísimos» (2007) y Héctor Hernández evoca bajo el símbolo del «halo» (2014). Es un momento complejo desde la perspectiva social y que a juicio del poeta Pablo Paredes representa «el fin de la fiesta». En los textos se plantea el surgimiento de identidades híbridas y desterritorializadas, siguiendo a Néstor García Canclini, y de sujetos que se desplazan por lugares vacíos o por no lugares, como postulara Marc Augé. Muchos poetas novísimos escriben desde la experiencia del barrio, de la población marginal, de los espacios urbanos periféricos, desde donde muestran las ruinas, los desechos y los basurales como representaciones materiales de la nueva sociedad tecno neoliberal, que divide físicamente los espacios sociales en altos y bajos. La ciudad pasa ahora a convertirse en un lugar de tránsito entre sectores, paisajes y lugares. Los poetas representan el modelo neoliberal que se extiende hasta ahora, como una sociedad de la que son expulsados hacia los bordes o hacia el vacío. Muchos de ellos re-

curren a las voces en primera persona para testimoniar la visión de la pesadilla colectiva, sin replegarse en la escritura como en los poetas de los noventa. Se utilizan los lenguajes tecnológicos, los códigos de la tribu global y se muestra una «fiesta» alternativa a la propuesta neoliberal. De ahí surge un doble movimiento: espacios y lenguas sin territorio y ocupación de nuevas territorializaciones del baldío y los parajes vacíos. En la poesía de mujeres, que tiene además su propia genealogía, se enfatiza el cuestionamiento al poder masculino, a través de figuras que aluden a lo monstruoso, a lo sucio, a lo aberrante, a la esquizofrenia, a la violencia y a la fractura de sujetos que se hacen fantasmagóricos. Incorporan también el goce total repoblando lo escamoteado por el sistema. Las nuevas contribuciones incluyen a poetas como Kurt Folch (*Thera*, 2002), Jaime Pinos (*Criminal*, 2003), Gladys González (*Gran Avenida*, 2004), Pablo Paredes (*El final de la fiesta*, 2005), David Bustos (*Nadie lee del otro lado*, 2001), Diego Ramírez (*El bando de los niños*, 2005), Juan Cristobal Romero (*Marulla*, 2003), Leonidas Rubio (*Murmullo frente a sillas vacías*, 2001) y poetas *mapuche* como David Añiñir (*Mapurbe,* 2005), Ivonne Coñuecar (*Catabática, Anabática, Adiabática*, 2008 a 2009), César Cabello (*Las edades del laberinto,* 2008) y Daniela Catrileo (*Río herido*, 2016), entre otros y otras.

UN FINAL ABIERTO

La muerte de poetas como Stella Díaz Varín en el año 2006, la de Gonzalo Rojas en el año 2011, la de Nicanor Parra en el 2018 y la de Efraín Barquero en el 2020, cerró un periodo poético de más de medio siglo, con un predominio que fue fundamental para las nuevas voces que afloraron después. El panorama descrito da cuenta de un vasto mosaico de diferentes generaciones que han jugado un papel fundamental en el pegamento cultural del país. El mapa que hemos intentado bordar, no se detiene solo en la novedad, la juventud de los creadores, las problemáticas experimentales y la significancia de las escrituras contemporáneas, sino que busca mostrar un campo en disputa y en permanente movimiento, donde conviven y se contradicen diversas estéticas que permean y dialogan con los contextos políticos, sociales, culturales, educativos y en general con la praxis de la vida cotidiana a la cual la poesía nunca estuvo ajena.

ALTAVOZ

MIGUEL HERNÁNDEZ, RUISEÑOR DE LAS DESDICHAS

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

No es lo mismo hablar de la pobreza o escribir de la pobreza que hacerlo desde la pobreza. Miguel Hernández escribió desde la carencia y desde la cárcel, la guerra y la derrota. Su poesía y su biografía se construye desde la más absoluta orfandad social y desde la rebeldía, desde una vocación casi natural por las palabras que alteran la realidad y la convierten en fundamentos estéticos y en sustancia humana por consecuencia. Ya alguna vez, conversando con Antonio Gamoneda, años antes de que escribiera y publicara su segundo volumen autobiográfico titulado justamente así: *La pobreza*, me comentaba su deseo de reflexionar más acerca de esa relación entre esta y la poesía escrita, desde la experiencia del desheredado y sus penurias. Para él, César Vallejo y Miguel Hernández representan dos referentes insoslayables del tema y, seguramente, dos figuras de la poesía universal. Cervantes sería en su perspectiva el tercer referente español que escribió desde y en la pobreza. La pregunta que surge es: ¿cómo se puede vencer la estrechez, las carencias y, en muchos casos, la miseria para alcanzar tales niveles de expresión lírica?

Gamoneda piensa, con Marx, que la conciencia de la pobreza es revolucionaria. Vallejo, Hernández y Gamoneda son sujetos con conciencia social, de clase. Los tres pertenecen a un momento donde la violencia se enseñorea y la destrucción arrasa con millones de vidas, se cocinan genocidios de proporciones inconcebibles y la esperanza de humanización abre paso al escepticismo. Pero no es el caso de estos tres poetas que ven en sus vidas y en sus escrituras un camino hacia la libertad y el amor entre los hombres. La conciencia de la pobreza alimenta e impulsa la rebelión contra esa condición de injusticia de quienes nada tienen contra quienes se apropian de su fuerza de trabajo.

Cito aquí unas palabras del discurso de recepción del Premio Cervantes, año 2006, en el que Gamoneda hace referencia al tema en cuestión:

> En nosotros, 'los de la pobreza' […] los que nos hemos acercado al conocimiento de forma principalmente intuitiva y solitaria (prefiero no decir 'autodidacta', una palabra que me parece imprecisa), la subjetivación radical y el patetismo resultarán naturales, y nuestro lenguaje no estará 'normalizado' porque (en sí mismo y por sí mismo) será un lenguaje poética y semánticamente subversivo. El sufrimiento de causa social es nuestro sufrimiento y penetra […] nuestra conciencia (estética y) lingüística. (*La Pobreza*, p. 374)

Con Miguel Hernández, a 80 años de muerte (28 de marzo de 1942, Alicante), nos sucede como con muchos otros grandes de la poesía que han desaparecido muy jóvenes, advertir la frustración y el enigma de sus posibles carreras literarias. Miguel Hernández se suma a algunos nombres como Cayo Valerio Catulo, que muere aproximadamente a los 33 años; Ramón López Velarde, quien fallece cumplidos los 33; José Asunción Silva, quien se quita la vida a los 31. De todos ellos se continúa extrayendo información y se realizan sesudos estudios sobre sus breves existencias. De los mencionados, ninguno vivió, como Miguel Hernández, la intensidad de la vida y de la muerte juntas, la desheredad y la sed de conocimiento tan íntimamente ligadas al afán de humanidad y de justicia, la poesía y su revelación en el combate cuerpo a cuerpo con la realidad. Esas vidas, segadas en el esplendor de su belleza quedan en la memoria como flores rozagantes. La muerte romántica y la muerte del suicida que exaltara Yukio Mishima para infligirse el *sepukku* antes de que la edad afeara su apariencia física. Miguel Hernández es también esa flor amputada en su esplendor y en su pureza, pero no por decisión propia sino a causa de su fervor revolucionario, de la pasión guerrera que le da una certeza de muerte prematura y, por qué no, un cierto deseo de ser mártir de la causa. Así lo evidencia su poema «La muerte toda llena de agujeros»:

> La muerte, toda llena de agujeros
> y cuernos de su mismo desenlace,
> bajo una piel de toro pisa y pace
> un luminoso prado de toreros.
>
> Volcánicos bramidos, humos fieros
> de general amor por cuanto nace,
> a llamaradas echa mientras hace
> morir a tranquilos ganaderos.

Ya puedes, amorosa fiera hambrienta,
pastar mi corazón, trágica grama,
si te gusta lo amargo de su asunto.

Un amor hacia todo me atormenta
como a ti, y hacia todo se derrama
mi corazón vestido de difunto.

Quizá por ello crece más la admiración y el culto por su figura, por su genio, por su biografía y su obra. No se puede omitir la importante labor de difusión de Joan Manuel Serrat de la poesía española, particularmente la de Antonio Machado, León Felipe, y sin duda de manera especial y amorosa la de Miguel Hernández, a la que dedicó dos discos de espléndidas canciones. Millones de escuchas se convirtieron a causa de ello en lectores de la poesía hernandiana. Si Miguel Hernández viviera para recibir regalías de esa enorme labor de popularidad, la pobreza sería un lejano recuerdo.

He traído a colación al poeta Antonio Gamoneda para hablar de Miguel Hernández porque ambos vivieron en distintos momentos la precariedad y la violencia, Hernández directamente en la Guerra Civil y Gamoneda en la posguerra y la dictadura. Poetas de la periferia cultural de un país, de la provincia, fuera de las ciudades rectoras y por tanto de los flujos informativos y cosmopolitas. No obstante, figuras señeras de la poesía española e iberoamericana. Ambos también pertenecen cronológicamente al Veintisiete y a la Generación del 50, respectivamente, pero ambos quedan casi siempre al margen de ese reconocimiento y de ambas generaciones por su condición humilde y por su formación poco ortodoxa. Gamoneda es, sin lugar a dudas, una de las poéticas peninsulares más atractivas y originales, y Miguel Hernández, a pesar de no acusar la solvencia intelectual de sus pares, es un poeta que cada día se lee mejor.

El escritor cubano Juan Marinello, quien viajó con Nicolás Guillén al Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, en Valencia en 1937, y fuera gran amigo de Silvestre Revueltas, evoca la figura de Miguel Hernández en el prólogo que escribió para la antología que preparó Elvio Romero, en 1962, en La Habana. Marinello lo describe como un hombre de aspecto campesino y parafrasea la imagen que Neruda había descrito: una cabeza de patata recién sacada de la tierra:

> Sobre sus hombros bullía un esferoide mondo y estricto: la cabeza rapada, las orejas como asustadas de su atrevida presencia, los ojos abultados y violentos, la boca rasgada y mordaz de la gente de su campiña, la misma nariz agraria que vimos de niño, tanta veces, en los grabados de Cilla, ilustrando los cuentos de Calleja. El andar descocido y largo de las espardeñas le completaban la estampa rural. Fue siempre el pastor de Orihuela, hecho de soles, esperas, asombros y sorpresas. Me refería una vez Luis Lacasa que, en un lugar muy concurrido, se atrevió a dudar del origen pastoril de Miguel. No dijo el aludido palabra alguna de contradicción, pero llevándose los dedos a la boca, lanzó un silbido agudísimo, que dejó espantados a los presentes.
>
> Así, entre la aristocrática figura de Juan Ramón Jiménez, la elegante e irónica reflexión de Machado y el refinamiento gracioso de García Lorca, emergía la brusquedad y el lirismo viril de Miguel Hernández.

Dice Marinello que costaba esfuerzo imaginar que de aquella personalidad telúrica emergiera un clamor de tan magistral relieve.

Miguel Hernández es dueño de su pobreza y de su conciencia campesina, de la rebeldía y de la convicción guerrera ante la injusticia; es, ante esa terca predestinación de los desheredados a asumir su sino fatal y su despojo, su negación a la educación y el conocimiento, a la toma de decisiones. Esa sublevación me hace pensar en muchos de los personajes de los relatos de *Hija de la revolución*, de John Reed, dispuestos al sacrificio y al ejercicio de la violencia en defensa de una utopía o de una causa ideológica. Pero a diferencia de esos personajes que obedecen ciegamente el dictado de su resentimiento y de su consigna, Miguel Hernández escucha el llamado de una conciencia moral y de una sensibilidad que lo vuelve insumiso contra ese mismo designio político. Es entonces que escuchamos su poesía reclamando la recuperación de una humanidad violentada:

> Nosotros no podemos ser ellos, los de enfrente,
> los que entienden la vida por un botín sangriento:
> como los tiburones, voracidad y diente,
> panteras deseosas de un mundo siempre hambriento.
> […]
> Por hambre vuelve el hombre sobre los laberintos
> donde la vida habita siniestramente sola.

Reaparece la fiera, recobra sus instintos,
sus patas erizadas, sus rencores, su cola.
[…]
Ayudadme a ser hombre: no me dejéis ser fiera
hambrienta, encarnizada, sitiada eternamente.
Yo, animal familiar, con esta sangre obrera
os doy la humanidad que mi canción presiente.

(«El hambre»)

Seguramente por ser ese natural surtidor de la palabra irregular, del habla estética, de una inteligencia que rompe los esquemas y las modas literarias, es que Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, Raúl González Tuñón y Ramón Sijé, le dispensaron no solo simpatía y amistad sino respeto genuino por sus versos. Nunca sabremos hasta dónde hubiesen llegado los poemas de Miguel Hernández si la vida le hubiese regalado más tiempo y las vanguardias perturbaran y dotaran de nuevos recursos su capacidad creativa, pero sabemos hasta dónde han calado, proviniendo, como provienen estos poemas, de la más elevada tradición poética de España.

Juan Marinello describe también la personalidad de Hernández y destaca su hablar enérgico y sin sordinas que buscaba, al interlocutor, con diálogo franco para llegar al entendimiento y el disenso sin rodeos.

> Nunca le oímos una concesión interesada, ni un juicio cauteloso, ni un silencio cómplice. Hablaba a tajos, como el hacha de sus montes. Respetaba las razones firmes, como las tormentas de sus campos; arrasaba, como el fuego justiciero, las sabandijas trepadoras y el yerbajo ruin.

Marinello era un gran amigo de Silvestre Revueltas, y cuando leo la forma cómo se refiere a Miguel Hernández pienso también no solo en Silvestre, sino en José Revueltas, en su determinación libertaria y en su consecuencia práctica, en su drama de cárceles y de amorosa lucha. José vivió la pobreza tras la muerte de su padre y solo alcanzó a estudiar la Primaria, pero es a todas luces uno de los intelectuales, de los activistas y de los autores y creadores mexicanos más lúcidos.

Vuelvo a la pregunta de Antonio Gamoneda sobre el enigma de cómo se rompe el cerco de la pobreza para trascender su estigma invalidante, los traumas de la violencia, del sometimiento a la imposibilidad

y la insuficiencia, porque a Miguel Hernández le llovieron palizas paternas por pretender salirse de un destino de jornalero y dedicar horas al cultivo de la poesía y no al cuidado de los rebaños. Gamoneda por su lado narra el hambre, el desesperado amor materno que buscaba entre la basura las cáscaras de huevo para triturarlas en un mortero y mezclarlas ya hechas polvo con el agua y darle al hijo el calcio indispensable. Gamoneda aprendió a leer en el único libro que había en su casa: *Otra más alta vida* y aprendió a pensar no el discurso racional y lógico de los libros de la enseñanza escolar, sino en la forma metafórica del habla, de la poesía. Miguel Hernández fuerza la prisión del analfabetismo de sus orígenes para convertirse en ese «Ruiseñor de las desdichas», en esa amorosa palabra que nace y se rebela, se nos revela. Con su muerte temprana y una obra sincera, breve y naturalmente subversiva, Miguel Hernández nos deja un legado para cantarle a la libertad desde sus tres heridas: la de la vida, la de la muerte, la del amor.

Si yo salí de la tierra,
si yo he nacido de un vientre
desdichado y con pobreza
no fue sino para hacerme
ruiseñor de las desdichas,
eco de la mala suerte,
y cantar y repetir
a quien escuchadme debe
cuanto a penas, cuanto a pobres
cuanto a tierra se refiere.

(«Sentado sobre los muertos»)

GOTAS DE SOMBRA

ÚBEDA, SINAGOGA DEL AGUA

La piedra subterránea parece filtrar,
como gotas de sombra
en los muros, el susurro y la súplica,
la oración perseverante de los sugestionados
por la esperanza de un mundo venidero,
tras el proceso taumatúrgico
de la resurrección de la carne.

Hay un olor a muerte inmóvil en estas cámaras.
Hay un eco de espectros.

El agua aquí cautiva nunca fluye.

(fragmento inicial)

Felipe Benítez Reyes

[CONTAR NUBES ES UNA PROFESIÓN ANTIGUA]

CONTAR NUBES es una profesión antigua
que te llena la retina de oro.
Cada nube (sobre todo en mi ciudad)
tiene una forma ancestral
que vale la pena observar.
Las nubes se esconden de otras nubes
saltan como toreros entre la sangre
andan en caballos por los campos
gotean vidrios de aire.
Miramos las nubes para ver si alcanzamos
a ver el rabillo de un ángel o descubrir
la casa de Dios.
Cada niño sabe que una nube le pertenece
y la cuida, quiere tocarla y masticarla
como pan de azúcar.
Cada nube trae su propio idioma
y sus recuerdos intactos.
Quiere enseñarnos una parte oculta
de nosotros mismos.
Sabe que el destino humano
está ahí, debajo de sus vertebras.
Cada nube lleva su antorcha y su río seco
a las espaldas.
Navega en calles silenciosas
y poco traficadas.
Cada nube
es como una fruta madura
que se sumerge
en la mermelada del tiempo.
Depende del lector atento
saber descifrar lo que nos diga
y que nos ilumine
con su lámpara de algodón.

[RITUALES DE BAÑO]

COMPRO FLORES de varios tamaños y colores.
Cada flor me promete el paraíso,
pero lo que yo quiero es encontrar la paz
y la cima del otro lado de esta bañera.
El agua cae de la ducha como si viniera del cielo,
traída por ángeles dormilones, alegres y me bañan.
Un jabón negro para expulsar
el veneno que lleva mi piel.
Las flores me alegran el día, el baño
y los orificios de la nariz.
El agua va quitando la tierra,
los muertos que me anteceden,
el vacío de la cigarra. De arriba abajo.
La espuma va llenando la piel herida.
Tengo miedo de que ogros me lleven a otro sitio.
No hay espacio para la fe.
Las hormigas me acompañan en el ritual
como si fueran testigos silenciosos
de una cumbre religiosa.
El agua va dejando todo en su sitio original. Rezo.
Pido por los vivos y por los muertos.
Por las almas en pena que no encuentran su sitio,
su origen o su nuevo camino.
Siento pena por ellos, y la pena crece,
se disuelve y se marcha del baño.
El agua cae como si cayera de otra vida,
de otra esfera, de un río imaginario
que nace en mi baño.
Tantas lágrimas derramadas

en este pequeño paraíso
y no hacemos nada para remediar el dolor
y las ganas de morir.
Tanto suicida en potencia,
tanto dolor encarcelado entre rufianes.
Tanto dolor que se marcha al ritmo
de una suave música
que solo un animal salvaje puede escuchar.
El agua pone todo en su sitio,
tarde o temprano, me repito.

[LOS JUGUETES TIENEN VIDA PROPIA]

LOS JUGUETES tienen vida propia
y salen en las noches
a destruir sueños infantiles.
Les gusta asesinar niños
que no tienen cama, sábanas,
ni guarida.
Los juguetes se meten
en sus cabezas
y lanzan misiles como en Siria.
Los niños no lo saben
pero los juguetes
son sus pequeños rivales:
quieren ahogarlos, golpearlos,
atosigarlos con preguntas vacías.
Quieren matarlos
en el sigilo de la noche
pero los niños duermen
y no se enteran de nada.
Sacan cuchillos de plásticos
y les atraviesan el corazón.
El corazón de un niño
es como una roca dura
debajo de la tormenta.
Los juguetes esconden
sus pertenencias
para que los padres castiguen
y golpeen a sus hijos.
Los juguetes
son como hermanos menores
y son muy envidiosos.
Padres, no compren
más juguetes para sus hijos.
Niños, no jueguen más con ellos.
Duermen con el enemigo.

[HEREDEROS DE UNA MALA TRADUCCIÓN]

SOMOS HEREDEROS
de una mala traducción.
Nuestros antepasados no supieron
describirnos ni supieron
mostrarnos la ruta.
Nuestros abuelos de los abuelos
no supieron marcar
con tinta roja o con sangre
el camino que debíamos seguir.
Ellos se quedaron bebiendo
en el bar más cercano
o en rezando
en una lengua extraña
dentro de la primera iglesia.
Nuestra lengua fue impuesta
de guerra en guerra
de batalla en batalla.
Una bala significa sí
dos balas significan dos
tres balas significan nunca.
No nos dieron tiempo para leer
el diccionario de nuestra raza.
La mala traducción
vino desde el inicio
nuestra lengua es el resultado
de una hoguera de vanidades.

ÁVIDA DE AZAR

ÁVIDA de azar
se rompe en el aire
la primera palabra de la noche.

***

Ato y desato
las puntas del día.

***

Las palabras
que veo surgir en el papel
dibujan el contorno
de un árbol.

Y sin embargo
ningún pájaro canta aquí.

***

Desierta soledad
de cierta soledad
soy presa
y perdí
el contorno
que en la noche
deja en mi almohada
tu ausencia lunar,
tu ardiente sombra.

***

Cuando te oigo cantar
olvido el canto
y sólo quedas tú,
detrás de la canción,
callando.

***

Deja a un lado
lo que esperabas:
no quieras saber
en qué esquina
se esconde tu salvación
o tu locura.

***

Camino entre sombras
adivinando
las huellas
que dejas en sueños.

***

No me busques:
acabas de encontrarme
y de perderme.

***

Me pueblan
palabras imprevistas,
manojos de pájaros
volando siempre
al sur.

***

Olvidar
es mi ejercicio
más sincero.

***

En todo centro
habita
una periferia circunspecta.

***

Rayo inútil,
caes
a mi lado.

***

Los años pasan:
el camino
se vuelve más oscuro
y las sombras
más claras.

***

Sólo es mío
lo que pierdo.

***

Ojalá mis palabras
aprendieran a inventarte.

***

¿Ay y dónde encontrar
tus ojos,
que perdí
cuando miraste el mar?

***

Las puntas del día
me atan y desatan.

Deriva

No estar
desprenderse
Flotar
dejar de oír
Renunciar a la grave gravedad

Todo es ligero y luminoso

El mundo es azul
antes fui un pez
y si tengo suerte
volveré a serlo

No me busquen
no hay antes ni después

sólo agua
olvido
movimiento

UN DÍA DE PLAYA

TENÍA CUATRO AÑOS cuando me perdí.
Caminé con el grupo familiar
que cargaba los enseres propios
de un día de playa.
De pronto el mar se presentó a mis ojos
con su portento.
Me imantaron los brillos cegadores
sobre el azul bordado de espumas deshiladas,
una lanchita pescadora allá a lo lejos
como la ilustración de un cuento,
las llantas salvavidas de colores alegres
salpicando las primeras, desparpajadas
olas que rompían en la orilla.
Me envolvió ese rumor de monstruo
adormilado por el sol,
el griterío de niños en domingo.
Así sonaba el mundo.

Cuando volteé hacia atrás
mi familia había desaparecido.
Entonces descubrí otra inmensidad.
Fui un animal expuesto en la llanura,
un pájaro sin alas,
un pez fuera del agua.
Avancé por la arena movediza,
de aquel desierto
buscando alguna prenda conocida:
la toalla anaranjada, las sandalias,
la hielera blanca con su tapa roja

que distinguía a mi tribu
de entre las cosas y personas
que se apilaban a lo largo de la playa.

Por fin la voz materna
superó la sinfonía del universo
y el regaño violento cayó sobre mi cuerpo
como un baño feliz, hospitalario.

DULCES SALVAVIDAS

QUÉ SOL más amarillo
se derritió de piña ese verano.

Cuántas olas crucé
aferrada al agridulce de aquél verde.

Un vaivén color uva
depositó mis sueños en la orilla.

Atardeció en los labios:
mi lengua se pintó de mandarina.

Traslúcido el anís,
faro que iluminó mi soledad.

La dulce mantequilla,
blanca luna se levantó en el cielo.

Marea roja no pudo
contra el sabor grosella de la infancia.

Flotadores de luz,
caramelos para arribar a puerto,

de naufragios y vientos
y olvidos y abandonos me salvaron.

ROBERTO

CUANDO LOS HIJOS crecieron y se fueron de casa
llegó con sus maullidos exigentes
su juventud y simpatía.
Fue dominando espacios, superficies
con un brinco infalible
y una tibia quietud:
el banquito del piano,
las sillas y las camas,
mi regazo.

En esas tardes quietas
en que el tiempo se instala
como un silencio grave
se tejió entre los dos
un lazo irreductible.
No todo entre nosotros
fue miel sobre hojuelas.
Enojos y arañazos
orines y regaños salpicaron
una felicidad más amplia
que construimos juntos.

Su ausencia pesa
y es casi una materia,
un golpe duro
que me recibe a diario.

NUESTROS CUERPOS cambiaron
poco a poco,
el ritmo de las horas
se hizo lento,
compartimos dolencias y fatigas,
y aunque no pude cuidarlo
como él merecía,
dejó entre mis dedos
su último aliento agradecido.

En casa hubo un gato
por diez y siete años.
En mi ropa descubro
algún cabello gris
que no me pertenece
y en muebles y tapetes
la huella de una garra pequeñita.

SIEMPRE SERÁ ABRIL

EN LA MIRADA de la abuela
se dibuja un deseo.
El tiempo es esta luz que, a punto de fugarse,
abre una nueva curva en la espiral.

No importa el paso de las estaciones
y ya no duele que se despida el día.

La eternidad es este fuego que crepita
feliz e irreductible
en la respiración de la pequeña Abril.

HISTORIAS

SUSANA TIENE turbulencias en el corazón,
y en su cerebro
nacen y mueren las galaxias,
«infartos siderales», diagnosticó el doctor,
ruptura de los vasos consanguíneos.

Mónica sufre de huracanes en el cuerpo.
Se ha inyectado la noche,
inhalado los sueños,
bebido mares, ríos,
se ha comido los bosques,
pero los huracanes vuelven
dejando sus ciudades devastadas.

David está cansado:
vive una guerra cotidiana
contra la línea recta,
se le atraviesa cuando va caminando,
se pliega ante sus pasos en forma de escalera,
asalta los cuadernos,
lo persigue en la calle,
se le clava en el cuerpo como puntal de hierro
y le ha hecho el alma de cuadritos.

Rocío se siente pegajosa.
Besos adultos le sembraron insectos
en su cuerpo de niña.
Miradas quedaron adheridas a su piel
como navajas.

Lorena, en cambio,
nunca ha tenido besos ni miradas.
No se busca al espejo
por no encontrar la nada.
Sus contornos de bruma
dejan esa humedad
apenas perceptible en el ambiente.

Héctor se ha vuelto demasiado grande.
Ya no cabe en las casas,
no alcanza los objetos
que de pronto se volvieron minúsculos.
Ningún amor lo colma
ningún sueño lo abraza.
A su paso destruye los tejados
y va quedando solo
como un gigante herido
por flechas diminutas.

CABALLOS Y CANGREJOS

La pampa debía sufrir por ese lado y... ¡Dios ampare las osamentas! Al día siguiente están blancas. ¡Qué momento, sentir que el suelo afloja! Irse sumiendo poco a poco.
RICARDO GUIRALDES, *Don Segundo Sombra*

MAMÁ SE HUNDÍA en el Pantano de la Tristeza,
igual que el caballo de Atreyu, pero nosotras
no queríamos salvarla ni ver sus ojos desorbitados
mirando fijamente la bombilla rota de su locura.
La dejábamos ahí, porque si la ayudábamos
nos hundiríamos también con ella. Nuestras
manos eran pequeñas y estaban mojadas. A veces
salía con las piernas mordidas por el barro
y limpiaba como si nada la casa con agua y amoniaco,
echaba Baygón desesperada por las esquinas.
Plegaba con amor la ropa, cepillaba nuestros zapatos.
Un día le preguntamos si éramos guapas. Nos dijo
que éramos normales, pero que para ella
éramos las niñas más bonitas del mundo.
Eso nos dolió entonces. Ahora lo entendemos.
Y más tarde, varios pisos más tarde, los cangrejos
devoran caballos lentamente en don Segundo Sombra.
La pampa debe sufrir por ese lado.
Ráptame a mí, rey de los duendes. Sálvala.
Yo cruzaré el pantano del hedor eterno sin reírme.
Yo no cederé a las tentaciones como esas niñas tontas
que prueban todas las manzanas que les dejan a su lado
y luego son devoradas por las moscas. No, David Bowie.
Dame tu bola azul y la deslizaré por mi espalda en un ejercicio torpe
de gimnasia rítmica.
Prometo no usar la alegre cinta de piruetas para ahorcarme.
En el hueco entre las alas de los omóplatos hundiré mis instintos.
Me acostumbraré a no saber a dónde voy a ir a morir. En qué idioma
sonarán las voces que me rodearán como arenas movedizas.

En ese tránsito de mordiscos, sumirse en la certeza de lo blanco.
Sentir la piel como una gran herida o un tambor silencioso
galopando con las patas comidas y unas riendas de plástico
arrastrándose a latigazos por el suelo.
Ser uno de esos zapatos que cuelgan solos en los tendederos
de un país que solo existe en las películas. Ser una pluma clavada
en medio de un suelo que es de cuero y que se afloja.
Irse sumiendo poco a poco. Mamá.

CANCIÓN DE CUNA EN LA CAFETERÍA DEL BARNES AND NOBLE

HAY UN MENDIGO cantándose a sí mismo una nana en medio de la cafetería
del Barnes & Noble, en el mall de Durham, cerca de mi casa en Chapel Hill.
Es Viernes Santo y pienso que la poesía me abraza cuando me siento abandonada.
Mientras yo escribo un artículo debido ya sobre microficción, él canta,
y todos los peluches de la sección de juguetes se estremecen,
en cada esquina se esconde un Corduroy vagando en busca de su hogar.
Luis está viniendo desde Athens y Gus está en un avión con su padre
camino de Nueva York, juntos verán en Broadway el musical de *El principito*.
El mendigo tiene una voz dulce y melodiosa, parece traer con él las alas
del fantasma negro de su madre, es digno, mayor y guapo — aunque solo
lo he visto por un segundo, lo siento tras de mí como él sentirá a su lado
las voces de su cabeza llevándole lejos, cerca de su madre, al otro lado
de quién sabe cuántos mares y cuántos desiertos con avionetas estrelladas
y oasis; como un perro fiel, un carrito del Target lleno de bolsas de basura
que huelen a limpio le acompaña; lo que me gustaría es poder darle un abrazo,

o decirle lo bien que canta, recordarle a su madre por un momento, sin hacerle
daño con eso; imagino que en todos los poemas atrapados en los libros
de esta librería, rodeada de tiendas gigantes de descuento y otras de *fast food*,
la poesía aún vive, que esa música con palabras vive, que los ángeles cantan
y que, por lo mismo, este negro Baudelaire no está solo; pienso en mi hijo,
la gente entra y sale del café, la nana del mendigo me mece, a lo mejor
éste es uno de esos montajes donde un violinista famoso se esconde en el metro
mientras todos pasan de largo casi sin mirarlo; pienso en mi pequeño gran príncipe
como un flâneurcito azul de la mano de Ed en Manhattan, las mamás somos
como los baobabs pero a veces son los hijos los baobabs y nosotras los diminutos
planetas engarzados entre las raíces como un solitario de diamante, quiero
dibujarme una serpiente alrededor de mi cuerpo cada vez más grande
y convertirme en un sombrero, soy un elefante con una falda de cuadros pascueros
que me compré online en el Shein, allá en China, donde seguramente trabajan
en las fábricas los niños; echo de menos algo que no puedo definir, frases mejores,
menos cursis, pero esto es lo que tengo hoy y, por lo menos, es algo, un algo
que tapa la tristeza como la boa tapa al elefante y el sombrero cubre la cabeza
en esta lluvia que veo venir por la ventana; pienso en cuando Jordi vino a visitar
mi clase y nos enseñó aquella foto de la niña siria o afgana en el orfanato

que se dibujó una madre de tiza alrededor y se acostó dentro de ella, luego se supo
que todo había sido un montaje, Jordi nos lo dijo, la niña preciosa no era huerfanita
en verdad, que todo había sido un dulcísimo timo como aquel de los africanitos
que bailan juntos en TikTok. Solo escribo cuando estoy triste, tengo un baobab
de pena estrujando con sus raíces mi corazón (lamento esta última frase pero decido
no borrarla). El mendigo sigue cantando dulcemente lo suyo y a mí me apetece irme
a dormir para siempre o pintarle una madre de tiza alrededor, una niña vestida
con un peto vaquero y un polo amarillo se gira para escucharlo, pero él ya no está
donde estaba. Abro el Facebook, ellos saben dónde estoy, quién y cómo soy
y lo que necesito leer en un momento así:

Una noche como la de hoy (en 1912), el vigía Frederick Fleet avistaba un iceberg
Dos horas y media después, el Titanic se hundía y más de 1.500 personas morían.
En este trágico aniversario, repasamos los grandes naufragios de la historia y
Cómo éstos han marcado el avance tecnológico y la seguridad del mar.

LOS AMANTES

No hi havia a València dos amants com nosaltres.
VICENT ANDRÉS ESTELLÉS

VALPARAÍSO ESTÁ ABRAZADO por el océano inmenso
y las dentelladas de los besos de sus casas colgantes
eternamente esperando un tsunami, un terremoto,
en la calma azulada que sueñan los poetas.

Éramos dos seres felices condenados a quererse
y los piropos aún sonoros bailaban
cual los pañuelos de una cueca silenciosa.

Me ofreciste todo lo que la ciudad tenía dentro
con tu voz de Clark Gable vestido de huaso:
un día todo esto será tuyo — pero tu corazón
era grande y pequeño al mismo tiempo.

Entonces nos cantábamos canciones
y tú me enseñabas como un civilizado trofeo.
Yo, a cambio, memoricé la letra del himno
y susurré «Valparaíso de mi amor» con una voz
que nunca supe que tenía mientras tú
me besabas las manos como un galán antiguo
y me coronabas de copihues salvajes la cabeza.

Los grafitis me susurraban no sé qué esperanzas
mientras maquillaban con sus letras de flúor
la tristeza otoñal de los muros antiguos.
Generosa en mi riqueza, anuncié al mundo
que en tu interior vivían los océanos.

Y subíamos y nos besábamos en ascensores
y bajábamos enseñándonos al mundo
en un milagroso atardecer de oro.

TODO

CRUZANDO la vigilia
en la región del sueño
todo me pertenece
todo es mío sin límites
en los bolsillos siempre
guardo lo que me encuentro
una estrella fugaz
una piedra que brilla
en mitad de la tarde
un reflejo de luna
en el estanque azul
o algún sonido único
como tu voz llamándome
una estrella un reflejo
una piedra o tu voz
que brilla fugaz y única
azul frente a la luna
todo lo voy guardando
todo me pertenece
pero luego amanezco
con las manos vacías

ESPIRAL

VIENES DESDE muy lejos
llevas los pies descalzos
avanzas por el túnel
con los ojos de arena
y una antorcha en la mano
que dibuja en la bóveda
una larguísima sombra
hay una luz al fondo
que te sirve de guía
hacia el fin de la noche
pero estás tan cansado
de este eterno ritual
la fuga se repite
tantas veces exacta
que hoy has decidido
salir de la espiral
y tenderte un momento
en el suelo y entonces
te duermes y en el sueño
vienes desde muy lejos
llevas los pies descalzos…

AMANECER

LA LUNA es esta noche
un óvulo preñado
por el viento
una venus redonda
de marfil
que te muestra hierática
y desnuda
con suave gravidez
un espejo anterior
al nacimiento

mira la curva encinta
de su vientre
oye que se dilata
y se contrae
entre brillantes estertores
y espera aquí
conmigo
bajo este influjo mágico
otro parto de luz

NOCTURNO

A VECES —sin quererlo— pienso en ti
que me amaste entretanto
encontrabas a alguien
a quien amar en serio
como se anda un camino
para llegar a otro

entonces me distraigo
rebusco cualquier cosa
leo un libro
miro la oscuridad
detrás de la ventana
cómo se hace más blanca
por momentos
sigo la partitura del silencio
mientras el viento esparce
el frío por las ramas
y un gato bordea
la madrugada
hacia ninguna parte

o pongo un disco simplemente
y espero —sin prisa—
que la música te aleje
y el olvido te borre
para siempre

CRÁTER

…las profundas simas….
Gustavo Adolfo Bécquer

LA CONOCÍ en el desorden
de un sueño
ven a tumbarte
—me dijo—
y yo me asomé
a sus ojos de fuego
como al borde
de un cráter

BÁSCULA

A Camilo Retana

LOS PLATOS del balancín están en guerra.
Si uno escala un macizo el otro va hacia el fondo,
si uno elige volar el otro repta.
La balanza y sus dos brazos enemigos, ni siquiera se miran
¿Cuánto pesa el pesar?
¿Qué Dios podría aportar siquiera un gramo para el equilibrio?

Las piedras del agobio en un platillo; en el otro un gran ramo de luz.
Y en la misma romana una bolsa de lágrimas y un sueño por llegar.
La barra horizontal tiene dos platos, ¿trabajan? ¿para quién?

Un mosquerío de preguntas va ensuciando la sala,
al medio de la sala una mesa, al centro de la mesa una báscula,
en uno de sus platos aquelarre de sombras, hijos rotos, pirañas
a granel, costales de aire ciego.
En el extremo opuesto aguarda una bandeja.
¿Qué cosa podría dar alguna paridad entre el amor y el odio?

Hay que poner el corazón en el plato vacío.

SUEÑOS DE TERRACOTA

A Eduardo Molina y Vedia

Miles de guerreros y caballos tamaño natural de arcilla, enterrados en tres fosos profundos y extensos (dinastía Qin, 210 a. C), fueron descubiertos en 1974. Hallazgos posteriores dieron paso al Museo del Ejército de Guerreros.

SIGLOS Y SIGLOS en posición de firme.
Como raíces del árbol de la lealtad
custodian altivos al emperador Qin Shi Huang.
Si el soberano levantase una ceja, desataría una degollina.

Recios o delicados, según los terrones de tiempo en las manos del alfarero
viven presos en un instante.
A ratos afilan sus espadas de barro y trafican secretos,
rescoldos en sus labios apagados.

En la noche inacabable del foso,
un coro de murmullos se arrastra como un dragón de trapo.
Las sílabas de tierra quemada preguntan, un día y otro:
¿acaso es voz de musgo la que ordena?
¿qué nos demora en la refriega?
¿quién aplaza el valor de mi brazo, de mi lanza y mi flecha?

Los guerreros de terracota sueñan que montan caballos esmaltados,
potros vibrantes, el pecho en arrebato.
A un leve movimiento de labios de su jefe
levantan estandartes vacíos,
embisten entonando un himno ya olvidado

El guerrero es de barro,
pero su sombra sigue siendo humana.

BARRUNTAN

LA IMAGINACIÓN, primero la imaginación, porque va dos
pasos adelante, ¿qué duda cabe en el lugar de todas las
preguntas? ¿y después?, más imaginación, ¿qué pasos cruzan
por fuera del jardín que almacena el polen del deseo?

Hay quienes saben, creen saber, vociferan
su altura, largo y ancho, barruntan
su longitud de onda, presumen
conocer a qué temperatura hierve, ignoran
que bastaría con tirarse al piso para mirar debajo de su
enagua, la libertad, ¿qué duda cabe?

Con su caligrafía infantil dibuja las líneas de una
mano que vive en el exilio, ¿qué noche tizna su bandera?
la libertad nunca rapada o sometida o muda, ningún
convite por fuera de la mesa del anhelo, ¿qué duda cabe?
ni de rodillas frente a la fuente de los espejismos_

Va recostada sobre la grupa de un viento descuadernado
y bronco, ya muy cerca de brasas y vapores de un curanto
como un vuelo enterrado en un sueño, porque,
¿qué duda cabe? primero lo primero, ya despuntan sus brotes,
la imaginación y sus manjares, digo, sus aventuras.

CAVILACIONES

¿Y SI LEJOS DE SÍ mudó la gente,
como si en un traslado hubiera olvidado sus enseres
de espíritu, las sombras de sus cavilaciones,
la enjundia de sus sueños?
¿Y si en un trasiego de pasos apurados extravió la música de la
emoción?
Porque la poesía sigue ahí.
Siempre ahí.

¿Y si los muchos prefirieron mudarse al corral de las obviedades
fulgurantes, lo previsible, lo palpable?
¿Y si la gente pospuso lo humano de su entraña y congeló su imaginario?
¿Domesticaron a la intuición? ¿se fugaron?
¿se olvidaron de sí?

Porque la poesía está a la mano,
no se apartó de nadie,
aun cuando muchos se acostumbraron a la oscuridad y se volvieron
nadie.

¿La gente se alejó de sí misma?

DESPEÑADERO

A Daniel Calabrese

¿Cómo lograremos quitar, madre, la piedra que cerca tu puerta?
Yannis Ritsos

ES EXTRAÑO cargar tanto peso y sentirse vacío.
Hay Sísifos que empujan cada día la sombra de una piedra.

Dentro de las palabras hay lágrimas de polvo,
podría ser peligroso hurgar las vísceras de alguna lágrima,
la nostalgia carga sus voces ciegas.

En su torrente,
la memoria también va arriando piedras.
Cada noche es un despeñadero que se abisma en la lengua.

Son piedras que tropiezan dos veces con la misma vida.

LICOR DE LA CARROÑA

A Vladimair Holan, que supo escuchar la lluvia que cae en las prisiones.

¿QUÉ RUECA hila la lluvia que cae en las prisiones?
¿Qué danzarina torpe la destrenza como a una sopa rancia?
Licor de la carroña
Lo que fermenta es el graznido de los mercachifles,
los sueños escaldados,
y el tibio hollín en la memoria,

Ahora toca barrer, desplumar al silencio para escuchar
los goterones, salivadas bruscas.
el chubasco de púas que tachona ventanas y crucifica todo lo que
toca.

Lagrimales feroces borronean la letra de las cartas
que nadie va a escribir.

VETE A TI

VETE a ti
huye hacia los atardeceres rojos
donde nunca amamos
en un tiempo que ya no es tiempo
sólo recuerdo leve y caos.
Vete a ti
evapora este mar oscuro
deja que suban tus naves
aunque emerjan solamente los escombros.
Justo allí
donde mi oración no te alcanza
a tu lágrima escondida bajo el atrezo
a tu corona de sentenciado a la soledad.
Vete a ti
a mirarte en ti
a escuchar tu alma rota
a ser tu propia carne
al exilio de tu carne
a la carne vuelta arena
sobre los desiertos
de los hombres que nunca
supieron pertenecer.

PRINCIPIO DE ARQUÍMEDES

UNA OLA gélida transpiraba en mi pecho
abracé su sobra húmeda
en aquella habitación glacial
casi un invierno.

Mi humanidad desnuda flotando en tu cuerpo
terco mi corazón ante la fría densidad del desamor
como un pequeño iceberg flotando sobre nuestros silencios
asomando su cabeza colapsada de dudas.

Pero dentro
¡Ay, pero muy dentro
gigantesco se fragmentaba el rencor
el témpano enorme de la deslealtad
atorado como trozo de hielo
imperturbable y doloroso
en nuestros besos.

UNA VENTANA AZUL

QUÉ BELLA la vida desde una ventana
bella como para ver el abismo
una ventana azul
retráctil, pequeña y sucia.
Una para cargar en el bolsillo
y dejar salir los altiplanos de amores que dejaré.
Una ventana angosta para ver por las tardes
la locación vacía donde crecí,
la epidemia en los días del amor romántico y otras porquerías.
Una ventana de tiza para dibujar bajo la cama
y saltar por pasillos angostos de mi niñez.
Una ventana azul,
para ver como vomita el cenit
a este sol que arde en mis pupilas.
Una ventana,
una ventana para ver caer la lluvia
y que regresen los cuervos que comieron mis ojos.
Una ventana
una ventana sin marco, sin pared y sin casa.
una ventana azul,
una, para olvidar que estoy vacía.

XI

EN MI CUENTO todo estaba roto, los pájaros invisibles, los anillos de Saturno, las muñecas que menstruaban.

Todo se quebraba inefablemente en mis manos, la perilla de la estufa, el reloj de cuerda, la loza de cristal.

Todo caía cálidamente de mis manos, el bombillo, el vaso de agua, la sal (había placer en ello) De mis manos todo se lanzaba, en mis manos todo era caída, derrumbe.

Así era mi cuento, mi realidad, todo a mi paso parecía desplomarse, fulminarse y me criticaban, pero no era yo, era que la vida como un cuajo de sangre me había marcado la frente con el fierro de Caín.

Era normal pensar en el derrumbe, hasta que personas a mi alrededor comenzaron a morir, yo no sabía de la muerte, yo sabía quebrarlo todo y repetir algunos salmos como una oración partida antes de dormir. Yo sabía de niñas ejemplares que cosían vestidos para sus muñecas y salían los domingos a comer pizza en familia.

En mi casa la cena era otra, en mi casa se comía con todo lo ausente, con mi madre agotada por el trabajo, con mis hermanos agotados por el mundo, con mi padre agotado de vernos frente a él. Todo transcurría así, hasta que un día dijeron: murió la madre de tu padre y vas al velatorio, yo tenía un conejo, lo dejé caer en una caja de zapatos y me despedí. A los días él también había muerto. Lloré hasta el cansancio, lo desenterré (ya sólo quedaban sus huesos rotos).

Desde aquel tiempo me gustan los cementerios, en los cementerios todo está agrietado: los huesos, los mausoleos, las flores de plástico, el tiempo.

Entonces comprendí que no todo lo roto está mal, también hay belleza en lo ausente, también hay belleza en caer…

XXIII

MADRE, YA NADIE cree en mí, los hombres sabios que amaron mi canto han muerto.

Hay un baúl lleno de balas bajo mis párpados, hay un faro en la esquina de mi blusa, hay retazos de tus vestidos colgando en la ventana, hay un incendio en mi memoria ahuyentando los pájaros que habitan mi ardor.

Madre, hay una tumba en nuestra historia, donde el abuelo muerto con todos sus muertos aún florece entre espinas de cosas jamás dichas.

Yo sólo busco enterrar este círculo de vicios, en el que todas las mujeres de esta estirpe domesticamos nuestro ímpetu para ser buenas amantes.

Yo quiero ser dueña del mundo, quiero fundir mi voz con el viento, quiero ser legado para continuar tu historia.

Madre, no te molestes cuando te digo que soy mi propio país, que no tengo frontera y que no pienso dejar de decir que también que soy hija de otros cantos.

Hay un incendio ardiendo en mí memoria, hay una llama ardiendo en mi palabra, hay muertos que me esperan cada domingo y me piden que me suicide de una sola vez.

Madre, por eso escribo, como poseída escribo, para contar que no somos fabula, soy obediente a una sola cosa, a la poesía, y hago lo que Elytis dijo: «Escribo para que la muerte no tenga la última palabra».

SAINT-SAËNS CAMINANDO POR EL MUELLE DE SANTA BÁRBARA

Para Álvaro Mutis

HOY REGRESO al pozo de mi aldea que es más fresco que la luna, vuelvo a mi selva a medir su follaje submarino, al tibio aire de mis valles. Dejo atrás los montes de plata y sus ángeles condenados en las torres de neón. Me voy, dejo por un tiempo los altos rascacielos y sus vuelos fantasmales: el cielo que busco es más azul que esta ciudad hundida en el silencio, mis estrellas son más dulces que estas voces penando en la universidad. A toda vela recojo mis pertenencias, dibujo la bahía y las últimas gaviotas que vinieron a despedirse con sus alas. Todo queda escrito en los vaivenes de la fuente en el centro comercial más caro del mundo. Mi nuevo mundo necesita un nuevo firmamento, otro esplendor, otro cristal, otra mujer de ojos grandes, otra luna que nos alumbre desnudos sobre la arena. Me voy para no volver a escribir sobre la metáfora del espejo: mis espejos se mueren de aburridos en un rincón de la casa. Me voy a ser otro, el que se sublevó ante los edificios de Manhattan mientras el hielo caía de los cielos. Hoy regreso a mi pozo, a la letra que se tuerce con el viento, a la brisa que es el signo de mi playa. El crepúsculo se llena de ángeles aquí en el muelle. Por la arena blanca camino escuchando el último concierto de Camille Saint-Saëns para violín, cuando veo siete estrellas, siete susurros, siete encantos en el cielo. Son siete cielos juntos que me cantan y me mecen, siete océanos que hoy naufragan en mis navíos, cuando me revuelco sobre la arena para ser polvo marino, sólo bosquejo de una sílaba salada.

LAS NUEVE ESFERAS

CIEN GLOBOS de luz a lo lejos perlas de flores en llamas: el cielo del sol blanco, arriba, cerca de Él, cuyo Nombre es portento del fruto dulce de mi alma: globos de fuego desvelado que sobrevive a la tierra sin tiempo: cien globos y constelaciones de estrellas bajando a coronar el limpio arroyo de las almas, el triunfo del arpa quemando dulcemente el sol de las últimas condenas: mientras tanto escribo en las nueve esferas extasiado: órdenes de ángeles soplan las perlas de los globos, a lo lejos, la Razón se desvanece.

BARCELONA

EL PURPÚREO plumaje de la noche
sobre las aguas y la lluvia
azulina se repite en el
crepúsculo de los avellanos:
van bajando los ángeles a beberse
el índigo de las fuentes y los muelles
de la ciudad.

Oh purpúreo cielo…

el otoño dorado por las calles del
Paseo de Gracia, y las campanas
acercándose a pedirme una palabra
gótica para el bosque que se abate,

el cielo evita la zozobra del caído,
y la aurora sortea el cautiverio
de las rosas….

EL PATIO DE FRANKLIN SQUARE

I)

APOYADO EN LO INVISIBLE el dolor es un chorro de agua fresca en tu corazón. El vacío derrotado y la herrumbre del vino refulgen con el agua alterada por la lluvia. Nada se ha escrito aun sobre el cielo de este patio. Todo es sólo un intento de las esferas por describirlo, señales de humo para el destello de la oración. Hay una luz natural en su sosiego, destino que se vuelve elevación. El cielo rojo dialoga con la sombra de los pájaros. Después de llover la luna llena es un crucigrama de sorpresas.

II)

VIVIMOS EN UN PATIO con cinco pinos, un rosal púrpura, sombrilla parda, setenta pájaros, cinco palomas, un gavilán y el conejo de la fuente. En este patio las palabras se hacen agua y los labios remendados balbucean. El patio es el paraíso de mi bicicleta. Aquí la estaciono y puedo sentir sus ruedas volar entre los pinos. Cada mañana desayunamos bajo un toldo pardo y una mesa de acero con sillas de verano. El café con crema y el pan caliente con mantequilla, la felicidad. Aquí renace el espejo anudado, el color del cielo al revés.

CENTRAL PARK

LAS MUJERES se ven más hermosas cuando llueve:
son esculturas de agua en movimiento.

Las fuentes celebran la energía de las gacelas
corriendo por el Parque Central.

¿Para qué vive uno si no es para celebrar este trote,
la agitación de la sangre en la delicia de la observación?

Por eso salgo a mirarlas cuando van corriendo bajo los árboles, cruzando entre la multitud ciega que pasa sin verlas, aparentando no ver ni sentir mientras se les deshace la piel.

Es una música distinta: las piernas y la hierba como un jazz que contiene la respiración en el imperio de la noche.

DYLAN THOMAS VUELA POR MANHATTAN

VUELAN LAS CENIZAS de Dylan Thomas por el aire de la Villa, navegan sus huesos por los canales del gran río, por las tabernas donde sacudió la noche de un plumazo resucitan las cervezas frías y se prenden todas las antorchas…

CERRAR LOS OJOS no sirve de nada
cuando la luz es más fuerte.

Solo nos miramos realmente en el abismo.

Solo cuando la supervivencia ha sobrevenido
los sentimientos alcanzan su pureza.

Solo cuando arden todos los errores humanos
en la fatua hoguera de la memoria.

Solo entonces morir y volver a nacer.
Morir definitivamente
a lo que nos hace inhumanos.

DEL HUECO se han dicho muchas cosas.

Que es azul como los ojos del silencio
sobre el océano perdido que somos.

Que es vertiginoso y turbulento,
raíz indómita,
fuente de desconsuelo.

Que en su desaforada magnitud
parece una caída en el abismo
que da a ninguna parte.

Que es insomnio, fuego y vaticinio errado
en tus oídos sordos al presente.

Pero no se habla de que traspasarlo
lleva a la pulcritud de un nuevo espacio,
donde el tumulto se aquieta
y el contentamiento aflora.

Donde todo vuelve al origen
de su Ser.

HA AMANECIDO de nuevo;
en el rumbo de mis días
apareció un espejo blanco
que contenía mi rostro.

Horizontes que la niebla ocultaba
en su regazo de nubes.
Han sobrevivido los campos
a un exterminio de fuego.

Belleza dormida
despierta en la sinuosa tarde
El sol del desierto
no puede herir la mirada que espera el día.

Me he hecho una conmigo
y sin saberlo
he iniciado el camino
que me lleva a ti.

VIVO EN EL viento.
En el tiempo voluble.
En lo que todavía no existe.
En los claroscuros de la mente.
Y también en las alondras del día.

Vivo en la sombra y en la luz.
En el porvenir y el desierto.
En el exilio honroso de un ave que busca su rumbo.
En el batir luminoso de una mariposa engendrada
desde unas manos de silencio.

Vivo este tiempo.
En mi sangre que triste clama por lo nuevo.
En mi cuerpo que separado de ti solo tiene huecos.
En mi alma indígena en este suelo que ofreces a mis pies tan
pequeños.

En la magnitud de tus ojos
espero el reposo sereno
aún sabiendo que es en mi boca
donde reside
toda bondad.

ME LLAMAS gamberra
porque te acaricio
los labios
con palabras hermosas
y porque te ríes
imaginando el batir
de mis ingles.

Me lo escribes
en la lengua
cuando te envío
algún mensaje
que te abraza,
incluso que se acerca
a la angustia del deseo
fabricando volcanes
en tu cuerpo.

Y yo hago esa palabra mía,
como haré
cada gota de tu boca,
de tu piel
y de tus ganas.
Cada lamento
y agonía
saltando como perros
famélicos
en mitad de unas
sábanas.
Esta gamberra
debería sujetar
caballos y expectativas
sobre ti.

Si mi madre lo supiera,
me lo diría.

ME GUSTAN las mujeres
que se provocan a ellas mismas.

Que de vez en cuando,
hastías de tantos síes al mundo,
se relamen los labios
con un no a medida.
Las que cumplen
todas las normas,
sabiendo que algún día
se liberarán de las cargas
que llegaron como
urracas preñadas
de soledad
o de renuncias.

Tenebrosas, cuando deberían
ser luz.

Me gustan las mujeres
que excitan al mundo.
Las que se han
fabricado armas con su esqueleto
y barricadas de ternura
con las yemas
de sus ojos.

Me gustan las que son irreverentes
y malas, perversas
y egoístas,
cuando yo sé que son infinitamente
valiosas porque ya han hecho
tantos milagros,

han sido tan monjas del mundo,
que ahora les sobran
todos los roles que han explotado:
el de madre, el de amiga fiel de toda la vida,
el de buena pareja o el de sumisa.

Por eso las amo a todas.
A las que son buenas como santas,
a las malas y perversas,
a las que usan armas de mujer
e incluso a las que usan armas de fuego.

Con las santas,
comes magdalenas;
con las perversas te ríes hasta reventar
y con las armas de fuego,
robas un banco.

No me digáis
que no soy
pragmática.

SÉ QUE pasarás,
como pasa el viento del norte
que a veces me empapa las medias
o como el coñac
que bebo de más
en la aldea
esas noches de candela
y pasión desmedida
mientras escribo poesía.

Pasarás,
solo tengo que olvidar
que me vestiste
mejor que me desnudaste
o que lloré
antes de que entraras
en mis carnes
(jodida debilidad).

Pasará el aliento
de tu boca
sobre mis labios
y ese palpitar
del cerebro
cada vez que atravesaba
el mundo para verte
aunque solo supusiera
un par de calles
(el mundo es todo
lo que me aparta de ti).

Y pasarás
porque solo he de esperar
a que no hagas nada,
a que dejes de insistir
y de reclamar
mis labios y mi risa,
mi aliento y mis piernas.
Mi entrega absoluta
como pocas veces
he brindado.

Pasarás porque quiero que así sea,
porque solo eres
fruto
de un árbol desierto,
porque no puedes darme
más que un par de poemas
que solo hablen de pasión
y no de futuro.
De palabras demasiado
etéreas para mi clásico
corazón.

Tú,
que venías salvando
el verbo
y regalabas modernidad,
pasarás.

Como un mantra, en la noche y en la puerta de la casa de la montaña,
me repito los verbos que me harán resistir.

TODO ESTÁ bien
y en orden,
me susurro mientras
paseo por la puerta de la nada,
en esta aldea desierta
en la que solo habito yo.

Todo está bien,
digo cada vez más alto,
apaciguando las serpientes
inocuas
que muerden
mi sangre.
En paz,
me imploro
desquiciada
por este volcán
que me arrasa.

Aquí todo vuelve a estar en equilibrio
porque estoy entrenada
para escapar de las guerras,
como cualquier loca
que no lo ha sido en vano.
No hay vikinga
que no se haya mutilado
a sí misma.
Dulce copa de veneno
que fabrica para su olvido.

Todo está bien,
es absurdo tejer lo contrario.
No soy Penélope,
aunque a veces
me arrastro como una infiel
a su trastorno.
Hembra minada
por la locura del amor.
Por ti, mi prójimo.

Voy a descansar
de mi fervor unos días
y ya, que el camino
me torna a ello,
de ti,
traidor.

PARAÍSO PERDIDO

39

AGUA LUSTRAL y mortífera. Bosque de gotas sosteniéndose a cada segundo: cambio climático. No asusta el final y sí esta cantarina sordera, el sacrificio que se creyó liviano e hizo del hombre su propio salvaje. Jibarizador del segundo y tercer mundo, linfático balancín de otoños. Quizá solo el cavernícola supo de la sangre para el equilibrio, tormenta exacta del «tienes-te doy». Colmillo ancho de garra leve, tuyo será al final todo. Falta léxico, faltan letras… Y el mundo era solo un tanatorio azul…

GESTO FINAL

UN HOMBRE está tumbado bajo el cielo.
Se le ha apagado el tacto. Las hormigas
pueden subir el trigo por su cuello.
Esto es lo más terrible de los muertos:
que la vida los cubre y los absorbe.

Porque un hombre está muerto, y en la plaza
siguen jugando al tute los de siempre,
y se espera que grane la cosecha,
y hay barcos en los puertos, preparados
para zarpar al despuntar el alba.
Un muerto es la esperanza boca abajo.

Porque un hombre está muerto y todavía
es posible que tiene en los bolsillos
un paquete empezado de tabaco.
Y esto es lo más terrible de los muertos:
que se paran de pronto entre las cosas.

Ha muerto un hombre cuando se desdobla
y se mira su cuerpo, desde enfrente,
y se tiende la mano, y se despide.
Ha muerto un hombre, irremisiblemente,
cuando mueren los que lo recordaban.

Los muertos se resisten a estar muertos
y se defienden con su peso inerte,
y es terrible su grito cuando luchan
porque sólo se oye con los ojos.

Hay que amar a los muertos, comprenderlos.
Son como niños buenos enfadados.
Les han robado el aro y la cometa
y se han quedado tristes para siempre.

MÁS QUE CENIZAS

A la muerte futura de un poeta probable

Por lápida la palabra, no la piedra tallada,
ni siquiera la hoja blanca,
tan sólo la palabra ubicua
para quien sepa pronunciarla.
La palabra, ventana o puerta,
que al abrirse comunica dos mundos,
o lápida con alas, gaviota
que nos lleva por el espacio
a una esquina de aire o subterránea:
a su recuerdo, mezcla vigorosa
de una piedra y un suspiro.
Por su recuerdo a dos imposibles
sellados por la losa a quien no sepa la palabra,
abiertos a quien pronuncie
la muerte y la vida que llevará siempre,
no como una inscripción funeraria
sino como una palabra firme,
libre, no esclava de la piedra,
hecha de tierra, de aire,
de carne y de agua.

LOS ALIMENTOS

ACQUARONI, ROSANA (2023). *18 CIERVAS*
MADRID: BARTLEBY EDITORES.

IDOIA ARBILLAGA

Tras su notable y reconocido libro de poemas *La casa grande* (2018), también en Bartleby aparece en abril de este año *18 ciervas*, el séptimo libro de poemas de la profesora y poeta Rosana Acquaroni. Formalmente, en el conjunto de 18 composiciones largas sobresale la prosodia bien compuesta mediante la alternancia de heptasílabos y endecasílabos, también de alejandrinos que, muchas veces, brindan algún juego de encabalgamiento versal; incluso los versos libres presentan cierta armonía interna. También incluye varios poemas en prosa. La autora atrae referentes como Silvia Plath, Vanesa Pérez Sauquillo, Angelina Gatell, Francisca Aguirre, Olvido García Valdés, Jorge Riechmann, Chantal Maillard, Ada Salas, Jiménez Arribas o Concha Urquiza para introducir con sus versos las dos partes de la obra y algunos de sus poemas. Es de reseñar el rico uso de la intertextualidad, y las rigurosas menciones a los autores cuyos versos son reproducidos en el interior de algún poema, pues, aunque San Juan de la Cruz y su *Noche oscura del alma* no requieren mención para el lector formado, si es de rigor que sean referidos los autores y obras que sirvieron de inspiración para el poema. También incluye fragmentos descriptivos provenientes de una web cinegética, acerca del acoso, disparo y seguimiento del ciervo herido. El título igualmente proviene de las ciervas pintadas en Covalanas, una cueva prehistórica cántabra donde fueron halladas 18 ejemplares de esta especie pintadas. La alegoría y referencias de la cierva herida y sus intentos de escapar del cazador que la acosa recorren el libro.

La interdisciplinariedad es otro rico rasgo que sobresale, especialmente acertada me parece la inclusión de diálogos de guiones de películas excepcionales como *Synecdoche* (2008) de Kaufman, o la mara-

villosa *En cuerpo y alma* (2017) de la cineasta húngara Ildikó Enyedi, un filme que visionamos en su día y hemos vuelto a disfrutar de forma paralela a la lectura de *18 ciervas*. La hermosa película narra uno de esos amores que aúna seres con personalidades que no lo tienen fácil para comunicarse ni expresar sus emociones. Realiza Acquaroni un ejercicio interesante al intercalar diálogos que destaca en cursiva además de explicar en nota a pie que pertenecen a dicho filme. No obstante, se sigue haciendo el ejercicio de entrada de diálogo en cursiva a lo largo de todo el poemario, lo que se interpreta como de la misma película, pero, hasta donde recordamos, en adelante ya no lo será. Sigue siendo interesante, pues funcionan como trallazos de conciencia del otro yo lírico, de la alteridad interna que advierte y recuerda a la autora, ello mediante notorios versos. Acerca de la forma, es de subrayar asimismo la aparición de alguna sinestesia, hipérbatos ligeros, énfasis, pero especialmente ciertos usos antitéticos o paradójicos: «el abismo en la luz», «en la garra del pétalo», «un matadero blanco», etc. Los versos iniciales de muchos de los poemas, las aperturas poéticas, poseen particular intensidad o fuerza lírica: «Quebranto cada vértebra / contra la muda roca». «Ver el infierno / a plena luz del día». «Anido en la oscilante / casita para mirlos / que cuelga de tu pozo». O «Dilucidar el ruido su dolor», conformando además una aliteración. El léxico presenta distintas peculiaridades interesantes, figuran nutridos campos semánticos y asociativos del universo natural vegetal y animal, por cuanto de un lado hallamos términos como *hiedra*, *tallo*, *achicoria*, *juncos*, *rastrojos*, *musgo*, *líquenes*, *tulipanes*, *azucenas*, *narcisos*, *ciruelo*, *roble*, *acacias*, *cedro*, *manzanas*, *raíces*, *florecen*, *germinan*, y de otro lado, figuran *lombrices*, *avispero*, *ciervas*, aves, *pájaros*, *palomas*. Incluso hay incursiones del léxico científico-técnico como *clitelo*, *peciolo*, *vástago*, *trilobite*, *primípara*, *caliptras*, pero dándole siempre un valor lírico alegórico. Presentan especial valor los sustantivos *culpa*, *daño* y *perdón*, que acertadamente destaca Manuel Rico en su excelente texto de contracubierta, que oportunamente señala hacia el amor-desamor como eje temático del libro.

En tiempos de sobreabundante autoficción narrativa, la lírica se centra en el sujeto y en la singularidad propia más que nunca, la universalidad artística se circunscribe a la vivencia propia, de mujer maltratada en este caso que sale de una agónica relación de tres décadas para a continuación comenzar un amor de madurez en donde se aspira más a la paz

que al gozo pasional. Sin duda, un tema de gran vigencia que sí extrapola un valor universal, un tema secreto, uno de esos acerca de los cuales no se podía hablar ni escribir, o raramente una mujer. Agrada que no se aferra al maltrato ni lo expone más de lo que requiere la obra artística, importa el dolor, la herida, la superación, la confrontación con el yo del pasado que no entiende, y desde el presente se asombra: «Del precio que pagamos / con el solo propósito / de sentirnos amadas», escribe con acierto. Pero no hay exhibicionismo del dolor: se renueva, crece y avanza, revela nuevas verdades de madurez. También siente «Presencias de algo eterno / que estará por venir», «ignoro lo que busco», pero encuentra, encuentra ese otro amor, el cobijo, la calma, la salud amorosa desintoxicada de mecanismos de poder y miedo. La historia tiene fuerza, en el segundo poema, ya estás dentro del libro y el avance es fluido en el relato lírico de la gran epopeya sentimental, que se apoya en un estilo uniforme, de rica imaginería, en donde puede señalarse lo más duro sin efectismos, en donde la naturaleza ampara el sentir con un léxico que genera una atmósfera amable que permite mostrarnos los oscuro sin mancharnos con su niebla.

COTTA, JESÚS (2023). *ACOGIDO A SAGRADO*
SEVILLA: EDITORIAL NÚMENOR.

JOSÉ JULIO CABANILLAS

En el último curso de Bachillerato, un adolescente lee las poesías de don Antonio Machado. Tiene dieciséis años y dieciséis lobos dentro de su pecho aullando angustia. Pero aquellos versos… Las palabras están empapadas de claridad, con un jirón de misterio y otro de lumbre secreta. ¡Aquellas palabras! Las ha encontrado en la calle, en su casa, en los libros del instituto. Pero puestas en esos versos, como por un ensalmo, aquellas palabras calman los dieciséis lobos, las dieciséis angustias. No acierta a explicarse por qué esas palabras…

El tiempo pasa y ahora tiene sesenta y cinco años. Ha gastado muchas horas leyendo libros de poemas. Se supone que es más sabio, más reflexivo y puede argumentar por qué un poema es un buen poema. Pero sigue sin poder explicarse por qué unas palabras parece que van (y vienen) más allá de ellas mismas. Palabras que bracean en un agua infinita y una luz virgen brillando sobre ella. Todos los buenos poemas deparan siempre la misma incertidumbre: no sabemos cómo ni por qué, pero esas palabras… Nos pasean por un mundo que es más real, más luminoso y lleno de hermosura.

Allí cada cosa, hasta la más corriente y moliente —una caracola, una ventana abierta, un ascensor, una nube— son una señal que alguien nos envía. Cada cosa con su carne y su piel, su hueso y su madera está voceando, musitando su increíble pureza, la lumbre que desde adentro la sostiene fuera de la Nada y le aleja los dieciséis lobos que todavía a veces van por su angustia adentro. Tiene sesenta y cinco años y sigue sin explicarse qué le ocurre cuando lee un buen poema. No puede dar razones ni argumentos. Pero esas palabras… de repente…

He leído el libro de Jesús Cotta y otra vez me encuentro esas palabras que me llevan a otro mundo y me traen a este mundo, que es como su

fotocopia. Son poemas luminosos, alegres, con su chispa de humor. A veces uno tiene la impresión de que fueron escritos en un alba sagrada como el mar de Homero y un salmo de David. En estos versos hay algo sagrado que nos protege de las exageraciones del ateísmo como también del rigorismo de una religión sin alegría. Estos versos tienen una varita de virtud que me roza la frente. Adolescente o viejo, qué más da. Nos han llevado a un mundo —que es también este mundo abierto en dos como roja sandía— un mundo que huele y sabe y brilla a eternidad, a pulpa dulce y fresca. Y no acaba el verano.

Un reseñista debería dar razones: señalar la métrica de estos versos, su ritmo interno; comentar sus símbolos, sus imágenes. Pero es inútil: he leído un buen libro; sería arrojar cenizas a un ascua ardiendo.

SALAS, ADA (2022). *ARQUEOLOGÍAS*
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

KETTY BLANCO ZALDIVAR

Ada Salas (Cáceres, 1965), tras su poemario ecfrástico *Descendimiento*, escrito a partir de un retablo gótico del pintor flamenco Roger van der Weyden, regresa cuatro años después con una nueva entrega, *Arqueologías*. Del lienzo y la pintura clásica a «la espeleología discursiva», como la define el poeta y crítico Luis Bagué Quílez (*El País*, *Babelia*, 8.XII.2022), Salas continúa su trayectoria coherente y su camino de depuración poética, indagando «en la memoria colectiva a través de las huellas que reflejan nuestro paso por el mundo».

La poeta extremeña invita al lector a detenerse en la página en blanco como si se tratara de un universo a punto de expandirse. A través de un aliento re-creador, la autora se sitúa en el lugar de origen, «para acceder al sustrato / — Un paisaje que no habíamos previsto». El blanco se asemeja a una vacuidad, «donde / lo que fuimos aflora por entre las piedras / sube / por entre las raíces […]». La poeta accede con delicadeza al paisaje para cincelar palabras como huesos rotos. Con cincel, pico y punzón simbólicos, Ada Salas hace cortes en el lenguaje hasta alcanzar lo medular, en un espacio cíclico: «el verde que supuran nuestros huesos/ el verde que es el musgo / de nuestra calavera». Así, el mundo comienza de nuevo, los pájaros «repiten ese canto / como si no hubiera pasado». Sin embargo, dicho canto no alterará el silencio que orbita sobre todo el texto y que la autora, una vez más, reverencia, tanto metafóricamente («El cuerpo / de una roca / junto al ruido del agua / dice / sólo es puro el silencio»), como en los espacios en blanco o la localización de algunos poemas en valles despoblados.

Es desde ese mismo silencio que la voz lírica describe el esqueleto yaciente sobre la tierra: «Algo en ese cadáver / —ella / era un cadáver— quería / protegerse. Algo. Como si aún / temiera / volver a recibir el mismo golpe». ¿O es un guerrero quien se protege tras «Espejo yelmo escudo / espada y carro y lanza…»? Bajo la tierra todo se mezcla y confunde, y Ada Salas lo registra desde una mirada siempre atenta al sufrimiento humano y no exenta de melancolía, al adoptar un tono elegiaco.

A partir de la investigación arqueológica, la autora lleva a cabo en la primera sección, titulada «*Antiqvarivm*», una poética del descenso hacia «lo oscuro fecundo». En la necrópolis observa minuciosamente los pequeños detalles en el sarcófago, el brocal, la urna, la vasija, el pecio, el bajo relieve, la sortija o el cuenco. En sus meditaciones le acompañan los clásicos: Platón, Virgilio, Rilke o Yeats amplían su mirada de asombro y el trazo impresionista de algunos versos.

Se trata de narrar fragmentos de una historia que ya ocurrió en el no tiempo, de percibir incluso los rumores en el interior de una celda («el rumor habitable de tu respiración [...]»). En la memoria de la autora, que es la memoria universal, hay un cruce confuso de tiempos, resumido en la cita inicial de María Zambrano. De hecho, el tiempo es uno de los pilares de *Arqueologías,* cuyos puntos de intersección son el *entonces* y el *ahora*, el *aquí* y el *allí*. Esta idea culmina con el poema «*Tuffatore*», inspirado en el fresco del nadador de la tumba de Paestum, donde la vitalidad del muchacho desnudo que se lanza al agua queda eternamente suspendida en el tiempo, entre la vida y la muerte.

Sin embargo, que algo vuelva a comenzar, no significa que sea igual. Y eso nos lo muestra la poeta cacereña en la segunda parte del libro, «*Civitas*», donde indaga en el envés de las cosas: «Debajo del dolor hay algo siempre —ahora mira qué. Debajo del amor hay algo siempre». La tensión entre la claridad y la sombra queda enfatizada con la abundancia de encabalgamientos y elipsis. La excavación se desplaza hacia el interior de la conciencia y, de este modo, emerge el pasado o una recreación de un paisaje de la infancia con higueras, jaras secas y zarzas. La figura del padre metaforizada en un río sereno se fusiona con la música del picapinos, la fauna y la flora. El yo lírico escarba hasta encontrar su propio reflejo en posición fetal. Y es que debajo de todo está el amor: «Debajo de la muerte / está el verde, la vida: / Al otro lado de la oscuridad transparente / emerge la luz».

Ciertas palabras-clave o símbolos se repiten en el libro: *Silencio, oscuridad, círculo, esfera*, cuya poética minimalista toma dos direcciones: el lenguaje depurado, generador de una honda plasticidad y la reflexión, pues la autora indaga en las profundidades, reivindicando las capas de la historia, a partir de existencias que se resumen en instantes. Por consiguiente, Ada Salas incita al lector a la reflexión, a través del ejercicio de reescribir la historia y de otorgar poéticamente una segunda oportunidad.

ALONSO, RAÚL (2023).
BUENOS AIRES, EL AYER Y EL UNIVERSO
GRANADA: ALIAR EDICIONES, COL. AVERSO.

ANTONIO MANILLA

En un distinto sur, un hombre nuevo que comienza a respirar un aire manso al fin, sin las sombras del pasado pesando sobre sus espaldas. En el primer poema de este *Buenos Aires, el ayer y el Universo*, editado por Averso, el poeta argentino, residente en Granada, Raúl Alonso (Mar del Plata, 1963), nos proporciona las coordenadas vitales y geográficas desde las que acceder a unos versos que elegantemente van a poner ante nuestros ojos lectores lo que podríamos denominar una poética del exiliado. Ya en su anterior poemario, *No habrá cesado el rito*, publicado en la misma editorial, abordaba la condición de migrante, de desplazado, desde la perspectiva de que «la distancia es un elemento que otorga brillo a las ausencias y las revaloriza constantemente». Esa clara conciencia de escribir sobre lo que falta, desde una lejanía que además de intelectual es física, que requiere un otro ausente para poner en pie sus ritos, continúa muy presente en su nueva entrega.

Quizá, pese a lo que se apunta en el paratexto de la contraportada, en líneas firmadas por Cristina Pérez Valverde, no sea la de Raúl Alonso una palabra o una voz que vaya de forma preponderante «en pos de la expresión precisa con que nombrar las cosas al más puro estilo *juanramoniano*»: antepone la expresión al estilo, la sinceridad a la perfección formal, la comunicación a la palabra exacta. Es el suyo un impulso romántico, donde los sentimientos tienen prioridad, donde la reflexión surge desde una conciencia del yo y la nostalgia de lo perdido ocupa un lugar relevante. Memoria y, sobre todo, vida: lo que se agolpa del diario devenir ante los ojos de un espectador introspectivo, del actor que, sobre el «tablero de negras noches y de blancos días» de su admirado Borges —un poeta que le es afecto y del que ha aprendido aspectos que no suelen ser en los que habitualmente se fijan los poetas españoles—, sabe que el juego de la vida, como el otro del ajedrez, aun siendo sus prisioneros, es infinito.

Dividido en tres secciones y un apéndice epistolar, *Buenos Aires, el ayer y el Universo* afronta en la primera de ellas el que acaso sea el primer síntoma de extranjería y nomadismo: la nostalgia del origen de quien va y vuelve, eterno viajero por escenarios alejados de casa, convertida su existencia en un río. Cartas de despedida que nos prolongan deteniendo el tiempo, fotografías, calles que se esconden y reaparecen, van configurando el adiós de quien, con «un otoño metido hasta los huesos», al cabo adquiere la conciencia sobre la inevitabilidad del abandono del «país de sangre», de la añeja casona gris que fue «latifundio inocente y firmamento», del amor imposible al que, cuando las luces de tango ya marcan la partida, se le lega un último mensaje escrito con cigarrillos sobre unas sábanas.

«Ayer» comienza con un poema en prosa que condensa el contenido temático de toda la sección. Las arrugas del pasado, el paso del tiempo, las heridas abiertas del ayer con las que el poeta trata de reconciliarse, pero sobre todo el tránsito de oruga a mariposa del mundo infantil en la mente adulta con el descubrimiento de la muerte y el no menos superlativo del otro: «Con el correr de los años las miradas comenzaron a formar parte de un rostro». En esa metamorfosis, con todas las trazas de un enfrentamiento, hay «momentos-cumbre» y daño —«siento la profundidad / del hueco de la vida», nos dice Raúl Alonso—, quizá porque el corazón también está implicado en ella. Un dolorido romanticismo es apreciable en aquellos versos que surgen del hombre que infructuosamente creyó en la eternidad de un rostro amado, del que ahora se empeña en la búsqueda de un término que nos cuesta mucho admitir a todos, cuando de una relación sentimental hablamos: la palabra fin. Se encontrará el poeta con el adiós, junto a un árbol de cristal, y a partir de esa asunción el sujeto de su maltrecho amor comenzará a ser pasado.

En uno de los aforismos de *Calle de sentido único*, Walter Benjamin escribía que en un amor la mayoría anda a la caza una patria eterna, pero otros, muy pocos, del eterno viajar, porque «buscan a quien mantenga alejada de ellos la nostalgia de la patria». Al enfrentarse a la totalidad del Universo, como orden o caos poco importa, quizá Raúl Alonso está pretendiendo algo parecido: el microcosmos personal halla eco en la inmensidad de los acontecimientos cósmicos, siente lo minúsculo de nuestros afanes y se pregunta por el destino y la finitud, experimenta esa sensación de verse «como un pequeño árbol en el borde de un río

verde». Si, como sostiene la ciencia, resuena el pis de los dinosaurios extinguidos en el agua que bebemos y el polvo de los restos de los humanos primordiales en el aire que respiramos, el poeta imagina que cada una de las piedrecitas redondeadas por la erosión que deposita el mar en una playa «puede ser un instante mío». Reivindicando esa filiación romántica de su trabajo, avivada por la conciencia de ser dueño de una «pena de dos plazas», afirma: «El arte nace y muere, desesperadamente, / ante lo irreversible de la agonía y de la muerte». En esta tercera sección, «Universo», aparecen varios de los poemas que a este lector más le han gustado, como «Soledades», «Mitos» y «Renunciamiento».

Con «Cartas necesarias» —cuatro emotivas misivas dirigidas a los padres ya desaparecidos, al hijo y la hija— se cierra este *Buenos Aires, el ayer y el Universo.* Se trata de un epílogo en prosa, con cierta intención catártica, donde el hombre, acaso más que la voz presente en los poemas —con sus argentinismos, voseo y diminutivos—, se libera de sus más hondas emociones íntimas.

TAPIA, MARINA (2022). *CORTEZA*
GRANADA: EL ENVÉS.

ÁLVARO SALVADOR

Marina Tapia (Valparaíso, Chile, 1975) desde su llegada a España en el año 2000 se ha ido construyendo una sólida trayectoria como poeta y artista plástica. Pero ha sido sobre todo en esta su última etapa de residencia en Granada cuando se consolidó su voz más personal. Ha publicado hasta ahora una decena de libros de poemas y ha cosechado algunos de los premios más importantes que se convocan en esta disciplina. Uno de los tres últimos es esta magnífica Corteza que nos disponemos a comentar ahora.

El concepto que la autora utiliza como título y como núcleo central de la argumentación que el poemario desarrolla, es un concepto muy querido por mí y que he utilizado en algún libro para intentar definir mi propia poética. En una primera acepción, el diccionario nos habla de la corteza como una piel vegetal y alimentaria, pero en seguida remite también a lo carnal e incluso a lo espiritual: «exterioridad de una cosa no material». La corteza, pues, se asemeja a una coraza que reviste, que protege, pero que también separa, e incluso oculta de las amenazas exteriores, lo más valioso o lo más débil. Así lo señala la autora en el poema del mismo título: «Te acostumbré / corteza, / cuerpo mío ,/ a ser enmudecido, / a la resignación, / al cerco / y, en la mesa, / dejar que te engulleran / los chacales. / Marcada como res, / carnada para otros, / giraba sobre ruedas ya montadas. / Fui durmiendo a mi savia, su soltura, / aletargando el paso/ hacia mí misma».

El libro, introducido por un prólogo muy iluminador de Cristina Grisolía, se divide en dos partes: «Raíces hondas» y «Ramas altas». En la primera parte, el punto de partida creo que se señala en el poema «Nenúfar en el fango»: «En espacios ajenos, / en un cuerpo asignado, / de alquiler a la muerte / vivo // sin mí y en mí». La herida de la condición está señalada por el color rojo, tal y cómo se describe en el siguiente

poema sin título: «Siento este rojo en el rostro / color de la vergüenza de mi especie… // que no existe un color que nos gobierna / que no existe la ira/ que no existe tortura». La causa parece estar en las «voces» del patriarcado, de los «didactas» y así lo señala la autora haciendo un recorrido por las distintas contradicciones de su educación, individual y colectiva: las voces del sacerdote, del dictador, del padre, del compañero y, en definitiva, del varón: «Quiero romper su reino / de cruces y de culpa, / desatar lo que ayer fue sometido, / andar a tientas, sola / pero libre».

Desde ahí, la lógica del poema se despliega en busca de la identidad del personaje poético, «buscadora de espejos en un mundo de hombres». Y esa búsqueda exigirá riesgo, agotarse hasta el límite: «sabré quien soy al límite, en el filo», nos dice en el poema «Hierba que crece en el luto». Para desembocar inevitablemente en el fracaso del dolor: «Soy esa conjunción de mis dolores / el vuelo sobre el suelo del fracaso». En ese camino de perfección, o liberación, el primer paso consistirá en «despojarse del peso de la imagen», de la imagen adquirida en el espejo de los hombres: «vivir sin piel // vestirme o desvestirme de mí misma». A partir de ahí, la diferencia, la nueva imagen la marcará el cuerpo, el cuerpo de mujer: «Buscadme en el acero de mi cuerpo», dice en el poema «Cabeza de tormenta». Y en ese camino, apoyada en uno de los tópicos más recurrentes de la poesía tradicional, el árbol, surge de nuevo la imagen de la corteza con un sentido nuevo y —por qué no— pleno, la corteza entendida como la piel, el revestimiento material, pero sobre todo la corteza entendida como una frontera espiritual, ideológica, política: «Definitivamente me apodero / de toda mi corteza / de todo el territorio de mi vida». No es de extrañar, por tanto que el siguiente poema, titulado muy significativamente «Reafirmación» comience diciendo que «ya no me miro al modo de los hombres».

La segunda parte, titulada «Ramas altas», integra una colección de ocho poemas dedicados a distintas figuras femeninas, esas guías que la autora buscaba en el poema «Encargo»: «Una voz semejante / una voz de mujer que nos guíe…» Y esas voces semejantes las componen un grupo de figuras literarias integrado por la Dickinson, la Pardo Bazán, María Zambrano, Gabriela Mistral, Adrienne Rich, pero también por otras más desconocidas como «las mujeres represaliadas», Ana Mañeru, Estela… en definitiva un coro de mujeres que la afirmen en esa nueva

juventud que pervive en la garganta. En ese eco del discurso guía femenino que quiere ser, ella espera encontrar la «paz y la palabra» como afirma en el poema dedicado a Gabriela Mistral.

Y la epifanía, el logro final de ese camino de perfección y liberación, se materializa en los dos últimos poemas del libro, en «Celebración»: «Mi mente y su gobierno reverencian / a la mujer madura que conformo». Y, sobre todo, en el poema final «Verbo que sobrevive», en el que se asume la doble condición de la voz del poema, la de mujer y de escritora, doblemente creadora de vida: «Soy mujer / que pare con conciencia / criaturas que puedan / caminar por el mundo, / caerse, rebelarse, decidir».

BENJUMEA, DAFNE (2021). *DESDE LA HIERBA*
BARCELONA: RIL EDITORES, COL. ÆREA CARMÉNÈRE.

VERÓNICA ARANDA

Dafne Benjumea (Marchena, Sevilla, 1993) publicó a finales de 2021 su primer poemario, *Desde la hierba,* en la prestigiosa colección Aérea-carménère, de RIL editores. Se trata de uno de los estrenos de más nivel que hemos presenciado en la poesía española más reciente: un poemario complejo, de múltiples capas y estilísticamente muy trabajado, que pone el foco en el lenguaje.

La poeta despliega un himno al cosmos y a la belleza. Como bien señala Juan Andrés García Román en el texto de la contracubierta, «este libro nos devuelve la pertenencia a lo creado, y nos arroja a un universo en ciernes, auroral». A través de un torrente de imágenes, en continua expansión, la autora andaluza va construyendo una génesis de la poesía («pronombres caídos, salvajes sobre la tierra»), que es también *una apertura al origen,* a partir de la contemplación minuciosa de una naturaleza fértil, de intenso cromatismo («Se cubrió / el campo de azules y magentas, / no nieve no agua no mar en los verdes amazónicos […]»), con guiños a la poesía grecolatina y a Safo.

La primera sección del libro, de estructura tripartita, se compone de dos poemas largos, que funcionan como un poema continuo. Un yo lírico múltiple, arrebatado por las fuerzas de la naturaleza («correr / correr en el centro de una manada de gamos»), avanza por un espacio boscoso, en medio de animales sagrados de la tradición medieval (corzos, ciervos, gamos, aves) y plantas que levitan. Se trata de una poética germinativa, afín al neobarroco latinoamericano y a poetas como Lezama Lima y José Kozer. Así, la palabra se torna exuberante y, al mismo tiempo, se contorsiona, se tensa («la tensión de la palabra en la curva»), en un espacio gramatical donde hasta «el infinitivo es génesis», y donde abundan los neologismos, la función anafórica, los juegos de palabras. Dafne Benjumea emplea un rico léxico, recreándose en las aliteraciones

y exprimiendo todas las posibilidades fónicas y rítmicas de cada vocablo («Pues cielo abriéndose en cien con ímpetu de álamo, / su voluntad recorre por toda voluta (espuma) de la piedra / que cede (no cesa) / al peso y el animal no oprime su / caída / desde el acan / tilado»). El resultado queda patente en los numerosos hallazgos poéticos y combinaciones insólitas. El nivel de experimentación y renovación metafórica emparenta además a la autora con las vanguardias y la tradición poética latinoamericana, desde Huidobro a la poesía caribeña actual, pasando por César Vallejo y Raúl Zurita.

El viaje («Mi nomadismo / mi nomadismo es enfermo»), a ritmo vertiginoso, alegoría de la juventud, enfrenta al yo lírico, por momentos, al mundo, a los reveses de la vida, choca contra ese *eyos,* pero, sobre todo, busca respuestas (abunda la función interrogativa) y despejar incógnitas: «sola acaricio un lugar en el sueño / y comienzo a mirar / las incógnitas / x) ¿Hacia dónde se extiende el dolor? / ¿Hacia qué punto exacto?».

Asimismo, percibimos cierta influencia del Romanticismo, a partir de un yo lírico en confrontación, que lleva a cabo el ejercicio de corregir lo que le dice el mundo: «No nieve no agua no mar en los verdes amazónicos / en hogar del zodiaco […] Alumbró la noche finas esmeraldas/ sí hierba sí árbol sí flor en hogar del zodiaco».

Si la segunda sección del libro funciona como texto bisagra, y desde el espacio más real de un parque, la voz poética continúa buscando respuestas («Quise saber por qué quedarme y cómo»), es en la tercera y última parte, «Todos los días (Sinaí)» donde Benjumea desarrolla ampliamente los motivos religiosos. Incluso la localización tiene importancia: fue en el Monte Sinaí donde, según el Antiguo Testamento, Dios entregó a Moisés los diez mandamientos. Y de diez poemas numerados se compone dicha sección, que establece, en forma de espiral, un diálogo entre el mandamiento, la propia creencia y el aprendizaje, que se amplía a un diálogo con el Amado. No obstante, Benjumea practica una poesía mística *sui generis* a partir de una poética germinal, que «se abandona al canto», a la palabra exacta, y donde cabe una ironía sutil. Percibimos un enfrentamiento entre la fe y el dogma, a partir de la pregunta. ¿cómo ha de ser esa realidad? Y en el centro, la escritura entrelazada con el arrebato místico: «Lo que ausculto: ¿arrebato?».

Las repeticiones otorgan al conjunto de versos un aire de letanía, a la que se suma una idea de penitencia, que atraviesa el poemario hasta el final («pues / sola / me ofrezco y me castigo»). Así, los poemas evolucionan de la luz a la oscuridad y la inserción de elementos religiosos crea una red de escritura.

Por último, *Desde la hierba* plantea la relectura como posibilidad de construcción del mundo y del propio texto. Así, el poema largo al releerse a sí mismo crea una realidad, a la vez que invita al lector a la relectura para observar minuciosamente. Esa idea de dar y de-volver se hace explícita en la cita de la filósofa Simone Weil que abre el libro «Dios me ha dado el ser para yo se lo devuelva».

Celebramos el estreno editorial de Dafne Benjumea, una voz genuina a seguir, que tiene mucho que aportar a la poesía en español.

CABELLO, ESTEFANÍA (2022). *EL CIELO ROTO DE SHANGHÁI* MADRID: BARTLEBY EDITORES.

IDOIA ARBILLAGA

Recientemente, desde la imprenta de los Bartleby surge el tercer y último libro de poemas de Estefanía Cabello, además con una cubierta de Cristina Morano como siempre delicada y también aquí de sutil simbología. La estructura de la obra presenta dos partes, la primera comparte título con el libro y la segunda toma por membrete el verso de Borges «Es mi deber salvarme». Siempre interesan los referentes poéticos de los autores, y precisamente de Borges es una de las tres citas que anteceden el poemario, las restantes pertenecen al «Himno entre ruinas» de Octavio Paz y a *Horses*, el álbum de culto y primero de Patti Smith. También preceden las siguientes partes y algunos de los poemas los versos y fragmentos de Gonzalo Rojas, Pablo García Baena, Aurelio González y, debajo de los anteriores, unos versos que figuran en cursiva, pero anónimamente, no sabemos si la autora cita versos suyos de libros anteriores, sin indicar la fuente, o si, siendo suyos, añade la cursiva por capricho tipográfico. El trigésimo y último poema del libro, introducido por estos versos, se presenta como un cierre a las dos partes estructurales, y es el único que excede la medianía en extensión que mantenían las anteriores composiciones, al desarrollar este último poema en doce partes, cada una de las cuales instituyéndose en sí misma como un poema de notable calidad.

Hay pulsiones metafísicas en la temática de los poemas, también de crisis o cambio de edad, llegar a la treintena presenta un renovado vértigo de ya plena adultez que debió de acompañar a la autora durante la escritura de estos versos estando en el final de la juvenil veintena. Hay reflexión sobre el tiempo y su circularidad («el tiempo es el anillo que nos circunda, / dibuja tierra de reniñez, tierra que seremos»), incide en la despedida de anteriores porciones de identidad que sabe no volverán («todas las personas que fuiste…»), pero se

congratula por las nuevas porciones identitarias («dondequiera que sea significaré *yo*», «soy otra forma más hasta la no saciedad»), aparece la siempre lírica incertidumbre («no consigues recordar qué te trajo / a este lugar, qué propósito. / ¿Hacia dónde debes escapar?»), la conciencia de la debilidad («la acidez, el desmayo, / tu cuerpo roto en latidos de fiebre y furia») e inserta estos pilares iniciales en un contexto urbano asiático de calles luminosas, metros, edificios, «cemento y cristal», lo que otorga una atractiva atmósfera a gran parte del poemario, especialmente a la primera parte, en donde es mayor el peso metafísico. Quienes conocen Asia, recordarán el furor de las grandes ciudades y centros financieros de ese lado del mundo, con su poderoso atractivo: Shanghái, Hong Kong, Beijing, como pudiera ser la deslumbrante Bangkok tailandesa, una ciudad única construida en mitad de la selva. En la segunda parte sobreabundan los poemas de amor y desamor, que son suaves en la expresión de la derrota y la pérdida, de sutil expresión, de matices, y en cambio aquí aparece el contexto rural con referencias a la *tierra*, *semilla*, *sol*, *germinar*, *olivos*. Resulta interesante que asocie el desasosiego metafísico a la urbe, en la primera parte, y el amor en la segunda parte se vincule a contextos de lo agrario y la naturaleza, también al *mar*.

Formalmente, la obra presenta el verso blanco y libre como única forma métrica, si bien se advierte cierta prosodia sutil y una gran corrección formal a la hora de mantener un tono lírico que no presenta ningún altibajo, mediante un uso armónico de la adjetivación y la sustantivación muy acertado. Sobresale el uso casi una docena de veces del sustantivo silencio por cuanto se agolpan especialmente en las composiciones finales, si bien, concuerda con el interés por incidir el silencio del ser amado tras su desamor. Por otra parte, aunque resulte insignificante, convendría corregir el aparente leísmo de la página 26, que, si se refiere al nombre *gestos* y no a *las personas*, resulta en todo caso ambiguo y no concuerda con la exquisita corrección del estilo, con el atractivo uso de los símbolos y algunas sugerentes metáforas y alegorías.

A causa de su deambular vital con estancias en Marruecos, Polonia, México, Estados Unidos, China, etc., nos recuerda la joven Cabello la reflexión de C. G. Jung cuando advertía que «los héroes son casi siempre viajeros. El viaje es una imagen de la aspiración, del deseo

nunca saciado que en ninguna parte encuentra su objeto» y el viaje exterior enriquece, pero solo el recorrido interior sacia, la propia autora señala «su no saciedad», y explicita «he vagado sin rumbo hasta llegar aquí». No obstante, la segunda parte de la obra sí destila cierto acomodamiento vital, la madurez ganada, hay paz, aunque como ella afirma la vida es también «rumiar cólera y paz / a un mismo tiempo». El conjunto es denso y rico: confusión, identidad, lejanía de sí mismos, vació, tiempo y reflexión determinan un poemario de resistencia, de llegada a la edad plenamente adulta, de asunción de la muerte propia y ajena, del amor como salvación o asumida derrota, de silencio ensordecedor, todo ello mediante un rico juego metafórico; un buen libro breve en su condensación y largo en la profundidad de sus significados.

REY, JOSÉ LUIS (2023). *EL DORADO*
MADRID: VISOR.

PEDRO RUIZ PÉREZ

El lector puede caer en la tentación de acercarse a *El dorado* desde la clave sugerida en la contraportada: «Con este libro se cierra la obra poética del autor–. Así entraría en sus páginas como en una ceremonia de despedida. No tardará el conocedor de la obra de José Luis Rey en recordar su primer gran impacto en el panorama nacional, tras conseguir el Accésit del Adonáis en 1996 con *Un evangelio español*. Cinco años después aparecía *La luz y la palabra*, «un ambicioso ciclo poético —de nuevo en contraportada—, integrado por veinte libros» en una muestra antológica. Al abrir las páginas de la nueva entrega, ya desde el primer verso («El dorado actúa en mí: yo soy su libro») se despiertan los ecos de la declaración de poética formulada en *Jacob y el ángel* (Devenir, 2010) y su rotundo final: «El vivir del poeta es sólo esperar la encarnación de la poesía. Sobrevivir a esa encarnación es una cuestión del hombre, no del poeta». Esta última consideración convoca la imagen del creador visionario, tal como Rey se ha reivindicado ya desde *La familia nórdica* (Visor, 2006): el vate transido por la inspiración, «el dorado» o «la encarnación de la poesía». Al mismo tiempo, los textos que se presentan como apertura y conclusión de un ciclo poético hablan de un poeta plenamente racional, consciente de la arquitectura de su escritura, más allá del poema y del libro, y artífice de la misma. Las dos caras, que no son necesariamente antagónicas, se concilian en otra reivindicación del autor: la ironía, con mucho de la raíz romántica, del romanticismo profundo de la escuela de Jena que nutre su obra. A la luz de las primeras consideraciones, no cabría cuestionar la validez (al menos, en el momento de su formulación) de la afirmación de clausura, ni negar la pertinencia de una lectura de *El dorado* en una articulación discursiva con las entregas anteriores. Atendiendo a la clave irónica, no obstante, se impone suspender momentáneamente la credulidad y hacer un acercamiento al libro como tal, en su valor específico.

El texto puede leerse como un conjunto de treinta poemas, de construcción tan trabada, que se sostienen en una lectura exenta. A la vez, por las posibilidades de encadenamiento a partir de un sistema de engarces sutiles, es posible considerar otros tantos fragmentos de un poema extenso, en una tradición reconocible, con precedentes como *Espacio*, del Juan Ramón Jiménez tan admirado por Rey. Sus claves se presentan perfectamente definidas desde los poemas o fragmentos iniciales. El primero se abre con un verso ya citado, donde se condensa el tono afirmativo dominante en toda la obra. No obstante, se clausura como una despedida y con una petición de reencuentro, en un ciclo abierto: «Adiós, dorado, dime tras la muerte / otra vez las palabras amarillas, las que hacen despertar». Posesión, pérdida y recuperación se trasladan en el segundo poema a una dimensión más vital, tan biográfica como de sentido poetológico. En un giro de voces, el hablante lírico se dirige ahora al muchacho que fue, identificable con el estado de posesión por/del dorado: «Adolescente en gracia de la música, / pues en ti vivió ella, / la sagrada de todo despertar». El sujeto se desdobla así en una dualidad de contemplante y contemplado, por convocar de nuevo a J. R. J. Aunque en el conjunto predomina la interpelación del yo al dorado, se apunta una polifonía que trenza en clave de diálogo dramático una historia que lleva al lector, de la mano de los recuerdos de la voz lírica, a través de los distintos pasajes de una relación inextricable, pero donde la conciencia distingue la dualidad, sobre todo en el plano de la escritura. El sujeto precisa en diálogo con el dorado: «Lo que tú dices no es / este poema, que lo digo yo». La intensidad de la relación se manifiesta en la presencia gramatical del dorado siempre en forma de vocativo o como sujeto de la oración. El procedimiento contribuye de manera determinante a la impresión de lo cerrado de un diálogo, que, sin embargo, se abre a otras dimensiones de la realidad, como cuando la voz lírica interpela a las muchachas o propone una identidad entre la fuerza creativa del dorado y la pasión amorosa. El poeta percibe de manera consciente la identidad de su vida con su práctica poética. El dorado se perfila, además de con los modos clásicos de la inspiración, como un espíritu vital, que guía al poeta hasta un estadio de madurez. Desde él inicia los esbozos de una despedida con algo de provisional.

Hacia el final se apunta el paso por la muerte, como un juego de separaciones y retornos. El poeta inquiere «¿Estuviste en la tumba, mi

dorado?» (XXV), para invertir después la perspectiva: «¿vendrás en la mañana de mi muerte?» (XXX). Sin embargo, ni esta mirada ni la que se tiende a una adolescencia que quedó atrás incurren en la melancolía y el tono elegíaco por la pérdida. El entusiasmo (también en sentido etimológico) que suscita el dorado hace que el libro mantenga en todo momento el aliento de una oda, de una celebración, no enturbiada ni en la postrera consideración de la muerte. Incluso esta se concibe inseparable de una «resurrección» (XXVIII) o transfiguración, expresada en el breve y paradójico fragmento XXIX: «Principio de los oros, fin del mundo. / ¡Fin del mundo y principio de los oros!», para completarse en la inefabilidad casi mística del verso de cierre («¡El adorado en brazos del dorado!»), con su recuerdo de Juan de la Cruz. Como en sus «Canciones entre el alma y el esposo», *El dorado* discurre entre la búsqueda y la fusión, entre el encuentro y la separación, en una aspiración que es una forma de posesión; como en ellas, predomina el tono de «cántico» y, a su modo, se dibuja en la tensión entre las partes y el todo, entre la unidad del canto y la autonomía de sus fragmentos.

Los ecos o evocaciones de algunas de las voces más señeras de nuestra tradición lírica no son las únicas virtudes de una obra también mayor. Tampoco lo es el modo en que se decanta un profundo proceso de reflexión sobre el misterio de la creación poética, que es al mismo tiempo una densa imagen de una trayectoria de vida en la que el lector puede reconocerse o intuirse. Como en el conjunto de la obra de José Luis Rey, esta última entrega (esperemos que solamente por ahora) es una gozosa muestra de su maestría en el verso y de su capacidad para transitar en la senda de lo hímnico sin incurrir en la desmesura o lo extemporáneo. Libro profundamente personal es, a la vez, un espacio acogedor para la lectura, un ejercicio entrelazado de reflexión y de pasión en una de las voces más reconocibles y singulares del panorama poético en las últimas décadas. Que el dorado permanezca en su pecho.

HERNÁNDEZ MOLINA, TOMÁS (2022). *EL ESFUERZO DEL COPISTA* MADRID: HIPERIÓN. XXVI PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA «ANTONIO MACHADO EN BAEZA».

PEPA MERLO

Desembocamos al silencio
en donde los silencios enmudecen.
Octavio Paz

Tomás Hernández es supremo hacedor de silencios, y este último poemario viene a constatarlo. Como el caballero que guarda las armas antes del alba en un acto de contrición, de ensimismamiento, de intento de conexión con la vida en el sentido más rotundo del término vida, a sabiendas de que tal vez sean esas las últimas horas previas a una batalla de la que quizá no se salga victorioso, con la veneración, el arrepentimiento y la gratitud que sólo pueden crearse en esos instantes, así nuestro poeta construye este poemario, con el riesgo, la aventura, y el lance que trae cada nuevo proyecto. Se erige entre sus páginas un espacio de recogimiento, un entorno limpio, claro, en el intrincado proceso que el poeta lleva a cabo al eliminar del verso cualquier marca de ruido, cualquier indicio sucio de contemporaneidad que pueda resquebrajar ese entorno tan peculiar. Extiende el poeta sus armas particulares para comenzar la tarea en un ejercicio de transposición con todas las acepciones de la palabra. El poeta se sitúa, por un lado, en un lugar diferente, en el lugar de aquellos encargados de preservar la historia y el legado, el lugar de los venerados, los privilegiados del antiguo Egipto, los siervos de la Grecia Clásica, poseedores del conocimiento, de la escritura jeroglífica unos, de la palabra otros, pero también de los esclavos de Roma que enriquecían con sus copias las bibliotecas de los *dominus* y de los amanuenses medievales. Por otro lado, con el juego de ida y vuelta, que constituye un elemento fundamental para crear el ambiente propicio,

de traer hasta nosotros, de acercarnos, la literatura más clásica, cierra el libro una Antología Palatina adaptada a nuestro siglo, en una clara reivindicación, en estos tiempos extraños, de lo clásico, para demostrar que, a pesar de todo, lo clásico permanece porque no pierde vigencia.

El poeta se sitúa frente al papel en blanco como lo hicieran en su momento los copistas, con el cometido de perpetuar con una esmerada caligrafía los libros, al fin esencia de la civilización. Buscaban el silencio de la celda, el respeto del *scriptorium,* el lugar de recogimiento, para que nada pudiera entorpecer el arduo trabajo. En apenas ocho versos, el máximo que poseían los poemas breves del periodo clásico, y a modo de declaración de intenciones se sitúa el poeta y nos sitúa a nosotros lectores frente al libro. Los utensilios están dispuestos, esparcidos sobre la mesa, preparados como lo están las armas antes de ser utilizadas, limpias y veneradas, porque ellas defenderán la vida, como el bisturí impoluto del cirujano, como la palabra que construirá el verso: «la navaja para afilar las plumas / la esponja, la pastilla de tinta, / la piedra pómez para borrar errores, la regla y el compás...!», y la soledad, la soledad del escriba, «nadie viene a compartir dolor o contar la alegría, / reclamar una deuda o un deseo». Pero no es una soledad melancólica ni nostálgica, es la soledad que propicia la reflexión. Con todo listo el poeta se dedica con ahínco a dejar constancia en ese «esfuerzo del copista», a dejar testimonio y homenajear a la vez a aquellos que pasaron grabando antes en la historia su sabiduría poética, maestros de cuya mano iluminada nacerán versos, referentes de poetas. Es así, por ejemplo, «la mano del poeta tras la luz enrejada», en claro homenaje a Rafael Guillén. Porque en este poemario la poesía tiene nombres propios y está Juan Ramón y Machado y Rosalía; y está Dante y Proust, y Joyce, y Rilke y Pound y Hölderlin en un «Elogio de la Literatura» y está Steiner y el Greco y Rembrandt... Se pasea por los versos lo sublime, pero también lo grandioso de las pequeñas cosas, esas sobre las que Tomás Hernández reflexiona y reproduce con caligrafía clara, en un juego magistral de oposiciones donde las margaritas son capaces de vencer la dureza del asfalto para emerger poderosas contra toda fealdad dentro del poema «Margaritas de la lluvia» o la luna, tema recurrente de la poesía, convocada aquí «al sol del mediodía». Lentas rutinas que se cuestionan la vida «esperando la muerte mientras envejecían / con los ojos cansados de mirar la belleza»; el «lastimado amor» que levanta palomas, la alegría «coronando los

patios», el dolor de una boda en la guerra y el olor a brea de los puertos, la luz que pesa y las páginas de un diario que «empieza a vivir cada mañana». Son las pequeñas cosas que convierten la vida en sublime. Lo excelso condensado «En la sombra del agua».

Digno merecedor del XXVI Premio Internacional de Poesía «Antonio Machado en Baeza», como sería digno merecedor de cualquier galardón, este último poemario de Tomás Hernández no viene sino a constatar lo que a lo largo de su carrera poética ha ido consolidando, un espacio circundado por pilares rotundos, de palabras que describen y construyen los surcos de un tiempo, su andar lento, la sabiduría del que es capaz de preguntarse «¿quién cura las heridas debajo de la máscara?». No se trata de limpiar los versos de ruido. Se trata de crear silencios, y en este arte Tomás Hernández Molina más que copista, se antoja maestro.

GÓMEZ LARA, MARÍA (2020). *EL LUGAR DE LAS PALABRAS* VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

ELENA FELÍU ARQUIOLA

El título de este magnífico poemario de María Gómez Lara, *El lugar de las palabras*, aúna dos de los temas fundamentales del libro: la fisicidad —la corporeidad—, representada por el núcleo del sintagma (*lugar*), y el papel del lenguaje—en particular, de la lengua materna y de la escritura—, representado por el complemento de ese sustantivo (*de las palabras*). A estos temas se añaden la reflexión sobre la fragilidad física y psíquica —también sobre su contrario, la fortaleza—, así como el miedo a la enfermedad pero, sobre todo, el miedo a la pérdida de la identidad, tema principal de la obra, desde nuestro punto de vista.

A través de las cuatro partes que conforman el libro, la autora ofrece un relato poético del diagnóstico de un tumor cerebral, de la consiguiente intervención y del posterior proceso de recuperación. Como se anuncia en la primera sección, titulada «Para cubrirme la voz» y formada por cinco poemas, ese tumor alojado en el lóbulo central izquierdo tiene, irónicamente, la forma de un corazón. Según se propone en el poema que abre el libro, «Mi primer poema cardiocéntrico», sería la cicatriz que ha dejado todo el desamor vivido previamente («tal vez de tanto dolor // de pensar para no sentir / acabé sintiendo hasta la médula / hasta que mi pobre corazón herido / se me escondió en la cabeza // para cubrirse del derrumbe / para esquivar las flechas / para creerse a salvo // para darse por un rato / una tregua una trinchera»). Se contraponen así reflexión y sentimiento, cerebro y corazón, paradójicamente unidos en la enfermedad. El estupor, el miedo y el dolor recorren el resto de poemas de esta primera sección, entre los que destaca «Un abrigo de invierno», en el que un chaquetón rojo sirve como metáfora de la búsqueda de protección y de refugio vital («necesito ese // porque todos los que tengo son insuficientes / porque el invierno que se viene / no habría podido imaginarlo // porque quiero protegerme

de algo cualquier cosa // protegerme del frío / proteger mi piel contra la nueve / aunque sea inútil // aunque mi cuerpo esté solo // aunque no tenga cómo / abrigarme del miedo»).

Los cuatro poemas que conforman la segunda sección, «Nombrar una herida en las palabras», se centran en el papel sanador del lenguaje y de la escritura («palabras y palabras y palabras que no bastaban para borrarte / pero ocupaban un espacio en la página / y al verlas dibujadas / comenzaba a sanar / al rodearte con ellas / comenzaba a convertirte en cicatriz», del poema «El lugar de las palabras»). En ellos igualmente se aborda el miedo a la pérdida de la identidad, identidad que se define por la capacidad creativa a través de la lengua materna («porque yo toco este mundo con palabras / porque en las palabras estoy yo», del poema «A un centímetro»). Si las palabras se ven amenazadas por ese tumor que crece a un centímetro del lugar en el que habitan, si en la intervención la capacidad lingüística se ve afectada, ¿qué quedará de quien se era antes?

La tercera sección, titulada «Lo que pase cuando corten mi materia», ahonda en la reflexión sobre la fragilidad, sobre la soledad física y emocional y sobre el miedo. Especialmente destacable resulta en esta parte el poema «Para un cuerpo que está solo», en el que se produce una reconciliación con una corporeidad antes rechazada, con la dimensión física de la identidad («quería ocupar menos espacio / quería ser menos rara / quería una cara de esas / en las que cualquiera se siente en casa // ahora mi cuerpo es mi casa […] «ahora nada en mí es demasiado // ahora quiero ocupar todo ese espacio / en el que antes intentaba encogerme / para que al fin me vieran // ahora quiero expandirme / estar en donde estoy / llenar todos mis rincones»).

Finalmente, en la última sección del libro, titulada «Cómo me cosí esa cicatriz», los poemas abordan las huellas de la enfermedad, los rastros físicos —un sonido, la materia ausente, una cicatriz que duele con el frío— y los rastros emocionales —la consciencia de la propia fragilidad—. Reaparecen motivos mencionados en poemas de secciones anteriores: la lesión en forma de corazón; el abrigo «hecho para un invierno canadiense»; las palabras que conforman la identidad, esas «palabras piel» que dan título a un excelente poema de esta sección. El libro cobra así unidad, organicidad, de manera que los diecisiete poemas que

lo conforman, aunque permiten ser leídos de forma independiente, se enriquecen por las conexiones que se crean entre ellos.

María Gómez Lara se adentra poéticamente con valentía y honestidad en el territorio íntimo de la enfermedad, del miedo y de la soledad. Nos conduce por él con un estilo aparentemente conversacional, como si se tratara de un diálogo interior o de una corriente de consciencia. Sin embargo, ese carácter coloquial se sostiene sobre un armazón literario muy bien construido. En palabras de Néstor Mendoza (2023), «el decir de María Gómez Lara es terso, líquido, con vocación de cascada» (véase https://bit.ly/3OZtNZL). Los poemas, extensos, fluyen como un torrente, con sonoridad y ligereza. La ausencia de puntuación y de mayúsculas contribuye a ese efecto, al igual que las repeticiones de estructuras sintácticas bajo la forma de anáforas y paralelismos («un abrigo para no perderme en la nieve / un abrigo para recordarme aquí estoy yo / aquí estoy yo con mis colores no me he ido», del poema «Un abrigo de invierno»; «tengo miedo de ser / tan fuerte de lo triste / tan fuerte de lo rota», del poema «Decir tengo miedo»). En esa cascada verbal las palabras crean de pronto remolinos bajo la forma de imágenes sorprendentes, metáforas que suponen hallazgos expresivos: «las placas tectónicas de mi cráneo // juntándose otra vez / después del terremoto / reacomodándose» (del poema «Ese sonido»). Otro rasgo destacado es el juego de personas verbales. En un mismo poema se alternan con frecuencia la primera y la segunda persona del singular. Así sucede, por ejemplo, en la composición que abre el libro, «Mi primer poema cardiocéntrico», en el que un *yo* y un *tú* conviven en versos consecutivos para hacer referencia a la voz poética: «posible tumor de bajo grado / y el mundo se te cae al suelo de repente te desplomas / no puede ser cierta esta pesadilla oí mal que por favor ya me despierte».

En *El lugar de las palabras*, María Gómez Lara se ha atrevido a «nombrar las heridas / para que al nombrarlas comenzaran a sanar». Y quienes tenemos la fortuna de disfrutar de este libro se lo agradecemos, pues el efecto sanador de la escritura se comparte a través de la lectura.

LÓPEZ GALLEGO, GUILLERMO (2022). *EVERYMAN*
LIMA: PEISA, COL. ALMA MATINAL, SERIE DE POESÍA CONTEMPORÁNEA.

RAFAEL MORALES BARBA

No pasó desapercibido por el allá de los comienzos del siglo, al menos para los lectores atentos y la crítica especializada, el distinguido buen hacer de un poeta diferente en asunto y mirada, sin miedo al F.O.B.O (*Fear of Being Offline*), es decir, libre de la ansiedad del mercado y de publicar sin pausa. Y así es. Guillermo López Gallego se prodiga poco, publica en España y en Perú, caso de este *Everyman* (con la mirada del extranjero en Perú como reflexión y punto de partida), pues lo hace solo cuando tiene algo que decir. Una constante de este poeta es, sin duda, la de aquilatar el canto, ejercitarlo exclusivamente cuando le llaman realmente esas voces interiores que establecen un haz de correspondencias con sus reflexiones y viajes a lo largo del mundo, desde Monrovia a Guinea, desde Lima a Haití. Y desde ahí entablar un diálogo intelectual y emocional con el yo y con la realidad de esas geografías, América del Sur o Centroamérica, África. Raros son los remansos de paz en su mundo convulso y conmocionado que sabe, con entereza y contención, ser testigo. Y siempre con la fortaleza contenida que exige otra realidad desde la revolución del amor, de la misma manera que Gonzalo Sánchez Terán, pedía un viento huracanado que derribara todo en su visión de África. Y así *Everyman* concluye «En el principio fue el Amor. El Amor hizo una esfera: / todas las cosas crecían en su interior; / entonces la esfera abarcó los principios y los finales, el principio y el fin. El Amor / tenía un compás cuyo baile giratorio trazó una / esfera de amor en el vacío: /en cuyo centro /surgió una fuente».

En efecto, es muy ocasional la contemplación donde sosiega esa suma de miradas y reflexiones (donde se evidencia tanto el horror como el desasosiego del yo). La enorme construcción verbal, de lenguas y pensamientos, miradas y trashumancias, también se ajusta al yo, como hemos dicho, incluida la propia enfermedad en Monrovia, tanto

como a las cavilaciones de un sujeto posmoderno, dicen, en el alambre. Y lo hace con tantas lecturas y ecos de lecturas, referencias, lenguas, sin intentar apabullar, con la naturalidad del gran lector de poesía en varias lenguas que es López Gallego, que se dio a conocer con un trabajo muy diferente, *El faro* (2008). El libro era un muestreo de acuarelas, estampas, llenas de sugerencia y minimalismos, que hablaron de una atenta sensibilidad próxima a la de Ramón Gaya. Aquellas enigmáticas y atractivas imágenes dieron paso a *Afro* (2016), donde se acercaba al horror de la guerra, de los vestigios de los conflictos armados en el continente africano desde una mirada contenida, que denunciaba el horror desde el *travelling* de sus versos-imágenes. En ellos se acumulaban basuras, niños soldados, fachadas tiroteadas, testimonios de muertes o las enfermedades tropicales, de las que el mismo autor es víctima. Era un libro estupendo, construido a base de rotundas esticomitias, de fraseos contundentes, y que preparó el camino de *Everyman* (2022), y donde el fragmentarismo del testigo, el humanitarismo cultivado, y los palimpsestos sobre *Afro*, generan un libro mucho más complejo y la plenitud del decir de este poeta donde lo concreto y la suma de referencias concretas generan su poética, a veces acumulativa, pero no como las acumulaciones de Arman, lindantes con el vacío y el sinsentido de ese vértigo.

Everyman, un libro con muchas citas y referencias, construido sobre la hibridez de fórmulas (verso y prosa, «proemas»), y con algunas, altamente significativas sobre su merodeo lírico, donde muestra uno de los asideros conceptuales del libro. Y así ocurre con esta de Graham Harman: «En el habla cotidiana, la palabra «objeto» suele tener connotaciones de algo físico, sólido, duradero, inhumano o totalmente inanimado. En OOO [Ontología Orientada al Objeto], por el contrario, «objeto» significa solo algo que no puede ser reducido hacia abajo o hacia arriba, lo cual quiere decir algo que tiene un superávit más allá de sus elementos constituyentes y más acá del total de la suma total de sus efectos en el mundo […] Dicho eso, nunca podemos estar seguros del todo de qué objetos existen y cuáles no son más que productos de nuestras técnicas de socavado o sobrecavado». Esa igualdad entre los seres y objetos, no meramente fenomenológica, pues siente. Y desde ahí el libro, dividido en seis cantos, trae esa visión total que mezcla diario y experiencia concreta, la traída «autoficción» llevada sin disimulos cuando toca, con el buen saber decir de quien hace de la confidencialidad un texto hermoso, junto a pensamientos y deseos, o

libro de viajes de un espectador que lo trasciende. Estamos ante un texto complejo sobre lo múltiple y sus misterios. Un libro de amor a Perú en lo referencial, sin duda, naturaleza y geografías, que no elude la otra cara, la faz del conflicto de sus gentes y el propio. También una profunda mirada ética desde lo común de ser, sentir, padecer de todo el mundo. De ahí, seguramente, el título, *Everyman*, desde esa honradez del título, como pedía Joan Maragall en 1905 y estudió pormenorizadamente Greimas. Y así, el hermoso texto, este largo y rico poema en sus variaciones, zarpa con una inmersión en la bella Bahía de Paracas y su riqueza biológica de todo orden. Es desde ese *locus amoenus* desde donde establece el diálogo con el lector y empieza a hacer avanzar el libro desde ese «Respiramos Amor a bocanadas /, Hasta hinchar los pulmones / Maltrechos.», para atender a la realidad desde el panóptico del poeta: circunstancias y gentes, lugares y citas, la enfermedad, o el amor, con que cerrará este deambular del yo perplejo que se inquiere y sabe que no puede poseer, si recordar, haber formado parte de ese todo, sí, amor como solución, broche del libro o conclusión de esa particular *peroratio*.

Y entretanto este poeta también se celebra «Desde lo alto de la metáfora (Yo me preguntaba y yo me respondía)» desde la concreción y la hibridez de fórmulas, metros, disposiciones visuales: tachones. Aunque en fondo lata un clasicismo contemporáneo, porque no estamos ante poesía visual, ni ante experimentalismos, sino ante un clasicismo moderno, que deja la actualidad, que se hace sola, para reivindicar el buen saber hacer de la modernidad asentada. Pero, sobre todo, no estamos ante una mirada híbrida de receta, de Thermomix, o de robot de cocina, con que tantos poemas y afinidades vemos, similares tartas de queso, correctas sin más en su impersonalidad, en las últimas hornadas (aunque haya alguna excepción). No es el caso, sino todo lo contrario, el que se desarrolla y gira en los cantos centrales, después de habernos presentado las notas de viaje, la circunstancia, la naturaleza y su geografía. Esas primeras partes plantean el *quid*: «Para nosotros, extranjeros, Perú // No era el Perú Como Doctrina, / no era el Perú Como Problema, / No era el Perú Como Posibilidad; / Ni el Perú desbordado y desbordante; / era Perú Como Misterio: / Perú Como Problema de Ajedrez, / Perú Como Problema Matemático».

Y tras la subida del telón de los dos primeros cantos el desarrollo diferenciado entre comienzos y broche, la aventura de quien se sumerge

en las calles y el cavilar la condición humana en un ejercicio de contigüidad: «Todos somos la misma persona, / Monos acuáticos / Que miran olas amontonadas / Hipnóticamente en la orilla, / Y cómo el agua cerca sus pisadas / Al retirarse de la arena húmeda». Y lo hace inmerso en ese mundo del Perú por el que camina «[…] contra la corriente / De la muchedumbre / Por la avenida Abancay» mirando, y mirándose en un mundo donde pensarse/pensarnos. Así «Llegamos a la entrada de la Casa de los Muertos. / Entre los quicios, / El Dolor, los Pensamientos, / Que hieren/ La agonía de la mente». La melancolía de la puna y del «milagro del atardecer», de la soledad, dan paso al tráfago y a esa realidad de las secciones centrales del libro 2-5 y donde el viajero empieza a problematizar la visión frente al idilio con la naturaleza, la tentación de la melancolía o simplemente con la tentación del mero *flâneur* o *badaud*. Empiezan a desfilar gentes, exvotos, polillas que manchan (en Lima), significativamente, hasta que, en la sección tercera, ese caos de exvotos, geografías, paisajes, reflexiones y circunstancias permite que el yo hable desde lo concreto del mismo y su circunstancia, la enfermedad «Finalmente, me desplomé / Sobre el suelo de moqueta, / Sobre el suelo de azulejo, / Sobre el suelo de mármol del museo. / Mi vida entonces era desplomarme. Dentro de una nube, Di con el hilo blanco Que lleva de la fiebre a las visiones De Francisco De Zurbarán». Dublín, Monrovia o Lima, inicia sus *amplificatios* alucinadas de morfina o hachís, pero también el propio abismo, el de la muerte del poeta, que le lleva al listado, al *name-dropping* de poetas muertos por diversas causas. La insignificante levedad del ser, de ser entre todos esos *Everyman* que son el mismo, desde lo concreto del dolor marca ahí el sentido del libro, del yo poeta en el caos de la vida sin ángel psicopompo, en el propio caos del dolor de quien cuenta desde el imaginario tropológico muy personal del poeta: «El dolor era el camión que recogía basura, / Resollaba y cabeceaba / Como un elefante melancólico». Paulatinamente se ha ido apartando de otras imágenes, sin duda bellas, «El viento que mesaba la crecida hierba parda», para atender a esa nueva realidad sobre la que el poema progresa.

En esta anábasis a la que se arrima «James Joyce Psicopompo, / Con la rama dorada de la catábasis / Y un perrillo sin raza, chusco» ante los paisajes de la desolación. Uno de los momentos líricos más imponentes del libro desde la desolación del paisaje y las ruinas de lo vivido. O, si prefieren, ese descenso a «La Casa de los Muertos», que, con Mark

Strand al frente como Minos, juzga el delito en un tribunal de muertos. El tiempo, al hilo de unos versos de Yeats, toma protagonismo, el paso del tiempo, el alma en el tiempo ante el «Divino Rostro» en un texto visionario donde, concluye, «todo lo vivido / tiene corazón». Y como contraste con el yo que se ha retirado a los paisajes interiores, surge la realidad de la Avenida Abancay, los palimpsestos «de las manifestaciones de Lima» y el horror de las cargas policiales, de los carteles y lemas de los manifestantes, en ese mundo de eslóganes en el siglo de siglas, donde una realidad total muestra sus pulsiones, confusiones, antes del cierre del libro, y a la que simplemente da espacio.

El broche de *Everyman* y del «programa épico de Ulises», del mundo onírico y del concreto, de las reflexiones y las ensoñaciones, brota en un espacio «De ecos sin origen», del horror del «Drogarse al final del día/también es llegar a casa» con que la mirada pensativa de Guillermo López Gallego, de esa pulsión por el viaje trayendo algo aprendido en el sinsentido de esa totalidad apabullante con que nos emplaza y se emplaza «Lo peor de volver es consecuencia/De esta forma/De aprender las vidas/como relatos míticos». Algo ha dicho Pere Ballart sobre la figuración irónica del discurso, aunque en López Gallego, cierta pulsión pesimista, explícita, prime, en este libro, insiste, distinguido y distinto, complejo y rico. Pulsión que le rodea, como la niebla a Ulises, pero a la que no se entrega, pues al principio estaba el Amor. Pero eso ya lo habíamos dicho.

CHILLÓN, NIEVES (2021). *LA CASA DE LA PIEDRA*
GRANADA: EL ENVÉS EDITORAS.
I PREMIO NACIONAL DE POESÍA CIUDAD DE CHURRIANA.

PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS

La lectura de la poeta granadina Nieves Chillón nos adentra siempre en un mundo misterioso e inquietante. Es como entrar en una habitación llena de espejos donde resulta complicado saber qué es real y qué no. *La casa de La Piedra*, su octavo poemario, ganador además del I Premio Nacional de Poesía Ciudad de Churriana, nos presenta una obra-caudal que hunde sus raíces en lo que Chillón nos describe como La Piedra, un esqueleto donde persiste una feminidad atormentada y herida por la violencia y donde la tierra permanece cruda y yerma.

La fuerza de esta composición poética, lo que le otorga una luz especial, es la deconstrucción que Chillón realiza de E. y del lugar que la acoge y nutre, un enclave que tiene vida propia y que se localiza más allá de todo lugar y de todo tiempo perceptible. Para ello, nos presenta un poema en prosa cuyo eje nodal es este hogar que habita entre los límites y no-lugares de la realidad: «Inventamos un mito que encaje sobre la tierra cruda / aunque todos respiran el calor que escupen las cañas amarillas / algunos imaginamos un paisaje sin temperatura poblado de héroes» (11). La casa es el elemento poético central que Chillón escoge para reconstruir los fragmentos reunidos que conforman una sociedad en crisis. Con destreza e ingenio, la pobreza y «lo femenino aguijoneado de violencias» están aquí convertidos en un discurso lírico que tuvo su correlato histórico en un momento en que no era posible ninguna postura política, todo ello desde una reflexión profunda, de forma que nos encontramos ante un paisaje desolado e incluso colérico: «Allí sigue la casa tiritando de frío / quiso decir *adiós* gritar *volved ¿cuándo vais a volver?* / la casa con sus diez bocas cuadradas ponía así la lengua / así los músculos de yeso / pero solo alcanzaba a aullar oscuridad» (13), «Cuatro hierros percuten sobre la tierra seca […] aquí brillan los huesos de los caballos muertos» (14), «no verás aquí un prado lleno

de verdura ni espesa fronda / ni el agua clara de la vega» (15), «ruinas ventanas entreabiertas / con el aliento negro del vacío exhalado en el ardor de la tarde / idénticas constelaciones de carcoma» (58).

No es ningún secreto que *La casa de La Piedra* podría considerarse una bella ramificación del tronco rojo que Anne Carson plantó con su también novela en verso *Autobiografía de Rojo*. Así nos lo hace saber Chillón en las citas iniciales del poemario y en el primer poema de la obra, el cual actúa como prólogo de la misma: «y pienso en Gerión el Rojo el hijo de Carson» (11), «La Piedra nacía del barro primigenio cuando Troya cayó» (12). Asimismo, y siguiendo con la estela de otras influencias clave como la de Adrienne Rich, observamos a través de la historia de E. cómo se persigue una lengua común para las mujeres de la casa, una visión no idealizada ni tensa, pero sí cruda y lírica al mismo tiempo. A lo largo de la historia, el ejercicio poético se ha presentado como una expresión de rebeldía y libertad. Todo poeta ha anhelado en algún momento que sus versos poseyesen la trascendencia suficiente para transformar sistemas políticos, acabar con la irracionalidad y establecer una justicia real.

Chillón imagina un universo en el que un nuevo orden se establece. Su lucha contra la opresión de las mujeres se enfoca en las palabras: redefinirlas, otorgarles nuevos significados y usos, de manera que toda una historia de violencia sea juzgada y reescrita: «Ásperas como el fango aquellas manos / me dibujaban círculos debajo de las bragas» (21), «Yo soy tú con una diferencia: / la distancia de nuestros/ pies/ manos/ ojos / nalgas / uñas / a la tierra» (27). Retrata así en sus versos el poder de las mujeres, su hermoso y prohibido erotismo, y retoma una antigua metáfora de la tradición literaria que asocia la naturaleza con el cuerpo femenino: «E. se mira los pechos / inunda la pared con palabras de carbón / y le sobreviene un orgasmo triste al sospechar / que una vez escrita completamente la pared / no habrá continuidad en libros ni cuadernos» (17), «Cuando amanece / se derraman / el día / la orina de las niñas / un amor entre sábanas» (36). Sin embargo, su principal interrogante se centra en la opresión y el silencio de las mujeres, y sueña con algo que solo los grandes poetas han imaginado: la creación de un mundo donde se practique el entendimiento mutuo, sin hacernos daño ni violentarnos, donde la existencia no sea una batalla entre nosotros, sino la afirmación de una nueva armonía entre la

humanidad y la naturaleza: «y el hilo aquel nos fue cosiendo las manos a las telas / los ojos a una luz abisal y nos unía / las unas a las otras y a las profundidades» (59).

La escritura vertiginosa de Chillón transita por todos los espacios y se adueña de múltiples voces, logrando un coro de perspectivas, un entramado de historias y posibilidades que apunta al infinito, y que solo pueden descubrirse mediante la lectura. E. no es una niña inocente que se adentra en los caminos de la madurez; E. es cualquier mujer con un afán por perseguir el dolor desde las raíces hasta el último cimiento de la casa de La Piedra, lo que en el fondo es un descenso a las profundidades de sí misma y de las mujeres de toda una generación olvidada. Esta novela en verso o aventura temblorosa es como un libro en prosa fragmentado, un hilo roto, un prisma pulido que nos permite observar todas sus caras con claridad y elegancia, que nos hace volver la vista atrás y recorrer ese camino que no se olvida jamás y que nos lleva de vuelta a la casa de La Piedra, un lugar que «está en mí y en todos los que fuimos» (62) alguna vez a ella.

ZAPATA, MIGUEL ÁNGEL (2022). *LA IGUANA DE CASANDRA. POESÍA SELECTA 1983-2021* CIUDAD DE MÉXICO: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.

VÍCTOR MANUEL MENDIOLA

La lectura de *La iguana de Casandra. Poesía selecta 1983-2021*, de Miguel Ángel Zapata provoca, a pesar de su carácter diáfano y fresco, un *deja vu*. A lo largo de las últimas décadas del siglo XX, cuando el lector se aproximaba a la nueva poesía peruana, era frecuente escuchar que algunos de sus jóvenes poetas más representativos habían asumido en su escritura un gesto, si no provocador, sí seguro y desenvuelto: *el británico modo*. En varios autores saltaba a la vista una forma de creación sostenida en una «claridad furiosa» —como escribió Gabriel Zaid— y con el mandato de la aceptación directa de todas las cosas, sobre todo de aquellas provenientes del cambiante mundo inmediato del tiempo actual. Rodolfo Hinostroza y Antonio Cisneros, aunque también habría que agregar a Luis Hernández y, de forma menos obvia —pero notable—, a José Watanabe, sobresalían en este estilo de concebir la escritura. Cisneros causaba asombro y simpatía cuando pronunciaba, con un humor elegante y desdeñoso, su poema sobre los corredores, calzados en blancas zapatillas de tenis, en Innsbrucker Strasse. Y lo mismo ocurría con Rodolfo Hinostroza cuando decía su texto sobre una partida de ajedrez, «Gambito de rey», como si lanzara al azar unos dados. En ambos, el lector disfrutaba un realismo sin ceremonias y dogmas, pero rebelde y vivo. Nada de barroquismo, rizos o abstracciones. Todo hecho de un lenguaje coloquial, muy imagista, y en un tono espontáneo, a lo *beat* o *hippy*. Por eso, cuando leemos en Zapata «al aire levantar la raqueta y volar hacia las mallas», nos atrapa un sentimiento de vuelta inesperada a una expresión que fue característica de una parte de la mejor poesía joven de hace cuarenta años en «Lima la horrible», panza de burro. La ciudad más triste, según Herman Melville.

En *La iguana de Casandra* vemos revivir una naturalidad desusada y observamos, en casi todos los poemas, un andar y permanecer en

el doméstico ambiente de la casa o en el paso público de una calle o en la velocidad airada y deportiva del viaje en una bicicleta. En esta sorprendente habla lírica, lo común y corriente está embrujado y, desde ahí, el sujeto del poema salta a las nubes, la nieve, los árboles hasta llegar al «cielo que me escribe». Vuelan o caen los pájaros —y las palabras— en un jardín que está aquí en el hogar entrañable o en la ciudad conocida que se eleva en la comezón de los rascacielos. En el jardín de Zapata podemos adivinar el jardín de William Carlos Williams; también podemos permanecer silenciosos en el patio trasero y adivinar las faldas de los montes Apalaquia de Charles Wright. Quizás, asimismo, podríamos pensar que aquí están, además, los campos húmedos y fríos de los cuervos de Ted Hughes. Pero no. Sería un error. El cuervo de Zapata no es mítico ni trágico. Solo es «un pájaro anacoreta, canario esculpido con carbón». Si *La iguana de Casandra* no revive ni está escrito en el británico modo, sí posee —en su culto a la prosa— una simplicidad extraordinaria, un estilo casual, y una extraña compasión feliz que lo vuelve un libro insoslayable.

BENÍTEZ REYES, FELIPE (2023).
LA OCASIÓN Y EL HOMENAJE. UNA MISCELÁNEA (1991-2020)
SEVILLA: FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA, COL. VANDALIA. XIII PREMIO IBEROAMERICANO DE POESÍA HERMANOS MACHADO.

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN

La ocasión y el homenaje es un libro misceláneo, ya lo advierte el subtítulo, *Una miscelánea (1991-2020)*, y la cita inicial de Tristan Corbière: «Mélange adutère de tout» — que tal vez no responda a la idea convencional de *unidad*, una superstición de la que se aleja Felipe Benítez Reyes sin renunciar a la calidad inherente a su ya extensa obra poética. Como vemos también en el subtítulo, el marco cronológico es muy amplio: abarca desde el inicio de los noventa, donde se sitúa un poema dedicado a la biblioteca de Sarajevo, destruida en plena guerra de los Balcanes («—ruinas abrasadas, humo inerte— / de la herida ciudad de Sarajevo»), hasta la primavera de 2020, con claras referencias a la pandemia («Apunte del natural»).

No faltan los poemas de encargo sobre situaciones concretas: «Accidente en Fukuyama» está fechado en 2011; «Las Ramblas» surge a raíz de los atentados islamistas de Barcelona en agosto de 2017, cuando varios autores contribuimos «de urgencia» a una iniciativa de *InfoLibre*. A pesar de su carácter de circunstancias, Felipe Benítez Reyes aporta un sello personal tan marcado como el que distingue a otros poemas suyos que vuelven sobre temas y símbolos presentes ya en sus primeros libros. Así, dentro de *La ocasión y el homenaje*, «Diciembre en la lluvia» afronta los límites dudosos de la realidad y las identidades: «…el eco de la sombra de qué nada, / la sombra de otra sombra de otro nadie» y, desde el punto de vista de los recursos retóricos, «Brindis de aniversario» se construye a través de la enumeración que deriva hacia «un cúmulo de errores, prodigios y extrañezas, / la historia universal de un largo sueño / en el que vamos relevándonos en la vida y la muerte».

Uno de los ejes vertebradores de este libro es la relación entre memoria e identidad, vinculada a menudo con el poder evocador de la literatura. Es el núcleo de «El doble» y del extenso «Monólogo interior

de uno que soñaba con ciudades y sombreros»; en este último, nos dice Felipe Benítez que recordamos las ciudades por detalles, pero también por ciertos poemas o fragmentos de prosa. Lisboa es aludida a través de una frase de Fernando Pessoa / Bernardo Soares; París se asocia a «El músico de Saint-Merry», de Guillaume Apollinaire; San Petersburgo aparece en un poema de Robert Frost. Y también se menciona a Leopardi, a Verlaine, a T. S. Eliot, a García Lorca y a José Emilio Pacheco, para afirmar finalmente una incertidumbre que se refleja en términos negativos (nunca, nada): «Lo que fuiste y no eres y es tu Nunca. / Y de pronto la angustia ante la nada».

A partir de aquí prevalece la dimensión del homenaje que anuncia el título. Hay variaciones sobre temas —o versos— de Antonio Machado, García Lorca o Pessoa: «Hipótesis machadiana» surge del verso «Estos días azules y este sol de la infancia», en torno al cual organizó la editorial Visor un volumen colectivo; «Variación sobre el "Ay voz secreta…"» mantiene las mismas palabras rimadas que se encuentran en el texto lorquiano de los *Sonetos del amor oscuro*; finalmente, igual que ocurría en el poema «Monólogo interior…», el *Libro del desasosiego* es el punto de partida de «Auroral canción galante». Bastante compleja es la experimentación formal que despliega «Amanecer de duelo», a partir de la creación de neologismos propia del modernismo tardío (la cita de Herrera y Reissig resulta muy orientativa).

En otros poemas, el homenaje se basa en el tratamiento de ciertos temas. «El vino» es un monólogo dramático escrito en recuerdo de Claudio Rodríguez («Soy un secreto a voces. / Soy un silencio / que llama a las palabras»), mientras que «El himno colectivo» —último poema del libro— surge de la mirada cómplice al mundo del poeta valenciano Carlos Marzal, en tres poemas que exaltan el deseo y el instante: «Porque somos la melodía disonante, / los herederos asombrados / de anhelos que no duermen, / de un ansia sin piedad que nos vigila»). Especial interés tienen los seis poemas que prolongan, a su modo, la célebre antología de *Spoon River*: una sucesión de voces cruzadas *post mortem* que consiguen la tensión dramática alcanzada por Edgar Lee Masters. Bien conocida es la habilidad de Felipe Benítez Reyes para recrear otras voces (en *Vidas improbables*, por ejemplo) y dar vida a personajes muy diversos en su importante obra narrativa.

La ocasión y el homenaje presenta una gran variedad de tonos, desde el soneto, la canción y el aforismo («Sueltos», «Canción de danza») hasta el poema narrativo: «Fábula del que quiso dejar escrito su epitafio» y, sobre todo, «Noche de hotel», donde el tiempo no es tanto una secuencia como «una sucesión estática figuraciones» que termina en la pura irrealidad: «En el despliegue narrativo de la sinrazón, / la novela sin rumbo que redactan los sueños / en el papel en blanco de la madrugada».

BOZALONGO, PAULA (2022). *LA PIEL DE LA NARANJA*
PRÓLOGO DE FRANK BÁEZ, MADRID: HIPERIÓN.

CARMEN CANET

Ocho años después de *Diciembre y nos besamos* (Hiperión, 2014) con el que obtuvo el Premio de Poesía Hiperión y Premio Bridges of Struga, concedido por la Unesco, Paula Bozalongo (Granada, 1991), nos entrega su segundo poemario *La piel de la naranja*, un libro que ha tardado en publicar por su afán de perfección.

Frank Báez, en el prólogo, nos dice que «*La piel de la naranja*, pese a surgir de unas experiencias muy personales y puntuales, logra trascender a la autora y llega a convertirse en un fresco de la familia española del siglo XXI». Ángeles Mora en las palabras de la contracubierta escribe: «Desde el comienzo del libro, la autora se sitúa dentro de una genealogía familiar que la llevó y la lleva de la mano, pero de la que tenía que ir despegándose inevitablemente hasta poder construir el territorio propio, es decir, su necesaria soledad».

Son poemas que pertenecen a su mundo privado, por eso a través de ellos, Paula Bozalongo traza milimétricamente un guion que estructura de manera medida y ordenada en donde su formación de arquitecta queda visible, en especial en el poema en prosa, a modo de poética, que se incluye: «Todas las casas están torcidas, así se sostienen. Luchan siempre en el límite del equilibrio inestable, con los desequilibrios de sus habitantes. Su deformación las mantienen vivas y en el tiempo que contienen se edifican».

La familia, la niñez, la casa, la enfermedad, la muerte, el amor y el desamor son los temas que recorre la poeta a lo largo de este libro reflexivo y hondo. Con un lenguaje sobrio y conciso, ritmo meditado y pausado, con un tono conversacional y confesional nos sitúa en un escenario desapacible en el que habitamos. Compara su trayectoria vital con la piel de una naranja, metáfora significativa y gráfica de este mundo en

espiral que ella trata de ir recortando cuidadosamente para que la piel vaya desprendiéndose y se quede desnuda, con sus gajos, que son fragmentos, momentos de la vida que ella sabe que pueden tener mucho jugo aunque, a veces, éste sea agridulce. Se pueden ir degustando como pasos que ella traza con líneas rectas y curvas.

Comienza con este poema breve, a modo de aviso: «Los desperfectos hacen / incómoda una casa / pero aquellas presencias que no acaban de irse / la hacen inhabitable». Así suceden el resto de poemas que describen su espacio que consigue que lo habitemos como propio.

El miedo es una palabra-eje del libro que refleja el peso del mundo que sostenemos, Paula Bozalongo sabe a través de su voz aunar numerosas temáticas alrededor de él. Sabe ponerles nombre, por eso refuerza con versos-herramienta para que no sean tan frágiles: «Tuve miedo al silencio / y no paré de hablar / hasta que tuve miedo de la vida. / No pude evitar las noches / y tuve miedo de mí/ hasta que tuve miedo del miedo».

La palabra piel sería otro eje identitario con el que juega en varios poemas desde su propio título: «siempre el ruido en la piel / de su piel de serpiente»; «con la piel agrietada en la distancia»... Sus poemas nos rozan.

Las citas que escoge emprenden conversación con sus versos, así las de Rosario Castellanos, Piedad Bonnett, Javier Egea, Wislawa Szymborska y Juan Gelman, entre otras.

Como en las fábulas podemos obtener una especie de aprendizaje, así escribe: «Después aquel dolor fue solo calma / y lloré contemplando / esta soledad nueva»; «Por las heridas, y para el futuro, / adhesivo de oro: / hace de cada grieta / una raíz de luz», o «Fui a buscarme / y todo era posible».

Es un libro de búsquedas y descubrimientos, de pérdidas y de presencias, de amor. Todo está equilibrado buscando la armonía y una soledad hallada que ella construye en un plano con palabras que tienen sus aristas, el mundo interior aflora y no nos deja impasibles. Explora valientemente sobre el pasado en presente y nos lo entrega generosamente para que el futuro no nos coja desprevenidos.

LLANA, RUTH (2021). *LA PRIMAVERA DEL SAGUARO* BARCELONA: ULTRAMARINOS.

MARÍA ELENA HIGUERUELO

Las tres palabras que dan título a las obras anteriores de Ruth Llana —*tiembla* (2014), *estructura* (2015) y *umbral* (2017)— hacen presagiar la atmósfera de su libro más reciente, *La primavera del saguaro* (2021), preparándonos para el derrumbe de una casa, un acontecimiento que aboca al cambio y a la búsqueda de un nuevo orden dentro de lo desconocido: «Perder una casa no por cataclismo o inundación, sino por enajenación de los materiales» (22). Pero ¿qué es una casa? *La primavera del saguaro* nos introduce en el viaje vital de un sujeto poético que ha sido desposeído —de hogar, de lenguaje y hasta de sí mismo— en busca de un renacer del sentido. Como se sugiere en cierto momento, este poemario se piensa a sí mismo como «un libro roto» (65; 77) en la medida en que la ordenación preestablecida de las cosas ya no sirve para decir. La relación que Ruth Llana mantiene con lo roto es, no obstante, elusiva: celebratoria, resignada, reivindicativa, airada, melancólica; en la encrucijada de todas estas emociones, la voz poética contempla las grietas, fracturas y huecos de una realidad que solo es relatable a través del acopio de fragmentos, acaso el único método para volver a construir una nueva casa.

La primavera del saguaro se divide en tres grandes bloques, entre los cuales median, a modo de argamasa, citas, inscripciones y una composición desalojada («Creación del amante») que, al hacer las veces de transición entre las partes, acentúan la idea de brecha. La primera de estas tres secciones retoma para sí el nombre de «Estructuras», no sin cierta ironía, pues Llana nos arroja a un proceso de desintegración sintáctica que nos induce a preguntarnos por la estabilidad del entramado de los materiales que componen nuestro mundo. En estos poemas en prosa el lenguaje se concibe de manera arquitectónica: el imaginario de mellas y fisuras encuentra su equivalente en el propio andamiaje de

los textos, donde las frases se apilan como piedras una sobre otra con la precariedad de las construcciones ruinosas, dando como resultado una gramática violentada. Una búsqueda deconstructiva que culmina con el poema «La casa es negra», en el que la no-casa se positiva en forma de oscuridad que hace posible una nueva configuración de lo sensible: «Camino por la casa a tientas; camino por la casa sin sintaxis» (34).

Esta estrategia disruptiva se sigue en los otros dos ciclos del libro, «Lengua de fuego» y «Cristalografía», donde Llana se sirve del formato de la lista —alfabética o numerada— para perturbar de nuevo la lógica del orden lineal y abrir grandes huecos que muestran un sistema mutilado en favor del impulso de la intuición y el instinto. Entre las composiciones de «Lengua de fuego», que cabría ubicar en un lugar intersticial entre el diario y la escritura ensayística, se hallan sin duda muchos de los poemas más hermosos y conmovedores del conjunto: inolvidables son, por ejemplo, aquel sobre un lugar llamado «Nombre de Dios» o el dedicado a los pájaros de América, donde el yo se identifica con un pato. Aquí, la oscuridad creada previamente comienza a habilitar un espacio para nuevas iluminaciones sobre al amor, el habla, la identidad o el recuerdo familiar: «amar era una tarea imposible, era una tarea multiplicada, insectos iridiscentes en la noche, los cuerpos que se iluminan en total oscuridad» (59). En «Cristalografías», a medida que el libro se dirige hacia su fin, la oscuridad se torna transparencia: «Escribe un libro de cristal y arroja luz, como un diamante» (81). Es el momento del deshielo: «y entonces le sobreviene: la primavera» (84).

Bautizado bajo el signo del cactus en flor, *La primavera del saguaro* retrata una travesía subjetiva que parte del desarraigo y la autoprotección y culmina en la epifanía fruto de la resiliencia; un periplo marcado por el escepticismo hacia el artificio de la linealidad en busca de alternativas a las formas poéticas convencionales para dar cuenta, en definitiva, de las intermitencias consustanciales a los ritmos de lo vivo.

MILLARES, SELENA (2022). *LÁMPARA DE MADRUGADA*
MADRID: EL SASTRE DE APOLLINAIRE.

ANA MARÍA DÍAZ

Tras moverse con comodidad entre los géneros de la poesía (*Páginas de arena*, *Cuadernos de Sassari*), la novela (*El faro y la noche*, *La isla de fin del mundo*), el cuento (*Matrioska*) y, por supuesto, el ensayo, Selena Millares apela nuevamente a Mnemosyne en *Lámpara de madrugada* para llevar la palabra a un decir que la atraviesa en su encuentro con otras artes. Si la pintura había determinado el conjunto de la obra *Sueños del goliardo* (2013), cuyos versos retoma en las secciones «A contraolvido», «Isla del silencio», «Urbana» y «Ofrendas», ahora permanece el poder visual gracias a los *fotopoemas*. Estas imágenes, desde «Paloma y ángel» a «Ángel de la luz», acentúan las presencias sobrenaturales que se tejen bajo el capítulo inaugural, titulado en homenaje a un verso de Leopoldo María Panero, «Ángeles y cosas».

No por ello puede dejar de observarse una interesante recurrencia de lo musical a lo largo de la obra («Ángel del violín», «*Scherzo*», «Ángel de los charcos (canción)», «La sirena le canta a su poeta muerto»), la cual regresa en ocasiones al verso medido y se celebra también en la humildad de sonidos como el crujido de la madera (54), la proliferación de risas (55, 57), las alas del grillo (36, 54, 74) o en una gaviota «bebiéndose el silencio» (71).

Para reivindicar estos detalles, los versos de Selena Millares se suceden con la sensorialidad y precisión de una mano que acaricia. Buscan la quietud de la palabra exacta y sin estridencias. No obstante, son principalmente conjuros contra la ausencia y la muerte, ángeles que toman cuerpo, que guían entre las multitudes a aquellos que esperan. Por ello, la autora los canta, pero también rastrea sus huellas entre el imaginario abigarrado de la ciudad. Muestra entonces la existencia de aquel «Ángel varado», «Ángel de Lewis Carroll» o de un «Ángel de las aceras» que acompaña a los caminantes. La presencia de estos seres devuelve el nombre, los términos a su origen, como una calle Arenal que recupera su ecosistema marino en «Ángel del violín».

A partir de entonces queda en evidencia que la búsqueda del agua es fuente de conocimiento y un consuelo transversal a toda la obra ante

el peso del tiempo. Evocada con sentidos múltiples (agua-espejo, agua-poema, agua-luz, agua-memoria) y protagonista ineludible de los textos recogidos en «Isla del silencio», no sorprende finalmente que un poema como «Ángel del río Tíber» revierta las enseñanzas de Heráclito, así como el tópico manriqueño de la *vita flumen* para equiparar la distancia cronológica con la espacial. La noche maravillosa despliega una suma de calendarios y permite la iluminación de conocer su relatividad. Al igual que los versos de «La carta del soldado» o en la transparencia del aire y el cristal que separa dos edades en «Navidad» y «Evocación», el filo del agua, del vidrio o de la página, une y divide. Como el *Cambio de aliento* de Paul Celan, en una mirada más a los que estuvieron que a los que estarán, los versos de *Lámpara de madrugada* buscan hacer posible el encuentro entre la mano que escribe y la voz ajena; abren un pasaje entre dos mundos.

De este modo, la palabra se vuelve camino de salvación («Ángel de la página blanca»), música orgullosa y parcial ante el silencio sagrado de los muertos: «agua que roba la luna, luna que nube en tu sombra / lámpara de madrugada, entre tu sombra y mis manos» («Ángel del agua», 27). El título del poemario marca este tono, que trae nuevas lecturas y unifica aquellos textos recogidos en las cuatro secciones siguientes. Por ello, «A contraolvido» hace hincapié en este impulso prometeico que es también el afán del loco, el optimismo quijotesco del perdedor que lucha «A contracorriente / a contraolvido / la sangre antigua por bandera» («La nave de los locos», 35). Ya el «Ángel del vino» había mostrado las posibilidades mágicas de la enumeración sorprendente y su consecuente capacidad revolucionaria («que podemos ser también noche ser luz ser manzana […]», 13). En esta línea, el personaje que mejor representa dicha existencia a contrapelo posiblemente sea «El pájaro lágrima», aquel que se niega al vuelo y, como tal, cae sin detenerse a lo largo de la única oración del poema para descubrir lo que esconde la tierra: las cenizas, los huesos, las semillas. Tal envés es la rebeldía que supone el rastreo del detalle olvidado, la fatiga de lo mínimo, marginal e insignificante. También la esperanza, buscada hasta el delirio, que permite observar aquello que sobrevive a pesar de la muerte, en un eco quevedesco: «luz en la sábana de los que sueñan / y en la mortaja de los que se van» («Ormuz y Ahrimán», 40), «porque la muerte también tiene su sol / y su mañana […]» («La flor de Vernet d'Ariège», 39), «Y para el último adiós / un renacer al borde del camino» («Arlequinesca y gato», 48). Selena Millares nos enseña que la belleza de lo efímero, entre el «tiempo breve de las cerezas» (74) y «el durazno bajo el sol de

junio» (47), conduce igualmente a una permanencia y da sentido. De este modo, el ser solo lo encuentran aquellos, como los marinos, que saben entender su naturaleza en movimiento.

En otras ocasiones la lógica contrahegemónica queda condenada a lo subalterno («El loco») e inspira una defensa de los vulnerables, como puede verse en «La Sagrada Familia» o en textos previos como «Duelo de Caín y Abel». La actualidad de Paul Celan como modelo del testigo (por el que nadie testifica) se ejemplifica en el epígrafe que abre «La nave de los locos» y en las notas de prensa que Millares añade a los poemas para incidir en una denuncia demasiado actual, demasiado necesaria. La infancia es la dolorosa protagonista de versos que, como los de «Ángel de los niños», recurren a una ironía ácida para expresar la magnitud de la barbarie. De un modo u otro, las huellas de una inocencia en destrucción continúan en la muñeca abandonada de «Asfalto» y en el equivalente visual de un *fotopoema* como «Ángeles rotos».

En último término, las enseñanzas de «A contraolvido» revelan la capacidad acumulativa de la memoria en la tercera parte del poemario, «Isla del silencio». Los versos de «La playa» y «Arena» ofrecen las dos caras de estos depósitos: suma de hechos biográficos y advertencia cronológica. Versiones que son en realidad la misma, la perspectiva dual de aquellos granos que reposan a uno u otro lado del reloj, es decir, la de la vida en su dispersión de instantes y huellas de «sortijas y espadas» (53), «enjambre de voces» (55) o de un albatros (52) que tiene más de Coleridge que de Baudelaire. Sucesión de horas que hacen multitudes como las de la lluvia («el incendio de la lluvia» [42], «una lluvia de sol», 55) y son fruto de la corrosión, pero también provocan el nacimiento de islas que no se construyen sino como «Polvareda de tiempo» (58). Cabe recordar que la isla es, además, la recuperación de una forma por parte de aquellos materiales que la habían perdido en textos como «El naufragio». La angustia ante lo informe («Hay mármoles, líquenes / y una arena oscura / que habla del tiempo», 51) o el lugar horadado no implica, en cambio, el mundo de «materias desvencijadas» de *Residencia en la tierra*, sino que adquiere el carácter punzante y cotidiano de una ausencia concreta. Poemas como «Ángeles diminutos», «Evocación», «Ángel de pares y nones» y «Ángel de la habitación 611» son entonces un buen ejemplo de equilibrio y oficio, de la elegancia y la experiencia vital que caracterizan este poemario al ser capaces de expresar con destreza tanto el descubrimiento de estos ángeles habitantes del aire como el hueco que dejan al pasar.

PÉREZ LÓPEZ, MARÍA ÁNGELES (2023). *LIBRO MEDITERRÁNEO DE LOS MUERTOS* VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. POESÍA. VI PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA MARGARITA HIERRO.

JOAQUÍN JUAN PENALVA

Si la temperatura de la corteza terrestre subiera lo suficiente como para evaporar toda el agua del Mediterráneo, el lecho marino nos mostraría no solo nuestra historia, sino también nuestras más vergonzosas miserias: guerras, naufragios, basura y, con toda seguridad, el mayor cementerio del mundo. Nadie podría contemplar semejante espectáculo, verdadera tumba de nuestra civilización (o, mejor, de nuestra barbarie), porque la temperatura sería incompatible con la vida humana, pero en él descubriríamos que el Mediterráneo ha sido un auténtico vertedero de la Historia, la tumba abierta, no enterrada sino sumergida, de toda una cultura que nació precisamente en torno a él, una suerte de isla inversa, una masa de agua rodeada de tierra por todas partes, algo así como «[l]a maldita circunstancia del agua por todas partes» de Virgilio Piñera, pero al revés.

«La tumba no es el mar sino el lenguaje», escribe María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967) en el último de los ocho poemas en prosa que conforman el *Libro mediterráneo de los muertos*, volumen que obtuvo por unanimidad el VI Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro que convoca la Fundación Centro de Poesía José Hierro. Curiosamente, en ese verso, uno de los pocos que podemos encontrar en este libro de poemas en prosa, se resume toda la poética de la autora («Poética de la conjugación», en palabras de Julieta Valero), fundamentalmente de sus últimos años. Aunque María Ángeles Pérez López lleva publicando poesía con regularidad desde finales de los años noventa, con títulos como *La sola materia* (III Premi Tardor, 1998) o *Carnalidad del frío* (XVIII premio de poesía Ciudad de Badajoz, 2000), ha sido en los últimos años cuando su obra ha recibido un mayor reconocimiento, fundamentalmente a raíz de la publicación de *Incendio mineral* (2021), que obtuvo el Premio de la Crítica.

La suya no es una poesía cómoda, no es una poesía fácil ni complaciente con el lector, ni siquiera con el lector habitual de este género. En cierto modo, su poesía es un espejo, pero el reflejo que devuelve es, muchas veces, lo peor de nuestra propia especie. Como afirma Javier Gallego, en «su particular escritura poética […] [s]e contraponen textos, se reformulan propuestas, se intercalan citas y se hace gala de una estructura casi musical, donde las citas abren el campo de evocaciones». En María Ángeles Pérez López se ha producido un proceso de construcción, deconstrucción y reconfiguración de la propia voz poética, y eso lo podemos comprobar, sobre todo, en sus últimos libros.

La búsqueda de la palabra resulta esencial, pero, para ello, la autora necesita recurrir a otras voces, con las que dialoga, a las que convoca en un permanente ejercicio de intertextualidad. Así ocurre, por ejemplo, en *Fiebre y compasión de los metales* (2016), pero también en *Interferencias* (2019), donde «se oyen voces, aunque lo hacen algo rotas, friccionadas e interferidas constantemente entre sí», y en *Incendio mineral*: «Los quince poemas en prosa […] vuelven a explicitar, como procedimiento ya seña de identidad, el diálogo con poetas señeros en el devenir de la autora», afirma Julieta Valero en el epílogo del libro.

En lo que respecta a *Libro mediterráneo de los muertos*, su más reciente publicación, esta se incardina dentro de una tradición de «volúmenes mediterráneos» que arrancaría con la mismísima *Odisea* y tendría numerosos hitos a lo largo y ancho de la historia literaria. Sin ir más lejos, en esa misma línea se encontraría, por ejemplo, un título como *Clima mediterráneo* (2017), de Luis Bagué, con el que comparte no solo adyacente. *Libro mediterráneo de los muertos* continúa un camino iniciado por María Ángeles Pérez López en *Incendio mineral*, pero estos poemas en prosa (solo ocho, frente a los quince del anterior) son más extensos e introducen algunos (muy pocos) versos, ciertos juegos tipográficos y, sobre todo, elementos paratextuales, como las notas que se añaden al final de cada composición: «Tal vez la nota a pie de página sea un caballo de Troya, pero las notas finales están desorientadas. A ellas se acercan el viento y la víscera para poder decir el no decir», afirma la autora en el paratexto final «Dedicatoria y otras notas».

Quien se adentre en las páginas de este libro descubrirá una serie de correspondencias, voces y resonancias, no siempre fácilmente iden-

tificables, aunque, en muchas ocasiones, las notas de cada composición ofrecen pistas sobre ellas. Así, el mar preside, sin ahogar, el primero y el sexto de los poemas, «[Noventa y nueve estrellas de mar y una coda]» y «[Partitura de los desplazamientos]», respectivamente, pero los temas y las referencias se van multiplicando de una forma orgánica, casi rizomática, y aparecen los ojos, y asoma la cabeza del perro, y en una nota sale Leonora Carrington, pero no faltan las uñas ni los dientes ni los cráneos enterrados en una fosa común junto a un «sonajero mudo»…

En realidad, *Libro mediterráneo de los muertos* puede leerse como un libro-todo, como un libro-mundo, un volumen que, como todos los imprescindibles, ofrece un universo en miniatura, una cosmovisión completa que arranca en ese «Mare no Nostrum. Mare no Mater» y nos lleva hasta «Siria, o Irak, o tal vez Yemen», pasando por los campamentos de refugiados: «Arden el mar y los campos de Moria. Arden los alfabetos de la infamia, las oraciones rotas de los dignos. En la noche en la que arde el sol de Europa, noventa y nueve estrellas de mar duermen sobre la playa en una funda».

AGUADO, JESÚS (2023). *LOS 108 NOMBRES DE DIOS*
VALENCIA: OLÉ LIBROS, COL. LIBROS DE LA HOSPITALIDAD.

JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO

En el volumen *Los 108 nombres de Dios*, Jesús Aguado (Madrid, 1961) reúne escritos poéticos con influencia india publicados durante tres décadas. Esta antología temática resulta interesante como paradigma del influjo literario y de relación con una tradición lejana, que es el propósito de la presente lectura.

El primer modo de acercamiento entre universos tan diversos es la *crónica*. Este término denomina las expresiones poéticas que evocan el encuentro tanto con la realidad como con el pensamiento de la cultura ajena, y se elige por implicar dos polos de relación —escritor y fuente—. Su grado cero sería la forma autobiográfica, próxima al diario. Es la que el poeta ha utilizado en prosa, en el volumen *Benarés, India* (2018), aunque resulta significativo que esta forma esté presente en una *Carta al padre* (2016) donde evoca el viaje a la India como una huida de la sombra paterna: «ajena a tu control, limpia de padres».

La crónica es la primera aproximación del poeta a la realidad diversa. La ejemplifica la sección «Animales», escrita desde un yo que observa monos, termitas y otros bichos integrados en la vida cotidiana del país. No se limita Aguado a la mera descripción, y ya en este inicial contacto descubre valores simbólicos («Se podría decir que [los perros] matan a la muerte»), y muestra el proceso de interiorizar la experiencia que abre paso a una influencia más profunda, desde la visión («He mirado... a los búfalos / dirigirse a mis ojos para bañarse en ellos» hasta el reconocimiento («[los cuervos] le daban voz a mi esperanza»).

El segundo grado de la crónica es el *relato*, presente en «Homenajes indios». El título de los textos alude a una figura de la poesía india, como Vidyapati (1352-1448) o Kalidasa (s. IV-V), y el poema ilustra un breve historia de carácter amoroso o filosófico. Estos relatos son un

grado de crónica más elaborada: Aguado asume el punto de vista de los poetas que ha leído y expresa desde esa perspectiva, en los diversos asuntos que se tratan, su propia sensibilidad. Así, el dedicado a «Amaru» es una escenificación india de alteridad e inmanencia, ejes esenciales de la poética de Aguado: «ambos somos el otro y este mundo es el cielo». La crónica culmina un tercer grado de abstracción, que es el poema. Textos que recrean estilos específicos de expresión poética india, como el «De la tribu Nila», o reviven modos aprendidos de oración, como «El nombre de Dios. Krishna».

En su conjunto la *crónica* (diario, descripción, relato o poema) configura un acercamiento siempre con dos polos implícitos, el autor y el referente indio. En una segunda vía de absorción de la influencia la doble polaridad se funde en una única personalidad poética, un emblema que enlaza al poeta con el objeto de su pasión a través de la ideación de un heterónimo: Vikram Babu, quien asume la peculiar estructura de la poesía de Kabir (1440-1518) y a partir de esta exhibe una sólida personalidad como fustigador de formas de ser y de comportamientos morales impropios o incongruentes, y como defensor de sutiles principios filosóficos y religiosos.

El heterónimo funde la dualidad, pero expande una nueva sombra dual: la del nombre del autor por detrás del nombre ficticio. Por seguir la nomenclatura pessoana, tal vez se podría denominar *ortónimo* al poeta que asume con su nombre ya no la materia literaria de origen indio, sino una versión propia y una evolución en su persona del pensamiento indio. Este es exactamente el fenómeno de llegada del proceso de influencia exógena y es lo que muestran los dos extraordinarios poemas que cierran el volumen: «Dice Kabir», un ejercicio ejemplar de sincretismo filosófico, y el texto que incorpora al acervo esta edición, «Los 108 nombres de Dios», una lúcida meditación sobre la «insuficiencia» esencial de la labor intrínseca del poeta: «no sé nombrar el mundo que me nombra».

LUNA BORGE, JOSÉ (2022).
LOS HILVANES DEL TIEMPO. DIARIO 2006-2007
LEÓN: EOLAS EDICIONES.
ANTONIO MANILLA

Hasta ahora, en que el autor considera agotada esa vía, todos los diarios de José Luna Borge —aunque amparados por el marchamo genérico de «Veleta de la curiosidad»— llevaban en el título la palabra «pasos»: *Pasos en la niebla* fue el inaugural y le siguieron *Pasos en la nieve*, *Pasos en el agua*, *Pasos en la arena* y *Pasos al atardecer*. El primer verso del primer poema del primer libro de poemas que publicó, *Las buenas costumbres* (1989) era este: «Oscuro viajero de *pasos* antiguos». ¿Casualidad? A mí no me lo parece, pero todavía es pronto para que nos pronunciemos.

La única novela que ha dado a la imprenta nuestro autor es *Y una tarde cualquiera esparces mis cenizas en el mar*. Da cuenta, de manera incontestable —hasta los apellidos de los protagonistas son los segundos de ellos—, de la desaparición y pérdida de su hermano Santiago. En su segundo libro poesía, *Desconocidos* (1997), habíamos leído: «Las sombras que se fueron continúan». Y en el tercer poemario, *Los días inciertos* (2003), ya sin visos premonitorios: «Nada hay en nosotros que no podamos perder». ¿Existirán, como empieza a parecer, unos pasadizos ocultos entre la poesía y la prosa de Luna Borge?

Los hilvanes del tiempo es el nuevo volumen de sus diarios. Durante su lectura asistimos a la amenazante presencia o inminencia de un suceso innombrado, un nubarrón que se cierne sobre los días, una partida presentida. En *Reloj de melancólicos* (2016), ese último y estupendo libro de poemas que conocemos hasta ahora de nuestro autor, se dice: «Cuando te marches / aprenderé a olvidarte / como aprendí a quererte / cuando llegaste». También tiene mucho cuerpo el encuentro inesperado con un fantasma del pasado que regresa y se va de nuevo, el recuerdo de un tiempo —nos decía otro verso del *Reloj*— «en que el amor fue joven en tus brazos». Por si no fuera suficiente, en ambos libros aparece la poderosa imagen del farolillo que los trenes que pa-

saban por su pueblo durante la infancia llevaban en el vagón de cola, recordando aquí la candela del viático o una procesión de ánimas. Y en el último poema de *Reloj de melancólicos*, titulado «Sobre el consuelo», en el que aparecen Borges, Cervantes, Séneca y Ovidio, reconocemos el enunciado de la poética que, por lo demás, preside toda la escritura de este nuevo tomo diarístico: «Cifraban su consuelo en relatar / el desconsuelo que les consumía / y echarlo a los caminos de la vida / por si alguien lo encontrara y le sirviera». A quienes todavía crean en la casualidad no queda otra que felicitarles, porque sin duda son más inocentes que nosotros.

Que la labor poética de José Luna Borge ejerce una función, digámoslo así, de lanzadera simbólica de su prosa, a estas alturas, me parece evidente. Que sea algo racional y buscado o eventual e imprevisto, solo él puede decírnoslo, aunque igual tampoco: muchas veces hay cosas de las que el autor no es consciente, inquietudes periódicas, flujos de testarudas ideas recurrentes. Suele ocurrir, especialmente, con las obsesiones de hondas raíces que nutren el río de la creatividad.

En un diario hay dos cosas principales, que en el fondo no son más que una: lo que cuentan y lo que dejan de contar. Seguramente los de Luna Borge, entre quienes practican este género ahora mismo en nuestro país, sean los que menos melindres tengan y a más se atrevan, abordando asuntos y temas que otros, prudentemente, dejan de lado a menudo. Cosas políticas, biográficas, íntimas. Al hilo de ello, apuntar que es curioso que en estos diarios siempre aparezcan comentarios sobre los para mí poco agradables asuntos de la fangosa política patria cuando nuestro autor está en Sevilla: si se desplaza a uno de sus otros dos escenarios habituales, Salobreña o Sahagún, desaparecen completamente o no van más allá del ámbito municipal y espeso.

En *Los hilvanes del tiempo* el lector va a encontrar los temas, tonos y maneras que singularizan la prosa diarística de José Luna Borge: combinación de escenas rurales y urbanas, recuento de lecturas y audiciones, viajes de ida y vuelta y, sobre todo, los restos de ese sueño que él custodia del olvido y toma la forma a veces de una casa solariega «in restauro» o la de palabras y objetos de oficios antiguos contemplados con cariñosa mirada azoriniana, un patrimonio sentimental que se niega a desaparecer del todo mientras alguien lo pose en una página en blanco. «Imágenes antiguas», escribe, «pero que no son del pasado pues están siempre

muy presentes», aunque nos hayamos transformado ya en insomnes extranjeros en lo que un día fue nuestro paraíso y la melancolía se haya convertido en nuestra compañera de viaje.

Todo ello construye no la reinvención de un hombre, sino su fiel autorretrato, que quizá «sirva a otros». Es importante el adjetivo «fiel»: el pacto de verdad que Luna Borge siempre ha defendido para el género del diario, el no inventar o fantasear los hechos, el no reelaborar literariamente más allá de la corrección los apuntes de los acontecimientos sucedidos, sin confundir nunca las «diferencias entre lo vivido y lo leído», contribuye a que esa «evolución moral del autor» que es todo diario, en su caso nos resulte a sus lectores completamente creíble y sincera. No existe engaño, ni sepulcros blanqueados: el hombre que veis, es el que es. Quien lo probó —quien le conoce—, lo sabe. Y así nos lo dice: «los que no aprendimos a soplar no sabemos hinchar el perro».

Y, pese a esa fuerte fusión entre escritura y biografía, pese a esa pulsión de confesión personal que anima estos textos —hasta cierto límite, pues «no todo lo que uno vive se constata en un diario»—, muchos fragmentos de estos hilvanes del tiempo aparecen escritos con la palabra encinta de la poesía, con el verbo repujado que únicamente se halla en el *sobredecir* poético. Se manifiestan recubiertos con la cal con que se enjalbega el muro de una realidad que, por cotidiana, para darle alas debe presentarse con unas manos de la magia de la literatura. Esa verdad que para sus diarios —esos testigos silenciosos de los vaivenes de la existencia, esas ventanas abiertas al pasado—, esa verdad que para sus diarios siempre ha defendido José Luna Borge no queda en entredicho y el lector la percibe y le atrae y lo convierte en adicto a su prosa, ganándolo para su causa con esa palabra encinta de la poesía.

Es un recurso que resulta sencillo definirlo, pero difícil ponerlo en práctica: su forma de *empalabrar* recuerdos es la del poeta: no sólo nos cuenta una emoción, sino que la erige o pone en pie ante nuestros ojos para hacérnosla vividera. Por esa alquimia de la poesía, incluso las tristuras se trasmutan en motivo por el que llegar al gozo a través de la lectura.

Tiene algo, ese gesto del autor, de profundamente infantil; que nos retrotrae, como a le sucede a él con los paisajes y escenarios que evoca para salvarlos, al niño. A ese niño que tiene un bien y lo comparte, en este caso, al ofrecerlo en libro.

FELÍU ARQUIOLA, ELENA (2023). *OTRO AMOR*
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ, COL. POESÍA.

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

Quien haya leído *Las palabras y los días* (2004), *Secreta arquitectura* (2006), *Poemas en el margen* (2015) o *Anuario* (2022) sabrá de la cuidada hechura de los versos de Elena Felíu Arquiola, de su fluir sin tropiezos por la inmensidad de la página blanca y de la mirada que extiende sobre la vida en el inesperado giro de sus meandros. A esa misma precisión responde su quinto libro que presenta, desde el título, una fecunda dilogía. Con ella trata de la experiencia amorosa, fijándola como relato poético de lo que fue y de lo que queda antes de que encalle en la piel de la memoria, se disuelva en un aparente olvido o se transforme en otra cosa, pues «No se puede hacer arcilla pura con el barro del tiempo», como dijo Bernard Malamud en *Las vidas de Dubin* (Barcelona: Plaza & Janés, 1981, 28).

En *Otro amor*, hay 45 poemas y una sosegada reflexión sobre el ocaso de lo vivido expuesta a lo largo de cinco secciones que sorprenden en sus epígrafes («Crónica», «Espacio vacío», «Petrología», «Propiedades mecánicas», «Otro idioma»). La primera reúne doce composiciones nombradas a través de elocuentes sustantivos que no precisan adjetivación: «Promesa», «Verano», «Madrugada», «Presencia», «Premonición», «Observación», «Fragilidad», «Avidez», «Rescate», «Diagnóstico», «Soledad» y «Resistencia». Me detengo en ellos porque, además de lo dicho en los versos que cada uno abraza de forma independiente, la suma consecutiva de todos ellos permite una lectura alternativa y sintética del proceso amoroso. Un punto de partida que se resuelve en la mutación del vacío en un nuevo idioma, que es a la vez el amor construido entre dos y también el instrumento para sobrevivirlo.

A partir de ahí, se suceden tres apartados centrales con versos que crecen poco a poco sustentados en conceptos físicos como materia, espacio y tiempo. No ha de extrañar, pues este último poemario de Elena

Felíu radica más que nunca en la palabra y en la exploración de sus significados, por medio de analogías que remiten al campo semántico de las ciencias de la naturaleza. Así, por ejemplo, la vivencia personal es extrapolable a aconteceres del universo como los poetizados en *Espacio vacío* («Los astrónomos describen el espacio / como una inmensidad / huérfana de materia: / la ocupa de promedio / algo menos de un átomo / por cada metro cúbito. // El universo / es una gran ausencia» [31]); e incluso se asemeja al devenir de algunas formaciones geológicas («El tiempo se derrama / a través del espacio perforado. / Se vierte gota a gota / sobre este suelo yermo. / Tal vez el resultado sea un pozo / si da con una roca impermeable» [37]). Sucede así porque ese acontecimiento que es el deterioro de la relación se empeña en buscar respuestas por los cauces más inesperados. En esta ocasión, por las entrañas de la tierra o por esferas más alejadas y, además, con un nuevo lenguaje que aporta el confortable consuelo de saberse parte de un todo, de un mundo que conoce sobradamente las consecuencias del desgaste (sea del tipo que sea), pero también la capacidad de adaptación y resiliencia.

Esa forma de observar y observarse en el reflejo aparentemente *apoético* de lo científico se hermana con la mirada filológica de la poeta italiana Paola Laskaris en su *Ecdótica del amor* (Madrid: Pigmalión Poesía, 2014), igualmente novedosa e interesante. Elena Felíu da un paso más, sobre todo, en el poema «Escritura» con el que cierra la quinta sección, pues en él aúna ciencia natural y metapoesía en una clara simbiosis: «Las palabras se ordenan / creando una estructura cristalina, / como en los minerales, cuyos átomos / se disponen de forma geométrica. / La red de relaciones, los enlaces / sostienen el poema y le confieren / su brillo o matidez, / su opacidad, / su transparencia» (75).

Se puede decir, por tanto, que Elena Felíu habla, con plena conciencia lingüística, de un amor otro (distinto, uno más), que finaliza con tristeza pero sin desgarro. Y lo hace en versos que no tambalean, pues no incide en la pérdida sino en el vacío. Tal vez porque el mero hecho de decir el amor y atravesarlo es en sí una incuestionable forma de resistencia o porque cuando se malogra este sentimiento que Lacan definió como encuentro entre dos exiliados, es preciso iniciar con renovada fuerza un nuevo exilio.

SÁNCHEZ HUÉSCAR, ANA (2023). *PECES EN LA LENGUA* VALENCIA: OLÉ LIBROS.

MARTÍN RODRÍGUEZ-GAONA

Una de las claves en la búsqueda de otro lirismo radica en la capacidad del poeta para subvertir las expectativas de sus lectores. Este reto artístico supone sorprender sin alienar, evadiendo lugares comunes, pero sin hacer de lado la emoción. En su primer libro, *Peces en la lengua*, Ana Sánchez Huéscar (Socuéllamos, 1974), se desliza entre aquellos delicados territorios de frontera, a veces intrigándonos; y, en otras ocasiones, haciéndonos testigos y cómplices de una imaginación que logra transformar el paisaje cotidiano en búsqueda de una peculiar belleza.

La constante en *Peces en la lengua* sería su entrega a una concepción de la poesía que reconoce el poder de la palabra para alterar la realidad. Así, el título oculta una clave que es simultáneamente pictórica y metapoética, introduciendo uno de los emblemas del libro: las maravillas del mundo subacuático deben ser pronunciadas.

Sánchez Huéscar estructura el poemario a partir de cuatro secciones: «Ictios» «Abisal», «Dipnoos» y «Dos artes poéticas y otros estados líricos». Estas alusiones resultan muy pertinentes, pues son los trazos del pez los que nos llevarán a una profundidad marina habitualmente escurridiza o secreta. Así, todo tipo de experiencias —reales e imaginarias, placenteras y traumáticas— desfilan desde la boca y se proyectan en la mirada: los personajes se mueven sinuosamente a lo largo del escenario; allí brillan y dejan ondulantes sombras de oro y plata. De algún modo, ese espectáculo, sensual e inasible, esboza un testimonio sobre la identidad y la sensibilidad femeninas.

Formalmente, la autora se deleita al construir una propuesta engañosa, con algunos recursos tradicionales, como la proximidad al romance o la balada, mientras otros apuestan con sutileza por lo emotivo, incluso cuando, ocasionalmente, rocen lo hermético. De este modo, a lo largo de una treintena de poemas, *Peces en la lengua* erige un retablo

para la imaginación, por lo que las figuras invocadas ritualmente modelan un relato que proyecta cierta versión alternativa de la realidad.

Por consiguiente, las experiencias son transformadas en superficies rocosas que se recorren, visitan, o evaden; así, la visión poética hace surgir imágenes ictiológicas en medio del paisaje urbano, brotando desde cines, cafés o trenes («No se reconoce» o «Descafeinado de sobre»). Para la poeta de Peces en la lengua, fascinada y cautelosa habitante de una escenografía cuidadosamente diseñada por ella misma, la ciudad es una gran pecera.

En efecto, la imaginería desplegada es ciertamente urbana, pero también cálida e íntima, con una marcada propensión a la melancolía. Surge entonces la infancia como trasfondo, creando un aura que condiciona lo registrado. Tal mecanismo permite que la evocación y la fantasía se conviertan en operaciones simultáneamente lúdicas y reparadoras. Es por esto que las calles y los espacios públicos ofrecen pasadizos para el escape, el ensimismamiento o el ensueño. Y aquí reluce una de las características de la propuesta: el relato y las descripciones, fieles siempre a su musicalidad, se balancean entre el realismo y la fantasía, incluso con toques de un ligero surrealismo.

Efectivamente, otra clave de esta poética radica en su imaginería, para la que Sánchez Huéscar se apoya en un culturalismo nuevo que mezcla las referencias clásicas con la cultura popular industrializada (la sirena Ligeia y Depeche Mode), sin que las alusiones pierdan frescura ni reclamen ningún tipo de autoridad.

Dentro de este escenario (o mundo-pecera), transformado por la imaginación, la poeta se presenta como personaje; un sujeto lírico que no es solo voz, sino que también hace referencias a su materialidad: el cuerpo, sus signos y atuendos. Dicha estrategia es particularmente eficaz para expresar un tipo de feminidad muy concreto, que va quedando atrás con el cambio de siglo. Con todos estos bagajes y recursos, Sánchez Huéscar narra un mundo encantado, en el que se pueden encontrar diversos espectros, a la manera de compañeros de viaje. Es decir, estas figuras se presentan desplegando todo un rango de emociones y sensaciones, algunas amables y otras más ambiguas o dramáticas («Suite con árbol»). Pero, en realidad, más que narrar, la vocación de la poeta estaría en crear sensaciones: en potenciar los sentidos a través de la plasticidad de las imágenes y la cadencia de las palabras, como en el poema «Corazón anfibio»:

Creemos un corazón anfibio,
bermellón cacahuete,
sombrío umbral donde
tres pecas amorfas
liban la piel de Alejandro Magno.

Un seno venoso latiendo en Samarcanda.
Trenza, trueno, trama; atroz ventrículo
en pleno renacimiento persa.

Bulbo arterioso deseando lis.

Otro aspecto decisivo en *Peces en la lengua* sería su habilidad al sumergirse en la memoria para indagar el otro lado de la fantasía, sin miedo a descender hasta donde se agazapa el dolor. De este modo, en los poemas de la sección Abisal, la autora quiere asumir lo que la imaginación pretende ocultar. Se recogen, entonces, aquellas experiencias traumáticas que supusieron la perdida de la inocencia, como en las escenas de un abuso infantil y de un accidente automovilístico. Aquí se traslucen también las experiencias compartidas de discriminación, explotación o invisibilidad femeninas, como un testimonio con una clara conciencia de género, pero que jamás descuida su materialidad artística («En el aire verde»).

En la última sección Dos artes poéticas y otros estados líricos, Sánchez Huéscar repasa sus variadas experiencias y se sobrepone reafirmándose a través de la vocación literaria: la poesía se constituye de esta manera en su más plena y auténtica identidad. A través de estos textos, la poeta reconoce y celebra el placer de la escritura, asumiendo el esteticismo formal y practicando una peculiar metapoesía por medio de la composición de artes poéticas que son más sensoriales que intelectuales («Versa», «Voy a escribir un poema»).

Mediante cierta medida oscilación entre la sugerencia y el juego, *Peces en la lengua* despliega un lenguaje brillante y oblicuo, deliberadamente indirecto, para acercarse a lo innombrable hasta asumirlo. Poesía que, para expresar un mundo con inteligencia, valentía y precisión, no duda en elaborar minuciosos y líquidos paisajes imaginarios.

NIETO DE LA TORRE, RAÚL (2022).
PIEDRA NEGRA, PIEDRA BLANCA
MADRID: HUERGA & FIERRO, COL. RAYO AZUL.

SELENA MILLARES

La última entrega del poeta —y editor— Raúl Nieto de la Torre (Madrid, 1978) vuelve a rondar un territorio al que llegó con «zapatos de andar calles vacías» hace ya más de quince años, y al que ha dedicado una decena de poemarios hilvanados por una deriva común: la búsqueda en lo oscuro de palabras para habitar el sueño, el caos, el vacío, lo inefable; la búsqueda también de la infancia perdida, y del adolescente que se desvanece igualmente en la lejanía, del yo oculto tras el tiempo transcurrido, en un combate interior que se hace afín al machadiano. Y constata Raúl Nieto en ese encuentro de fechas y espejos la elocuencia de las cosas, porque en el juego de las transfiguraciones hasta la nieve ejerce su *memento mori*. Solo el poema salva, y por eso nos dice su hacedor: «Poemas, alas, uñas: todo / lo que crece después de muerto».

Un libro de poesía es siempre una invitación a un viaje vertical, y eso supone el tránsito a través de los versos vividos, no solo por quien lee o escribe sino también por los que recorren los vasos comunicantes de ese taller universal. Somos coro y vivimos naciéndonos los unos a los otros, repetía Gonzalo Rojas. Y resulta inevitable que en este poemario de Raúl Nieto —probablemente el mejor de sus títulos hasta hoy— veamos latir los versos anteriores del propio autor, y la encrucijada de tantas voces: sobre todo, y en primer lugar, la de César Vallejo y su obsesión por la oquedad de los zapatos como trasunto de ese vacío que nos aguarda al final del camino. Resulta igualmente inevitable que el título nos remita —además de a Kusturica y su *Gato negro, gato blanco*, con su tejido de voces disímiles— a una de las piezas más célebres del peruano —«Piedra negra sobre una piedra blanca»—, que representaba su figura enlutada frente a la lápida del camposanto, en una profecía de su propia muerte, en París, con aguacero y con la lluvia y los huesos húmeros como testigos.

Se hace oportuna la mención porque se trata de un libro que medita sobre los grandes temas existenciales, y que además incluye un experimento arriesgado —y logrado— de doble voz, ensayado por Raúl Nieto de la Torre en títulos anteriores, como *Los pozos del deseo*, construido en

diálogo con un diario ajeno, leído clandestinamente. Y donde había ya poemas espléndidos, como «Rómpase en caso de incendio» o «La encina». En este caso, esa doble voz tiene más relación con el mencionado diálogo interior machadiano, o con los desdoblamientos que fueron tan queridos a Borges. En definitiva, un juego de espejos del yo frente a sí mismo, es decir, al yo que fue, al que es, al que será y también al que dejará de ser. Así, esa voz «otra» que recorre los poemas —y que la tipografía señala en cursiva— funciona a menudo como voz de la conciencia, o de la verdad oculta detrás de la farsa colectiva que vivimos. Y con ella se pregunta el poeta, por ejemplo, en «Idioma»: «¿Cómo se dice *un día contigo es una bala de plata?* (...) ¿Cómo se dice *en nuestra piel envejecen los muertos?*»

Eso somos en el viaje final, mínima materia y sombra evanescente de lo ido. Aquí, el ángel es el poema, y es lo que nos defiende de ese enemigo interior que nos come y nos bebe, según el lamento largo que va de Baudelaire a Pizarnik. Leemos en los versos de Raúl Nieto: «Imaginaste la noche como un río / que se traga la piedra de tu vida / y supiste que aún seguías vivo». El tiempo es en definitiva el gran tema de este libro, y tal vez el lugar donde más nítido se observa su sentido es la pieza titulada «Pared», que nos habla del «color negro o blanco de las piedras / lo que ayer te dio sombra / y te ofreció su hombro muchas veces / y un día te sepultará».

Piedra negra, piedra blanca marca un punto de inflexión en la andadura de Raúl Nieto de la Torre, no solo por su temperatura estética sino por su constatación radical de una pérdida: la de esa perpetuidad que nos hechiza cuando pensamos que tenemos dos vidas y antes de descubrir que solo tenemos una, como recuerda el aserto antiguo. Entonces llegan las preguntas, el desasosiego, la búsqueda de un camino hacia lo perdido. Todo el poemario está vertebrado por ese motivo conductor que anida en el título, la piedra, tan vinculada con el alma en la tradición simbólica, que ve su origen en el mundo celeste, como el del ser humano. No se trata por tanto de elementos muertos sino vivos: esas piedras somos nosotros, nacidos —tras el diluvio— de las piedras sembradas por Deucalión, entendidas como los huesos de nuestros antepasados; piedra es además el talismán de la alquimia filosofal, y la materia que nos sustenta y acompaña en la última morada. *Piedra negra, piedra blanca* es en definitiva un libro de plena madurez y múltiples registros, donde lo poético se da la mano con lo filosófico para confirmar un sólido itinerario de muchos años de entrega despeñada a la poesía.

GIMENO, JORGE (2023). *POESÍA Y TAO*
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. ENSAYO.

DANIELA MARTÍN HIDALGO

¿Qué hay de tao en la poesía? ¿Cómo traducir el tao para la poesía? ¿Cuál es el tao de la poesía y cómo decirlo (dejar que se diga)? Algunas de estas preguntas podrían vertebrar el aforístico *Poesía y tao,* de Jorge Gimeno, primero de sus *Tratados filosófico-poéticos.* Si en el taoísmo el tao se ofrece como «la vía», «el camino» o «el método» —entendidos como ley universal perdurable no pese sino gracias a sus variaciones y mutaciones, también principio de orden metafísico y realidad extrema y radical—, lo que Gimeno nos entrega aquí es una poética tan dispersa como totalizadora y tan disgregada como unitaria que se multiplica para decir la unidad en el cambio de la verdadera poesía, aquella que siempre vuelve, diversa. Poeta y traductor de dilatada y sólida trayectoria cuya obra abreva en pensamiento y forma de una variedad de tradiciones, nos trae en este libro una filosofía del lenguaje y el decir y sonar poéticos cuidadosamente desflecada.

Poesía y tao es una propuesta más acumulativa que sistematizadora, de poesía tarareada para sí más que leída sobre el papel, que es precisamente gracias a su diversidad que logra convocar la totalidad compleja, misteriosa e impertinente de la poesía. A partir de distintos núcleos temáticos que aparecen, reaparecen, se reiteran transformándose y sin agotarse circundan —más que dicen—, Gimeno logra ir más allá de «la hojarasca racional» y convocar a la poesía verdadera, esa que, como el tao, no puede decirse y que sin embargo devuelve al mundo a su unidad originaria.

En la cadencia sobria de sus sentencias numeradas, Gimeno aborda con profunda sencillez las grandes preguntas: la relación de la poesía con la historia y la política, la cuestión del ego del poeta en la poesía y su biografía, la posibilidad del decir después de Auschwitz, los tratos del poeta con la institución literaria y los grupos, el retorno del cuerpo en

las poéticas recientes, la dicotomía insostenible de la poesía-realidad y la poesía que piensa. Al mismo tiempo, retoma algunos de los hilos que han tramado un mundo intelectual tan propio como el suyo: la figura del idiota sabio, la mónada como genealogía que pervive pese al accidente, el arquetipo del maestro sin maestría y la iluminación como salto desprovisto de red lógica para un modo de conciencia inspirado. Y es que desde *Me despierto, me despierto, me despierto* (Pre-Textos, 2018), Gimeno ha venido trabajando en formas conversacionales y sentenciosas para decir un budismo de estepa castellana que ha conseguido desprenderse de la ironía y la cita culturalista de *Espíritu a saltos* (Pre-Textos, 2003), su primer libro. En *Barca llamada Every* (Pre-Textos, 2021), su poemario más contemplativo a la vez que político, la oración atributiva y los dísticos exactos desbordaban definitivamente el cauce de la mímesis para, desde ese espacio geográfico tan literario como verbal, elaborar una poesía «de mente plena» y una espiritualidad vitalista y ascética donde la empecinada materialidad de los diez mil seres y sus accidentes devolvía el uno compasivo que resulta en la visión unitiva.

La poesía que Gimeno ha ido planteando y que reafirma en *Poesía y tao* es aquella que no apela a la razón y la palabra del logos, que no va de *pathos* ni de *ethos*, y que se hace en la insinuación y el misterio de «lo no dicho, lo no pintado, el *staccato* entre dos notas, los silencios del verso, la música oculta de un endecasílabo, la inmaterialidad de lo material» (44) porque «una virtud de la poesía sería la de sumirse a la imperceptibilidad taoísta: silenciosa, aparte, incodiciosa, serenamente embriagada, deferente/indiferente» (48). Se trata entonces de una composición humanista y anárquica, política e históricamente situada en el ahistoricismo del tao, no melancólica aunque integradora, misteriosa en su prosaísmo, libérrima, realista en lo real que desvela una verdad que no es evidente porque ni siquiera debe instituirse como verdad y donde el misterio de la poesía es acaso que la poesía misma exista.

Para Gimeno, el poeta no conoce totalmente lo que hace y es precisamente gracias a los vacíos de su labor que puede sobrevenir la Poesía porque «la mezcla de saber qué está haciendo y de no saberlo es el éxito del poeta» (355). Así arremete frontalmente con las tradiciones occidentales que convirtieron el decir en ontología, pero también las que han hecho de la escritura un puñado de técnicas plausiblemente aleccionables. La poesía es para Gimeno el azar nunca dominado de

la labor más inútil, «el arte de no buscar las palabras» (61), un *wu wei* desconfiado que confía en que la no acción permitirá que se diga lo que por necesidad tenga que decirse, pues «Escribir poesía es un trabajo idiota. No se logra con concentración, disciplina. No es una acumulación de fuerzas. Es un costoso trabajo para lograr que la mente caiga en el modo idiota» (57).

Tratado de la poesía como práctica de vacuidad meditativa y ejercicio de la no-voz, poética de la unidad dispersa, *Poesía y tao* no sólo es un diálogo agudo con la filosofía de los tres clásicos taoístas (Lao Tse, Chuang Tzu y Lie Zi) y las tradiciones —la tradición— poéticas. El tratado avanza también una reinterpretación descentrada y vivificadora, muy poco erudita, de la poesía clásica china, aquella que nada tiene que ver con el nuevo orientalismo decorativo, ese del minimalismo *wabi-sabi.* A través de los poetas de la dinastía Tang (Li Po, Li Shangyin, Wang Wei, Du Fu, Du Mu), Gimeno observa que lo que sucede en la poesía ya ha sucedido y seguirá sucediendo, como si la repetición fuera una actualización de papeles repartidos, una ansiedad colectiva donde el poder, el prestigio y el dinero olvidan a la buena poesía, la poesía invisible, la que observa y se alinea con la vida, la que evidencia la inmanencia del tao, la que «habla con los nísperos, y a veces escuchan los primates» (77).

Con el estilo paradójico que lo caracteriza, con una orgullosa lucidez y el mejor oído de la poesía actual, Gimeno encuentra incluso el *momentum* para el *koan* humorístico y la fanfarronería elegante porque «La poesía es el cuerpo real del mundo. El cuerpo incondicionado, indiviso» (86). Y es así como *Poesía y tao* se convierte en el tratado sin tratado de una poesía musical de inspiración una y disgregada que tendrá que seguirse haciendo a través de nosotros. También a pesar de nosotros.

REFOYO, DAVID (2022). *REDENCIÓN*
BARCELONA: LA BELLA VARSOVIA.

ANTONIO DÍAZ MOLA

El dolor, la ausencia, el homenaje, son asuntos capitales por su entidad en *Redención*, libro donde David Refoyo propone una elegía viva, un duelo que, más que aletargar el ánimo, alegra una ceremonia de evocaciones con que rescatar la imagen de su amigo Jero, fallecido en un accidente de tráfico. Conformado por un ininterrumpido encadenamiento de breves poemas en prosa, *Redención* da cuenta de que un universo destruido puede convertirse en un verdadero sentimiento que extiende el origen de la amistad al pináculo de la poesía. Ahí, desde la altura contemplativa del pasado, se rescata un enjambre de momentos que pese a haber desaparecido acelera con su fuerza motriz —plena en su consagración— la intensificación del recuerdo como un presente perpetuo y productivo.

La ilusión de la eternidad no resiste la evidencia operatoria de la existencia, y así el poeta expresa: «Creíamos que la noche nos ofrecería un cobijo duradero» (19). Asumiendo tal axioma, la realidad de Jero se identifica en su descendencia: «Los dedos de tu hijo asoman entre las flores frescas: nos señalan» (39). La relación humana sustentada en una estrecha afinidad se liga sin tapujos al admirable reconocimiento de qué necesario es contar el cariño del amigo, sin el cual, hasta el paisaje cíclico del calendario queda cercenado: «Nunca más primavera» (53). Ante la ausencia, la intención de manifestar afectos y ternuras se transforma en una angustia esperanzadora, pues lo que provoca el sufrimiento de la pérdida es, en efecto, la voluntad de poner en marcha el lenguaje por sendas de sanación. Al escribir, el poeta se adentra en los caminos mentales del tiempo compartido en amistad, y la meta se encuentra, tal vez, en la proximidad de unas palabras respecto del sentido completo de sus significados. El mensaje constituye el deseo de decir para renacer, de poetizar para trascender. En consecuencia, la justicia es dar voz al silen-

cio colectivo de la melancolía: «No te nombran y no consigo calcular la medida exacta del respeto» (67). El signo del honor, por tanto, es capaz de equilibrar el síntoma de un desarraigo en cuya perdurabilidad los lazos fraternos se sustentan por hipotéticas circunstancias vivenciales. Se trata de celebrar lo que pudo haber sido, y de ahí que el olvido no logre atenazar los intervalos disponibles de la resurrección en la memoria. A propósito de su conexión amistosa, incluso la química refleja el poder de vinculación del sacudimiento emocional: «Cómo no echarte de menos, fuelle de aquellas llamas» (75). La poética de *Redención* posibilita un horizonte de claridad en el que se proyecta la reflexión sobre la búsqueda de lo que ya no existe. Pero se asume de forma natural, dentro de tal dinámica expresiva, una sintonía que marca el rumbo del eco que rememora la figura ausente. Así, por ejemplo, el sigiloso temblor de los recuerdos favorece la conversión del luto en festín, de la pena en alborozo contenido. Explica el poeta que «la carretera nueva se llevó también la culpa» (77), como si fuese posible derivar a la infraestructura de interacción una carga de conciencia fruto del desastroso desenlace de los hechos. Sin vacilar, el progreso de dicha extrapolación irrumpe con la fuerza verbal de quien pretende la sublimación del concepto de amistad, y que además se inquieta al conjurar los años perdidos sin él. Esta endecha, que en realidad es un canto de consuelo y de amor enérgico, culmina así: «Si yo te nombro: vives. Aquí conmigo» (80).

Con estilo sobrio y lúcido, David Refoyo plantea la apertura de perspectivas que conceden el rescate trascendental de lo perdido de manera simbólica e implantando una óptica de pronósticos favorables al hipotético reencuentro con lo eterno. De hecho, ya sugirió Unamuno que «lo que no es eterno tampoco es real». Y esto se ratifica en *Redención,* un canto veraz que confía en ser refugio de invencibles.

P. FERNÁNDEZ, FERNANDO (2023). *TÉRMINO MEDIO*
BARCELONA: RIL EDITORES, COL. ÆREA CARMÉNÈRE.

DIONISIO LÓPEZ

Con tan solo dos libros de poemas, Fernando P. Fernández (Cáceres, 1984), es una de las voces más singulares de la actual lírica extremeña, una lírica que desde hace ya algunas décadas no ha dejado de crecer y que hoy es, sin duda, una de las literaturas más interesantes en español, abarcando varias generaciones, desde Pureza Canelo (1948) a Sandra Benito Fernández o Carlos García Mera (1992). Buena muestra de ello es la reciente antología *Los últimos del Oeste*.

Además, *Término medio* aparece en la editorial chileno-española RIL Editores, que con su colección Ærea Carménère, y bajo la dirección del poeta Paco Najarro, se está convirtiendo en un lugar ineludible para completar el panorama poético actual a los dos lados del charco.

El libro fue escrito con lentitud desde el 2015, fecha en la que apareció *Cargas familiares*, su ópera prima, y fruto de ese largo proceso, encontramos poemas pulidos, revisados y una composición que, aunque con cierta variedad de fondo, presenta un conjunto unitario, consecuencia del estilo tan personal del autor.

Evolucionando desde su anterior libro, se mantiene y fortalece el verso descarnado y directo, que sorprende y desorienta al lector, tanto en esa sintaxis partida, que por momentos nos recuerda a los brochazos expresionistas, como en el simbolismo elegido («le gusta desdecirse, acariciar / las sombras coaguladas contra las zonas desnudas») («El zumo de piedra que sacaron / del pulmón de aquel que fue tu amigo / y ya no recordabas»). Las referencias cotidianas y domésticas, presentes en *Cargas familiares* aparecen ahora más difuminadas, ocultas en la abstracción y la metáfora, tomando protagonismo la reflexión metafísica, la contemplación de la existencia y las contradicciones inherentes a la vida, el desconcierto y el absurdo («La hija que no tengo va a cuidarme / en el vacío»).

Dentro de esa variedad temática, la muerte enmarca a la obra pues se abre con una primera mención (quizá referida al temprano fallecimiento del padre del autor, el reconocido intelectual Fernando Tomás Pérez) y se cierra de manera circular con el brillante poema «Lo de la muerte, lo de los restos» («grita como un hacha del neolítico / que abre la cabeza y le prohíbe una respuesta / todo lo miramos / y alquilamos cuartos en el reino de los muertos»). Pero a lo largo de sus páginas, también encontramos luz e iluminación, o poemas que abordan la soledad («Juego con un perro que no es mío, / para que me quieran, tiro la pelota»), la ética («Tenemos que enseñarnos a ser justos») o, incluso, referencias sociales («y cortando el aire / sobre patinetes electrónicos / —porque ya es un lujo pasear— / vamos esparciendo / una y otra vez nuestros currículums») («las balas son de goma pero arrancan los ojos / y ahora justo ahora mil personas de nuevo, / se quedan sin el mundo por "medidas"»), pero todo tratado desde la ironía y distanciándose del dramatismo.

Mientras que algunos textos siguen una siempre relativa linealidad, en otros la composición recuerda a un collage, donde unas palabras reflejan a otras creando un mensaje nuevo y oculto.

Pero la gran aportación de esta obra es ese ritmo que atrapa y mantiene al lector en una tensión metálica para llevarlo a un espacio lleno de enigmas y donde la única brújula posible es nuestra propia intuición y sensibilidad, pues lo que nos propone Fernando P. no es más que una comunicación subconsciente y primitiva. Un ritmo lleno de versos cortados, como cuchillas que, a modo de eco, van resonando muy sutilmente a lo largo de los poemas.

Todo el libro está custodiado por una buena suma de citas que van abriendo cada una de sus cinco partes o acompañando a los poemas; citas de Calímaco, del *Brut Layamon*, de Antonella Anedda, de Rachel Zucker, de Fernanda Laguna, de Sakutaro Hagiwara, de Cathy Park-Hong o de Paulo Leminski y también de María Mencía, Francisco de Quevedo o Aase Berg… Citas que dan fe de la profunda variedad de lecturas que maneja el autor.

En definitiva, *Término medio* se asemeja a aquellos mapas antiguos, llenos de espacios en blanco de lugares inexplorados y secretos, donde el viajero no sabe qué se puede encontrar y así el camino se convierte en un descubrimiento personal, único e intransferible.

ALEMANY BAY, CARMEN (2022). *TEXTOS INÉDITOS E INCONCLUSOS DE MIGUEL HERNÁNDEZ (ESTUDIO Y EDICIÓN)*

JAÉN: UNIVERSIDAD DE JAÉN, COL. ESTUDIOS LITERARIOS EL NIÑO DE LA NOCHE.

AITOR L. LARRABIDE

Durante 2022 se ha conmemorado el 80 aniversario de la triste muerte en una cárcel alicantina de Miguel Hernández con 31 años de edad. A la obligada y necesaria reflexión sobre la vigencia de su obra (su vida ha sido mitificada en exceso y con ello ha desviado la atención en lo que realmente importa), era también igualmente importante volver a la esencia de la obra hernandiana, que desde el principio la atención de la crítica calificó de improvisada o tocada por el romántico ideal de la inspiración, sin que ello conllevara por parte del autor esfuerzo alguno.

Carmen Alemany Bay posee una larga trayectoria como investigadora del proceso creativo de Hernández desde 1988, con la catalogación de su archivo, con la guía de José Carlos Rovira, que le dirigió una monumental tesis doctoral en cuatro gruesos tomos defendida en 1992, una monografía (2013) que volvía al proceso creativo del oriolano y el libro que comentamos. El rigor y claridad expositiva de la autora tienen como complemento importante una cualidad que en el actual mundo universitario es moneda poco frecuente: la pasión de vida en que se convierte lo estudiado. Las 378 páginas de este volumen se leen sin mayor inconveniente que disfrutar de un estudio de la raíz creativa de Miguel Hernández, de los esbozos, variantes o antetextos, inconclusos e inéditos, que suman la nada despreciable cantidad de 171. Pero nos topamos con otra cualidad muy apreciable de la autora, como es la humildad de reconocer errores por su parte en la datación de textos. Por todo ello, este libro se convierte de obligada consulta para quien desee no sólo disfrutar de la lectura de los poemas que Hernández (o sus editores) dio por definitivos y válidos en la *Obra completa* (1992) sino también los que desechó y se quedaron en un cajón. Y añadiría que el último libro de su maestro, José Carlos Rovira, publicado en 2020 en la misma editorial universitaria, bebe de las mismas fuentes metodológicas y de la misma

pasión a la que aludía, por lo que debería acompañar a los ya mencionados en una selecta e ideal biblioteca hernandiana.

Las 65 páginas de la introducción sitúan la historia del archivo de Hernández, su catalogación y conservación y un resumen de lo que podemos encontrar en el mismo. El primer ciclo poético se correspondería al situado entre *Perito en lunas* y *El silbo vulnerado*, esto es, entre 1932 y principios de 1934, con un total de 97 textos. Me parece muy relevante este primer ciclo y que la crítica reciente ha revalorizado con aportaciones muy enriquecedoras. Las huellas de Sijé son destacadas por Alemany Bay. En el segundo ciclo, de *El rayo que no cesa*, situado temporalmente entre finales de 1934 y la primavera de 1936, son 25 los textos. En el tercer ciclo, el de la guerra, 35. Y el cuarto y último, el que englobaría *Cancionero y romancero de ausencias*, un total de 14 textos. Este libro recoge un total de 171 textos inéditos, versiones de los que finalmente fueron seleccionados por su autor o editor correspondiente.

Estas versiones, variantes o antetextos, como se les quiera llamar, reafirman lo que ofrecen los textos definitivos y conocidos o publicados, pero es que además los complementan extraordinariamente, y potencian la indudable tenacidad, voluntad y compromiso de Miguel Hernández con su obra y con el lenguaje como acto creativo, una lucha descarnada con la palabra de la que salió victorioso y que desvelan estos textos que ahora salen a la luz, siempre fiel a sí mismo y a su obra. Y valores ahora indudablemente asumidos socialmente como la ecología, en «Defensa del árbol» (357/X-160); su afición por el Séptimo Arte (338/X-141) y en especial por la actriz Greta Garbo; Federico García Lorca (ídem., y 330/X-103…129); su filosofía de vida (286/X-41): «creer lo importante-morir bien y eso es lo más importante para mí en esta vida-desde que se ha sabido morir bien sin prueba de mi vida que se ha sabido vivir mejor», correlato a ese estremecedor mensaje epistolar que envió a Carlos Rodríguez Spiteri el 26 de enero de 1942: «Consuélate de todo, y lo importante, que no hay nada importante, es dar una solución hermosa a la vida»; otro no menos conmovedor: «yo quiero que la luz no cese en mi mirada» (337/X-140); o el sarcástico, por calificarlo de un modo benévolo: «Yo, ¡riéndose! Estoy tuberculoso ¡ja, ja, ja!» (L-26).

Para un volumen en el que se reproducen un gran número de trascripciones de textos que tienen lecturas complicadas, sólo he advertido

erratas en dos de ellos: en nota al pie de L-40 (p. 311) se desliza una errata: «fía» por fría, que puede ser del propio autor; y en nota al pie de 390/X-195 (p. 316) el apellido correcto del filósofo vasco es Eugenio Imaz, que se repite en la misma línea. Todo ello dice mucho y bien de la escrupulosidad y rigor del trabajo realizado por Carmen Alemany Bay. Resulta, en nuestra opinión, muy difícil superar este gran esfuerzo crítico, similar en altura, pasión y compromiso con uno mismo y con lo mejor de la crítica textual, reconocimiento a esa voluntad inquebrantable de Miguel Hernández por su propia obra. Podemos dar por bien cumplida esa efemérides gracias a este libro de la profesora Carmen Alemany Bay. Y quiero destacar, para concluir, la dedicatoria hermosa y entrañable hasta el tuétano a su hija Carmencita.

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 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

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

Bonus track
Carta de poesía mexicana contemporánea
José Homero

Altavoz
Carmen Alemany Bay

Nuestra época cruel
Ana Martínez Castillo
Arturo Tendero
Balbina Prior
Beatriz Russo
Coral Bracho
Eduardo Langagne
Francisco M. Carriscondo Esquivel
Macarena Tabacco Vilar
Mercedes Alvarado
Soledad Álvarez

Paraíso perdido
Francisca Aguirre
Pilar Paz Pasamar
Antonio Cabrera
Roberto Fernández Retamar

Los alimentos
15 reseñas

NÚMERO 17 EXTRA. AÑO 2020

Tres morillas
Antonio Manilla
Consuelo Bowen
Diana Cullell

Poesías completas
La poesía de Eduardo Milán
José Luis Gómez Toré

Bonus track
De la homosexualidad a lo gay en la literatura cubana contemporánea
Ketty Blanco Zaldivar

Altavoz
José Carlos Rovira

Mi ballesta
Aitor Francos
Antonio Deltoro
Aurora da Cruz
Cecilia Quílez
Chary Gumeta
José Luis Puerto
Leticia Luna

Marta del Pozo
Rafael Juárez
Rosana Acquaroni

Paraíso perdido
Mariluz Escribano Pueo
Carmen Jodra
Rafael Juárez
José Luis Quesada
Minerva Margarita Villarreal

Los alimentos
17 reseñas

NÚMERO 18. AÑO 2021

Tres morillas
Alicia García Bergua
Olmo Balam
Noèlia Díaz Vicedo

Poesías completas
La poesía de Mario Montalbetti
Guillermo López Gallego

Bonus track
Poesía argentina contemporánea
Juan Arabia

Altavoz
Juan Manuel Romero

Primavera en Larva
Concha García
Fabio Morábito
Fruela Fernández
Giovanny Gómez
Jeannette L. Clariond
Luis Correa-Díaz
María Ángeles Pérez López
Miguel Sánchez Gatell
Mónica Morales Rocha
Ramón Cote Baraibar

Paraíso perdido
Ernesto Cardenal
Joaquín Marco

Los alimentos
21 reseñas

NÚMERO 19. AÑO 2022

Tres morillas
Irene Gómez Castellano
Jorge Gimeno
Pedro Luis Casanova

Poesías completas
La poesía de Manuel Ruiz Amezcua
Miguel Ángel García

Bonus track
Última poesía ecuatoriana
Xavier Oquendo Troncoso

Altavoz
Juan José Téllez

La cámara de las estatuas
Alfredo Lombardo
Basilio Belliard
Bernardo Atxaga
José Ángel Leyva
Juan Arabia
Juana Castro
Mónica Zepeda
Paula Díaz Altozano
Raquel Vázquez
Víctor Toledano

Paraíso perdido
Joan Margarit
José Manuel Caballero Bonald
Francisco Brines
Enrique Badosa
Omar Lara
Giovanny Gómez
Jaime Jaramillo Escobar

Los alimentos
22 reseñas

NÚMERO 20. AÑO 2023

Tres morillas
Juan Manuel Muñoz Aguirre
Manuel Borrás
Luis María Marina

Poesías completas
La poesía de Gloria Gervitz
José Luis Gómez Toré
La poesía de Yirama Castaño
Verónica Aranda

Bonus track
Tradición y vitalidad de la poesía boliviana
Gabriel Chávez Casazola

Altavoz
Irene Gómez Castellano

Arrogante justamente
Beatriz Pérez Pereda
Carlos Catena Cózar
Daniel Calabrese
Gabriela Aguirre
José Eugenio Sánchez
José Homero
Marta Sanz
Miguel Albero
Rafael Muñoz Zayas
Selena Millares

Paraíso perdido
Dolores Castro
Arcadio López-Casanova
Gloria Gervitz
Eduardo Lizalde
Fina García Marruz

Los alimentos
24 reseñas

NÚMERO 21 EXTRA. AÑO 2023

Tres morillas
Jorge Boccanera
José Manuel Lucía Megías
Juana Castro

Poesías completas
La poesía de Miriam Reyes
José Ángel Cilleruelo
La poesía de Francisco Morales Lomas
Alberto Torés García

Bonus track
Un inicio de siglo para la poesía vasca (2001-2021)
Beñat Sarasola

Altavoz
María Auxiliadora Álvarez

Torre del Homenaje
Dinu Flamand

Ese traidor
Abraham Gragera
Ariadna G. García
Eva Molina Saavedra
Harold Alva
José Antonio Pérez Robleda
José Julio Cabanillas
Lola Mascarell
Paula Andrea Pérez Reyes
Pedro Serrano
Teresa Gómez

Paraíso perdido
David Huerta
Ginés Liébana

Los alimentos
22 reseñas

DIPUTACIÓN
DE JAÉN