

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 26. AÑO 2026

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 Feliú 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

La poesía y el aferrarse a las cosas	
DANIELA MARTÍN HIDALGO	9
El niño y el teniente	
LUIS MARÍA MARINA	17
Poesía de lo incesante. Entrevista a Rómulo Bustos Aguirre	
LUZ JANNETH GUZMÁN ALDANA	29

Poesías completas

La poesía de Rafael de León	
VERÓNICA ARANDA	45
La poesía de Juan Carlos Abril	
JOSÉ MARÍA BALCELLS	51

Altavoz

Erótica de la claridad. Un poema de Miguel Hernández	
LUIS VICENTE DE AGUINAGA	57

Fulgor alerta

ADRIANA HOYOS	69
ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS	75
JORDI DOCE	82
JULIA MELISSA RIVAS HERNÁNDEZ	88
MANUEL PARRA AGUILAR	94
RAÚL ALONSO	100
ROSA MORILLAS	106
TATIANA BECA OSBORNE	112
VALERIA SANDI	118
VICENTE CERVERA SALINAS	124

Paraíso perdido

JULIO TRUJILLO (1969-2025)	133
ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (1954-2025)	134
ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA (1952-2025)	135
ROBERTO ARIZMENDI (1945-2025)	136
JUAN CALZADILLA (1930-2025)	137

Los alimentos

<i>Azul el agua</i> , de Amalia Bautista, por JOAQUÍN JUAN PENALVA	141
<i>El incesante brillo de las medusas</i> , de Eliana Villanueva, por LUIS ARMENTA MALPICA	145
<i>El mundo en la palabra. Retórica como antídoto de necedades</i> , de David Pujante, por CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ	149
<i>Escribir con eñe. Otros poetas en español</i> , de Abdul Hadi Sadoun, por JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	151
<i>Línea blanca</i> , de Marta Castaño, por DIONISIO LÓPEZ	156
<i>Los expedientes de la madrugada</i> , de Felipe Benítez Reyes, por JUAN CARLOS SIERRA	158
<i>Los infraleves</i> , de Alejandro Céspedes, por NURIA RUIZ DE VIÑASPRE	162
<i>Nuevo en la ciudad nueva</i> , de Juan Antonio González Iglesias, por PEDRO RUIZ PÉREZ	166
<i>Nunca supe nada</i> , de José Ángel Marín, por JOSÉ MEMBRIVE	171
<i>Otra vez la poesía</i> , de José Luis López Bretones, por MIGUEL GALLEGU	173
<i>Palestina/48. Poemas del Interior</i> , de VV. AA. (Luz Gómez, ed.), por RAFAEL MORALES BARBA	177
<i>Raíz dulce</i> , de Juan F. Rivero, por ARIADNA G. GARCÍA	180
<i>Tierra</i> , de María Sánchez, por ENCARNI BUENDÍA CAMPOS	183
<i>Un tigre sin selva</i> , de José Iniesta, por DAVID MAÑERO LOZANO	185
<i>Wonderland suite</i> , de Santiago Macías, por MAURICIO MONCADA LEÓN	188

TRES MORILLAS



LA POESÍA Y EL AFERRARSE A LAS COSAS

DANIELA MARTÍN HIDALGO

En los ensayos que componen *La poesía no es un proyecto*, la poeta Dorothea Lasky (Misuri, 1978) habla de la poesía como de un acto de intuición, una idea transformada en acción y objeto, con vida dentro, que conlleva que quien escribe no sepa del todo qué está haciendo. Para Lasky, la no linealidad del poema implica que este se resista al comentario, la conceptualización temática y, por tanto, a que la poesía entera pueda considerarse en términos de «proyecto»:

La poesía no es el proyecto de un poeta: es la vida misma de un poeta. Son el poema y el poeta juntos los que crean lo que podríamos denominar la intención dentro del poema. Cuando lo que hay realmente no es una intención, sino la vida (Lasky 2016: 127).

Dado que mi objetivo es hablar de la poesía —el acto del poema tal y como yo lo entiendo— me encuentro con una actividad «intotalizable» y las dificultades que señala Lasky para contestar a algunas de las preguntas que me serían necesarias: ¿Qué tipo de práctica es exactamente la poesía? ¿Qué tiene de particular el lenguaje poético y cómo aprehende la realidad —el mundo— el poema? ¿Qué tiene la poesía para esta posmodernidad sola, ansiosa y tecnologizada? Y es que en la poesía lo sensible y lo inexpresable conviven sin componer un cuerpo de sentido, es decir, carentes de marco lo mismo que en lo real: la belleza mezclada con el absurdo, la alegría y el dolor de la completa incompletitud de la vida. Tal y como lo formula Mario Montalbetti en su poema-ensayo «La ceguera del poema»:

El lenguaje del poema no limita, por lo tanto, con lo inexpresable
metafísico

sino con algo muchísimo más simple:

limita con lo que es visible en un sentido absoluto

(con lo que solamente se puede ver).

El lenguaje del poema limita con lo que solo se puede ver
en un sentido absoluto.

El poema es el arte de decir lo que solamente se puede decir.
Ni más, ni menos.

(Montalbetti 2017: 106)

Mi propósito entonces será esbozar aquí algunas cuestiones que han estado presentes en un tipo de poesía que me ha interesado como poeta y como lectora, aquella en la que la pregunta por las relaciones entre poesía, lenguaje y realidad todavía es relevante. También porque creo que hay algo sumamente sencillo y accesible, a la vez que emocionante e inspirador, en la poesía que nada tiene que ver con las ideas de una práctica oscura, conceptualmente difícil o solo apta para iniciados. Y que esa accesibilidad no es simpleza sino una clara profundidad que debe ejercitarse con un ahínco y discernimiento impropio de los tiempos que corren. O que debería emerger cuando las cosas se liberan de discursos, ideas y elementos ajenos a ellas mismas.

TENGO QUE DECIR ESTAS PALABRAS

En poesía, la cuestión es formal, pero no solo. Un poema surge de la necesidad de decir esas palabras: no otras, no enunciadas de otra manera a modo de explicación, sino esas dichas justo en el punto en el que coincide la máxima intimidad y la máxima apertura. Como voz arrebatada, cuando el poema se pone en marcha hay una razón o una idea encarnada que se articula en palabras y que se le impone —como acto verbal y de vida— al poeta. Esas palabras no explican ni apuntalan otra cosa, sino que son un acto único y verdadero que no glosa el mundo a modo de comentario, más bien lo convocan, presente en toda su nítida vaguedad e indefinición. El sentido en ellas es auténtico y emocional, aunque también tenga que ver con el ritmo y la sonoridad, con ideas e imágenes corporizadas; esto es, no se trata de un hecho analítico o discursivo, pese a que refleje realidades (históricas, palpables) con las que indudablemente se relaciona. Al mismo tiempo, este acto es un decir distinto que es al mismo tiempo un estado de presencia —una forma de estar en el mundo y en las palabras—, aunque nadie sepa con exactitud cómo se pone en marcha ni cómo sostenerlo hasta dar por finalizada la escritura del poema.

El lenguaje de la poesía es el habitual, no más adornado o pomposo, pero a la vez se ha vuelto otro mediante un uso desviado o personal de las palabras por parte del poeta. Diciendo lo habitual no avanza hacia donde dice caminar, o avanza retrocediendo como si de un lado cortase en una dirección y del otro hacia la contraria, puesto que en el poema se da una especie de exceso significativo en el que el poema dice lo que dice, pero a la vez dice «algo más». El poema toca así el *punctum* (Barthes 1990), es decir, un detalle no nombrable, algo conmovedor de manera personal y subjetiva, un límite sutilmente poderoso y vital que se resiste a ser significado.

¿Qué es ese exceso y cómo se conforma? Se enuncia de una manera formal, pero llama a algo más; atraviesa, conecta y sobrepasa planos de lo real como si de un punto de acupuntura se tratara, donde nervio, músculo y hueso pueden llegar a ser simultáneamente accesibles. *Punctum*-acupuntura. Y esa forma entonces constituye el «modo» en el que se presenta. Cuando existe ese exceso podemos decir que estamos ante la presencia de la poesía puesto que, en la repetida frase de Fabián Casas refiriendo otra de Alberto Girri, «a la poesía no se la define, se la reconoce. De esta manera, la poesía puede estar encarnada en cualquier hora, en cualquier día, en cualquier lugar» (2019). La forma poética aprehende y materializa algo profundo de la realidad sensible que no es su sentido, pero que de alguna forma podría ser tal en ese momento; el lector tiene la libertad —y así la responsabilidad— de encontrar sus propias respuestas a una pregunta que el poema no llega a formular, de completar lo que ya de por sí está completo. Y es por ello que la poesía difícilmente puede recluirse en los límites de un proyecto temático.

Lo peculiar de este exceso es que es mudo: tiene que ver con algo que el poema no dice precisamente porque ese algo no puede ser formulado o nombrado. Sin embargo, tal silencio no es un vacío significativo sino una tensión, una «tachadura de sentido», una «resonancia fantasmagórica» en palabras de Alicia Genovese, que separa a la palabra poética de los usos instrumentales habituales del lenguaje en la comunicación:

Frente a la cohesión asociativa que es exigencia de los discursos transparentes, la poesía quiebra y yuxtapone, deja hablar al espacio en blanco. [...] Frente al *horror vacui* de la explicación y la justificación, la poesía utiliza la elisión, deja que los sentidos se armen con el gesto silencioso de las palabras obviadas (Genovese 2011: 19).

Y es entonces por ese vacío incompleto y esa mudez por lo que tampoco la poesía puede articularse en forma de un proyecto.

EL ESTADO DE LA POESÍA

El sentido de las palabras es emocional y vital, he escrito, imágenes pasadas por el cuerpo; el exceso, un modo de comunicar más saturado o completo. La poesía es forma, pero las palabras poéticas son subjetivas y vitales. Hay poesía cuando una vida completa y colma la forma, cuando se supera la literatura —los modos y los usos de la institución «literatura»—, cuando la voz del poema contiene tiempo —tiempo de vida— y se desvela algo que no es evidente. Ahí es donde la escritura poética se sitúa junto al par existencia/inexistencia de la poesía, esto es, en el límite mismo de lo que se puede escribir y lo que no, el escribir frente al no hacerlo. Porque es en ese punto donde la poesía se vuelve necesidad o verdad —no mero ejercicio estético, ideológico o verbal— y el poema no describe mundo objetivo, sino que encarna una relación con las cosas, un vínculo que es a su vez transformado por el hecho de decir esas palabras y no otras.

Como praxis vital, por tanto, la poesía no supone «producir» objetos verbales más o menos armónicos o bellos, más o menos objetivos o subjetivos, intelectualmente evocadores o interesantes, sino alumbrar un grado de intensidad distinta de la realidad y la palabra en la escritura: en la vida de quien escribe, en el lenguaje y en el mundo. Se tratar de alcanzar un «estado de la poesía». Esa intensidad tiene al mismo tiempo que ver con la brecha entre la vida buena que anhelamos y una comprensión profunda de las cosas, los hechos y las personas tal cual son y se dan en su sentido más evidente. Y es ahí donde la poesía linda con el deseo, la imaginación y el anhelo de una amplitud y un significado existencial —individual y colectivo— distinto.

Esa ausencia de separación entre el ejercicio poético y la práctica vital es a la manera planteada por las vanguardias pues, tal y como la expresaba el holandés Theo van Doesburg al referirse al dadá, la poesía pone «fin a la dicotomía entre una realidad trascendental y una realidad cotidiana» (2018: 53): la poesía no sutura sino que satura esa separación sin eliminarla o simplificarla, es decir, permitiendo que coexistan los dos polos irreconciliables de la existencia humana, los de la realidad

y el deseo, los de la acción y la contemplación, los del animal que ansía alimento y el ser dotado de la conciencia de su mortalidad. Por tanto, la realidad concreta es suficientemente simbólica, inventar o abstraer no tiene demasiado sentido porque «el símbolo adecuado y perfecto es el objeto natural» (Ezra Pound 1954: 16): no hay que inventar ni ir más allá de lo que simplemente está, lleno de omisión y ambigüedad, evidente y extraño a la vez.

¿Es esa realidad concreta una forma de sinceridad? ¿Decimos una «verdad» cuando nombramos a aquello que nos pasó —a muerte de alguien querido, un accidente, cualquier otro evento particular de nuestra biografía— en un poema? Louise Glück distingue entre «sinceridad» y «verdad», y así entiende por verdad «la visión encarnada, la iluminación, o un descubrimiento duradero que constituye el ideal artístico, y por *honestidad* o *sinceridad*, en fin, [...] “decir la verdad”, lo cual no es necesariamente el camino hacia iluminación» porque «el origen del arte es la experiencia, la verdad del producto final, y el artista [...] interviene constantemente, se las arregla, miente y borra, todo por amor la verdad» (2023: 59-60). La verdad en la poesía y en el arte es tan personal como universal o, dicho de otro modo, tiene los visos de lo particular, pero va más allá pues ha conseguido despojarse de la pátina anecdótica en lo biográfico. Porque, como añade Glück más adelante, «La verdad que ponemos en la página bien puede no haber sido vivida ni experimentada. [...] En el corazón mismo de esa obra surgirá una cuestión, un problema. Y sentiremos, a medida que vamos leyendo, la sensación de que el poeta no estaba casado con ninguna solución o final. Los mismos poemas son experimentos» (2023: 76-77). Y es por ello por lo que la poesía no puede ser un proyecto.

UNA VISIÓN DEL MUNDO

En su cuento «A vision of the world» (Una visión del mundo), John Cheever escenifica las relaciones entre deseo, lenguaje y realidad: la discordancia entre lo que se anhela y se vive, también la pérdida y la fragmentación resultados del paso del tiempo y de una forma de vida contemporánea desconectada de la naturaleza y de vínculos auténticos con otras personas. Se trata de la misma experiencia a la que Luis Cernuda puso palabras en «Unos cuerpos son como flores»: «[...] el hombre se agita en todas direcciones, / Sueña con libertades, compite con el

viento, / Hasta que un día la quemadura se borra, / Volviendo a ser piedra en el camino de nadie» (1993: 180). En el cuento de Cheever, una frase inventada en un lenguaje inexistente, «Porpozec ciebie nieproszę dorzanin albo zyolpocz ciwego», parece ser el último reducto a la vez prodigioso y absurdo que sostiene la «visión del mundo» del protagonista. Del mismo modo, esa mirada mágica que ve distinto para abrir las posibilidades de lo real, que observa lo mismo pero singularizado, que resignifica lo objetivo como subjetivo y que es capaz de conectar lo particular con el todo común y llevarlo a palabras acostumbradas, aunque en un uso poco habitual, debería sustentar los valores actuales de la poesía.

Si la poesía llega a componer algo son complejas «visiones del mundo», modos distintos de participar de lo real: contradictorias, fragmentarias, pero unitivas y no esencialistas. En un tiempo en el que el lenguaje de nuestros intercambios se corresponde con la lógica de la productividad y lo mercantil, en el que las adaptaciones de la cultura nos dicen qué leeremos antes de enfrentar directamente un texto, el «inutensilio» poético (Leminski 2018: 88-89) sigue siendo relevante. Es cierto que no puede contra la guerra ni alimenta, no ofrece cura o un refugio más allá de lo simbólico, pero ¿qué nos constituye sino lo simbólico? La poesía sigue situándose en un espacio que resiste al achatamiento de lo real, donde los contrarios se expresan como parte de lo mismo, haciendo posible que nuestra desarticulación como individuos se exprese en forma de anhelo de otra cosa. De esta manera, cuanto más cerca se mantenga la poesía de un lirismo antilírico, de una cierta pulsión romántica —léase apasionada, improductiva e incluso irrazonable—, más podrá puentear esta posmodernidad que nos enferma y nos separa. No se trata de ser antimodernos ni antiobjetivos, sino de seguir trayendo al poema elementos y ramalazos ajenos al algoritmo seco y rígido que propone un mundo de máquinas, traer los titubeos del habla y el error, del palpito extraño de la sangraza de lo vivo:

El de la poesía es un margen que resiste como discurso de la economía de lo mismo. En ese margen crítico ha estado y está su posibilidad de resistencia; en ese margen inactual, su posibilidad de fiesta y de goce (Genovese 2011: 21).

AFERRARSE A LAS COSAS

En los últimos versos de su poema «Ars poetica», Lasky escribe:

I want to feel the dread for others
I can feel it through song
Only through song am I able to sum up so many words into a few
Like when he said I am no good
I am no good
Goodness is not the point anymore
Holding on to things
Now that's the point

(Quiero sentir el dolor de otros / Puedo sentirlo en el canto
/ Solo a través del canto puedo condensar tantas palabras
en unas pocas / Como cuando me dijo que no era buena /
No soy buena / La bondad no ya es la cuestión / Aferrarse
a las cosas / Esa es ahora la cuestión, 2014: 91, la traducción
es mía).

Me interesa aquí ese «aferrarse a las cosas», que entiendo como un volver a lo que es tal cual es, un empeño en el que, sin renunciar al mundo, no se busca una interpretación ni una descripción en forma de datos comunicables, tampoco la reconfiguración de ninguna unidad perdida o la satisfacción de una falta.

La palabra poética que se aferra a las cosas actúa dentro de una claridad que, teniendo que ver con lo observable o lo evidente, no busca reparar o rebasar escisiones primordiales sino profundizar y agrandar nuestra experiencia del mundo hacia los márgenes de lo expresable/ inexpressable. Esa palabra no desplazaría la atención de esto que está aquí —lo real— sino que ampliaría la potencia de lo que se está dando, ya pleno y suficiente en todos y cada uno de los hechos. Solo entonces la poesía ampliaría los rangos de la realidad en tanto que realidad, es decir, en su singularidad entera, presente y evidente. En todos los fenómenos que se nos dan juntos en tanto que seres interconectados y que el poema debería volver a traernos como experiencia total de lo existente, pura potencia de lo que se dio, se da y podría darse.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona: Paidós.
- Casas, F. (2019). «Seis propuestas para los próximos *millennials*», Discurso de apertura del FILBA, *Blog de Eterna Cadencia*, <https://eternacadencia.com.ar/nota/seis-propuestas-para-los-proximos-millennials/2790>.
- Cernuda, L. (1993). *Poesía completa, volumen I*, Madrid: Siruela.
- Cheever, J. (2012). «Una visión del mundo», *Cuentos*, Trad. de José Luis López Muñoz y Jaime Zulaika Goicoechea, Barcelona: RBA, 770-779.
- Doesburg, T. van (2018). *¿Qué es dadá?*, Trad. de Floris Verster, Madrid: Casimiro.
- Genovese, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, México-Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Glück, L. (2023). *Ensayos completos*, Trad. de José Luis Rey, Madrid: Visor.
- Leminski, P. (2018). *Un signo incompleto*, Pról., Sel. y Trad. de Iván García, Buenos Aires: Excursiones.
- Lasky, D. (2016). *La poesía no es un proyecto*, Sel. y Trad. de Cecilia Pavón, Santiago de Chile: Overol.
- (2014). «Ars poética», *Anthology of 14 contemporary U.S. poems*, Hava LeHaba 2014, Sel. de Al Filreis, 91-92.
- Montalbetti, M. (2017). «La ceguera del poema», *Cuadernos del Sur-Letras* 47, 85-109 (también en <https://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/1676>).
- Pound, E. (1954). *El arte de la poesía*, Trad. de José Vázquez Amaral, México: Joaquín Mortiz.

EL NIÑO Y EL TENIENTE

LUIS MARÍA MARINA

*... the questions which interest me most when reading a poem are two.
The first is technical: «Here is a verbal contraption. How does it work?»
The second is, in the broadest sense, moral: «What kind of a guy inhabits this poem?
What is his notion of the good life or the good place? His notion of the Evil One?
What does he conceal from the reader? What does he conceal even from himself?»
And you must not be surprised if he should have nothing but platitudes to say...¹*
W. H. AUDEN, *Making, Knowing and Judging*

La infancia y adolescencia de Fernando Pessoa han sido apuradas por sus biógrafos. Desde el pionero João Gaspar Simões hasta Richard Zenith, pasando por Ángel Crespo y Robert Bréchon,² todos han dedicado considerable atención a esta etapa de la vida del autor de los heterónimos. Un énfasis comprensible al considerar que se trata del periodo más rico en *hechos* de una biografía que luego fue relativamente escasa en ellos. Nada, por tanto, hay de extraño en que, entre los rasgos que han servido para más tarde esbozar el armazón de la leyenda pessoana (con predominio, como suele suceder en estos casos, de la brocha sobre el pincel), los que tienen que ver con este periodo pesen relativamente

¹ «... son dos los asuntos que más me interesan al leer un poema. El primero es técnico: “Aquí hay un artificio verbal. ¿Cómo funciona?”. El segundo es, en sentido amplio, moral: “¿Cómo es el tipo que habita en este poema? ¿Cuál es su noción de la buena vida o del lugar correcto? ¿Su noción del Mal? ¿Qué le oculta al lector? ¿Qué se oculta incluso a sí mismo?”. Y no te debe sorprender si lo único que tiene que decir a este respecto son lugares comunes...”.

² Gaspar Simões, João, *Vida e obra de Fernando Pessoa: história duma geração*, Lisboa: Bertrand, 1951; Crespo, Ángel, *La vida plural de Fernando Pessoa*, Barcelona: Seix Barral, 1988; Bréchon, Robert, *Extraño extranjero. Una biografía de Fernando Pessoa*, Madrid: Alianza Editorial, 1999; Zenith, Richard, *Pessoa. An Experimental Life*, Londres: Allen Lane, 2021.

más. Empezando por sus orígenes familiares y el ambiente en que fue criado, del que se suelen subrayar aquellos aspectos que apuntarían a un ligero desvío con respecto al mínimo común denominador de la sociedad burguesa de su tiempo, a la que su familia pertenecía: cristianos nuevos por la rama paterna; azorianos por la materna; padre tísico; madre más culta de lo habitual; abuela con problemas mentales recurrentes... Y siguiendo por los sucesivos estadios de una niñez objetivamente ajetreada: dos familias, dos países, dos idiomas, dos viajes intercontinentales de ida y vuelta. Accidentes que sirven para refrendar la percepción de que el resto de su vida no fue, por comparación, más que una vigilia consagrada a la procrastinación en la morosa Lisboa del primer tercio del siglo pasado.

Ilustrativa de lo anterior es la atención particular que se ha otorgado a los años de formación en Durban. Los estudios seminales de Alexandrino Severino (*Fernando Pessoa en Sudáfrica*) y H. D. Jennings (*Los dos exilios. Fernando Pessoa en Sudáfrica*) recogían sus pesquisas, iniciadas en los años sesenta, y que les llevaron a investigar los ambientes que frecuentó la familia Rosa-Pessoa en los años pasados en la capital de la colonia inglesa de Natal. Para ello llegaron a entrevistar a algunos de los que habían tratado al escritor portugués de niño y adolescente, en particular profesores y antiguos colegas de clase. Con esto buscaban quizás un imposible: el reflejo en los demás de un genio que nadie vio venir (¿y cuál —cabe preguntarse— se ve a esa edad?). De este periodo se han querido extraer conclusiones relevantes no ya para el devenir posterior de Pessoa (los estudios en la Escuela Comercial de Durban, una elección coherente con su desempeño profesional posterior), sino incluso para el fenómeno de la heteronimia. Así, tanto se ha rastreado en ese periodo que, en un ejercicio que tiene algo de funambulismo intelectual, se ha encontrado en él, entre otras cosas, la inspiración inmediata de un heterónimo. Desde Jennings, «todos los especialistas —apunta Bréchon— coinciden en señalar que Nicholas es el modelo de Ricardo Reis». Este Nicholas era W. H. Nicholas, el director de la Durban High School durante el periodo en que Pessoa estudió en ella. Los argumentos empleados para convertirlo en la hechura de Reis son de lo más variopinto: desde que el *headmaster* de la institución era, como el heterónimo, un apasionado de las letras griegas y latinas, que enseñaba con fervor a sus alumnos, hasta que en una foto de anuario el profesor aparece con tez morena, el mismo «vago moreno mate» con que Pessoa

colorea el rostro del médico de Porto en la carta sobre la génesis de los heterónimos. Tono de piel, por cierto, que había servido a Octavio Paz para ver en Reis el epítome del fenotipo mediterráneo, «más cerca del español y portugués meridionales».

Pero, más que la infancia *de* Pessoa me interesa la infancia *en* Pessoa. La cuestión ya la planteó, a su modo, Gaspar Simões, su primer biógrafo. Y, como en muchos otros aspectos, este fijará los términos del debate posterior, al sostener que uno de los motores de la obra del autor de los heterónimos es precisamente la nostalgia por la Arcadia perdida de la infancia, derivada en su caso por vía psicoanalítica del complejo de «ausencia de la Madre». Escojamos dos de los no pocos poemas que Pessoa dedicó a este asunto: «Navidad... En provincias nieva» y «Cumpleaños». Ambos fueron publicados en vida de Pessoa (el primero, con su propia firma, en *O Notícias ilustrado* en 1928; el segundo, suscrito por Álvaro de Campos, en 1930 en la revista *presença*) y figuran habitualmente, sobre todo el segundo, en las antologías más difundidas de la obra poética de su(s) autor(es). En todo caso, y para mayor comodidad del lector, siguen sus respectivas versiones:

NAVIDAD... EN PROVINCIAS NIEVA

Navidad... En provincias nieva.

En los hogares acogedores,
un sentimiento conserva
los sentimientos pasados.

Corazón opuesto al mundo,
¡cuánta verdad en la familia!
Mi pensamiento es profundo,
estoy solo y sueño saudade.

¡Y qué blancura y qué gracia
en el paisaje que no sé,
visto a través del cristal
del hogar que nunca tendré!

CUMPLEAÑOS

En el tiempo en que celebraban mi cumpleaños,
yo era feliz y nadie estaba muerto.

En la casa antigua, incluso que yo cumpliera años era una tradición
de siglos,

y la alegría de todos, y la mía, estaba con una religión cualquiera.

En el tiempo en que celebraban mi cumpleaños,
yo tenía la gran salud de no entender nada,
de ser inteligente hacia dentro de la familia,
y de no tener las esperanzas que otros tenían por mí.

Cuando comencé a tener esperanza, ya no sabía tener esperanza.

Cuando empecé a mirar hacia la vida, perdí el sentido de la vida.

Sí, lo que fui de supuesto para mí mismo,
lo que fui de corazón y parentesco,
lo que fui de veladas medio-provincianas,
lo que fui de que me amasen y yo ser niño.
lo que fui —¡ay, Dios mío!—, lo que solo hoy sé que fui...

¡Qué lejos!

(Ni lo sé...)

El tiempo en que celebraban mi cumpleaños.

Lo que soy hoy es como la humedad en el pasillo al final de casa,
Criando moho en las paredes...

Lo que soy hoy (y la casa de los que me amaron se cimbra a través
de mis lágrimas)

Lo que soy hoy es que la casa se ha vendido.

Y todos se han muerto.

Y yo me sobrevivo a mí mismo como una cerilla fría...

En el tiempo en que celebraban mi cumpleaños...

¡Qué mi amor, como una persona, ese tiempo!

Deseo físico del alma de encontrarse allí otra vez,
en un viaje metafísico y carnal,

con una dualidad de yo para mí...

¡Comer el pasado con pan de hambre, sin tiempo de mantequilla
en los dientes!

Veo todo otra vez con una nitidez que me ciega para lo que hay aquí...

La mesa puesta con más lugares, con mejores dibujos en la porcelana, con más vasos,

El aparador lleno de cosas —dulces, frutas, el resto bajo la sombra de la pared—

Las tías viejas, los primos diferentes, y todo era por mi causa,

En el tiempo en que celebraban mi cumpleaños...

¡Para, corazón!

¡No pienses! ¡Deja el pensar en la cabeza!

¡Oh, Dios mío, Dios mío, Dios mío!

Hoy ya no cumplo años.

Duro.

Se me suman días.

Seré viejo cuando lo sea.

Nada más.

¡Qué rabia no haber traído el pasado robado en el bolsillo!

¡El tiempo en que celebraban mi cumpleaños!...

Es innegable que estos versos irradian a partir del sentimiento nuclear de la pérdida de la infancia. En el primero, un adulto se asoma a la ventana de un hogar que ya no existe (porque nunca existió) para mirar el paisaje nevado de la navidad infantil; en el segundo, otro adulto convoca a sus muertos para volver a celebrar el único cumpleaños real, en el que la mayoría de los biógrafos han querido ver el quinto de Pessoa, último que pudo celebrar con su padre, fallecido de tuberculosis justo un mes más tarde, el 13 de julio de 1893. La autocompasión del hombre que se mira a sí mismo desterrado, «soñador solitario y *saudoso*», funciona aquí de manera eficaz como acicate de la compasión del lector. Pero ¿puede el desarraigo servir como clave de interpretación de *le tout* Pessoa? ¿Es el autor de los heterónimos uno de esos escritores que fundan su territorio literario en el decreto de expulsión del jardín sagrado de la infancia? ¿Es esa pérdida la puerta de entrada al desasosiego, a la alienación, a la disolución de la subjetividad, a la heteronimia? Tengo más dudas. Ángel Crespo, por ejemplo, recordará que el

propio interesado se expresó en otro sentido: «es sabido —afirmaría el manchego— que el Pessoa demiurgo declaró no sentir nostalgia de su infancia». Y, partiendo de aquí, se abre a una interpretación del asunto ya desvinculada del determinismo biográfico: «la infancia (en Pessoa) no es solo un estado de inocencia subjetiva, sino objetiva en cuanto tiene la virtud de no hacerse culpable de herir y no mover a los demás».

Pero no crucemos todavía este umbral. Leamos antes otros dos poemas, y hagámoslo a la luz perturbadora de la cita de Auden reproducida en el epígrafe. El primero lo firma Álvaro de Campos:

¿Qué emperador tiene derecho
a romperle la muñeca a la hija del obrero?
¿Qué César con sus legiones está legitimado
para romperle la máquina de coser a la vieja?
Si, yendo por la calle,
le arranco de las manos la cinta sucia a la muchacha,
y se echa a llorar, ¿qué Cristo me valdrá?

Si, de un golpe, le quito
de la boca al niño pobre el currusco de pan,
¿dónde encontraré justicia en el mundo
dónde me esconderé de los ojos del Rostro
invisible que mira por las estrellas
cuando el corazón ve por los ojos al misterio mirar el universo?
Mi emoción concreta, oh juego de niños,
oh pequeñas alegrías legítimas de la gente oscura,
oh pobre riqueza exigua de los que no son nadie...

Los muebles comprados con tanto sacrificio,
los manteles remendados con tanto esmero,
las pequeñas cosas de la casa tan propias y en su lugar
la rueda de uno de los mil carros del rey vencedor
lo rompe todo, y todos lo pierden todo.

El segundo, titulado «Tomamos la ciudad después de un intenso bombardeo», fue publicado bajo autoría de Fernando Pessoa en *O No-*

ticias ilustrado en 1929, y es uno de los más brutales y extraños que haya salido de la pluma de cualquier heterónimo:

El niño rubio
muerto en plena calle
tiene las tripas por fuera
y por una cuerda sujeta
un tren que ignora.

La cara, un haz
de sangre y de nada.
Parece un pequeño pez
—de los que flotan en las bañeras—
en la cuneta.

Cae sobre la carretera la oscuridad.
Lejos, todavía una luz dora
la creación del futuro...

¿Y el del niño rubio?

En la encrucijada donde ambos se encuentran con la cita del británico, miro hacia un lado: Auden ha descrito con exactitud mi reacción frente a dos poemas que me interpelan de verdad («que me gustan, y por gustar quiero decir que me gustan, no que en principio me interesan»); ha anticipado mi interés, creciente a medida que pasan los años, por conocer a ese tipo que «habita en el poema»; ha provocado el desconcierto que me lleva a preguntarme quién sería en estos poemas el *guy* a que se refiere el británico: ¿el yo literario que enuncia el poema o el poeta? Me giro luego hacia el otro costado para encontrarme con que los signos de interrogación se proyectan hacia un infinito de dos caras en el espejo de Pessoa: ¿cómo afecta a esa compleja relación la heteronimia, que introduce un *tertium genus* entre el poeta y el yo lírico? Porque Pessoa interiorizó la distinción entre ambos sujetos (afirmará, frente a la convención, que la poesía es el hábitat natural de la ficción) y contribuyó sobremedida a «normalizar» la ficcionalidad del yo poético a través de la heteronimia; pero,

por otra parte, nos hizo formularnos preguntas nuevas, cada vez más enrevesadas, acerca de la relación entre todas las identidades que nos habitan a lo largo del tiempo. Y esto sin ninguna restricción, tampoco las de los expedientes literarios, y, por supuesto, sin sugerir ni una sola respuesta: ¿acaso el famoso «los poetas no tienen biografía, sino obra» no cuestiona la separación entre el poeta —o, al menos, el heterónimo— y el yo poético?

A través de este bosque de interrogaciones, trato de avanzar. Tengo claro que estos dos poemas muy probablemente no figurarán entre los mejores de su autor (de esos que se incluyen en *Los cien mejores poemas de...*). Que, en tanto que artefactos literarios, disten de la perfección de ciertas odas de Reis, de tantos poemas de *El guardador de rebaños* de Caeiro, de otros de *Mensaje* o del *Cancionero*; aun de los dos que leíamos al comienzo. Pero, pese a eso (¿o gracias a eso?), su lectura me provoca una emoción de otro tipo y la pregunta de marras surge, inaplazable: ¿Quién vive detrás de esas palabras descarnadas? ¿Cuál el contenido de la «emoción concreta» que expresan? Interrogantes (por lo demás, un juego de niños por comparación con los verdaderamente diabólicos: qué oculta este tipo al lector y qué se oculta a sí mismo) cuya sola formulación me coloca al borde del abismo y por eso, supongo, haré todo lo posible por escaparme del cruce de caminos y así evitar la confusión que revelan estas palabras de Octavio Paz: «Ese que pasa, ¿es Pessoa o es otro?».

No fue esa, sin embargo, la postura de Jorge de Sena, quien, aunque fuera *en passant*, se atrevió a apuntar un esbozo de lectura moral del de los heterónimos. Donde la moral no funciona como coartada para extraer conclusiones de la vida amorosa u orientación sexual del autor o de sus opiniones sobre la coyuntura política portuguesa o internacional, sino como una ventana desde la que contemplar la única perspectiva que en realidad importa: «What is his notion of the good life [...]? His notion of the Evil One?». La medida de la humanidad de ese tipo, en términos de la compasión que siente y que provoca. A esto se refiere Sena en un párrafo que me parece crucial para una cierta interpretación de Pessoa:

Los «Esteves sin metafísica» —que no son enemigos de las ideas— son aquellos cuya existencia el pensador agradece, por lo que le dan de contrapeso real. Y es esta una de las mayores lecciones de la obra de Fernando Pessoa, en prosa o en verso, ortónima o heterónima [...]: una enorme lec-

ción de verdadera humildad intelectual y humana. La conciencia de un superior destino, de una escogida y asumida «misión» trascendental [...], el orgullo natural frente a las suficiencias ajenas, todo esto es plenamente compatible con tal lección, a la que confieren, por extraordinario que parezca, *autenticidad*.³

Pero ¿cómo? ¿Humildad en ese sujeto que aspiró a resucitar las entelequias del Quinto Imperio para profetizarse a sí mismo? ¿Cómo conciliar el sentimiento de humanidad con el Bernardo Soares que confiesa sus deseos de matar al mozo de su oficina por romper con un simple saludo el momento de quietud de la hora del almuerzo? ¿Humana la *máquina-soltera*? ¿Humano el que escribe contra los homosexuales («pederastas»)? A la vista de todas estas cuestiones, el juicio de Sena me intrigó desde la primera lectura. No solo por el asunto que aborda, sino también por haber sido fallado por un intelectual que hizo de una elevada exigencia ética la divisa de su vida y obra. Y, si es congruente que en un punto Sena se interrogara por la hechura moral de Pessoa, no dejan de sorprender los términos que eligió para tratar de apresar esa materia tan esquiva: humildad intelectual y humana, autenticidad de su postura ética. Términos que, por decir lo menos, pertenecen a campos semánticos poco habituales entre la legión de intérpretes de la Cía. heterónima.

Me parece, sin embargo, que los dos poemas más arriba transcritos abren una vía de reconciliación con el parecer de Sena. En ellos, la infancia sirve como un espacio donde se pone de manifiesto de manera privilegiada aquella intuición *seniana* acerca de la humanidad de Fernando Pessoa; un espacio en el que la característica hiperlucidez del autor de los heterónimos encuentra una expresión más inmediata de su *verbe* humana. Y por eso mismo, tales poemas me provocan una emoción de una naturaleza distinta, más honda, menos mediada por la orquesta cerebral que Pessoa aspiraba ser —y fue.

Retomando la observación de Crespo, en estos dos poemas («¿Qué emperador tiene derecho...?» y «Tomamos la ciudad después de un intenso bombardeo») el niño representa la viva imagen del inocente. Inocente por incapaz de herir, pero también por su condición de víctima por antonomasia, por ser la versión más radical del desvalido: la «hija

³ Sena, Jorge de, *op. cit.*, p. 80.

del obrero», el «niño pobre» que se lleva a la boca un pedazo de pan, la niña que no tiene otro juego que una «cinta sucia», el «niño rubio» eviscerado en la cuneta. Todos ellos son aplastados por la rueda (obvia imagen del destino) «de uno de los mil carros del rey vencedor», destrozados por las bombas descargadas durante la operación militar que permite al ejército enemigo (o al propio) la toma de un objetivo de guerra. Y lo son, aquí y en otros poemas de su autor, no solo de manera que parece inevitable, sino con una dosis de violencia explícita poco habitual en una obra donde, por regla general, esta se manifiesta por vías más sutiles. Y que llama la atención más si cabe por la indefensión radical de la víctima con que se ensaña.⁴

Pero ¿a quién pertenece la voz que enuncia los poemas? ¿Qué sabemos de él? En realidad muy poco, casi nada. Apenas el lugar en que se ubica, y que determina su punto de vista: frente al encargado de redactar el informe de tono funcional («Tomamos la ciudad después de un intenso bombardeo»), o al auriga que guía con mano firme el carro que porta la divisa del rey vencedor, él asume la posición de testigo, alguien que pareciera observarlo todo desde fuera, y cuya atención se fija en elementos que podrían resultar secundarios, intrascendentes, cuya finalidad es dotar de verosimilitud a su testimonio: la muñeca rota, el bocado de pan negro, la cinta heredada de los hermanos mayores, el trenecito de juguete que se arrastra de una cuerda raída; objetos pobres a los que aquellos niños (la hija del obrero, el del trozo de pan, la que no tiene juguetes, el rubio) se aferran, pese a todo, desesperadamente, como a una tabla de salvación.

Lo cierto es que nuestro tipo no es un desconocido para el lector de Pessoa. Rebobinemos. Estos dos poemas son, en realidad, la reescritura elíptica y tardía de uno de los fragmentos de la «Oda marcial», uno de los proyectos poéticos más ambiciosos y complejos de Álvaro de Cam-

⁴ La extrañeza no hace sino crecer si vamos al contexto original en que algunos de estos poemas fueron publicados. «Tomamos a la ciudad después de un intenso bombardeo», por ejemplo, compartía página en la edición de *O Notícias* del 14 de julio de 1929 con anuncios de accesorios de automóvil, viajes turísticos a Madrid o aceites Albany para vehículos. Completaban la abigarrada hoja sueltos sobre «El origen de los pendientes» o la celebración en el Algarve de «El día del tuberculoso». En medio de todos ellos, la violencia de ese poema resulta, si cabe, más avasalladora.

pos, en particular en lo que hace a su estructura. Entre los pasajes que fueron acreciendo a ese largo poema nunca completado, y que han sido datados por Jerónimo Pizarro entre 1914 y 1915, uno ya había dejado establecidas varias imágenes que Pessoa retomará en poemas posteriores: niños sometidos a situaciones extremas de violencia; una mujer, a veces una vieja, otras una viuda, que cose a máquina mientras la vorágine se desata a su alrededor. Pero, además, ese trecho nos ofrece, en sus estrofas finales, algunas pistas acerca de la identidad del misterioso testigo:

Le arranqué de las manos el juguete pobre al niño y le pegué,
sus ojos asustados del hijo que tal vez yo tenga y al que matarán
también
me pedían sin saber cómo que tuviese piedad de todos.

De la habitación de la vieja arranqué el retrato del hijo y lo rompí,
ella, muerta de miedo, lloraba sin hacer nada...
Sentí de repente que ella era mi madre y me recorría la espalda el
aliento de Dios.

Rompí la máquina de coser de la viuda pobre.
Ella lloraba en una esquina sin pensar en la máquina de coser.
¿Habrá otro mundo donde yo tenga una hija que enviude y a la
que le suceda esto?

Mandé, capitán, fusilar a los campesinos temblorosos,
Dejé que violaran a las hijas de todos los padres atados a los
árboles.
Ahora veo que ha sido dentro de mi corazón donde todo esto ha
pasado,
y todo quema y sofoca y no me puedo mover sin que todo sea lo
mismo.
¡Dios tenga piedad de mí que no la he tenido de nadie!

«The guy who inhabits the poem» es, ahora lo sabemos, el firmante del informe en el que figura como asunto «Tomamos la ciudad después de un intenso bombardeo», o lo que es lo mismo, ese teniente que caló o dio la orden de calar la bayoneta que se hundiría en el costado del

niño rubio de la cuneta. ¿Cómo cambia esto nuestra percepción sobre la madera de que está hecho el tipo que nos habla, un vil asesino? Nada, porque ni siquiera ocultando su identidad, el verdugo puede escapar al imperio del horror. Ese horror cuya esencia describe Bernardo Soares en un pasaje del *Desasosiego*: «Me duele más que la tristeza del niño el horror desprevenido de mi corazón exhausto». En este fragmento, el tenedor de libros ha descrito el mecanismo de la compasión, que servirá al poeta para deponer su testimonio. Porque la compasión no nace del otro, sino del reconocimiento del otro dentro de uno mismo, del dolor propio frente a la herida que el destino, de la mano del poderoso o de la propia, inflige al prójimo. Cualquier apariencia de resignación estoica (aquel verso final del poema: «lo rompe todo, y todos lo pierden todo», que parece sancionar un estado de cosas inamovible) salta por los aires por efecto de este engranaje que solo admite una reacción de puños cerrados. En esa ira reprimida nos unimos, formando un triángulo, con el que sufre sin razón y con el que lo ve, lo cuenta y sufre con él. Triángulo que acaba por convertirse en un cuadrado para dar cabida, como es el caso en este poema, al verdugo. Todos ellos caben (cabemos) en Pessoa. Y en ese vínculo irracional, uno de sus más profundos agujeros negros, se abisman sus fallas, sus pecados de soberbia: la conciencia del «superior destino», «la misión trascendental [...]», «el orgullo natural frente a las suficiencias ajenas», todas las fantasmagorías del super-Camões. Porque Pessoa puede habitar a muchos y puede que su corazón lo pueble una verdadera legión, pero nunca pretende usurpar *mi* posición ni mucho menos subrogarse en *mi* capacidad de juicio. Si me preguntan de qué está hecho el tipo del poema, responderé que se trata simplemente de un hombre que lo ha visto todo porque lo ha sido todo. Allí, sentado en el cruce, abismado en sí mismo, el teniente aguarda mi llegada.

POESÍA DE LO INCESANTE. ENTREVISTA A RÓMULO BUSTOS AGUIRRE

LUZ JANNETH GUZMÁN ALDANA

Rómulo Bustos Aguirre nació en 1954 en Santa Catalina de Alejandría, un municipio cercano a Cartagena de Indias. Su obra forma parte de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, editada en 2010, donde se incluyen sus primeros poemarios: *El oscuro sello de Dios* (1988), *Lunación del amor* (1990), *En el traspasio del cielo* (1993), *La estación de la sed* (1998) y *Sacrificiales* (2007). En 2014 se publica *La pupila incesante. Obra poética (1988-2013)* por la Universidad de Cartagena, y en 2016 por el Fondo de Cultura Económica, donde además de sus cinco primeros libros se incluye *Muerte y Levitación de la ballena* (2010) y *La pupila incesante* (2013). Sus últimos libros editados por Pre-Textos son *Casa en el aire* (2017) y *La oscilación perpetua* (2022). Son numerosas sus antologías tanto en Colombia como en Hispanoamérica. Ha recibido numerosos reconocimientos, entre los que destaca, en dos ocasiones, el Premio Nacional de Poesía Ministerio de Cultura (2019 y 2023) en Colombia. Es profesor emérito de la Universidad de Cartagena y un reconocido ensayista.

Los ángeles, la casa, dios, el arte poética, la fluctuación de la mirada, la destrucción, la complejidad, el rizoma y la melancolía de la voz lírica en asuntos de creación, son algunos asuntos que habitan la poesía de Bustos Aguirre. Sus primeros libros poseen un estilo existencial donde la ironía y la antítesis marcan el tono de su escritura. En sus dos últimos libros se halla presente la mordaza de la paradoja, en la que el hablante lírico mezcla con humor lo cotidiano y lo sagrado, lo leve y lo pesado, haciendo de la piedra otro tema, sin dejar su obsesión constante por rodear el oficio del poeta; entonces el poema será «Poema que se muerde la cola», «Poema de amor con piedra», «Poema de amor con los cuatro estados de la materia» o «Poema de amor con estrella al fondo» (todos ellos de *La oscilación perpetua*, 2022). La voz fragmentada se tambalea en un sí y un no, en la mirada de lo incierto y en la oscilación perpetua de las interrogaciones.

El 27 de mayo de 2023 el autor me concede una entrevista, de la que se reproducen aquí algunos fragmentos, mientras conversamos en un café en Moncloa, en Madrid.

LUZ JANNETH GUZMÁN ALDANA. ¿Cómo ha sido su experiencia con las ediciones artesanales de su obra, a propósito de la edición de *La mirada de Orfeo* por Frailejón Editores y de *Poemas ilustrados*?

RÓMULO BUSTOS AGUIRRE. La experiencia mía como ilustrador no fue exactamente como para sentirme orgulloso. Siempre sentía que había una tensión entre el texto y el dibujo. Entonces, cuando Pilar me propone publicar *Poemas ilustrados*, yo le dije: Mira, una antología, pero sin ilustración, porque siempre he pensado que son dos lenguajes que, para acumularlos, no es fácil, que toca trabajar como un maestro de la ilustración para que no se dé como esa tendencia de que la una sobrepase a la otra y no pueda conjugarse. Entonces ella me dijo: Te voy a mostrar algún libro para que tú veas y decides si lo querés ilustrado o no.

Quedamos en eso. Pero en esa misma conversación ella me dijo: Estoy pensando para ti unas ilustraciones de Antonio Suárez y claro, a mí me encanta Antonio Suárez, me parece que es un ilustrador tremendo con un concepto realmente maravilloso, entonces... así me sedujo. Pero al final los hizo un chico de la escuela de Antonio Suárez que me fue mostrando los dibujos y me gustaron.

LJGA. De todas maneras, quien mire el libro tiene interpretaciones del dibujo y de la poesía. A veces se complementan, pero otras veces, a mi juicio, rescatan la animalidad de su poesía.

RBA. La presencia de lo animal o lo animado como me gusta decirlo a mí.

LJGA. ...y de la carnalidad que aparece en toda su obra. Estaba leyendo *Casa en el aire* y *La oscilación perpetua*, donde aparece la carnalidad y la ironía. Lo sagrado o lo leve y lo pesado habla de la piedra, y encuentro que hay mucho más humor, más paradoja en este libro que en los anteriores, ¿existe para usted una especie de ruptura después de *La pupila incesante*?

RBA. Son dos libros en que se llega —un momento— al recorrido de los inmediatamente previos, digamos, consolidan una mirada. Aquí en estos, el tema del juego, de la ironía del humor, toma más cuerpo y pudié-

ramos decir que es como punto de llegada. En relación con ese proceso que yo veo que se origina en *Estación de la sed*, se inicia una cierta andadura que va como hilando cosas, va perfilando cosas y creo que se consolidan aquí. Eso me da un poquito de miedo porque justamente parece como un punto de llegada. Y yo dije: Bueno, parece que se acabó este asunto.

LJGA. Por ejemplo, en el poema «Lengua», de *Casa en el aire*, que a mí me causó risa, pero también un sentimiento ambivalente... es cómo trata las cosas y las vuelve como un asunto existencial que habla... comerse la lengua de otra persona es como si el lector que lee el texto se comiera la lengua del poeta.

RBA. Pues ese es uno de los puntos. Creo que me vino ahora el sujeto lírico que está ahí. No, sé que es otra cosa, no exactamente coincido. Creo que era como un llamado que estaba allí y que me parece que es muy radical, muy determinante. En el sentido de que yo siento que hay una andadura del poema, que yo estaba buscando de alguna manera, que está en otro texto, pero me parece que ese es uno en el que más se consolida, pero en el curso del libro van apareciendo. Y este es un texto de una estructura, yo diría desvertebrada, que es como sinuosa porque el texto parece que fuera en una dirección y cambia la dirección y hace como un salto y luego regresa y sigue adelante, es de una estructura diseminada o dispersiva. Y me llama mucho la atención porque sucede que yo, ni siquiera yo era consciente de ello, pero me doy cuenta, como dijo una vez un amigo: «en muchos de tus poemas, el personaje parece que está caminando» y es verdad, de hecho, yo también lo noté, cuando está caminando. Entonces, como que el acto de caminar también es un acto en el cual se va encontrando recodos, sinuosidades, puntos de encuentro de caminos, bifurcaciones... Eso, por ejemplo, lo vas a encontrar en un poema que se llama «La cabeza rodante», de *La oscilación perpetua*. Es un personaje que va diciendo cosas, como fracturado, ¿no? Un poema que habla de una cabeza.

Es la parte animal, animal en ese sentido más terrible que no favorece para nada la benevolencia de los animales. Ese poema es la segunda parte, porque «Metafísica de letra H» (de *Casa en el aire*) posee también ese carácter, es la estructura que habíamos diseminado, aunque otro amigo le llamó jazzística y me parece muy afortunada la expresión. Por ejemplo, de la vida; da la impresión. Y al final, la imagen final justamente dice: «del deseo del alma por habitar el Silencio».

LJGA. O como termina el último poema, «De la vida», de *Casa en el aire*. «Para ir mordisqueando por el camino».

RBA. No me había fijado, pero sí, hay varios poemas que tienen eso y creo que es uno de los que mejor puedes expresar esa estructura [se refiere a «Metafísica de la letra H»]. Aunque en «Lengua» no hay un caminante, pero eso un sujeto lírico que va como metiéndose con una cosa, con una referencia cultural y salta otra referencia y luego salta a otra, salta a otra, a otra, con un final que queda como abierto. Eso me parece bien un punto de llegada. Ahora, yo te decía que me daba un poquito de miedo, pero es cierto, ahora estoy descubriendo otras cosas, otra manera de mirar. Pienso que las posibilidades siempre van en doble dirección. Apuntar a uno que tenga doble dirección, pero en la estructura diseminada y la contraria, una estructurada compacta y cerrada, pueden apuntar finalmente a lo mismo. El poema puede estar cerrado, pero la hondura a la que llega irradia y produce el mismo efecto de apertura, escritura abierta y semánticamente abierta.

LJGA. ¿O las estructuras que se repiten?

RBA. Claro, porque cuando tú pones una estructura, la usas hasta que te cansas, ya no te da más. Y es como lo que yo llamo «un proceso de estilización de ti mismo».

LJGA. Pero hay una crítica... ¿siente usted que el yo lírico que aparece en algunos poemas es diferente al autor o es lo mismo?

RBA. Es un poquito paradójico, pues yo siento que estoy ahí, por eso siempre he dicho que mi escritura es autobiográfica, aunque creo que la de todo el mundo más o menos es autobiográfica, autobiográfica en cierto sentido. Quiero decir que no es el autor, como ser humano concreto, pero sí es a la vez... ¿qué es lo que estoy pensando yo? Bueno, una cosa... uno no es una sola cosa, uno es una serie, momentos, fragmentos de yoes. Entonces, incluso el yo cotidiano también es ambivalente; tampoco es una sola cosa. Puesto que, incluso, puedes tener una faceta amabilísima y luego puedes tener la contraria hasta con la misma persona. Entonces la idea del yo realmente es una construcción, una ficción. O sea, ni el yo cotidiano es absolutamente coherente, ni el yo lírico es absolutamente coherente. Pero además de esos dos, existen yoes, digamos, fragmentos de yoes que tienes diseminados dentro de ti. O sea, uno es una estructura abierta a menudo.

LJGA. Lo interesante también es que ese yo uno no lo percibe como un yo persona, sino que a veces es animal la cosa que habla, la cosa desmembrada que habla... el yo lírico o el yo persona revierte en todo eso y lo vuelve humor, lo vuelve ironía, ironía de la carne. ¿Qué concepción tiene usted de la carnalidad?

RBA. De alguna manera la asumo de una manera en la que está ausente la culpabilidad. La herencia cristiana de la carnalidad como pecaminosa, mudo de piel ahí en ese sentido, pero nunca es tan cierto, sino contradictoria. Soy contradictorio. Por eso me catalogo como oscilante, la estructura mía es como oscilante en los textos y personalmente no tanto, pero el yo lírico oscilante en una página puede decir esto y la otra página algo que contradiga con ello. O que se contradice de alguna manera. Se une al hecho justamente de una mirada abierta, plural a una realidad que también es absolutamente plural. Estaba recordando un poema y una imagen que me llama muchísimo la atención. En *Oración del impuro* justamente se habla de cierta actitud, cierta mirada de sí mismo como impuro por consumir carne animal. O sea, que es un poco lo que está en la lengua. Yo soy un animal y el imperativo animal me dice: Tengo que comer animal pero, a la vez que lo acepta, hay una cosa ahí que no acaba de encajar. Y se mueve como en esa especie de dualidad.

LJGA. En *Casa en el aire* hay poemas de toque político, por ejemplo «Estética nacional», hay algo que yo no encontré en los libros anteriores, por eso decía que hay una especie de carnalidad que me parece interesante ya que no es el mismo tono que uno percibe en otros poemarios.

RBA. Hay un tono distinto. Pero a la vez guarda relación con todo lo anterior. Hay un proceso y un momento de tránsito que tú señalas, sí, lo tengo claro. Eso me permite a mí pensar que es un poemario, porque a la vez que posee el evento político posee aspectos que no tienen nada que ver con la política, humor o drama, aunque finalmente la realidad no es una sola cosa sino muchas, con numerosos aspectos y posibilidades.

Cuando uno escribe un poemario que va todo así de un mismo corte, yo sé, estoy como haciendo una trampa. Se trata de una trampa estética que tiene valor, por supuesto, la gran literatura se ha manejado así y es un criterio fundamental, pero yo llego en busca de esa verdad mía,

personal, a la convicción de que eso para mí no tiene sentido. O sea, en momentos dados lo puede tener, lo tuvo, puede que como en todo vuelva a tenerlo, pero también es válido presentar una cosa absolutamente abierta, temáticamente abierta. ¿Verdad? Y lo que lo une realmente es como una unidad de la mirada. De una mirada que se acepta plural y ve plural el mundo, y cuando uno quiere, en la medida de lo posible, forzarlo a una unidad, una coherencia. Entonces, en los primeros poemas yo pude haberlo mezclado todo y estuve tentado a hacerlo, pero pensé que de pronto es una apuesta demasiado complicada. Agrupados, en esos poemas que poseen un epígrafe acerca de la animalidad justamente aparece el tema de la violencia... incluso la violencia política.

LJGA. El epígrafe de la primera parte de *Casa en el aire*, «La furia del cordero», dice «Cada quien con su animal oculto al fondo».

RBA. Claro, y entonces aparece «Lengua», que no es un poema político, aunque se halla al lado de un texto como «Estética nacional» que sí lo es. ¿Qué es lo que los une? La animalidad o la preocupación por la animalidad, que incluso supone compadecerte del animal y también pensar la animalidad en que el ser humano es el animal, pues cuando el ser humano devora el animal, él es el animal, no el animal. Y cuando mata a otro, también es él el animal. Eso es lo que hace que un poema político como «Estética nacional» aparezca ahí.

LJGA. Usted me contó en otra ocasión que tenía carpeticas, pero cuando va a publicar un libro, por ejemplo este último, hay una especie de selección: este no va acá o ahora lo entiendo de otro modo... usted posee esa idea de que no todo encaja en la temática, sino que todo daba ser coherente en una mirada como en su primer poemario.

RBA. En ese sentido, podríamos decir que este poemario es el que más logra eso. Y un hecho que lo revela es que es un libro que no tiene partes.

LJGA. Por eso el título *La oscilación perpetua*.

RBA. Sí, no tiene segmentos, por más que tú quieras dar esa impresión, esa sensación de que estás presentando la realidad tal como es, eso es falso, o sea, de todas maneras siempre hay un procedimiento estético que organiza, igual al trabajar un poema, tienes que organizarlo, pelear con el lenguaje... igual con el conjunto del libro.

Quiere dar esa impresión, por eso en ese libro no puse secciones, posee más o menos ciertas líneas temáticas y puede aparecer un texto político y al lado uno que no es político, un texto liviano y el lado uno que es menos liviano. Sin embargo, poseen una estructura. Las series estructurales dan los epígrafes de por sí. Es decir, queda la línea de lectura. Además, el texto, jugando con el tema del *uroboros* (en la cubierta de *La oscilación perpetua* aparece una serpiente que se muerde la cola) posee un primer poema que abre y uno que cierra de igual título, un poema con dos variaciones, «Pregunta para no ser respondida con palabras».

LJGA. Se encuentra la cola con la boca, eso se hace en los relatos, digamos, de trascendencia africana, el relato es un círculo que no acaba. Usted me decía en otra ocasión que se sentía en estado de flujo, ¿cierto? Yo estoy interpretando ese estado como la voz lírica de siempre que se representa en otra cosa, que es un estado melancólico.

RBA. Sí, te iba a decir ahora que tocas ese tema. Porque esa noción de melancolía cuando citas a alguien, cuando lees información, ya tú sabes a qué apunta, pero cuando me topé con la palabra por primera vez, me quedé desconcertado, porque la melancolía viene con una carga ya de tradición, ¿verdad? Como por ejemplo el uso que le da Jackie Pigeaud, quien preparó el texto de Aristóteles titulado *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)* (2007).

LJGA. Sí, ella hace un estudio introductorio del problema XXX de Aristóteles, cierto. Me interesa no tanto la noción de depresión o tristeza como de la capacidad del creador de poseer múltiples voces, en la oscilación o en el equilibrio de la palabra de no encontrar, de partir de la nada, de no hallar la palabra precisa porque todo es constante fuga o constante oscilación del problema de la creación. Entonces no es la melancolía como tal, sino la voz lírica que se torna melancólica.

RBA. Sí, claro. Así lo entendí, y se ve muy bien en tu artículo (véase <https://bit.ly/45B6oof>). La melancolía posee una larga tradición y, cuando lo leí por primera vez, pensé, yo no me siento melancólico.

LJGA. Bueno, ahí en ese artículo me tocó sintetizar, pero obviamente en la tesis voy a desplegar un poco más la noción, porque además quiero emparejarla con el *muntu Ubuntu*, que es un concepto bantú donde el ser está imbricado con las cosas y con la naturaleza, con el es-

pacio y el tiempo. Todos nosotros estamos insertos en el Ubuntu, como en el universo mismo. En su poesía encuentro la palabra que fluye con el ser en el mundo...

RBA. Sí, esa relación con lo que llamaríamos lo cósmico.

IJGA. Uno percibe en su poética que hay una ruptura con lo sagrado, pero a la vez está la relación con la raíz, ¿cierto? Una especie de desacralización en ese eco de la construcción del yo donde el ser humano no es el centro, sino una pequeña parte del universo, una muy mínima. ¿Cómo percibe usted esto?

RBA. Creo que mi poesía, si tengo que calificarla de alguna manera, además de la contradicción y la oscilación, la fluctuación o la ambivalencia, siento que guarda relación siempre en el fondo con lo sagrado, desde el inicio. Yo encontré muy bien expresada esta cuestión de lo sagrado en autores como Octavio Paz. Él dice que, de alguna manera, el programa o el impulso que anima a la poesía moderna es la construcción de otro sagrado, o sea, de un sagrado otro, distinto. Entonces, cuando en mi poesía aparece la desacralización de cierto sagrado, a la vez que uno desacraliza, se abre a otro sagrado. Siempre se mueve este tema. ¿Cuál es el sagrado que desacraliza? Pues mira: lo sagrado cristiano. En realidad se desacralizan todas las formas que Occidente ha ido creando y que son sustitutos de lo religioso, que bien puede ser la filosofía occidental tradicional, digamos, de signo platónico o, incluso, la ciencia, en un sentido más clásico, que representa las formas que tienden a la dogmatización, a clasificar y a decir *esto es la verdad*. Esto es como el punto de llegada más o menos definitivo. La ciencia aparentemente no, pero a veces sí, funciona en esa medida. Hay siempre una actitud de desacralizar lo consagrado, pero repito, a la vez que hace eso y lo corroe, la poesía se abre a otro sagrado, más abierto, múltiple y fundamentalmente en movimiento, metamórfico, metafórico. Movimiento, digamos, que lo sagrado cristiano no tiene, pues es un dogma. La filosofía platónica es esto y la ciencia es esto, estática. Entonces, la poesía moderna se abre a una visión de lo real en que lo sagrado se potencia más porque se libera de las cárceles que le ha colocado Occidente y, en esa medida, es como una recuperación de una sensibilidad animista. Y ahí es donde cuando me dices Ubuntu, te digo sí, claro que sí, pero yo no he estudiado mucho eso, aunque es el fondo, el fondo es animista y tú lo encontraste, tú lo detectaste. Que el fondo de todo esto era puro animismo de este otro sagrado, es esa raíz órfica

que apunta, pero también a la raíz del budismo, del taoísmo. No hay que olvidar las cosmovisiones amerindias, de los aztecas, los mayas, los huitotos o la relación del hombre con la naturaleza y con los ancestros y los muertos, con los animales y las plantas. Con todo, incluso con la piedra. Asimismo, se encuentran en las cosmovisiones africanas. En la raíz está todo junto y también es animismo. Uno va descubriendo aparentemente cosas porque yo lo que siento es que Occidente encorsetó todo y esa es la cultura moderna, un encorsetamiento tremendo; pero cuando tú vas a la profundidad te encuentras con la raíz y en la raíz tu encuentras ese flujo porque es el devenir constante. Así, debajo de Platón encuentras a Heráclito, que está diciendo: el río. Pero Heráclito no está solo ahí, sino todas las tradiciones ancestrales, aborígenes de la misma Europa y su relación con Asia, porque Europa también para construirse como modernidad tuvo que aplastar eso y por eso persiguió a las brujas en la Edad Media y la poesía lo que hace es excavar para llegar a eso que la modernidad y la racionalidad han clausurado. En investigación, yo, ¿a qué punto llegaba? Llegaba al punto de la rebelión, de la poesía, justamente, contra Dios, no, que es lo que llamamos la muerte de Dios, y que lo encontraba en poesía, sino a los grandes autores tutelares: Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud. Luego aparece una fuerza tremenda en la vanguardia, pero es todo una dinámica. La vanguardia llega como a la antesala y va abriendo camino hacia cosmovisiones extraeuropeas. Por eso en la pintura de Picasso aparece la máscara africana y en una serie de autores y artistas modernos aparece el gusto por las culturas lejanas, Polinesia, el Caribe, ¿no? Esa fascinación por lo lejano.

LJGA. Y por lo otro que aparentemente es superfluo, pues en muchos poemas parte la voz de la cosa simple, va ahondando y uno siente que hay una profundización hasta que la voz lírica cambia el tono y dice no te engañes, lector, no te engañes de estar interpretando... y a mí eso me parece estupendo, porque es como la ambivalencia, la escucha de tu propio sonido. Puede que no estés llegando a lo que crees y eso produce a veces risa, pero de la cosa ridícula, sino la risa misma de la existencia que uno ve pasar.

RBA. Es lo que yo llamo, que no me lo he inventado, el humor cósmico. La naturaleza está riéndose siempre, se ríe de uno, o sea, se ríe del ser humano que intenta comenzar a legislar sobre el mundo. Y la naturaleza se está burlando de eso.

LJGA. Como si fuéramos los más sabios.

RBA. Y la naturaleza ostenta una sabiduría impresionante. Me quedo fascinado. Me ha pasado algo increíble y es una de las cosas que he descubierto ahora en esta vuelta a Madrid, que estoy viviendo prácticamente en el campo. Yo me veo y me digo: madre mía, nunca había estado tan en contacto con la naturaleza desde mi infancia como ahora. Mira, es una cosa impresionante: me despierto a las cinco de la mañana y tengo que salir porque están los pájaros cantando. Una sinfonía. Tengo que salir o por lo menos abrir una ventana y sacar la cabeza para escuchar, no oyes sino los cantos de los pájaros, los pájaros pasan todo el día cantando en primavera. Nunca había sentido tanto los cortes estacionarios como los estoy viendo ahora. Y me dedico a mirar los árboles, voy al parque, recojo flores. O sea, eso no se ve en Colombia. Hay flores, o sea flores campesinas, flores silvestres. Las flores de aquí son pequeñitas y coloridas, claro, hay rosas, pero yo ando con una lupa mirando, una flor tan chiquita, tan linda. Entonces, me pongo a mirar la luz para los insectos. Mirar los árboles así. No son los grandes árboles de allá. A lo que estábamos llegando era justamente al tema de la naturaleza, que, en mi recorrido de reflexión, llego a la consideración de que hay de fondo un desarrollo de la lírica moderna en el reencuentro con las raíces animistas, y esa es una de las claves del surrealismo. Freud y las exploraciones de Jung son antecedentes que van abriendo esos elementos, la cultura de lo mágico, lo sagrado, lo simbólico... Jung sobre todo, Freud no tanto. Él quería ser más científico, más analítico. El psicoanálisis, bien sea freudiano o jungiano, va abriendo una línea y es un punto de partida para la aventura de vanguardia y especialmente surrealista. Con Lautréamont había un retorno a la posibilidad primaria o primitiva. La imagen es una imaginación que llega, pero él no lo decía en términos de animismo ni nada de eso, sino que es una raíz que llega, una poesía que llega a las raíces mismas de la imaginación y eso es la poesía. Yo digo: ah, pero claro, si esto es puro animismo... Y finalmente ahí llega Gabriel García Márquez y el realismo mágico, y por eso se le recuerda, por la magia.

LJGA. En el poema «Lo eterno», de *Sacrificiales* (2004), usted dice: «Lo eterno está siempre ocurriendo / ante tus ojos», y yo observo que hay varios poemas en que usted encuentra eso, lo sagrado, lo eterno, en las cosas simples, en la naturaleza, en el ruido... sobre todo en el movimiento de los animales, las múltiples voces que convierten lo observado en un ejercicio reflexivo del propio ser.

RBA. Es lo que tú decías cuando hablabas del paco-paco (véase el poema «Un paco-paco», de *Sacrificiales*, 2004), que yo parto de un pequeño animalito y luego eso va abriendo, abriendo, abriendo... llega a una cosa abierta, que también se abre a la interpretación. En este poema de lo eterno se aprecia eso que llaman lo invisible y que solamente puedes intuirlo a través de lo visible. No hay manera: lo invisible no se puede dar a conocer, no se puede dar a ver. ¿Cómo se da a ver a través de lo visible?

LJGA. Y de la mirada.

RBA. Y de la mirada que ve, claro, porque tú no puedes mirar lo invisible, no lo puedes mirar. Mira, lo visible es realmente una encarnación de lo invisible, es decir, el mundo visible es una expresión y una exteriorización de lo invisible. Es casi la única manera casi de observarlo, científicamente si tú quieres. Bueno, la ciencia descubre leyes que solo puedes ver a través de las cosas concretas, ¿verdad? Claro, la ciencia las coge y las fosiliza, las clasifica, no las deja abiertas, pero es lo mismo, por eso tú podrías pensar eso que decías casi como una cosa científica. Es como cuando se dice, bueno, lo invisible es también el silencio, sí, es el abismo; pero tú no puedes ver el abismo, no puedes oír el abismo, sino hasta escuchar el sonido.

LJGA. Lo que dicen la Nada.

RBA. Tú no puedes incluir la nada sino a través del todo. De todo lo que se mueve. Entonces por eso ese poema finaliza diciendo «Lo eterno está siempre en fuga ante tus ojos», porque lo que tú ves es justamente la fugacidad de las cosas concretas, lo que tú puedes ver. Eso que está ahí es lo eterno. ¿Qué anima ese movimiento? ¿Qué anima el movimiento de esa cosa concreta? Lo invisible. Lo eterno.

LJGA. No me quiero despedir sin hacerle esta pregunta: ¿Cuáles son o cuáles han sido los poetas de su mesa de noche? Digamos los que usted siempre ha tenido, que recuerda que siempre tuvo desde el inicio y vuelve a ellos porque uno a veces abandona; más bien, ¿qué poetas han resistido a su mesa de noche?

RBA. Yo diría que el que ha resistido, sí, y hablo de uno solo y luego de un segundo. No lo leo desde hace tiempo, pero lo ha resistido todo. No lo leo simplemente porque creo ya ver lo que necesitaba de él, es decir, ya me lo dijo. Y no sé qué pasará si vuelvo a leerlo ahora. Se trata

de Borges, pero te decía fue una lucha llegar a Borges. No porque deseara o no llegar a él, sino porque las circunstancias de la vida no me permitían llegar a Borges. Cuando llegó, sin embargo, se quedó para siempre. Y luego, un autor que fue muy significativo para mí, está Héctor Rojas Herazo. Borges me dio las claves, pero después lo reinterpreto, lo releo a mi manera. Borges me permitió entrar... y me he puesto a pensar y, claro, es que Borges es la posmodernidad. El argentino fue un autor de culto para los estudiosos de la literatura moderna y posmoderna. Sus reflexiones casi cuentan una escena de ciertas teorías, y yo siento que la posmodernidad, justamente, aunque sigue siendo un pensamiento eurocéntrico, es un momento en el cual Europa se mira para sí, un momento del pensamiento crítico en el cual, de alguna manera, se estructura todo el pensamiento tradicional de Occidente, se reformula. Aunque sigue siendo eurocéntrico, abre muchas compuertas y se rompe un poco todo eso. Dentro del poema posmoderno uno de esos momentos clave es la muerte de Dios, y eso es clave... Me refiero como repercusión, porque la muerte de Dios es la muerte de todos los grandes dogmas de Occidente. No lo digo únicamente en el sentido religioso, sino de todos los grandes dogmas, hasta del propio capitalismo. La ruptura, quiero decir la pérdida, es muy relativa porque se recicla en el neoliberalismo. Pero digamos que hasta ahí llegó la capacidad, por lo menos a nivel de los teóricos.

Sobre los países marginales de Occidente ha pesado el eurocentrismo, no solamente en literatura, en arte, también en la academia. Uno vive inmerso en puro eurocentrismo. Entonces uno asimila una especie de formación cultural tremenda que le oculta sus raíces más inmediatas, entornos más inmediatos. Uno maneja todos los simbolismos y los mitos europeos, pero le cuesta un trabajo acercarse a los propios. Eso no se puede pensar sino en clave geopolítica y en clave de la modernidad. De alguna manera me comienzo a estructurar a mí mismo a partir de esa deformación, que no me hace ver ciertas cosas y me hace ver otras y me hace darles más prioridad a unas que a otras. Una deformación que poco a poco he ido transformando. Bueno, siempre tuve una propensión hacia la reflexión de tipo metafísica, en la juventud el marxismo de alguna manera la calla; pero me dio otras cosas también. Lo importante es que cuando siento como un quiebre, reaparece Borges. Borges me dio un aval muy tremendo con el tema de lo metafísico.

Me explico: yo me sentía en el contexto cultural del Caribe y no tenía por qué ser metafísico, porque el estereotipo era que el caribeño no era metafísico. Entonces eso no tenía sentido, creo yo. Y para eso estaba Luis Carlos López, que te lo estaba recordando constantemente, y Gabriel García Márquez y el reino de Macondo: ahí no está la metafísica. Eso lo encuentro en Héctor Rojas Herazo: la dimensión existencial y religiosa es Rojas Herazo. Pero, bueno, Borges lo atornilla. Seguramente porque posee una mirada universalista que a mí me atrae mucho.

Entonces ahí creo que sigue en la mesa de noche, ya no lo abro, pero siempre por ahora. En lo hispanoamericano y universal, Borges; y, en lo regional, Héctor Rojas Herazo. Creo que son como las claves maestras. También la academia me sirvió, tuve que aprenderla para luego desaprenderla, aunque me abrió una serie de posibilidades en ciertos momentos decisivos, fuentes teóricas que me alimentaron mucho. Por ejemplo, toda la teoría bajtiniana del carnaval, ahí está lo sagrado, la transformación. Bachelard también, autores posmodernos... me iban acercando a un concepto más disciplinado de las cosas, menos esencialista. Aunque conservaran su esencialismo eurocéntrico, pero ahí se encontraba ese proceso. Me he alimentado mucho de lecturas de antropología, mitos, religiones, ciencia. Diría que después de Borges, tenía que pensar en otros autores que me fueron abriendo como Freud, Jung, y también a otros campos del saber, pues siempre tuve una fascinación por las ciencias, el ocultismo, la antropología, la filosofía... Casi lo que más leo más es de otras disciplinas que de literatura en sí.

Luego seguimos hablando de las ferias de libros, de su vida en Madrid, de la incursión abierta al humor en sus últimos poemarios, de su interés por las teorías científicas... sobre todo lo que tiene que ver con la física cuántica y de las serendipias que han hecho posible la publicación de sus últimos libros. Termino con el poema «Semántica del mundo», que da apertura a *La pupila incesante* (2013), para invitar a los lectores a leer la poesía incesante de Rómulo Bustos Aguirre en un mundo que puede ser espejo, péndulo, texto, piedra, raíz órfica o hamaca colgante con un sujeto fragmentado:

El mundo es siempre sí y no
Sino lúdico. Incongruencia. *Humor cósmico*
Por ejemplo
Ahora voy a enrollar este texto
 que aún no es texto
Lo voy a enrollar sobre sí mismo
Sobre su sí
Sobre su no
Sobre su sino
Sobre su si no
Lo voy a enrollar sobre su signo
Para que tú
lo desenrolles en su espejeante
 gnosi(s)



POESÍAS COMPLETAS



LEÓN, RAFAEL DE (2024).
POESÍA COMPLETA
CÓRDOBA: CÁNTICO, COL. DOBLE ORILLA.
VERÓNICA ARANDA

Hace unos meses, salió a la luz por primera vez la poesía completa de Rafael de León, de la mano de la Editorial Cántico, en su colección Doble Orilla. Los editores, Raúl Alonso y Manuel Pimentel, quisieron reivindicar «el inmenso valor literario y artístico» del autor, al que «cuesta encontrar en las genealogías de grandes poetas españoles del siglo XX», como menciona Jesús Pascual en el prefacio del libro. Si bien se le ha etiquetado como «poeta del pueblo»,¹ «poeta romántico maldito» o «poeta de Andalucía», es inevitable plantearnos su pertenencia al Veintisiete, al cual le han vinculado algunos especialistas, a pesar de no figurar en la célebre foto. Teniendo en cuenta su año de nacimiento (1908) y la fecha de publicación de su primer poemario (1941), aunque sus primeros poemas los compusiera a finales de los años veinte, se le podría considerar, más bien, un miembro epigonal de la dicho grupo generacional. En cualquier caso, todos los estudiosos del poeta y aristócrata sevillano coinciden en la influencia de Fernando Villalón y, sobre todo, de Federico García Lorca en su poesía, en específico del *Romancero gitano* y *El diván del Tamarit*, pero sin llegar a la imitación. Con el poeta de Granada le unió una profunda amistad desde su época estudiantil.

La poesía de Rafael de León bebe del neopopularismo, a través de la reelaboración de elementos del romancero, la lírica tradicional y de la poesía árabe-andaluza. Asimismo, sigue un hilo conductor iniciado en Manuel Machado, uno de los recreadores de la poesía popular, para cuajar una escritura profundamente sensorial, donde consigue conjugar la tendencia dramática y el tono narrativo. De hecho, el autor es heredero

¹ Para Antonio Gala, Rafael de León era tan importante como los autores de la canción popular medieval Gil Vicente y Juan de la Encina.

del Modernismo andaluz y tomará elementos de sus dos vertientes, la colorista y la trágica, aunque tampoco podemos pasar por alto a la hora de analizar su obra, resonancias de la poesía simbolista francesa.

El motivo por el cual De León no fue un poeta influyente, así como su ausencia en la mayoría de las antologías, están relacionados con su copiosa producción de letras de canciones, pues, entre todas las formas posibles de expresión, priorizó la copla por encima de la poesía culta y del teatro. Varias generaciones de españoles se identificaron con el «universo extremo de pasiones amorosas» del autor sevillano, parafraseando a Rosa Hurtado Balbuena², que formó parte de su educación sentimental. Así, la también denominada canción española fue con diferencia la faceta más prolífica de Rafael de León. Se estima que escribió entre cinco mil y ocho mil letras, aunque no se conoce la cifra exacta ni se ha podido recopilar un *corpus* completo de textos, pues el propio autor consideraba sus canciones como un bien popular que circulaba por transmisión oral y, de ese modo, no necesitaba más formato fijo que el registro sonoro. A día de hoy, se siguen declamando sus versos en las dos orillas, pero muchos ignoran el nombre del poeta. Además, existe la problemática añadida de que algunos textos de su autoría los cedió o vendió a letristas que empezaban para impulsar su carrera.³ Por no hablar de las ediciones piratas de su obra, que han circulado por Latinoamérica, sobre todo en Argentina. De hecho, en un viaje a Buenos Aires, encontré una de aquellas ediciones no autorizadas en una librería de segunda mano de la avenida Corrientes.

En los últimos tiempos, cada vez resulta más cuestionable la separación de canciones y poemas en los dominios de la lírica. En el caso de Rafael de León, además, una y otra van de la mano, son vasos comunicantes. De hecho, era habitual que el poeta reutilizara materiales, recurriendo a menudo a la autocita o concibiera ciertas letras como una versión reducida del poema culto original, donde la elipsis juega un papel importante. No en vano, el propio autor entendía las canciones como microrrelatos, no exentos de planteamiento, nudo y desenlace, tal y como explicó en más de una entrevista televisiva.

² *La copla. La poesía popular de Rafael de León*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2003.

³ Esta práctica la confirmaron familiares y amigos de Rafael de León en el documental *La España de la copla 1908* (2010), dirigido por Emilio Ruiz Barrachina.

En *Pena y alegría del amor*, su primer libro de poemas, de gran hondura lírica y estilo clásico, el núcleo temático es el amoroso, atravesado por la tensión entre *eros* y *thanatos* («bendeciré al amor que me da muerte»), donde son recurrentes las menciones al amado con mortaja o portando un luto invisible. Al igual que en sus canciones, De León se sirve de una retórica de elementos trágicos a partir de una visión avasalladora y doliente de la pasión, que tomará de la copla popular: «Llevo dentro de la sangre / un potro de aceite y cobre / que se encabrita sin bridas / cada vez que oye tu nombre». No faltan las expresiones de dolor y del martirologio cristiano para abordar el amor no correspondido y el desengaño, interpelando a tú. Igualmente, son variadísimas las metáforas florales, algunas de una estética refinada. Podemos percibir el espíritu lorquiano en ciertas imágenes oníricas: «El sueño juega y se esconde / en la plaza de mi frente... / caballo por las ojeras / de unos ojos en relieve», aunque Rafael de León no experimentó excesivamente con las Vanguardias.

El universo sensorial andaluz, es representado a partir de un espacio cerrado: patios con adelfas, jardines, zaguanes, cancelas, torres. A excepción de algunos paisajes de olivares y del café marinero de Cádiz donde ambienta la historia de La Lirio, las ciudades de sus poemas son su Sevilla natal («En Sevilla se muere / con una muerte blanda y deseada») y Granada, la ciudad de su juventud, donde despliega un imaginario alhambrista y un tono más melancólico, a ritmo de casidas y gacelas.

De León juega a menudo con las antítesis, pero también con la ambigüedad, cimentada en los *leitmotivos* del *secreto* y el *silencio*: «Entre tu casa y mi casa / hay un muro de silencio, / de madre selvas oscuras / y de vidrios en acecho. / Un muro para que nunca / lo pueda saltar el pueblo / que está rondando la llave / que guarda nuestro secreto». O el más explícito poema «Novio»: «Nadie comprende lo nuestro, / es algo maravilloso. / Nadie nos pregunta nada / porque ya lo saben todo... // No nos casaremos nunca, / y siempre seremos novios»), musicalizado después por el maestro Juan Solano, que en boca de las cantantes femeninas, además de dar un giro heteronormativo, representaba en plena posguerra un grito soterrado ante la inexistencia de la Ley del Divorcio. Así, es posible hacer un análisis de la obra de Rafael de León en clave *queer*, por la cantidad de referencias homoeróticas más o menos veladas que hay

en sus poemas y canciones. También por su mirada solidaria hacia los personajes femeninos en los márgenes y a la deriva. No en vano la comunidad LGTBI se ha identificado durante décadas con sus textos, en los que las marcas de género gramatical son a menudo ambiguas.

Leyendo esta serie de poemas es posible identificar versiones largas de algunas de sus coplas más emblemáticas, como «Trece de mayo» o «A tu vera». No es raro que acabemos tarareándolos o que nos vengan a la memoria pasajes musicales en la voz de Conchita Piquer, Miguel de Molina, Juanita Reina o Rocío Jurado, que cantó en los setenta algunos sonetos de Rafael de León, presentes en el libro, de una musicalidad rotunda. Qué poco se le ha reconocido como sonetista al autor sevillano... afín a Lope de Vega en la retórica y garcilasiano en sus metáforas épicas.

La segunda parte de la *Poesía completa* está compuesta por *Profecía*, poemario editado por Rafael de León en 1954,⁴ en colaboración con Antonio Quintero y Manuel Quiroga, con quienes además formó el célebre trío musical que tantos éxitos cosechó a partir del 1942. Se trata de poemas mucho más teatrales y extensos que los de su primer poemario, donde predomina el tipismo y las estampas castizas que, entre diálogos, ensalzan la guitarra o el mantón de manila. Desfilan arquetipos como los del bandolero, el torero o bailaoras trágicas, afines a los personajes de las canciones. Seguramente, muchos de estos textos formaron parte de los grandes espectáculos de Quintero/León y Quiroga, donde además de las coplas interpretadas por artistas de renombre, se intercalaban bailes, cante flamenco y partes recitadas, como el poema «Trigo limpio», popularizado por el cantaor Pepe Pinto.

En el empleo de metros tradicionales, como la seguidilla, y el predominio del octosílabo en romance hallamos ecos del Romanticismo y de una Andalucía rural y atemporal, con referentes que la audiencia esperaba y reconocía fácilmente en el acto de recepción. Un simple cantar flamenco escuchado en la calle, una canción infantil de rueda o un refrán eran glosados por el autor, en una poética donde tienen cabida las muletillas y el dialecto andaluz transcrito fonéticamente, junto con los vocablos de origen caló. Tampoco falta el humor, la hipérbole, per-

⁴ En algunas bibliografías de Rafael de León figura el poemario *Jardín de papel* (1943), pero en realidad era una antología de su primer libro, *Pena y alegría del amor*, a la que agregó algunos poemas nuevos y una serie de canciones.

sonajes grotescos, ni «esas lenguas de doble filo», que tanto se asemejan a los coros de las tragedias griegas.

En la sección final, «Otros poemas», destaca el «Réquiem por Federico García Lorca», que amplía y complementa las conocidas elegías de Antonio Machado, Alberti, Miguel Hernández, Vicente Aleixandre o Cernuda dedicadas al poeta de granadino, por citar unas cuantas. Esta pieza es una de las más interesantes métricamente, por su combinación de once décimas espinelas con seguidillas, que simbolizan la fusión de la poesía culta con la popular, así como el grito desgarrado del cante jondo. El poeta sevillano inserta tanto personajes femeninos de los poemas y obras teatrales de Lorca (Rosa la de los Camborios, Mariana Pineda, Yerma) que juegan un papel de plañideras, como versos del *Romancero gitano* y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, para poner énfasis en la tragedia de su asesinato.

El libro se cierra con un dossier fotográfico. Retratos del autor con cantantes y compositores, que nos dan una idea de su incansable labor en el mundo del espectáculo, donde asimismo asesoraba con la escenografía y los arreglos musicales. En suma, una lectura imprescindible para acercarse al legado poético de un autor que se sigue reivindicando en la actualidad y cuyos textos transmiten la sentimentalidad y el pensamiento de toda una época.





ABRIL, JUAN CARLOS (2024).
POESÍA REUNIDA (1997-2023)
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

JOSÉ MARÍA BALCELLS

Las cuatro obras poéticas que constituyen hasta el momento toda la bibliografía lírica en forma de libro del poeta, filólogo y editor Juan Carlos Abril (Los Villares, Jaén, 1974) han sido editadas en 2024, y conjuntamente, por la valenciana Editorial Pre-Textos en su Colección La Cruz del Sur en un solo tomo, *Poesía reunida (1997-2023)*. Recordaré esos títulos, así como su año de salida respectiva: *Un intruso nos somete* (1997), *El laberinto azul* (2001), *Crisis* (2007) y *En busca de una pausa* (2018). La iniciativa de reunir esos libros entiendo que ha sido muy oportuna y necesaria, y por dos motivos principales.

En primer lugar porque muchos lectores tendrán ahora la oportunidad de leer todas esas entregas en solución de continuidad tanto si no conocían ningún libro del poeta como si antes leyeron alguno o más de uno, y sin excluir, claro está, que ya los conociesen todos. La edición era necesaria también porque nos permite apreciar en esos cuatro libros el comienzo y desarrollo de una trayectoria poética: sus cambios, sus atisbos, sus progresiones, los rasgos característicos que van a perdurar, las claves más adentradas, así como el punto alcanzado por la literatura del autor en la última de sus obras, la de 2018, un tanto implementada hasta 2023.

El título del libro aludido, *En busca de una pausa*, me trae el recuerdo del comienzo del emblemático soneto de Garcilaso de la Vega «Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por do m'han traído». Y creo que no sin acaso, porque el mundo poético de Juan Carlos Abril ofrecido en esta obra da a entender que responde y atestigua una pausa demorada que es anterior a una fase creativa que no será muy distinta quizás, pero que partirá de los varios aprendizajes existenciales, metafísicos, ontológicos y literarios que el sujeto lírico ha ido experimentando, asumiendo, poetizando y dando a la estampa desde *Un intruso nos somete*.

Ha sido el libro de 1997, a mi parecer, uno de los conjuntos de las últimas décadas más intensos respecto a una rememoración que se quiere compartida de la soledad y las conflictividades interiores vividas en la infancia y primera juventud en un paisaje pueblerino y provinciano. Allí se fue imaginando el hablante la vida como un prometedor ensueño a pesar del duro entorno que por momentos constataba con mirada doliente. Allí comenzó el aprendizaje del vivir, testimoniado desde una autorreflexión poética dialógica.

Descartada la impostación de trascendencia, las percepciones del paso del tiempo, del eros, de la conciencia de los hondones del ser humano, así como el progresivo protagonismo de la escritura van a compartir las reflexiones líricas del sujeto enunciador en el siguiente libro, *El laberinto azul*. Ahí la poesía de Juan Carlos Abril continúa en la línea abierta de valerse de un modo de expresión límpido y templado, sin apego alguno a estridencias de cualquier signo y tampoco a configuraciones versales reguladas, a la par que va adquiriendo técnicas que arraigarán en su estilo identificador y en una dicción todavía más confesional e indagatoria provista de más énfasis ético.

Cuando uno comienza a leer la tercera obra de Juan Carlos Abril, la titulada *Crisis*, ya sabemos desde el conjunto precedente que el sujeto primordial de sus enunciaciones es un poeta que va reafirmandose en una palabra lírica serena, calma y contenida. Con ella irá textualizando, poema a poema, unas veces desde la metapoesía y otras desde laderas como la del atisbo ontológico, profundas emociones de manera bien sutil y críptica, lograda esta mayormente al difuminarse cualesquiera anecdóticos. Esa textualidad la dibuja el dicente envuelto en un clima poético de atmósferas y coloraciones insinuadas vagamente, pero donde el asunto del transcurrir temporal encara la cuestión de la muerte. En *Crisis* se asiste a cambios de ritmo acusados en la plasmación literaria respecto a unas prácticas previas que se irán recuperando, aunque remodeladas, en el libro *En busca de una pausa*, en el que se aprecia el convencimiento poético superador de la encrucijada crítica que se reflejó en aquella obra de 2007 de tan elocuente titulación.

En busca de una pausa, en efecto, evidencia que las contradicciones entre personaje y persona se van reduciendo y la crisis apuntada en la obra precedente ha encontrado vías de superación gracias a una lúcida

voluntad de análisis autocrítico sobre la vida y sus componentes contextuales, sobre las vicisitudes de la amistad, del amor, de un actualizado ensueño, así como de los caminos abiertos ahondando en la escritura, en aquella a la que responde el enunciador. El diagnóstico del sujeto había sido tratar de reconocerse a sí mismo desde la soledad más profunda y el resultado es y será abrazar desde la desnudez a su compañero de viaje más auténtico por indefectible, es decir, la palabra con la que van a ser expresados los logros de la perplejidad sin desdecirse, sino remarcándola, de la clave de la contención atisbada en el origen de su habla poética.

Después de una atenta lectura de los cuatro libros de Juan Carlos Abril agrupados en el tomo *Poesía reunida (1997-2023)*, creo que sus lectores advertirán sin el menor atisbo de duda que el último de ellos, *En busca de una pausa*, es con diferencia el más cuajado de su trayectoria. Hasta tal punto así me lo parece que me ha asaltado la tentación de añadir, a las consideraciones ya expuestas sobre esta obra, la reproducción de no pocos pasajes de sustanciosa entidad reflexiva y estética que justificarían aún más mi parecer, pero entonces mi comentario iba a resultar bien extenso, pues los aludidos pasajes habrían de ser cuantiosos. Y mucho más lo sería la reseña si refiriese, aunque también me tentó, aquellos estímulos poéticos que uno podría señalar en esas cuatro entregas, no solo como lector, sino también como filólogo.

En ese supuesto habría llamado la atención sobre la presencia juancruciana en la lírica de ese poeta jienense desde el primero de sus libros, y que en el último, y en concreto en el poema «Sobre la herida», mediante su *alter ego* hablante, nos dice, con un eco del *Cántico espiritual* en el fondo («me hice perdediza, y fui ganada»), que «para encontrar algo hay que perderlo» (183). Este soñador de ensueños hasta ha asumido un mensaje del John Lennon de la canción «Imagine». Nos lo revela en su poema «Bandera blanca» cuando leemos que «las cosas no son / como si de la realidad / se extrajeran, y aunque me acuses / de ser un soñador, no soy el único» (199).



ALTAVOZ



ERÓTICA DE LA CLARIDAD. UN POEMA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

No logro recordar ni la fecha ni la circunstancia en las que conocí este poema, si bien, por la impresión que sigue causándome tras muchos años de conocerlo, puedo asegurar que me conmovió desde la primera lectura. Lo forman seis estrofas de versos alejandrinos con rimas cruzadas consonantes:

Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío:
claridad absoluta, transparencia redonda.
Limpidez cuya entraña, como el fondo del río,
con el tiempo se afirma, con la sangre se ahonda.

¿Qué lucientes materias duraderas te han hecho,
corazón de alborada, carnación matutina?
Yo no quiero más día que el que exhala tu pecho.
Tu sangre es la mañana que jamás se termina.

No hay más luz que tu cuerpo, no hay más sol: todo ocaso.
Yo no veo las cosas a otra luz que tu frente.
La otra luz es fantasma, nada más, de tu paso.
Tu insondable mirada nunca gira al poniente.

Claridad sin posible declinar. Suma esencia
del fulgor que ni cede ni abandona la cumbre.
Juventud. Limpidez. Claridad. Transparencia
acercando los astros más lejanos de lumbre.

Claro cuerpo moreno de calor fecundante.
Hierba negra el origen; hierba negra las sienes.
Trago negro los ojos, la mirada distante.
Día azul. Noche clara. Sombra clara que vienes.

Yo no quiero más luz que tu sombra dorada
donde brotan anillos de una hierba sombría.
En mi sangre, fielmente por tu cuerpo abrasada,
para siempre es de noche: para siempre es de día.¹

Forma parte, según Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, de los poemas dispersos del periodo 1937-1939, lo cual equivale a decir que su escritura es contemporánea de *El hombre acecha* y anterior al *Cancionero y romancero de ausencias*. Otros, como Antonio A. Gómez Yebra, lo consideran más bien contemporáneo del *Cancionero y romancero de ausencias*. Elvio Romero tenía otra opinión, pues lo incluyó entre los «Últimos poemas», con lo cual sería ya no anterior ni contemporáneo, sino posterior al *Cancionero y romancero de ausencias*. Es, por lo tanto, un texto de difícil datación, si bien, por su tema y su forma, se diría hermanado con poemas como «Hijo de la luz y de la sombra», «Desde que el alba quiso ser alba» y «Cuerpo de claridad que nada empaña».

Me parece que, aún si el poema fluye admirablemente de principio a fin, es legítimo advertir dos pausas que lo dejarían dividido en tres partes de dos estrofas cada una. En la primera parte se presenta, como desdoblándose, un tema, el de la claridad, que hace posible la consumación del amor sensual. El primer verso de la primera estrofa, siendo, como es, un alejandrino, debe, como es prescriptivo, escandirse observando una cesura que separa el verso en dos heptasílabos: «Yo no quiero más luz / que tu cuerpo ante el mío». El primer hemistiquio, «Yo no quiero más luz...», contiene, apenas al arrancar, un pronombre, el de la primera persona del singular, que se verá complementado por un adjetivo posesivo, el de la segunda persona de singular, en el segundo hemistiquio del verso, «que tu cuerpo ante el mío». Así como la primera persona y la segunda se reflejan una en la otra, complementándose, dos palabras cruciales no sólo para esta estrofa, sino para todo el poema, «luz» y «cuerpo», se presentan también, una en cada hemistiquio del primer verso, para unirse de diversas formas a lo largo de todo el texto.

El pronombre de la primera persona del singular está directamente vinculado al verbo *querer*: «Yo no quiero». Lo que al principio pa-

¹ Miguel Hernández, *Obra poética completa*, Ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid: Alianza, Col. Alianza Tres, 1982, 440-441.

recería entonces una negación, por la presencia del adverbio *no*, en realidad es la declaración de una exclusividad. El deseo se reduce a un único objeto. La luz que se desea no puede ser otra que la luz de un cuerpo en particular en una situación particular. El cuerpo de ese *tú*, esa otra persona, emite, pues, una luz cuya claridad es calificada por el poeta de «absoluta». Dada esa condición, la transparencia que dicha claridad hace posible es redonda, como redondo es el sol y como son redondos en general esos «astros [...] de lumbre» que serán referidos más adelante.

Redonda, esa claridad tiene un centro, una «entraña» que «se afirma» con el tiempo y se hace más honda gracias a la sangre que contiene. La segunda estrofa del poema refrenda la doble condición de fuente luminica, por un lado, y entraña carnal, por el otro, que define a esa otra persona designada simplemente por la segunda persona. Las «materias» que constituyen su cuerpo son al mismo tiempo luminosas, «lucientes», y resistentes, «duraderas». Su entraña no es cualquier entraña, sino la entraña del amanecer: «corazón de alborada». En torno a ese corazón la luz de la mañana va cobrando un color encarnado: «carnación matutina». De las palabras empleadas por Hernández, «día» y «mañana» pertenecen a uno de los dos campos de significación que tienen mayor peso en el poema: el de las palabras que nombran el entorno atmosférico y meteorológico. El otro campo es el del cuerpo, al que pertenecen palabras como «pecho» y «sangre».

Avanzando en la subdivisión que propongo, la siguiente sección del poema, compuesta por las estrofas tercera y cuarta, es una especie de desdoblamiento de los primeros dos versos del poema. Recuérdese cómo había iniciado: «Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío: / claridad absoluta, transparencia redonda». El primer verso, «Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío», se desdobra en la tercera estrofa: «No hay más luz que tu cuerpo, no hay más sol: todo ocaso». Y el segundo verso, «claridad absoluta, transparencia redonda», da lugar a la cuarta estrofa: «Claridad sin posible declinar. Suma esencia / del fulgor que ni cede ni abandona la cumbre». Las palabras relacionadas con el cuerpo siguen acumulándose y haciéndose poco a poco más específicas. Así, además de la palabra «cuerpo», aparecen la palabra «mirada», como metonimia de los ojos, y la palabra «frente». De modo complementario, las palabras relacionadas con el entorno atmosférico-meteorológico se

harán también más abundantes, con la repetición de «luz» y la presencia posterior de «sol», «ocaso», de nuevo «luz» (un par de veces), «poniente», «claridad», «fulgor», nuevamente «claridad» y «astros».

Me importa señalar que un fenómeno que podría considerarse ajeno al contenido semántico del poema, como es el caso de la rima, en realidad es inseparable del contenido. Así, en un caso notorio, la consonancia de «poniente» con «frente» es expresiva en la medida que sugiere un vínculo entre la esfera del cuerpo («frente») y la esfera atmosférico-meteorológica («poniente»). Algo semejante ocurre con la rima entre «lumbre» y «cumbre», que sugiere la existencia de un fuego situado en lo alto, es decir, de un sol o de una estrella.

A la lista de «limpidez», «claridad» y «transparencia», la cuarta estrofa añade un elemento de gran importancia, la «juventud». En este sentido, la claridad, la luz, el fulgor, asociados al amanecer y la mañana, se convierten en formas expresivas de la juventud física. Por lo tanto, una vez más, donde se diría que las palabras del poema se refieren al entorno atmosférico-meteorológico, al poco de interrogar ese vocabulario se hace patente que se refiere también a la esfera del cuerpo. No es otra cosa lo que sucede con la mirada, que no sólo expresa una función propia de los ojos y, con ellos, del cuerpo humano individual, materializado en la segunda persona del singular, sino también la orientación peculiar de un astro luminoso que nunca declina y que también es en sí mismo el ocaso. No declina porque, aun cuando se aleja, lo que hace es acercarse a otros astros encendidos.

En la tercera sección del texto, conformada por las estrofas quinta y sexta, el estilo del poeta se decanta por una figura que condensa el funcionamiento de todo el poema. Me refiero al oxímoron. En un principio, más que un oxímoron, se trata de la vinculación a un solo sustantivo de dos adjetivos que se contradicen entre sí: «claro cuerpo moreno». Sin embargo, basta con detener la mirada tres versos más adelante, al final de la quinta estrofa, para encontrar dos oxímoros perfectamente acabados: «noche clara» y «sombra clara». Esas formulaciones pueden también extrapolarse al conjunto del texto, que se refiere una y otra vez a una *noche clara* o a una claridad que no se agota, ni siquiera de noche, incluso a un astro solar que no conoce nunca el poniente, la «sombra».

Esa sombra, la sombra en la que no incurre nunca el sol, es al mismo tiempo la «sombra dorada» de un cuerpo que no sólo es atmosférico y

por ello celeste, sino también telúrico, terrestre y, más concretamente, vegetal. En esa sombra tienen origen «anillos de una hierba sombría».

Esa hierba sombría mueve a preguntarse a propósito de un verso enigmático, aunque muy atractivo, de la penúltima estrofa del poema: «Hierba negra el origen; hierba negra las sienes». Una vez más, la composición del verso aprovecha la cesura del alejandrino y, por lo tanto, la división del verso en dos hemistiquios heptasilábicos. El verso, además, parece contener el secreto de su propia hermenéutica. Es probable que, a primera vista, no esté claro el significado del primer hemistiquio: «Hierba negra el origen», pero el siguiente nos da la clave de su esclarecimiento: «hierba negra las sienes». En las sienes el poeta cree ver una hierba negra; ésta no puede ser otra cosa, por lo tanto, que cabello negro. La hierba de las sienes es el cabello negro del *tú* al que se dirige. Por esa razón, el primer hemistiquio no puede referirse sino al vello púbico, en el entendido de que la palabra «origen», coordinada con la presencia enfática del cuerpo, designa el aparato reproductor.

En esa misma estrofa se localiza uno de los misterios léxicos más intrigantes, para mí, del poema: «Trago negro los ojos». ¿Cómo pueden los ojos identificarse con un trago? ¿En qué circunstancias puede un trago ser negro? Sospecho que la respuesta a esas preguntas yace en el manuscrito del que fue copiado el texto, y me atrevo a proponer que originalmente la palabra *trago* habría sido más bien *trazo*. Ninguna edición parece dudar, sin embargo, en la lección de *trago*. Cabe advertir en ella, entonces, un eco de la «Canción del esposo soldado», poema incluido en *Viento del pueblo*: «Morena de altas torres, alta luz y altos ojos, / esposa de mi piel, gran trago de mi vida...».² En todo caso, el poema termina con una variación del verso inicial: «Yo no quiero más luz». La luz que se desea también es una sombra, pero esa sombra es dorada. En torno a ese oxímoron se construye la estrofa. La dualidad está impresa en el último verso: «Para siempre es de noche; para siempre es de día». Dualidad no sólo sintáctica, entendida como reduplicación («para siempre es», «para siempre es»), o semántica, entendida como antítesis («noche», «día»), sino métrica. La cesura del alejandrino está claramente señalada, como en otras partes del poema, con un signo de punтуа-

² Miguel Hernández, *Obra poética completa*, op. cit., 359.

ción, de modo que la última frase del poema expresa de varias formas la clave de toda su composición, que no es otra, pues, que la dualidad: la del cuerpo y el fantasma, la de la luz y la oscuridad, la del origen y la muerte, la del *yo* y el *tú*, la del verso alejandrino dividido en dos hemistiquios, la de la cuarteta en la que se cruzan dos distintas rimas, la del microcosmos y el macrocosmos.

Es en este punto, el de la dialéctica entre macrocosmos y microcosmos, donde se percibe toda la dimensión de pensamiento neoplatónico del poema. Si bien la confrontación del cosmos a gran escala con el mundo en miniatura del cuerpo humano existe ya en el pensamiento de Demócrito,³ son los neoplatónicos, a partir de Plotino, quienes hacen de la correspondencia entre macrocosmos y microcosmos una clave para entender el sitio del alma individual en el concierto del *anima mundi*.⁴ Siglos después de Plotino, cuando Boecio proponga la correspondencia de una música humana o música del cuerpo con una música cósmica o música del universo⁵ no estará sino reformulando el diálogo que ya proponía Empédocles entre los cuatro elementos que conforman el cosmos y los cuatro humores que componen el cuerpo.⁶

Si bien «Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío» no parece afín, en términos formales, a los que constituyen el *Cancionero* y *romance-ro de ausencias*, es en estos poemas donde ya figuran las dualidades que se han observado en aquél. Así, por ejemplo, en el breve texto que lleva el número 87 del *Cancionero*, en el que, vestidos a la vez que desnudos, de blanco a la vez que de negro, los amantes se concilian en un abrazo:

³ «El hombre es un mundo en miniatura», reza el fragmento 34 de Demócrito (*Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*, Ed. de Alberto Bernabé, Madrid: Alianza, Col. El Libro de Bolsillo / Clásicos de Grecia y Roma, 2008, 288).

⁴ En el sexto tratado de la sexta enéada, Plotino recurre a la imagen de los miembros de un coro en trance de cantar y danzar en torno a un corifeo. Con ello explica su idea de las almas individuales que, habiéndose reconocido en el alma del universo, encuentran por fin al Uno, ese corifeo que las atrae por una fuerza de afinidad o simpatía (Plotino, *Enéadas V-VI*, Ed. de Jesús Igal, Madrid: Gredos, Col. Biblioteca Clásica, 1998, 549-550).

⁵ Boecio, *Tratado de música*, Ed. de Julio Picasso Muñoz, Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2012, 68-69.

⁶ Empédocles, fragmentos 7, 8, 14 y otros, en *Fragmentos presocráticos*, *op. cit.*, 207-209 y ss.

Tú de blanco, yo de negro,
vestidos nos abrazamos.
Vestidos, aunque desnudos
tú de negro, yo de blanco.⁷

Y también en dos versos del poema número 93: «Eres mi ser que vuelve / hacia su ser más claro»,⁸ en los que la segunda persona parece designar a uno de los hijos del poeta (presumiblemente Manuel Miguel, nacido en 1939), hijo que reaparece más adelante unido a la figura de la madre que lo ha dado a luz. El otro es complementario del uno, no *pese a ser* sino *por ser* diferente. El uno es oscuro, el otro es claro; pero el otro hace más claro el ser del uno, fenómeno que podemos identificar con la fusión amorosa.

En el siguiente poema del *Cancionero y romancero de ausencias*, el número 94, leemos esta estrofa:

Sangre mía, adelante,
no retrocedas.
La luz rueda en el mundo,
mientras tú ruedas.
Todo se mueve,
universo de un cuerpo
dorado y leve.⁹

La palabra *sangre* designa, desde luego, al hijo que debe seguir adelante, por más que al hacerlo deje atrás a su propio padre. Una vez más, la esfera de la realidad astronómico-meteorológica se manifiesta bajo la forma de la luz. Pero esa luz tiene también un sitio en la conformación de la esfera del individuo, que rueda como esa luz rueda por el mundo.

La frase «universo de un cuerpo» es la que designa más explícitamente la combinación de ambas realidades, el cosmos en general y el individuo en particular. La dirección en la que se avanza generacionalmente del hijo hacia el padre puede también invertirse y, a través del cuerpo, y

⁷ Miguel Hernández, *Obra poética completa*, op. cit., 504.

⁸ Miguel Hernández, *Obra poética completa*, op. cit., 506.

⁹ Miguel Hernández, *Obra poética completa*, op. cit., 506-507.

más específicamente del pelo negro, se puede seguir un camino hacia los antepasados, como se verá en el poema 106, que cito fragmentariamente:

¿Qué hice para que pusieran
a mi vida tanta cárcel?
Tu pelo donde lo negro
ha sufrido las edades
de la negrura más firme,
y la más emocionante:
tu secular pelo negro
recorro hasta remontarme
a la negrura primera
de tus ojos y tus padres:
al rincón del pelo denso
donde relampagueaste...¹⁰

En cierta forma el hemistiquio que ya comentaba, «hierba negra el origen», es desarrollado en estos versos porque la hierba negra, o sea el pelo negro, conduce hacia el origen, que son los ancestros. Ésta no es la única evidencia de cercanía textual entre el poema que comento y otros textos de la misma época. Citaré sólo un ejemplo que me parece concluyente.

En la tercera estrofa del poema se halla este verso: «La otra luz es fantasma nada más de tu paso». Es decir: la luz del cuerpo de la otra persona es la verdadera luz; y la luz del cosmos o, como dirá el mismo Hernández, «la luz del mundo» (expresión, por lo demás, de raíz bíblica) es apenas fantasma de la luz del cuerpo. Me detengo en la pura composición sintáctica del verso: «La otra luz es fantasma nada más de tu paso». En otro poema de la última época de Miguel Hernández, el que se titula «Madre España» y forma parte del poemario *El hombre acecha*, que, pese a haber estado a punto de publicarse, permaneció en la sombra durante varias décadas, figura este verso: «La otra madre es un puente nada más de tus ríos». El poeta está dirigiéndose a España como madre, y cuando habla de «la otra madre» se refiere a la madre biológica de la que cada español ha nacido. Pero la madre España es más grande, al grado de que la madre del poeta es apenas un puente de los

¹⁰ Miguel Hernández, *Obra poética completa*, op. cit., 512.

muchos ríos que atraviesan a esa otra madre superior, la nación misma. Basta con leer este paralelo, «La otra luz es fantasma nada más de tu paso / La otra madre es un puente nada más de tus ríos», para entender que la dimensión telúrica de las figuras construidas por Hernández en los poemas de su última época tiene, al tiempo que un significado metafísico, también un significado erótico y un significado político.

Añadiré que, al expresar la plenitud amorosa con el motivo de una luz absoluta, duradera, sin poniente, alta en el cielo, Hernández renueva el significado de un tópico bíblico, el de la luz perpetua, como aparece, por ejemplo, en las admoniciones del profeta Isaías. En el pasaje bíblico se describe una edad en la que ya no será la luz del entorno atmosférico la que iluminará la tierra, luz variable que aumenta y declina conforme pasan las horas del día y debe alternar con la oscuridad, sino la luz eterna de la gloria celestial. En el poema, el papel de la luz gloriosa es desempeñado por el cuerpo de una segunda persona. Cito los versículos de Isaías en la traducción de Schökel y Mateos:

Ya no será el sol tu luz en el día,
ni te alumbrará la claridad de la luna;
será el Señor tu luz perpetua, y tu Dios será tu esplendor;
tu sol ya no se pondrá ni menguará tu luna,
porque el Señor será tu luz perpetua
y se habrán cumplido los días de tu luto.

«Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío» es, desde luego, un poema de amor, pero hay en él, cuando menos, tres amores o tres formas distintas de amor combinadas. Por un lado, por supuesto, el amor sensual, físico. Por otro lado, el amor de los astros que se atraen y se complementan en el espacio del cosmos, es decir: un amor astronómico, metáfora de una concepción religiosa o metafísica de la realidad. Y también un amor cívico, político, que es el amor de la sangre y la entraña, es decir: del cuerpo entendido como la raíz de la que surgirá el hijo, el joven en cuya vida tomará forma el futuro y que, al habitar ese futuro, dará sentido al abrazo sensual fecundo. Ese hijo no podrá recorrer el camino hacia el porvenir a oscuras; necesitará por fuerza de la luz. De ahí que le sea indispensable la claridad de los cuerpos que se abrazan.



FULGOR ALERTA

LOS DINAMITEROS

Mineros de Linares
y de La Carolina:
qué bien rima mi pecho
con vuestra dinamita.
Cuando en la sierra brava
alguien dio la consigna,
surgisteis de las bocas
oscuras de las minas
con un fulgor alerta
rodando en las pupilas.

(fragmento inicial)
PEDRO GARFÍAS



ZIGURAT (FRAGMENTO)

ADRIANA HOYOS

EN LA NOCHE del miedo atravieso las paredes
S'entela el cor
Atzar
Miroir

Desconectada
Me extingo
Me encuentro
Lligada
M'inclino davant del dia

Mi mano contra tu mano replegada
La meva mà contra la teva mà
Aleshores sento com esclata la tarda
Respiran els miralls

Trencada per dins
Esquerdada
La veu us veurà
Delirio en equilibrio

Fou et perturbé
L'esprit vous traverse
Desgarro

L'esperit està passant per vosaltres
Ells volen
Volen
Volen el temps
Ells volen estimar-se

En las pantallas hay fantasmas
Quieren poseer mi mente
Quieren matar el deseo
Quieren saber lo que siento
Y subirse al reloj de la cocina

What do you want? Sibila
¿Què vols?
Què vols
Cosa vuoi

Hay un relámpago d'angoixa
Un batec fuig cap a la tarda de cop i volta
Com un llampec Sibil·la de Cumes creua les portes
Un batec de papellones engreixa la gola
Les seves ales creixen a la llum

Vol morir
She wants to die

Ara sento veus dins el meu cap
Així tremas rera meu
Manos que tocan mi espalda
She wants to die

Vigila
Tiembla
Golpea

Cuida tu espalda
Sin ojos
Sin ojos
Dansa de la percepció
Sense ulls

Rebélate
Revélame

Yo sigo aquí esperando
Consumiendo la vida

No sé nada
No en se res

No estás sola
Estás con ellos
O en ellos
Al otro extremo
Antes del amanecer
Telepatía
Tú

ADRIANA HOYOS

¿DE DÓNDE SOY?

LOS PASOS del agua dejan sus marcas
En mi cuerpo quedan algunas señales

Amanecer con el día
Y entre presagios y juramentos
Llegará la tarde con su color violeta
Habrá un instante de desasosiego aterrador
Que como un monstruo se alojará en tu pecho

Caerá la noche sublime sobre tus sienes
Y encontrarás en el sueño las respuestas del poeta

ESA VAGA FRACTURA

AHORA NI SIQUIERA te acompañan el tormento o la pena
Niño que huyes para abrir las heridas de lo que no fuimos
De lo que nunca seremos
Esa vaga fractura de existir

¿Quién eres tú transeúnte de todas las orillas?
Incapaz de asumir el desarraigo
Ajeno a lo que más deseas
Perseguido por el tiempo

Hay un caracol sobre el vidrio de tu ventana
Cómplice de tus visiones

Cae la noche húmeda
Como piedra en tu boca
Cierra los ojos y siente cómo la voz no te alcanza

ADRIANA HOYOS

ESE TRAYECTO hacia ti
Tránsito de lo imposible
Con el aire ritual de la mañana
Viaje de montaña rusa
Dos líneas paralelas tú y yo

Aún percibo tras el muro a la
adolescente
Ruborizada ante tus ojos negros
Tu boca semiabierta llena el espacio de
mis pupilas
Mientras aspiras hondo la esencia de un
Ducados
Imprimes énfasis en cada signo

De rodillas frente a la pizarra cómplice
Tú fuiste la forma exacta de mi deseo
Me enseñaste el desasosiego
Ebrios de caricias no cometidas

Tardes de números impares
De secretos triángulos invocando
Todo lo que en mí había de ti
Cuánto silencio interpretado

Jugar al ajedrez en sueños
Y amanecer reina por fin a tu lado

**EL POETA JOSÉ MARÍA HINOJOSA REORDENA
SUS ÚLTIMOS VERSOS CAMINO DEL PAREDÓN
(Málaga, agosto, 1936)**

Y mientras apoyo mi mano sobre el testuz
de Napoleón, cae rodando mi cabeza
por las cataratas del Niágara.
(*La flor de California*)

CUANDO EN MI CUERPO ardían los muros de mi cárcel
y transforman en ascua un pedazo de mármol,
un viento inesperado hizo vibrar las puertas
que rompió de un hachazo todas nuestras amarras...
Bajo la luz herida de alguna madrugada
caminábamos juntos sin oír nuestros pasos,
cubiertos de una túnica de sombra
para borrar los huecos de mis huellas...
Llevo mis pasos presos entre nieblas,
que persiguen con saña nuestra huida...

Cada vez que sonaban tiros en el espacio,
gritos de guerra erizan las llanuras
entre lenguas de fuego y voces doloridas...
Retumban los hachazos que separan las ramas,
un coro de martillos retumbaba en los huesos,
y hoy brotará la sangre, formando grandes ríos,
como la miel brotaba de las llagas de Cristo...
Sobre la madrugada canta un gallo dorado
dentro de este cercado lleno de soledades...

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

En la pared de enfrente recién enjalbegada
una huella de sangre luminosa,
y mis ojos conservan la última luz del día
de cada uno de aquellos nueve hombres...
Tienen en sus entrañas acero derretido
para palpar el aire de nuestras calaveras...
Se reflejan las ramas rojas de nuestra sangre,
rota la piel saltaba el fuego de mi carne,
brotan de mi costado malherido
la carne enmohecida de gusanos poblada,
un manantial de luz y otro de escarcha...

Las llamas calcinaban montañas de esqueletos,
cuando de nuestros labios escapaban los muertos...
Tengo en mis manos dos llagas profundas,
mi corazón blindado se convierte en ceniza,
mientras se hundía en tierra la sombra desgarrada...
Oigo una voz que canta muy cerca de mi pecho,
una lágrima mía cruza por los espacios
y manos inocentes quieren lavar la sangre...
Quedarán revestidas vuestras carnes de luto,
dejando un rastro incierto de nieve y de candela.

POMPA Y EXEQUIAS DE RUBÉN DARÍO

«Dejando escrita en todos larga historia»

(Boscán)

Un corresponsal de las Américas envía desde Nicaragua una crónica en la que escribe que, después del desfile fúnebre por las calles de León, donde una doble fila de canéforas, de túnicas blancas, iban esparciendo pétalos de rosas entre la multitud, en la plaza de la Catedral se organizó una ofrenda al poeta. En ella virtualmente participaron con su homenaje y tristeza los viejos amigos de la vieja España que al pasar depositaban un verso de arte mayor a los pies del ataúd, al tiempo que la escolanía entonaba el himno de despedida, que glosaba el verso citado de Boscán.

Y EN el negro catafalco te vi inmóvil.

Amaba ardientemente a la princesa,
En tus manos blancas está el abanico,
Sintió el halago de los finos dedos,
Yo te bendigo en nombre de la belleza.

Ya la zarabanda de duendes galopa
A ese gigante mundo del poeta.
En ti me vi volar sobre mí mismo,
Encerrar mi dulzura y mi angustia en un verso.

Abrirá nuestras venas un alfiler de plata.
Vedle erguido a las luces crepusculares,
Dime el encanto que cae en la campiña,
Después nos llevaremos el crepúsculo a casa.

Guarda el tiempo el enigma de las formas,
Tiembla la sombra elástica de un tigre,
Sigue sin rumbo el cisne solitario,
Del último acto nada nos escuda.

Suena la flauta pánica y el bíblico laúd
Y el violonchelo llora con un sollozo humano.
Alegre salmo y lúgubre lamento,
Hasta la guitarra crujió protestando.

Tengo... ¡qué sé yo!... nada... ¡El corazón partido!
En este ambiente late un silencio sin fin,
Como el humo en el aire se ha dormido
Y se duerme en el sueño sin sueños de la nada.¹

¹ Texto de 25 versos de otros tantos poetas (uno por poeta), todos ellos feudatarios de Rubén Darío. Como es escena de ficción, se admiten algunas presencias de difuntos. Los poetas son los siguientes: Enrique Díez-Canedo, Luis Fernández Ardavín, Fernando Fortún, Pedro Luis de Gálvez, Ricardo Gil, Andrés González-Blanco, Juan Ramón Jiménez, Rafael Lasso de la Vega, Antonio Machado, Manuel Machado, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Enrique de Mesa, Tomás Morales, José Moreno Villa, Francisco Navarro Ledesma, Ramón Pérez de Ayala, Manuel Reina, Arturo Reyes, Salvador Rueda, José Sánchez Rodríguez, Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Francisco Villaespesa y Antonio de Zayas.

SÓNGORO DE LAS HERIDAS Y VERSOS DEL MAYOMBÉ

ESE ES GUILLÉN POETA BONGOSERO
GUILLÉN QUE TOMA RON EN LA ESQUINITA

En un rincón apartado de la playa cubana de Varadero el poeta Nicolás Guillén descansa sobre la arena, contempla el mar y construye imágenes con las nubes que pasan, como hacen los japoneses en un juego de relajamiento y arte: un desfile de sombras por el cielo de La Habana. Al final el poeta acaba fijando su atención en un diminuto habitante del universo.

BUENOS DÍAS, mi campo y mi libro y mi sol y mi
 sangre sin dueño,
Frente al mar viendo las olas.
Las aguas impasibles con espumoso estruendo,
Espuma equina entre tus muslos de metal.
Caminaban descalzos los sentidos
Y hay pies en detenida velocidad de salto.

*Negro bembón ven p'acá
Yambambó que siga el son
Cumbacha y Sensemayá
Que el son de todos no va a parar*

Ahora el poeta se mete dentro de si mismo
Y ya te estás borrando como un dibujo antiguo.
Hay una voz distinta de la que siempre oímos.
Por qué desde esta roca me vuelvo airado y miro,
Ven a mi lado y mira lo que yo estoy mirando:
En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes,

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

Víbora interminable de piel veloz marcada,
 Gallo desparramando el día con sus alas,
 Y una mulata que se derrite de sabrosura,
 Y el cielo profundo ceñido por el arco del mediodía.
 Gente sencilla y tierna, descendiente de esclavos,
 Sangre derraman de una misma herida,
 Flotando en aguas de implacable olvido

*Negro bembón ven p'acá
 Yambambó que siga el son
 Cumbacha y Sensemayá
 Que el son de todos no va a parar*

Los que trabajan con un haz de destellos
 Y alimentando ramas donde colgar los pájaros cansados,
 Estas ramas oscuras movidas por los sueños.
 Yo vi a Sabás, el negro sin veneno,
 Como una nube inmensa desde el fondo de un valle.
 Un negro tuesta su café en cuclillas,
 La dulce sombra oscura del abuelo que huye,
 Dos niños, ramas de un mismo árbol de miseria,
 Las espadas que hundieron su punta en las auroras.
 Y mira el Mississippi cuando pasa,
 Los que educan sus hijos en West Point
 Y el general de charretera y moña:
 Clávame su monóculo de cíclope automático.
 Encapuchados danzan hombres fúnebres,
 Los usureros cuentan y recuentan sus plumas,
 El incendio implacable del olvido,
 El candado que cierra las cosechas del mundo.

*Negro bembón ven p'acá
 Yambambó que siga el son
 Cumbacha y Sensemayá
 Que el son de todos no va a parar*

Quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba.
Es que aquí están los gritos silenciosos
Y con mi voz para que el pecho te hable,
Y la canción alegre flotará como una nube sobre la roja lejanía.
Están ya las maracas en el puerto,
Las guitarras con vientres de mulata,
La voz de una guitarra suspendida,
Tus pies inagotables quemados por la danza.

Remota angustia mía disparada en el viento,
A mí me sobresalta la odisea de esta hormiga.²

² Texto de 58 versos tomados de otros tantos poemas de Nicolás Guillén (un verso por poema), incluidos en sus libros *El son entero. Suma poética 1929-1946* (Buenos Aires, 1947), *Antología Mayor. El son entero y otros poemas* (La Habana, 1964) y *Páginas vueltas. Memorias* (Madrid, 1988).

ESTE ABETO enfermizo
que ralea bajo la luz de enero
nos enseña, en alzado,
el corazón radial de su ramaje:
candelabro de nervios
que miran hacia arriba
y se curvan
como los brazos de un gimnasta
al concluir su ejercicio:
un alarde sin auditorio,
un saludo animoso.

~

Han cubierto la balsa de los pájaros
con una lona blanca.
Sobre el tambor tirante, bien plantado,
el agua de las últimas tormentas
forma un embalse en miniatura,
un charco anónimo.
Dos urracas se arriman a la orilla
para beber con avidez
y lavarse el plumaje:
la cara de la cruz, el sol entero.

~

Todavía la escarcha forma escamas
sobre la tierra de las rodaduras,
el barro seco y cuarteado por el frío.
Al mediodía serán gotas,
un hilo de humedad entre la hierba.
Bebedero fugaz de insectos y conejos,
margen de vida.
Así, por no pisarlo, el hombre
sobre la marcha
alarga el paso, lo aligera.

(Casa de Campo)

EN LOS TRATADOS de iconografía
 se pinta la imaginación
 como un hombre de cabellos revueltos,
 erizados, en punta: no la racha de aire
 que levanta las hojas de la calle,
 sino los flecos de los toldos; no un imán,
 sino las limaduras de hierro. Algo
 le insufla vida, lo ilumina por dentro,
 lo exaspera. Pasivamente
 espera su destino, ser empujado
 o distraído
 por fuerzas que lo exceden,
 como esta tarde el cielo de septiembre
 va alternando sus cúmulos y azules
 para verter sobre los pinos
 y mis ojos que los contemplan
 un sobrante de claridad,
 de luz madura.
 Una corriente eléctrica, imperiosa
 toma el mirar y lo somete.
 Una inquietud, como la del poema:
 dar cuerpo a la insistencia
 del mundo.

(Septiembre)

DE LAS AGUAS que junta la memoria
queda un regusto ácido, limoso,
que se prolonga en el decir:
escorrentía de la mente,
aguas lacustres.

Expuesta a la intemperie,
casi fuera de plano,
la pendiente de tierra laminada
brilla como la mica,
como el lienzo de un párpado,

detrás del niño de la foto
que no puede ocultar su repugnancia
cuando ingresa en el agua oscura
y siente el tacto del barrillo
bajo los pies descalzos.

(1976)

NO HARÁS de la esterilidad

tu asunto: cerros grises, descampados, la roca roja
que preside el talud

y es un techo interino donde el hombre
se resguarda del sol, en la sombra benéfica,
como si las caladas que da muy lentamente

fueran, después de tantos años,
su manera de estar en el secreto,
su oráculo a medida. Ha vuelto a la trastienda

de la ciudad,
las afueras y su almacén de injurias,
y el lenguaje de braille de la grava

es un ábrete sésamo que no conduce a parte alguna
o lo arroja de vuelta al agujero: una sombra diluida
en la sombra mayor

de la arenisca. Desde su observatorio
apenas logra ver el puente
ni la pequeña huerta

donde un viejo afanoso
siente pasar los trenes a su espalda
y ve menguar la tarde una vez más.

(De la caseta eléctrica, ni rastro).

Pero aquí abajo, a dos palmos del suelo,
en la base del cráneo,

hormigas y lombrices se entrecruzan, hacen túneles
diminutos
que muelen el mantillo y lo olean

para el mes de la lluvia.
Aquí abajo,
en la nuez temblorosa, algo llega a su hora,

una sonaja con semillas
que esperan germinar tarde o temprano.
Ten,

toma un puñado y llévalas a casa,
búscalas un lugar propicio
y deja que persigan, como tú,

la luz en la penumbra, que den los pasos convenidos
para llegar a su querencia.
El tiempo es una cinta métrica

que vamos segmentando a voluntad.
Y todo es un perpetuo recommienzo.
La aridez o el decir,

la tierra prometida.

(*Red Rock*)

MAS SE agota en sí mismo el color,
hermosa coincidencia de sangre y vida,
que como vela
se consume ante la mirada

en cualquier lugar pueden hallarse lechos fríos,
agua hirviendo,
comida descomponiéndose

en el umbral,
alguien tantea frutos a media luz,
descubre la piel del lenguaje a media luz:

ESTA ES la santidad que se invoca y se tiene entre manos,
frente baja ante la luz que proviene del blanco de plomo,
éxtasis frente al olor que disuelve la luz,
eso que conmueve la mirada desde el interior:

JULIA MELISSA RIVAS HERNÁNDEZ

A RAZÓN de la liturgia del color,
la ruina de aquel sitio es posible en la imagen

todo pigmento pierde ímpetu frente al ojo,
incienso que se consume
y el observador desiste
(finalmente)
dominio de maravillas corruptibles,
bella imitación y artificio de la creación:

DE ESTA MANERA sé que mi nombre es mío
(pródigo y nuevo),
este nombre me dice yo
y por cuanto lo repites,
me reconozco ante el silencio de las cosas que respiran:

JULIA MELISSA RIVAS HERNÁNDEZ

COMUNIÓN,
moribundo el ojo que conoce el color,
la mente designa

comunión de oficio
comunión de siglos

en la imagen y por la imagen
 permanecer
 perennemente
 permanecer:

DEBAJO DEL SOL

existe una puerta que se abre hacia lo inalcanzable
(lo sé)

en el tiempo impreciso
en la hora aproximada
(lo sé)

existe en lo posible un sitio,
un pedacito de cielo que puede ser pintado para *ser nuevo*,
un sitio donde todo lo creado es su decreto

(lo sé):

CASI UNA COSA SON

MANUEL PARRA AGUILAR

JUNTO AL PLATO

el eco del aceite hirviendo

la sal abandonada en el filo de la mesa

las yemas de los huevos encienden el día:

el día es una llamarada

AQUÍ PUEDEN PASAR

LAS MORONAS dispersadas sobre la mesa
un sabor de empanadas es simplemente el recuerdo
¿qué es esa maravilla de la caries?
algo para el necio
sin duda

MANUEL PARRA AGUILAR

EL MAL QUE FUE OCASIÓN

ANTES DE DESPERTAR el aire se libera del sueño
con los ojos abiertos
sólo yo sé
 dónde canta el mismo gallo

MANUEL PARRA AGUILAR

NO APROVECHARSE DE LA DICHA

EN EL DESPERTAR

el sol pinta las cosas

(tremenda hambruna de colores)

se trata de abrir los ojos:

hay semillas de luz bajo los párpados

MANUEL PARRA AGUILAR

EL LIMONERO

*A Chema,
mi padre.*

1

ESTA ES LA SOMBRA del limonero
por la mañana
se despierta el fuego al cruzar el viento,
sabia raíz de agua en la tierra
amo la corteza de su fruto amarillo,
los tegumentos de su espina, el ácido aroma
de vez en cuando una nube
hace sombra a la sombra del limonero

2

vertical la sombra del limonero
es centro en el centro del mediodía
como una estatua nos observa
con un solo pie intenta brincar para ocultar el sol
no puede

3

por la tarde
huyen pájaros azules
al lanzar la primera piedra

BUEN PASATIEMPO ES

A VECES el árbol también quiere ser canto,
no carbón o leña,
canto, fuego vegetal, asombro del primer pájaro en la rama

(por el durísimo tronco
trepa la oruga)

MANUEL PARRA AGUILAR

ASÍ COMO TIEMBLA la hoja
sobre la anónima rama frágil.
Así como se desvanece
el viento y el ruido del viento
al perforar el ventanal urgente.

Casi como ese instante
en que la gota de agua
se evapora en colores y vuelos.

Así amalgamo las palabras
en un orden puntual y diligente
intentando que los recuerdos
se conviertan en hielo terso.

Conversarlos y traerlos hacia mí
como un trompo o un pez.

TAMBIÉN NOSOTROS nos detenemos y suplicamos
entre la gente que pasa y pasa adoquinando la noche
cruzando las calles para escaparse de las casas húmedas.
Es mentira que te encuentras tras las lágrimas,
caminas igual que todos, con tu vestido azul,
y pareces hablar sola. Los demás callan.
Al pasar por allí se siente aroma a dolor.
Los niños ya no podrán dormir.

Así como las hojas de un árbol viejo,
buenas son, hojas niñas del otoño frío
que salpican tu rostro amable de mármol blanco.
Como el aire cansado que se derrama,
imaginando borrascas de sí mismo.
Así como gotas de una lluvia tibia,
deben ser así las palabras no dichas.
Aquellas que aguardaron mejor instante,
las que no supe guiar hasta tu vientre.
Las que son de mí, lastimosamente
de mí, para una eternidad altiva.
Ellas, palabras niñas, cansadas, que imaginan
ser llanto sobre tu mármol blanco.
Palabras que ya han bregado por morir resacas
mientras el ruido intolerable del silencio las sepulta.
Me ha parecido oír tu silencio tras las sombras
de un pobre cristal grisáceo y roto
que ha estallado a mis pies
un par de siglos antes de mi muerte.
Familias de temblores arreciaron por la tarde.
Humano soy, me dije, como humano también eres,
como tantos otros, como todos.

Y redobra la tormenta de deseo despiadado.
El patio rojizo e infinito se desdobra
y me permite ver los círculos concéntricos
que me llevarán hacia ti.
También truena el silencio, porque el silencio
forma parte de mi historia.

Eres el paraíso, eres mi acera, eres mi ventana al mundo,
mi absurdo universo de niñez valiente.
Late la contingencia de la pérdida, más no el designio.
Eres el alba que prolonga el infinito.

RAÚL ALONSO

¿ESTÁS ALLÍ?
Suelo preguntarlo cada vez que el tiempo duerme.
Tal vez no me importe ya.
Claro que grito para que me oigas.
Pero después de todo
vivimos
también
para que alguien de cuenta de nosotros.

¿Habré vivido todos estos años
sólo para que percibas que respiro?
¿Me habré destinado al sol
sólo para contemplar mis sombras
y advertirlo yo también?

Mientras tanto las mañanas se rompen.
¿Estarás allí?

Sólo existe alguna flor mutante,
un mar inmóvil y una lámpara.
Poca cosa.
La historia requiere de otros atributos.

LA PENUMBRA necesaria me calma por las noches.
En el arbusto del jardín estará el alba
y los pájaros se elevarán en círculos.
El mar avanza y los niños pierden sus castillos
en la arena húmeda de las orillas.
Las calles son idénticas a las de ayer.
El fuego del tiempo me abrasa las sienes
como un infierno desnudo y débil.
Nada cambia y todo se reduce a polvo.
El sueño y la vigilia, tan iguales.

AMANECE OTRO DÍA

y me levanto
absurdamente anclada en la tristeza

es cierto que me duele la espada
me falla el paso armonioso por las calles
tengo un frunce permanente entre las cejas
y pienso que quizás haya olvidado
la alegría en algún sitio

la busco y a simple vista no la encuentro
y me percató del desorden de los libros sin leer
imposible ahí nunca estuvo

abro cajas y descubro cosas ya olvidadas
una carta una factura una foto el resguardo de un encargo

concentrada tras las gafas
decido averiguar dónde la puse
la alegría
que no alcanzo a recordar

y rebusco en el desorden
a cada rato más cansada
ya no aspiro a encontrarla
tal vez pudiera conformarme
con una simple fotocopia compulsada

A mi tía Isabelita

EN LA CAJA de costura de mi tía
confluían coloridos los retales y los hilos
las bobinas las madejas y
 alfileres de cabezas diminutas
unas veces ordenados otras muchas en hatillos

me obsequiaba con trocitos de las telas que sobraban
mas mis ojos asombrados
ignoraban lo mundano
y tan solo se fijaban
en el mayor tesoro de la caja
acerico almohadillado de tejido de satén

lo miraba con deseo
con afán de poseerlo
y un buen día con calor en las mejillas
le pedí que me lo diera
un presente tan preciado en mis manos infantiles

lo acercaba hacia mi cara
y en mi casa de muñecas un lugar privilegiado
el cojín de la otomana
la almohada de la alcoba
o escabel del sillón majestuoso

entre tanto trasiego de mudanzas
en los juegos a la hora de la siesta
asomó punzante una aguja que habitaba maligna entre el relleno
tras el pinchazo me sentí Bella Durmiente
brevemente
hasta que me atrapó el llanto

ME DIJERON cuando niña
Que donde acababa el paisaje
Se encontraba el horizonte.
Cinco décadas pasaron,
Sigo avanzando y no alcanzo
Quizá esa línea no existe
Tal vez mi paso es cansado
Y aunque lo intenta no llega
¿Me engañaron los mayores?
¿O el horizonte es quimera?

QUE LA VIDA iba en serio
Me dijeron tantas veces
Para presumir hay que sufrir
O callada estás más guapa
la letra con sangre entra
O las flechas de Cupido.
Tantas cosas me dijeron
tantas veces repetidas
que creerlas ya no quise
y reté al paso del tiempo
Mortadelo en los tebeos
con vestidos de colores
o disfraces imposibles.
Y fui yo quien hizo sangre
con la letra convertida
en otras flechas más dañinas.
Hoy no tengo más remedio
que aceptar esta premisa
que si en serio iba la vida
más en serio va la muerte
que cualquier tiempo pasado
fue mejor sin duda alguna
pues entonces conocimos
las gallinas engordadas
la zorra y sus verdes uvas
la princesa del guisante
Robin Hood y Blancanieves
la manzana que te ofrecen
el reptil o la madrastra

Genoveva de Brabante
en polvos blancos o jeringas
el miedo en los callejones.
Y no vino ningún príncipe
aunque habite en la memoria
más real que el padrenuestro
que arrullaba nuestros sueños
y las esquinas de la cama
o ese timbre oscurecido
de las voces enlatadas
en el NO-DO de los cines
matinés de los domingos
intercambio por la misa
Silvio, Dylan, Frank Sinatra
los sonidos de otras lenguas
rebeldía en blanco y negro
los poemas subrayados
subtítulos en las películas
y la música insistente
palpitándome en la sienes
I am alone again, naturally.

VISITO TU CUERPO
por vez primera
igual que si volviera
sin saberlo
a un paraje familiar
como si ya te conociera
y se ensamblaran
mis brazos con tu espalda
en un baile sensual y
primitivo
que ninguno recordamos

Me siento una turista
principiante
que descubre tus calles
transitadas

No es cierto que no se olvide
nadar
ni montar en bicicleta

AQUÍ TE ENTREGO
como se entrega a los dioses una ofrenda,
envuelto en llamas,
prendido de deseo
y henchido de milagros,
pero pobre
como un niño hambriento,
mi corazón enamorado.

ESCRIBO PARA ENTREGARME al mundo en sacrificio,
para entregarme a ti.
Escribo para despedazarme,
para que tú me despedaces.
Para que me destroces.

Susceptibles a la desgarradura
se vierten aquí mis palabras.
Son heridas de bala.
Cada palabra un disparo.

Todo este amor podría desprenderse ahora mismo.
Quedar pendiendo de un ligero hilo.
O podríamos empezar a aborrecernos
y apretar el gatillo.

¿QUIÉN SE ATREVE a disparar primero
en esta batalla que aún no ha comenzado?
Recuerda que al final,
cuando llegue el armisticio,
habrá que contar todos los muertos.
Todos.
Y tendrán que haber merecido la pena,
aunque igual
es pedirle a los muertos demasiado.

Y DE PRONTO, vi en ti todos los húmedos paisajes
que en mi vida había contemplado.
Todas las ciudades en ruina que un día visité
y las que aún me quedaban por visitar:
Pompeya y Herculano,
Tánger, Quito, Nueva York,
Calcuta.
Cada uno de los rincones de la tierra.
Entre tú y yo,
los ríos, los lagos, los mares, los océanos,
todas las aguas
como un inmenso abismo al que arrojarse.
La espera del beso como un acantilado.
Y al fin
la muerte dulce
que asola el mundo.

LAS MILICIAS vinieron a invadir
nuestra pequeña aldea de pensadores.
Nosotras tratábamos de cosernos las heridas a balazos.
Mis ojos,
derribados,
no querían ver.
Mis ojos
solo saben
morirse en los tuyos.

MIENTRAS NOSOTRAS hacemos el amor
hay niños que mueren en Gaza y en Ucrania
y en otras guerras que no nos cuentan
o de las que no queremos saber nada.

Al final, todo y todos mueren.

Moriremos nosotras y este amor que derramamos.

También este poema se de
rra
ma
y
muere
aquí.

CONTEMPLAR LA HERIDA

UNA NAVAJA
corta el sueño
cuando el pájaro
golpea la ventana.

Las plumas caen
cuando el aire
no sostiene
el sonido.

La mirada
se deshoja
en el poema
en busca del nido.
Extendida navaja
en la piel del poeta
que sin pájaros
a cielo abierto
desploma
su
memoria
y en su sangre
cada palabra presente
que retornamos
a sus hojas
solo
para contemplar la herida.

DESPEDIDA EN FRANCÉS

LOS POETAS

deberían saber francés
te decía Olga Orozco
más tarde
con toda mi edad
empecé a pronunciar versos
que incendiaron deseos
en tu sombra.

Memoricé canciones
que reproducían nuestras noches
Cree un álbum
para cantar en la Medrano
tocar la inocencia en Vidit
sin derramar nuestras intenciones
en la Calle Bulnes.

Delineaba el silencio
donde descansó
el amanecer
para escuchar
en la mañana
gotas
de
tu
risa.

VALERIA SANDI

Esa lengua romance
que nombraba la poeta
es como
este nuevo lenguaje
que buscó su refugio
en tu hogar de medias lunas
y lo dejaste afuera
en la avenida Córdoba
desde tus labios
vi anochecer
el sabor
de mi fe.
Como en la casita del verbo *être*
esa irregularidad del ser o estar
nos permite también
conjuguar el partir
Y yo
aprendí francés
para irme.

DE TUS PULMONES

no estallarán
los primeros gritos
de albedrío
no habrá matrona
que contenga este pulso
susurrando
¡Es mujer!

No llegarás a mi regazo
como el fruto
de nuestros países
del rojo en común
no bordaremos
una bandera nueva
para tu abrigo.

La ira de la menstruación
me abrirá los meses
con cada dolor
sonarán las campanas
caerá mi fertilidad.

Contaré
desde el patio
las aves colgadas
por cada cuento
que no llegó
a tus oídos.

No existirán domingos
para llevarte
a descubrir colores
en los títeres del tío Juan.

No te soplaré
las pesadillas
ni te obligaré a comer
las lentejas
de la abuela.

No jugarás
en la Convención
de frases
ni se calentarán tus días
en la Santa Cruz.

No sabes
cuántos vestuarios
tuve que habitar
para esconder
la tristeza.

No tendrás
adolescencia
Ni me dirás
¡Mamá!
«El Derecho
pone a prueba
la rectitud de las conciencias».
Pero
«La antropología
es el conocimiento
de nuestra humanidad».

No te dirán
tienes la vena poética
de tus padres
ni nos prepararás
fiesta sorpresa
en nuestro
cumpleaños.

Abril de lluvias,
¿florecerá de noche?
No lo veré, no lo verás
de herencia
no tendrás mis ojos
la nostalgia
de un amor
se lo comió a pedazos.

Desde allá
se me parte la raíz
me crece
la sombra.

Disculpa
el temblor
de mis años
llega
se derrama
nuestro sueño.
Ahora
te llevo
siendo un deseo
seco
en la garganta
desde
dónde voy
tosiendo
todo
lo que no serás.

SE EXTINGUIRÁ CONTIGO el sol,
y un aire gélido
y una escarcha perpetua
y un oscuro llano
y una costa de cangrejos
insensible y escarlata
habrán sustituido el suave
declinar de las auroras
y el tránsito silbante de la edad
y las naciones.

No estarás aquí, y tal vez tampoco
conserve el mundo una reliquia
atroz o bella de tu paso,
de tus obras o calor.

Reposará tan sólo la memoria
rota de una piedra erosionada
donde grabaste, con tu inicial,
el efímero destello de la vida,
tu nombre entre la arena del verano.

LOS MEJORES actores no interpretan:
persisten. La representación funda
su vida, sin que sea el escenario
el único recinto de los juegos.
Todo encuadre es un teatro que anima
la danza. No interviene sino en roles
diferentes según público o atrezo.
Si todos presuponen su ignorancia,
difícil le será urdir un discurso
coherente. Mas si al contrario lo toman
por sabio o adivino, hallará el tono
y el gesto que seduzca a la asistencia.
Será Yorik, si se burlan, y Hamlet
si advierten sinrazones simuladas.
Su destino es condición de los otros.
Y si se viere aislado, compondrá
un espectáculo ilusorio donde
en libres movimientos armonicen
las luces de la tarde y una música
de clave emita notas inspiradas.

Vivir es recrear ese papel
eternamente inventado, gozar
es descubrirse disuelto en ojos
abiertos, y sólo muere si extirpa
las máscaras que el rostro aún aguardaba,
con un mutis descarnado de aplausos,
sin vítores ni saludos gentiles,
mientras descende en sueños el telón.

PADRE SOL

MUY VELOZ es tu cercanía.
Lo ardiente no sólo nos da la vida.
Dejas seca la tierra feraz y enturbias el soplo
levantisco con tus rayos. Calcinas
y sometes. Humillas y confinás.
Penetras en la privada estancia y alumbras
secretos sin pudor. Desdibujas cuerpos, rostros
y figuras. Decoloras el matiz y agrisas el brillo
tenaz. Manchas los rostros rosados y agrietas
las tierras incultas. Avasallan tus labios
que exigen el beso y la saliva. Precipitas sudores
y avivas locuras. Amenazante en tu esfera,
desorientas al sonriente e incentivas la impiedad
del pecador. Mañana tras mañana te abanderas
por la cruel necesidad de amanecer,
pero sacas partido de tus dones y humillas
con lujuria impenitente.

Padre nuestro, nuestro
padre sol, solitario salteador de caminos,
no nos necesitas y sonríes amarillo y fogoso
cuando nos contemplas decaer y a la sombra
cobijarnos de una encina. También ella será corteza
desgajada, desenraizada aguja en el desierto
desolado que presientes y dominas
en el agosto agrietado de la vida.

HASTA EL AMOR

VICENTE CERVERA SALINAS

ES POSIBLE que hoy, de nuevo,
nos aceche el vértigo a la vuelta
del camino. Que un tropiezo
nos revele que seguimos en el campo
de batalla, y al erguirnos
suenen las campanas de la ciega
dispersión. Y es posible que en las brumas
del despojo, distingamos con pericia
aquella fronda que, en la tregua,
edificamos sobre arena y pedregal.
Otros fuegos florecieron
hace tiempo entre surcos de miseria
y mansedumbre. Mas nosotros, educados
en la pronta aparición de lo posible,
rendimos la quietud y pronunciamos
credos destrenzados a la vista
de las rosas verdecidas. No tememos
al temor de la esperanza. Desalmamos
la oquedad, el beso opaco, engalanando
la mirada y los latidos.

¿Quién pronuncia el veredicto?

Combatientes sin escudo y sin arma heridos,
no nos queda otra oración
que la ansiedad de remontar y perecer
hasta el amor.

PRECIOSA PIEDRA

A Celia

COMO LA PIEDRA que cae
lejos del dolor, así mismo
vierte el corazón infinitas
prendas y regalos en el alma
del amado, sin causarle sobresaltos
y amparando sus quimeras. Sus ondas
invisibles lo resguardan del tropiezo
y de la duda. Lo hacen libre
y lo despiertan, sin causarle
sobresaltos. Reconoce sus efectos
cuando los objetos han hallado
su lugar, cuando el peligro se refugia
en el arcén, cuando el fruto
es en la fuente el manjar
más exquisito, y cuando las palabras
restablecen el laurel de la victoria.
Así mismo, quiero lanzar
con ímpetu mi honda
para que caiga, preciosa piedra,
en la distancia del dolor
y poder, al fin, hincarme
al corazón del bien amado
y ofrendarle, jovialmente,
lo que de ti hube yo aprendido.

Es el momento de olvidar la jaula y el jade,
las jaurías cuyos brillos ocultaban la tenue
luz de los crepúsculos que fuimos. La ocasión
de desterrar el pecho hundido, las manos
lacias y las hojas agujereadas por las plagas
del silencio. El tiempo de los ojos achinados
por la risa contagiosa y los pasos acordados
en la senda que fabrica el otoño con su esplín.
La estación que recolecta frutas encarnadas
y palabras lamidas en la orilla de un rojizo
plenilunio. Los caminos donde amamos
y amados fuimos no se multiplican bajo
nuestros pasos como los anillos de Saturno,
aquel sabor a hinojo y aventura, a plenitud.
¡Ven, olvida los quebrantos y yo también desterraré
la cólera y el desconsuelo! ¡Ven y recupera
la sonrisa de Selene que renace y parece así
guiarnos! Tal vez se bifurquen algún día
estos latidos. No deben atemorizarnos. Sólo
importa saberlo: hoy es más que un día.
Nuestro tiempo es. Nuestra congoja queda atrás.



PARAÍSO PERDIDO



LA NOCHE ESTÁ borrando los volcanes, igual que el alba los dibujará mañana.

Desaparecer es un arte, como abolir infantilmente el mundo con los ojos, como jugar el juego de la amnesia, fracasando, tatuando con vehemencia aquello que debió desvanecerse. Miles de luces mínimas anuncian la llegada de la oscuridad, que de cualquier manera el alma presentía con sus lentos reflejos y su lección de siglos observando el horizonte. Ya nadie va a atreverse a prometer o predicar que habrá un mañana, que nuevamente comparecerán montañas, inéditos dioramas de color, tibiezas para el ansia. Es imposible introducir las manos en el fuego de lo que será, esas son fábulas contadas a quien no quiere dormirse por temor a despertar del otro lado en un orbe siniestro. Solamente hay este largo brochazo de la noche y sus gruesos aceites, como el naufragio de una embarcación hasta que alcanza el fondo y el depósito de sales en donde gradualmente se disolverá. Así es la letanía de la declinación, un parpadeo que nadie registró, una catástrofe de mundos silenciosos y silenciosa como la edad, como voltear y ya no ver al joven que escribía, hace un momento apenas, el gran poema que firmaba con su nombre. ¿Qué es un nombre? ¿De dónde viene la marea que se lo lleva todo a dónde? Lo que hace falta es pellizcarse y comprobar que hay un aquí, un movimiento súbito hace falta, un aletear de brazos y salir volando, como un meteoro más, como una estrella envuelta en su fugacidad. Así va deletreando su monólogo la noche, el teatro de su hipnosis como un potente láudano, como el conteo que nunca se completa cuando hace efecto la anestesia, para soñar sueños perfectos, nuevos: los blandos simulacros del olvido.

HOY SENTÍ lo que es la caída al vacío:
un mundo que se nubla, una asechanza
de lo oscuro que rompe el equilibrio,
desafía cualquier seguridad. Te conduce
hasta el desván del miedo, acecha por
las yertas avenidas, cruza insomne el
trayecto de los años. El cuerpo lleva en sí
su propia destrucción, sus inexactos
límites, sus carencias. Ya no espero
milagros ni reconciliaciones imposibles.
Supe cómo esquivar el sol de lo siniestro,
cómo hablar de la muerte sin nombrarla.

EN EL CUERPO DEL MUNDO

MIRA DE NUEVO el mar, sonrisa innumerable,
aprende de su lengua la pobreza
en el verano de los girasoles
muertos, mira otra vez las olas,

saliva de los dioses, llénate de su luz,
que no podrá saciarte. Oh mundo,
en tus médanos gira todo aliento
a la busca de un cuerpo: el tuyo, luz.

Nos cegaste. Seguimos caminando,
a tientas en lo oscuro, hasta encontrar
para siempre ese cuerpo al que abrazarnos,
la cascada de luz, y ahí está la eternidad.

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA (1952-2025)

TU PASO, OBSEQUIO DE MIS DÍAS

ROBERTO ARIZMENDI (1945-2025)

SI NO ES POR TI que sé el tono preciso del color del día
sólo el destierro acepto como ansia de verdad
para encontrarte en plenitud de asombro
y en promesa de luz que anuncia el alba.

A qué vino el detalle exacto de tu beso
sino a labrar con precisión sobre la piedra
el perfil irrenunciable de tu esencia
y el vuelo inocente de tu anhelo.

Si la infancia ha de ser
inagotable fuente de esperanzas,
que tu mano construya el horizonte
con cada gota de luna o lluvia renovante.

Cuando mi voz sea escasa
y guarde para mí sólo el recuerdo,
habrá de ser tu sonrisa mi alegría
y el eco de tus pasos mi epitafio.

DEL OLVIDO

ASÍ COMO HAY un afán de novedad, hay un afán de olvido. A este debe achacársele que encontremos novedad en lo que, habiéndolo visto una primera vez encontramos como nuevo por segunda vez.

Si no hubiera olvido, no tendríamos que tomarnos el trabajo de inventarlo. Él mismo se hubiera ocupado de hacerlo.

El olvido es aquella porción de muerte que proporciona el no saberse.

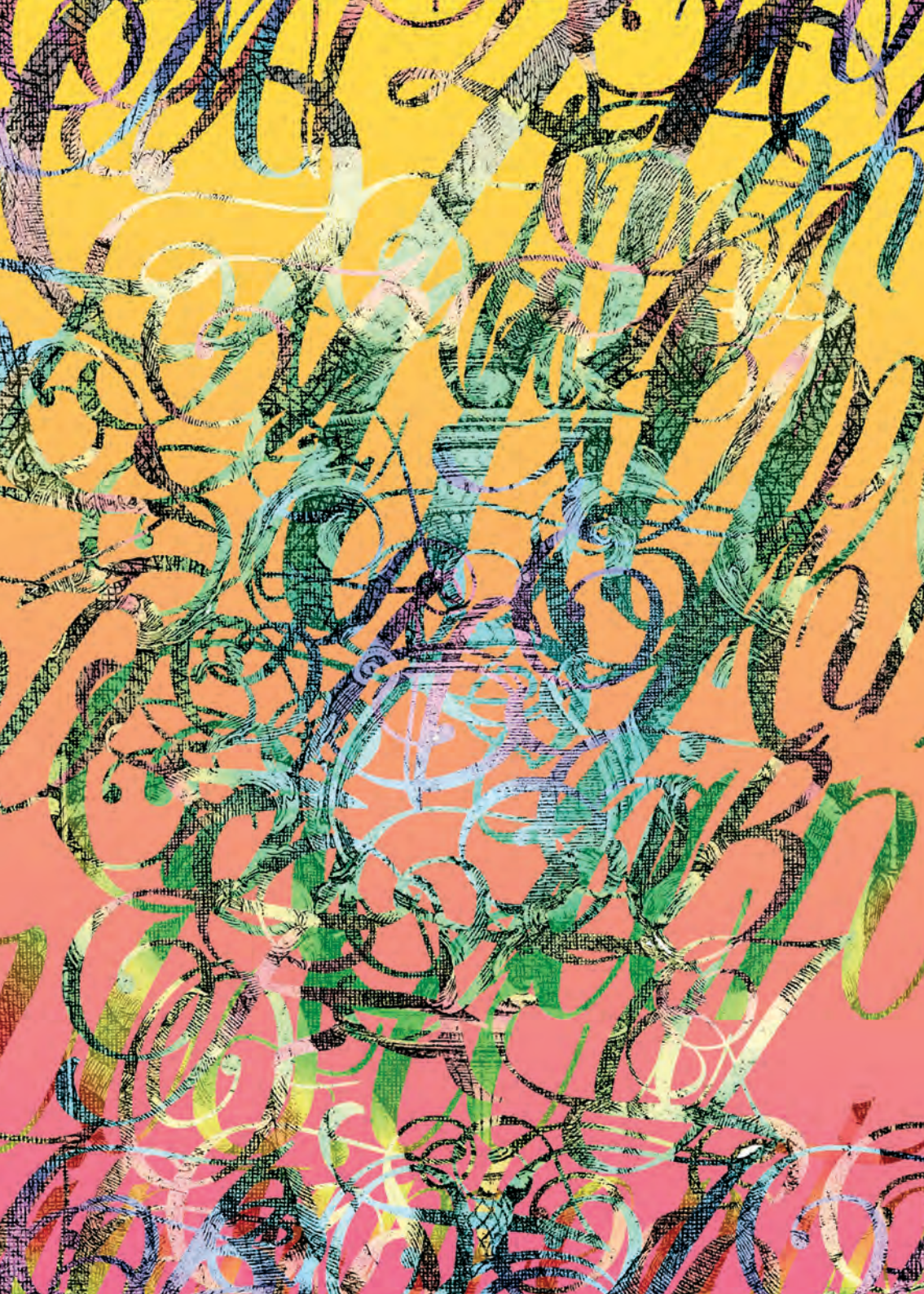
Ahí está rescatándose sólo para sí mismo desde el fondo de nuestra propia ruina.

¿Y qué haces tú para contradecirlo?

El olvido vive de nosotros, nos exprime.

Somos la savia por la cual él nos retribuye, sin pago alguno por haberlo alimentado, la nada.

JUAN CALZADILLA (1930-2025)



LOS ALIMENTOS



BAUTISTA, AMALIA (2022).

AZUL EL AGUA

BARCELONA: LA BELLA VARSOVIA.

JOAQUÍN JUAN PENALVA

Azul el agua es, hasta la fecha, el más reciente libro de poemas de Amalia Bautista (Madrid, 1962), publicado por La Bella Varsovia en mayo de 2022, aunque ha tenido ediciones posteriores. Bautista es una de las voces más reconocibles de la poesía española contemporánea, tal como atestiguan sus libros anteriores, desde *Cárcel de amor* (1988) hasta *Falsa pimienta* (2013), pasando por *Cuéntamelo otra vez* (1999), *Hilos de seda* (2003) o *Estoy ausente* (2004), por citar solo algunos. Tal como afirma Luis Alberto de Cuenca, «[l]a «línea clara» se hizo para Amalia Bautista. Su poesía esgrime el mismo pulso firme y verdadero que la de d'Ors, Juaristi o Martínez Mesanza».

En *Azul el agua* asistimos, en palabras de la autora, «a un recorrido por las tres heridas de las que habló Miguel Hernández, las que nos conforman como seres humanos y nos acompañan durante toda nuestra existencia. La muerte, la vida y el amor, en este orden, son las ideas que vertebran las tres partes de este libro en el que he querido ir de lo oscuro a lo claro, de la tristeza a la esperanza, del llanto a la luz». Este libro, por tanto, se nos presenta como un camino que abandona las sombras y se eleva hacia la claridad, una suerte de vía purificadora o ascesis hacia la luz. *Azul el agua* se divide en tres partes bien diferenciadas, «Vendrá la muerte y no tendrá sus ojos», «El sol sale para todos» y «Y que no quede un clavo donde colgar las dudas», de 14, 13 y 13 composiciones cada una, respectivamente, lo que suma un total de 40 poemas, todos ellos breves y con título.

El volumen, dedicado a la madre de la autora, se inicia con una serie de poemas que alternan el paso del tiempo con la recreación de la infancia, desde «Las zapatillas mágicas» («Me las compró mi abuelo / por que yo caminaba de puntillas»), hasta «Agua», cuyos versos recuerdan la muerte de una niña de seis años: «Siempre pintábamos azul el agua.

/ Ella era delicada, blanca, rubia, / tenía dos hermanos menores y una madre / muy alta y muy embarazada. / Ella fue mi primera / idea de la muerte». Destaca, entre las composiciones de esta parte, «Eco», en la que una madre se asoma a las habitaciones de las hijas cuando ya se han emancipado: «Nada que se parezca a lo que ocurre / en las habitaciones de las hijas / cuando se van de casa».

Los poemas de la segunda parte, «El sol sale para todos», se recrean en la contemplación de la vida, tal como ocurre en «La terraza», «Contra todo» o «Mariposa monarca», pero también en «Africanas», «Marina» o «Fragmentos». Ahora bien, en algunas de las piezas, esa contemplación se transforma en reflexión, como ocurre en «Venus del espejo» o «Canto de las espigas», e incluso otras, como «Fauces», cuentan una pequeña historia, un momento de amenaza o peligro: «El perro espera una palabra, / un gruñido más bien. / La orden no se pronuncia. El chico negro cambia su camino, / atraviesa la calle, da un rodeo / y varía su ruta. / Se aleja de las fauces, / una vez más se aleja de las fauces: no es más débil quien cambia su camino». De todas maneras, si hay un poema especialmente recordado de esta parte, ese es «Revisión ginecológica», breve, contundente, rotundo: «¿Embarazos? / Dos. / ¿Partos? / Dos. ¿Vivos? / Dos. // Pienso de golpe en las que deben dar / respuestas menos uniformes / y humildemente doy las gracias».

Las composiciones de la última parte, en cambio, son netamente luminosas, sobre todo porque aparece un tú que se une al yo poético y ambos conforman un nosotros de asombro permanente y descubrimiento, de amor y reencuentro. Ese tú se presenta al lector en «Título», el primer poema de la última parte («En aquella primera noche nuestra, / desde la que han pasado varias eternidades, / te otorgué un título de Graham Greene. / Yo me dije: *El amante complaciente*; / y te dije: *El amante complaciente*. / Han pasado los años / y no has perdido el título») y ya no va a abandonar el resto de poemas del libro. De hecho, en «Canción pop», ese tú («Siempre tú») supone la respuesta a todas las preguntas, a todos los dilemas. Y, cuando no aparece explícito, lo encontramos de forma implícita, como ocurre en el poema «México».

En realidad, toda esta última parte es un cancionero amoroso, el relato de un amor que empieza en plena madurez pero todavía es joven, de ahí que encontremos a los amantes en «Lisboa» en el poema final del libro: «El Tajo, que ya es mar / y es herida y ventana. / Nuestra edad

avanzando / y la asombrosa y rara juventud / que convocamos al cerrar
la puerta. / Nuestro amor renovado / y pasteles de nata»,

Pronto se cumplirán tres años desde la publicación de *Azul el agua* y no sabemos cuándo publicará Amalia Bautista su próximo libro, si es que lo hay. «A la poesía no se la convoca ni se la obliga, ni la disciplina ni el empeño, ni las horas dedicadas o las variadas e inexistentes musas pueden nada contra su ausencia. Llega cuando quiere, cuando puede, cuando es necesario, cuando no hay otro remedio», nos recuerda ella.





VILLANUEVA, ELIANA (2023).
EL INCESANTE BRILLO DE LAS MEDUSAS
GUADALAJARA (JALISCO): ESPINA DORSAL.
LUIS ARMENTA MALPICA

Los libros de literatura han tomado el lenguaje científico o afín a la ciencia desde los ensayos líricos de *Los paraísos artificiales* de Charles Baudelaire (1821-1867) a los poemarios de Francis Ponge (1899-1988), ambos franceses, con una cauda de seguidores como Roger Munier, Roger Caillois, etc. En México, recuerdo las obras de Gerardo Deniz, Ernesto de la Peña y Coral Bracho, quienes publicaron en los años 70 y 80 sus primeros trabajos. De manera reciente, a raíz del éxito de Maricela Guerrero y Elisa Díaz Castelo, parece resurgir el interés por este tipo de lenguaje entre los poetas más jóvenes. Maricela Guerrero pugna desde hace tiempo por esa corriente llamada biopoética, que leemos en Marosa di Giorgio, en la que se persigue la integración de lo animal en la escritura y la preservación de la naturaleza de modo impersonal.

En cuanto a la largueza de los títulos, los tratados filosóficos y las novelas de caballería los utilizaron mucho antes que los libros de poemas. En mi caso, me sorprendieron bastante algunos hermosos ejemplos de narrativa como *Buenas tardes a las cosas de aquí abajo*, de António Lobo Antunes o *La eternidad por fin comienza un lunes o el grande viaje del cisne negro sobre los lagos de hielo de Irlanda*, de Eliseo Alberto, hijo del poeta cubano Eliseo Diego, a quien pertenece la mitad de dicho título. Entre los que me causaron impacto en los terrenos de la poesía mexicana están *El ojo es una alcándara de luz en los espejos* (1996) y sobre todo *Varias especies de animales extraños cubiertos de piel jugando juntos en una cueva con un pico mientras Richard Dadd observa desde un calabozo de Bethlem* (2008), por apropiarse por completo del título de un tema de Pink Floyd incluido en el álbum *Ummagumma* (1969) y poner a funcionar al pintor inglés de la época victoriana Richard Dadd como espectador y personaje. El autor es el siempre innovador Jeremías Marquines, nacido en Tabasco en 1968. En el norte del país, desde hace tiempo la largueza es caracte-

rística de los títulos de Armando Alanís Pulido o recientemente en los de Jorge Humberto Chávez.

Así llego al pequeño libro de Eliana Villanueva titulado *El incesante brillo de las medusas* (2023). Por fortuna, de título no tan largo y que tampoco entra de lleno en las llamadas ecoescrituras. Porque aunque el tema son los animales marinos, la autora los trata como símbolo del hablante lírico. Y, recordemos, en las eco-escrituras desaparece el yo. Se trata del único título que conozco de la editorial emergente Espina Dorsal, dirigida por Gustavo Iñiguez, y que pertenece a la colección Amnios. Un librito, por su formato, de caja amable, y arriesgado en su composición tipográfica por la combinación no frecuente de dos familias tipográficas contrastantes. Breve de contenido y, aun así, dividido en cinco secciones y un poema inicial. Preludio, Inmortalidad, Incesante, Fauna marina y Epílogo muestran, en su parquedad, la línea de titulación de casi todos los textos: una palabra, tres como máximo. En total, menos de 40 poemas en 62 páginas.

El libro arranca con una comparación bastante obvia: «Las medusas / en el mar // son las estrellas / del cielo...». Sin embargo, con la misma cortedad de aliento, el poema «Bioluminiscencia» dice: «La poesía es / veneno que palpita / fulgurante». Y aquí los cortes versales no son arbitrarios. El poema «Páginas» también muestra una definición muy breve: «Las medusas son / páginas / radiantes / y tóxicas...», cuyos adjetivos lo acercan más al poema inicial. El final lo salva: «Las medusas / son pájaros / que aprendieron / a sobrevivir / sin respirar». Para un libro con bastante aire, me llama la atención que muchas de estas medusas cumplan con la premisa.

Esta tónica se presenta en distintos momentos del libro: desigual, por lo mismo, pero de cierta potencia en textos como «Formol» o «Nudo». En estos ejemplos ya aparece una voz capaz de abrir sus recursos más allá de la definición o los lugares comunes. Una voz de tono fuerte que matiza la violencia: que no se excede y tampoco se queda en el umbral. La necesidad de definir permanece en otros buenos textos como «Matriz»; o el manejo del «yo» se vuelve imperativo, como en «Fogatas».

El discurso de «Fogatas» aparece en otros momentos, y me da la impresión de que pudo ser un poema más largo, justo para evitar esas repeticiones del agua y el incendio. «Ácidos», «Caída», «Concierto»,

«Arcoíris cerebral» y «Bipolar» me devuelven la fe: sí hay buenos poemas en este libro de Eliana Villanueva. Más allá de los primeros ejercicios que uno intenta al escribir, y más profundamente divisados. El libro se neutraliza en su «Fauna marina», pero al final, en el Epílogo, entre «Agonía» y «Poética», cierra bastante bien. Estos dos textos parecen resumir este trabajo: la agonía y la poética como razones para publicar *El incesante brillo de las medusas*.

Aunque no tengan cerebro, las medusas poseen dos docenas de ojos; portan una concentración de neuronas en sus cuatro estructuras sensoriales que utilizan para el procesamiento visual y para navegar utilizando puntos de referencia sobre el agua. Además son capaces de adquirir experiencia. Por el contrario, la autora de este libro posee bastante inteligencia y una curiosidad por el ritmo que pueden conducirla a nuevas aguas. Le falta experiencia, pero eso lo adquirirá, sin duda, explorando el lenguaje, la cadencia y ese brillo incesante de otros libros.

Entre la naturalidad del mar y sus criaturas y la imposición natural del yo ante la escritura, este segundo trabajo publicado por Eliana Villanueva da cuenta de un discurso que no abreva en lo social ni en lo político, lo cual resulta extraño entre lxs escritorxs de su generación. No lo veo como descuido ni evasión. Tampoco es que la poesía de tono político o social debe importarles a todxs, aunque al final la poesía sea política. El miedo es, por encima de cualquier otro registro de este libro, el tono y fortaleza del trabajo. Tal vez, si quisiéramos ampliar la búsqueda de sus significantes, aparecerían los elementos extremos de la violencia y de la incertidumbre que obligan a intentar definir todo lo que nos cerca.

Aplaudo que este libro no tenga un título tan largo ni ahonde innecesariamente en los aspectos científicos del mar, las medusas o las aves. No se trata de una obra novedosa en su lenguaje y estructura, pero en algo difiere de los poemarios que han llegado a mis manos en los últimos años: tiene mucho del antes y mucho de ahora en la forma en la que se presentan los poemas. Y cierta incertidumbre por descubrir, aún, en el discurso propio. Ya con esto me doy por satisfecho y agradezco, entonces, esta publicación.



UNION
DESTROY
ORDER

PUJANTE, DAVID (2024).
EL MUNDO EN LA PALABRA.
RETÓRICA COMO ANTÍDOTO DE NECEDADES
BARCELONA: ARIEL.
CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

Habrà quien piense que hablar de retórica en este primer cuarto del siglo XXI resulta desactualizado y que hacerlo fuera de las aulas o de la academia está condenado al fracaso. Pero si ese hipotético alguien lee el último libro de David Pujante —de título y subtítulo tan atractivo—, se dará cuenta de que ha tropezado en un prejuicio.

Influye que el autor combina la savia del teórico literario con la creatividad del poeta, la mirada del observador perspicaz con el bagaje del lector curtido, la capacidad docente con el decir libre. Por eso, en tan solo doce capítulos y un epílogo (digo «tan solo» porque ocupan poco más de doscientas páginas), ha escrito con profundidad y fluidez una lúcida reivindicación de la retórica como instrumento útil y necesario en estos tiempos que corren. Estén atentos docentes, poetas y curiosos en general.

Para conseguir su objetivo, David Pujante ha tenido que desbrozar un campo cubierto de maleza centenaria. De hecho huye de esos tópicos que convierten la retórica en sinónimo de vacuidad, que la reducen al tropo o la constriñen en los límites de una disciplina añeja. Y todo sin levantar los pies del suelo, sin perder de vista las coordenadas de esta sociedad tecnológica y mediática que arrastra problemáticas antiguas revestidas con ropajes modernos. De ahí que alce su propuesta sobre referencias clásicas que se cruzan con alusiones a las redes sociales, las *fake news* o la oratoria parlamentaria. De ahí que apunte a temas como la inmigración, la violencia de género, el decrecimiento, la ley trans, la guerra o la muerte indiscriminada. De ahí que apele a grandes filósofos (no podía ser de otra manera) y ejemplifique sus tesis con alusiones a Clint Eastwood, Siri Hustvedt, Borges, María Zambrano o Cervantes, en una clara muestra de que hay vida en el conocimiento que para algunos solo reside en papeles que amarillean.

El ensayo arranca con una frase que invita a seguir leyendo: «Con cada humano surge por primera vez el mundo en la palabra» (11). A partir de ahí, en un fructífero diálogo entre pasado y presente, erudición y actualidad, nos traslada a la Atenas de Pericles, la que presencié el nacimiento de la democracia y se llenó de sofistas. Aquellos rétores, injustamente zarandeados por la Historia, se abrieron a cuestionar las ideas recibidas, tomando la experiencia como único criterio seguro. Ellos fueron los que enseñaron a los ciudadanos a valerse del lenguaje para construir una nueva sociedad, a consensuar soluciones a problemas colectivos. Y de eso se trata: de sociedad y lenguaje, de aprender a crear los propios discursos y saber cuestionar los ajenos en pro de un pensamiento crítico con una utilidad comunitaria. En este sentido, resulta pertinente rescatar la retórica cívica de dimensión social y política que hizo al ciudadano libre en la palabra, pero también la llamada retórica psicagógica (de origen pitagórico, conductora de almas), que, basada en el poder del lenguaje, es capaz de rebasar sus límites, hermanándose con la poesía en esa capacidad de habitar lo indecible, de dar cuenta del misterio profundo de la naturaleza.

Y sí, la retórica, asentada en sus cinco fases (*inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*) ayuda a configurar discursos con intención persuasiva de acuerdo a sus funciones clásicas, pero también contribuye a hacer sociedades mejores en la medida en que «representa un reconocimiento de los límites y de los modos de acceder al conocimiento del mundo que los seres humanos construimos y habitamos» (7). Y sobre todo, bajo la asunción de que «La verdad no se *encuentra*, no está ahí fuera instalada en un mundo de ideas y matrices al que tenemos que ir a buscarla, sino que se *construye* con el consenso y el respeto a la libertad de cada uno y de las diferentes comunidades que conviven, sin renunciar a sus signos de identidad, en una sociedad libre» (97).

Por eso y por mucho más que expone con acierto David Pujante, es oportuno recuperar la vieja retórica. Tal vez con la misma fe con la que Alonso Quijano desempolvó las armaduras de sus ancestros, pues aunque los gigantes no sean más que molinos, está claro que soplan malos vientos.

HADI SADOUN, ABDUL, ED. Y PRÓL. (2023).
ESCRIBIR CON EÑE. OTROS POETAS EN ESPAÑOL

ZARAGOZA: OLIFANTE.

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

El poeta iraquí Abdul Hadi Sadoun —aunque sería más correcto escribir el poeta hispano-iraquí Abdul Hadi Sadoun— presenta en esta antología textos de 18 poetas que, habiendo nacido en territorios con lenguas diferentes al español, han terminado escribiendo parte de su obra en nuestra lengua común. Y lo hacen a partir de unas necesidades expresivas bien diversas, que tienen que ver también con su relación con España, las razones por las que llegaron a nuestro país y la voluntad de escribir, de seguir escribiendo, para dar cuenta del entrelazamiento de su obra con su vida, de sus experiencias actuales con sus lecturas y su memoria, y, en ocasiones, con el desarraigo de una tierra de la que han tenido que huir y a la que saben que nunca volverán, por más que lo puedan hacer físicamente en algún momento.

Como muy bien explica Abdul Hadi Sadoun en las palabras preliminares, el hecho de poetas (o de escritores en general) que adoptan la lengua de sus países de acogida para seguir avanzando en su obra, es un hecho conocido y hasta habitual en otras tradiciones lingüísticas como el francés, o el inglés, sin olvidar lenguas menos universales como el sueco o el holandés. Pero en el ámbito del español, bien puede decirse que es algo contemporáneo, que solo ha cristalizado en los últimos tiempos, aunque en la nómina de poetas podamos incluir a premios nacionales y poetas tan reconocidos como Chantal Maillard o Ben Clark.

Así se expresa en las primeras páginas sobre este fenómeno de la poesía en español escrita por poetas que no tienen el español como lengua materna:

La mayoría de los nombres de nuevos escritores españoles de diferentes nacionalidades que han destacado en estos últimos años, han utilizado el español o el catalán. En la mayoría de los escritores que conocí, su elección

partió de la familiaridad y dominio de esta lengua y no sienten que se trate de una lengua adquirida, sino de su lengua expresiva, sin excluir ni desplazar sus tendencias culturales. Mas bien, la mayoría de ellos insisten en que son escritores españoles de origen extranjero que escriben en español, y quizás estas y otras descripciones darán mucho de sí en la discusión entre partidarios y oponentes (8).

Quiero destacar la expresión «lengua expresiva», que es uno de los aspectos que me parecen más sobresalientes del volumen: 18 poetas que nos regalan sus versos, y que lo hacen con la riqueza de sus tradiciones, de su voluntad de escritura y, en algunos casos, su diálogo con otros lenguajes como la pintura, la fotografía o el cine.

Gracias a esta antología podemos adentrarnos, abriendo una ventana a una historia de la literatura mundial, a muestras poéticas de Zhi-vka Baltadzhieva (búlgaro), Niall Binns (inglés), Subhro Bandopadhyay (bengalí), Stefania di Leo (italiano), Ángelo Nestore (italiano), Bahira Abdulatif Yasin (árabe), Khalid Kaki (kurdo y árabe), Mohsen Emadi (árabe), Charles Olsen (inglés), Ismaël Diadié Haïdara (songhai), Lamiae El Amrani (árabe), Marta Eloy Cichocka (polaco), María Toscano (portugués), Dusica Nikolic Dann (serbio), Nikodim Divna Níkolíc (serbio), Corina Oproae (rumano), Mohamed Doggui (árabe) y Lawrance Schimel (ingés). Un verdadero regalo, que justificaría recomendar esta antología como punto de partida para conocer la obra de estos poetas tan interesantes de miradas y versos tan dispares.

Pero además de los versos en español de estos 18 poetas que nacieron y se criaron en tradiciones lingüísticas ajenas al español, la antología se enriquece con una pregunta directa a cada uno de ellos: «¿Por qué escribo en otra lengua (el español) que no es mi lengua materna?». Así se expresa el editor Abdul Hadi Sadoun:

La lista de los escritores extranjeros que han optado por expresarse en lengua española es cada vez más larga y están plenamente convencidos de que ellos aportan algo nuevo en el mapa literario español, sin abandonar definitivamente sus orígenes. Desde aquí recogimos estas distinguidas voces y les hicimos una pregunta directa y clara: ¿Cuáles son los motivos que les hicieron tomar el español como lengua de expresión y por qué este cambio y lejanía de su lengua materna? Estas respuestas, afines y diferentes a la vez, las recogemos aquí para reflexionar detenidamente sobre la identidad y el nuevo lenguaje de estos nuevos e interesantes escritores en el círculo literario español (9).

Lengua expresiva, identidad, lenguaje, diálogo, comunicación, enriquecimiento... serán algunas de las palabras y de los conceptos claves que se irán repitiendo en las respuestas de los 18 poetas aquí convocados, que es un verdadero tesoro de pasatiempos. Desde el testimonio de Zhivka Baltadzhieva, que se considera una «autora bilingüe», pues escribe sus textos en sus dos lenguas (búlgaro y el español): «Aquel día de 1991 cuando los poemas empezaron a venir en mí en las dos lenguas simultáneamente me sentí feliz. Es algo asombroso. Liberador» (14). Y recuerdo que esta misma expresión es la que utilizaba Joan Margarit para hablar de su escritura en catalán y en español, en esa doble escritura que sacaba lo mejor de cada una de las lenguas, de su tradición y de su cotidianidad, de su fonética y de su memoria.

Y así, entre memoria y lenguaje, entre experiencia y necesidad de comunicación habla la poeta italiana Stefania di Melo: «Escribo en español porque para mí el idioma es memoria de mi historia, es recuerdo vivo de España, un país en que he vivido durante los años de mi formación cultural e individual» (34). Y más adelante: «Nosotros en la medida en que podemos decir yo, somos memoria» (35).

En otras ocasiones, la elección del español como lengua literaria tiene que ver con el juego, con las posibilidades que ofrece una nueva lengua, frente al peso de la tradición y de la educación de la lengua materna. Así lo confiesa Ángelo Néstore:

Además, pensar y plasmar mis versos en un idioma extranjero me entrega la posibilidad de acercarme al poema desde la plasticidad del juego, desde el margen que ofrece el error, entendido como falta de consciencia sistemática del lenguaje al carecer de una formación pulcra, profunda y arraigada a la infancia (42).

Un lenguaje que se entiende de libertad, de posibilidades, de juegos en busca de una particular lengua expresiva. Una lengua que es híbrida y mestiza, como solo lo puede ser la buena literatura.

Y así el español para algunos de los poetas no se convierte en «otra» lengua, en una «nueva» lengua, sino en el camino para seguir estando, descubriéndose en su propia lengua, ser capaz de habitar sus fisuras. Me encanta lo que cuenta el poeta inglés Charles Olsen de su relación literaria con su pareja, la poeta colombiana Lilián, cuando se siente obligado a escribirle en español o traducirle al español sus poemas ingleses:

Y es allí donde ocurre algo, en ese compartir, escuchar, discutir y revisar, siento que me adentro aún más en el poema, en sus sonidos y ritmos, y encuentro esa comunicación del poema con un lector, o la falta de comunicación y la realización de que aún no tengo la forma de expresarme, o la idea se me ha escapado. Me encanta esta fisura entre dos idiomas, mirarme a través de un espejo y descubrir a otro escritor distinto que también soy yo (69).

Identidad, lengua expresiva, necesidad de comunicar y de comunicarse en la lengua del territorio en que vive el poeta, al que ha llegado por distintas causas —desde el exilio al perfeccionamiento profesional— serán lugares que transitarán muchos de los poetas en la respuesta a esta pregunta iniciática del libro. Respuestas que se salpican de anécdotas y de historias personales de su llegada o de su estancia en tierras españolas.

Como indica el editor Abdul Hadi Sadoun en su prólogo, y palabras que ya he rescatado en esta reseña: estos 18 poetas no han de leerse como una curiosidad, como una marginalidad o como una fisura de la literatura que se escribe actualmente en español. Forman parte del «círculo literario español». Y además lo hacen enriqueciendo nuestra tradición y nuestra memoria, los espacios que nos van marcando desde la infancia.

Y este enriquecimiento procede, en parte, en su propia conciencia lingüística, en el particular diálogo que cada uno de ellos establece con su lengua, con su tradición literaria y artística.

¿Lengua que se elige o lengua que le elige a uno?

La poeta y novelista rumana Corina Oproae lo tiene claro. Y, sobre todo, sabe que es una pregunta que todos se hacen y se hacen a todas horas, y siempre se responde con matices: «No escogí escribir en una lengua diferente a la que me vino dada por nacimiento. Fue la lengua la que me eligió a mí. Y pienso que sucedió por razones tan obvias que hasta ahora no he sabido ver» (113).

18 poetas que nos regalan sus versos en español (18 poetas que hubiéramos querido que fueran 18+1, pues hubiera sido más que pertinente contar con el testimonio —tanto de reflexión como de versos— del editor del libro, el poeta iraquí Abdul Hadi Sadoun). 18 poetas que mantienen cada uno un particular diálogo con las lenguas de su escritura, con los lenguajes de su arte.

Por eso, no puede haber mejor forma de acabar esta reseña que con los versos finales del poema de Corina Oproae «La lengua en la que escribo»:

La lengua en la que escribo
es un libro interminable que cada día renace en llamas,
un pájaro alado que mece en su vuelo la dicha y la desdicha,
una oruga impaciente que devora decepciones y esperanzas,
es una margarita enorme cuyos pétalos me arroja la vida en la cara (115).



CASTAÑO, MARTA (2024).

LÍNEA BLANCA

BARCELONA: RIL EDITORES, COL. ÀREA CARMÈNÈRE.

DIONISIO LÓPEZ

Aquello que no tiene nombre, no lo podemos comprender. Se clava en las paredes de nuestra existencia para formar parte ya de nosotros, parte de nuestro paisaje, como los pájaros, como los ríos. Como la sangre. De ese deseo imposible de respuesta nace Línea blanca. Nada más adentrarnos en sus páginas de sabemos que estamos ante un libro profundamente conmovedor, que entrelaza la poética del cuerpo, del duelo, de la vida y la muerte con una honestidad visceral que difícilmente deja indemne al lector. La autora explora el dolor físico y existencial desde una perspectiva tanto personal como colectiva y nos sumerge en un lenguaje que fluye entre el lirismo descarnado y la crónica íntima, creando una obra de una radicalmente sincera y bella.

Entre el conjunto de poemas, se van alternado fragmentos narrativos o meditativos que remiten a diarios o cuadernos íntimos, donde se transita por el dolor corporal como espacio de resistencia y aprendizaje: «Parece que es a través del dolor, de la incomodidad, de la enfermedad, como se despierta en mí la conciencia de existir». La vivencia de la pérdida de la maternidad transita todas las páginas, explorándolo no solo como un hecho biológico, sino como un acontecimiento ontológico y poético. La autora parte de la experiencia del dolor físico para sublimarla en una reflexión sobre el propio cuerpo y su relación con el tiempo, la muerte y la palabra: «mi vientre grita el pájaro se ahoga / la sangre mana con fuerza / vivimos en un enjambre de tiempo»; «Cómo decir que sé que aún / existes dentro de mí / pero no dentro de mí / cuerpo».

Especialmente significativo es el uso del lenguaje como una forma de resistencia frente al dolor. La autora no se limita a describir el cuerpo en sufrimiento, sino que lo convierte en un campo de simbolismos donde confluyen el pájaro envenenado (alegoría del aborto), el enjambre

de tiempo (simultaneidad de la vida y la muerte) o la luz marina que atraviesa la oscuridad (anhelo de redención). La estructura, fragmentaria, con fechas intercaladas, confiere a la obra una dimensión diarística, pero a la vez oracular, como si la experiencia íntima de la autora se transformara en una suerte de liturgia, de invocación colectiva.

El poemario no rehúye el miedo, el temblor, la fractura: «Tengo miedo. Mi cuerpo y mi mente se han separado. La mente corre, el cuerpo simplemente está». Aquí se manifiesta una dualidad radical que atraviesa toda la obra: la escisión del yo, la desconexión entre mente y cuerpo, entre presencia física y psíquica. No obstante, este desgarró no conduce a la desesperanza, sino a una búsqueda obstinada de recomposición. El poema «Renacer» condensa la clave del libro: el duelo como un rito de paso, como un proceso de resurrección. La autora no propone una superación del dolor en términos simplistas, sino su asunción como parte inevitable del ciclo vital, nos habla de una identidad fracturada pero reconstruida desde sus ruinas: «Renacer cuando una parte de ti queda atrás. / Renacer como no madre. / Renacer como mujer que estuvo embarazada».

Desde una perspectiva literaria, la obra se inscribe en la tradición de la poesía confesional, pero trasciende lo puramente testimonial. Hay ecos de Anne Sexton, de Sharon Olds, incluso de Alejandra Pizarnik en la tensión entre lenguaje y cuerpo. Pero también resuenan las voces contemporáneas que exploran la corporeidad, como pueden ser las de Luna Miguel o María Sánchez. La autora no teme nombrar lo innombrable, decir lo indecible, trazar un mapa de ausencias y presencias donde la palabra se convierte en cuerpo, y el cuerpo en palabra.

En definitiva, nos hallamos ante un libro que interpela tanto al intelecto como a la emoción, que nos sitúa ante el misterio del dolor y del renacimiento, y que, en última instancia, nos enfrenta a la poderosa necesidad del poeta de ordenar el mundo a través de su obra: «Mi cuerpo dice: Tienes que hablar sobre tus silencios».

BENÍTEZ REYES, FELIPE (2023).
LOS EXPEDIENTES DE LA MADRUGADA

MADRID: VISOR.
I PREMIO DE POESÍA MARPOÉTICA.

JUAN CARLOS SIERRA

Quien esté familiarizado con la obra poética de Felipe Benítez Reyes (Rota, Cádiz, 1960) y guste de ella, como es mi caso, está de enhorabuena con su nuevo poemario *Los expedientes de la madrugada*. Aunque el aire de familiaridad con el conjunto de la obra poética del poeta gaditano no deje de estar presente entre los versos de este libro, con esta afirmación no quiero dar a entender que el libro que nos ocupa sea simplemente una suerte de repetición de una fórmula mágica que el autor maneja con soltura y que sabe que funciona, al menos entre sus incondicionales. Si me inclino a pensar y a defender que no se trata de un autoplagio es porque creo detectar en el tono general de este último libro —y me temo que en el de buena parte de la producción lírica última de Benítez Reyes— un poso menos jocoso, un aligeramiento del elemento paródico y/o autoparódico. No obstante esto, el descreimiento, el desengaño, el cuestionamiento de todo lo que vende como sólido, fijo y eterno en relación a los grandes universales de la literatura y de la vida siguen presentes. Es decir, eso que se suele denominar «voz poética», la de Felipe Benítez Reyes, es reconocible tanto aquí, en *Los expedientes de la madrugada*, como en, por ejemplo, *Los vanos mundos* (1985), *Escaparate de venenos* (2000) o *Las identidades* (2012),.. Uno es quien es y escribe como escribe, y mira al mundo desde sus versos de una manera determinada, desde una perspectiva particular que en el caso que nos ocupa se va extendiendo con matices a lo largo de una ya extensísima obra poética. Dentro de la coherencia de esta voz poética del autor roteño, lo que hace diferente a *Los expedientes de la madrugada* creo que es el hecho irrefutable de que el tiempo está pasando, la conciencia adquirida en consecuencia por parte de la voz poética de que se tiene ya más pasado que futuro, más memoria —u olvido— que expectativas, a lo que habría que añadir la inconsistencia de un presente continuo, ambiguo e irreal. En este aspecto, por ejemplo el poema

«El punto de intersección de la memoria y el olvido» (69) quizá tenga algo que aclararnos. Otro poema específico de esta órbita temporal y particularmente significativo podría ser «Variación sobre el soneto “Ao tempo” de ¿Francisco Sá de Miranda?». En sus versos, Benítez Reyes nos pone delante de nuestros ojos lectores la paradoja cruel que se produce precisamente por la velocidad del fluir temporal de nuestras vidas, una suerte de oxímoron en el que muy probablemente no habríamos caído si no llega a ser por el reposo y la profundidad de la labor poética. Y es que la literatura en general y la poesía en particular suelen proporcionarnos perfiles de la realidad que quizá la prisa de la vida cotidiana nos impidan contemplar. Ahí reside precisamente la virtud del poema antes citado y de gran parte de Los expedientes de la madrugada.

Como se puede suponer, es precisamente el discurrir infatigable del tiempo, es decir, de la vida, uno de los leitmotiv más potentes del poemario que comentamos y puede que una de las claves de la atenuación, como decíamos antes, del tono burlón o paródico de libros anteriores, ya que tiende a introducir entre los versos de Los expedientes de la madrugada una dosis algo mayor de gravedad. En cualquier caso, la poesía, nos dice Benítez Reyes desde el inicio del libro, ha de encargarse precisamente de cantar el sinsentido de este discurrir del tiempo, el sinsentido de la vida, sus contradicciones y sus azares misteriosos, la fugacidad de la existencia humana, que por cierto no deja de ser dichosa y digna de celebración, a pesar de la certidumbre de que se camina siempre hacia la muerte («Celebración del sin porqué», 9).

El tiempo, por otra parte, también nos construye como individuos en un proceso muy extraño y altamente paradójico donde interviene la memoria en su vertiente más quimérica. Digamos que el yo se define en este poemario precisamente en su ficción y, consecuentemente, en su disolución, cuando no en su fantasmagoría, si es que no estamos hablando de términos sinónimos dentro de la lógica poética de Felipe Benítez Reyes. O dicho de otro modo: cuanto más en serio se toma uno a sí mismo, más ‘en broma’ hay que tratarse, menos importancia debe atribuirse, porque no somos más que un cúmulo de errores unas veces, un montón de olvidos otras, un montaje ficticio de la memoria por supuesto, una suposición, un quizá... Así queda explicado en poemas como «Persecución y fuga» (12), «Donde eres y no» (21), «El espejo» (23)... En este ámbito del yo y de la identidad resultan particularmente interesantes también los poemas «El

vecino hechizado» (50), que aborda la construcción del yo desde dentro y desde fuera, esto es, desde lo que los demás aportan, «Las posesiones» (56), por la relación del yo con los objetos que este poseyó en vida, «In Arcadia» (61) donde se aborda la problemática de una identidad diluida durante los rituales nocturnos del pasado y su relación con un presente también indefinido, y «El río de cristal» (63), que vuelve a la inconsistencia ficcional de la memoria para construir la identidad, una identidad, por tanto, presumiblemente si no falsa, al menos sí bastante errónea.

El rastreo en Los expedientes de la madrugada en este sentido puede extenderse aún más. A todo esto se podría añadir, por ejemplo, que el peso de la memoria en relación a la construcción de la identidad resulta bien significativo: «Cada cual reinventa, en fin, / su espiral de acontecimientos / con un pincel mojado en humo», se lee en el poema «Las derivas» (67). Por tanto, la relación de la memoria con la narración de la vida es determinante, como se puede leer en el poema que acabamos de citar y en «El punto de intersección de la memoria y el olvido», ya mencionado en un párrafo anterior también. Pero aun en la nebulosa propia de la memoria no dejan de quedar fijados a fuego más que hechos precisos, sensaciones que no contradicen en absoluto a la historia, como podemos leer en el poema «Infancia» (27). Más allá de la narrativa memorialística más o menos imprecisa, de la que evidentemente no podemos fiarnos, creo que uno de los más interesantes descubrimientos de Benítez Reyes en este horizonte es la constatación de la infalibilidad de las sensaciones, del poso que en nuestra sensibilidad dejan los hechos independientemente de su orden cronológico o su ficcionalidad. Por eso me parece central el poema «Infancia» en todo este asunto de la memoria y de la construcción de la personalidad —sea esto lo que sea—: lo seguro en este poema es que en la infancia del personaje poético pesó menos la mitología del paraíso perdido que la tiranía metafórica y literal de la Historia, en concreto la del miedo nacionalcatólico al pecado, al infierno, a estar vigilado constantemente por un dios justiciero y, simultáneamente, protegido por un ángel de la guarda igual de inquietante para una alma infantil cargada con el peso insoportable de la culpa: «Cuando eras más puro // Y ya fuiste culpable». En relación y complemento a este poema se podría apuntar quizás «Apuntes para la construcción de un templo», donde se intenta desmontar la parafernalia del catolicismo y por extensión de cualquier religión que prometa una vida después de la muerte.

Mirando aquí y allá, expurgando poemas, saltando de unos a otros, de la vida a la memoria, de aquí a la construcción del yo, de este al fluir del tiempo y vuelta a empezar, llegamos al final del libro, a la luz del alba de un nuevo día, de una más de esas jornadas que se viven ya casi como tiempo de descuento. Y alcanzamos el último poema de Los expedientes de la madrugada, titulado «Cosas que uno se dice cuando no se dice nada» (71) para recoger muy a la manera de Felipe Benítez Reyes las incertidumbres alrededor del yo, de la vida, de la memoria... convertidas en una sola certidumbre: el tiempo se va acabando, queda más pasado que futuro, pero al menos parece que hemos descubierto al fin la ficción de la que estamos hechos: «Ya no tienes el tiempo de tu parte. // Ya eres el final de tu ficción».

Un cierre redondo. Felipe Benítez Reyes en estado puro y en estado de gracia. Cuando la poesía se vuelve especulación filosófica —acertada, aguda, honesta...— o viceversa.



CÉSPEDES, ALEJANDRO (2023).

LOS INFRALEVES

CÁCERES: EDICIONES LILIPUTIENSES, COL. CENTRIFUGADOS.

NURIA RUIZ DE VIÑASPRE

Desentrañar las catástrofes elementales de Thom, o poner el foco en lo infraleve de Duchamp lleva tiempo y dedicación, el mismo tiempo y dedicación que el poeta Alejandro Céspedes (Gijón, 1958) ha invertido en todo aquello que considera infrafino o infradelgado en el libro *Los infraleves*, un lugar donde reinan las metáforas de la insignificancia. Si recordamos el título *Topología de una página en blanco* (2013), una autopsia poética de las ideas poéticas donde Céspedes mantenía que la realidad era una palabra inventada, vemos que el autor persiste en esa línea matemática-poético-científica de la topología, para profundizar en lo que le preocupa, la vida, la muerte, la memoria bla bla bla bla. *Los infraleves* es un libro en el que el poeta deja en la superficie una de las visiones más trágicas del hombre que ve la realidad que cree estar viendo. Aquí, el Céspedes niño nombra al Céspedes adulto, «y quedamos aquí, hombre y niño a la vez / con la cara pintada de payaso», lo nomina bajo el manto de lo infraleve, lo existencializa y lo define meridianamente como aquello que es más leve que lo tenue «El niño aún no sabe cómo llega, ni de dónde, ni hacia qué lugar fluye. / Muchos años después descubriría que el hombre también lo ignora / y se engaña tratando de explicarse y designando cosas / que tal vez no debieran tener nombre». Desarrollar hasta sus propios límites todas esas catástrofes infraleves que acontecen a diario, y reflexionar sobre la memoria y los recuerdos desde el hueco de la existencia, es lo que parece subyacer bajo este magistral libro. Curioso, por cierto, las veces que aparece la palabra hueco en el libro.

Partiendo de la *Teoría de las catástrofes*, y más exactamente de la *Estabilidad estructural y morfogénesis*, de René Thom, Céspedes irá desenmascarando la catástrofe de su propia vida. Y lo hará lentamente en Fracciones asombrosas que serán «sus propios y baldíos intentos de revivir la

imagen en primera instancia», porque como mantenía Duchamp «En cada fracción de duración se reproduce todas las fracciones futuras y anteriores». Estamos ante un libro asombroso que acoge también poemas en prosa donde cada página es esa minúscula gota que colma el vaso haciendo que se desborde el desastre de la página. El desastre de toda vivencia pasada. Un libro teñido de dramáticos relatos biográficos sobre qué es el hombre y todas esas cosas que hay en el mundo que tienen la forma que vemos pero que también experimentan cambios bruscos. Es el escenario ideal para que Céspedes revise su pasado, lo ponga en su sitio y lo siente en una silla para reflexionar sobre la imposibilidad —a sus ojos— de toda trascendencia: «El renacer no es más que una ironía, la utópica nostalgia / de un futuro imposible y siempre inalcanzable», «Lo posible es una trayectoria que al romperse / vuelve a hacer imposible lo posible». Pero tengamos en mente que toda catástrofe abre una nueva perspectiva en la concepción el orden y la continuidad. He ahí el juego, he ahí el truco y también la farsa en el inmenso escenario que es la vida. La pregunta que lanza el poeta se mantiene así en un delicado equilibrio y así nos interpela, ¿hay algo realmente trascendente que te haya ocurrido en tu vida?

El libro inicia con un poema en el que el poeta se desborda con todo aquello que a sus ojos es la definición exacta de infraleve o más exactamente de los instantes infraleves donde ya la palabra instantes resulta a su vez otra definición de infraleve. Todo parece moverse en una elipsis en cuyos extremos el poeta va creando un nuevo diccionario con retazos de su vida y con una única letra inicial: la I de Infraleve, una sola palabra y múltiples definiciones delicadísimas, finísimas y utilísimas sobre lo que es infraleve, una ramificación que nace de una sola idea, una sola ecuación mantenida por Duchamp: «lo infraleve es una alegoría del olvido», pero Céspedes introduce un cambio brusco —detonante en el libro— y añade: «lo que se nos presenta como nuestro / es una alegoría del olvido». Versos prodigiosos como «El olvido trabaja en una fábrica / de alas para pájaros lisiados» se mezclan con bellísimas definiciones de lo que es infraleve: «las partículas de polvo en suspensión que ves a través del rayo de luz que entra en la habitación».

Este libro —de una intimidad asombrosa— es el constructor literario que erige el poeta desde su propio espejo biográfico. Digamos que hace un buen uso de esa bellísima herramienta de Duchamp para ver la rea-

lidad y existencializarla. Pero el poeta vuelve a trascender —a pesar de lo intrascendente que es la vida a sus ojos— y amplía el diccionario del mundo desarrollando el concepto de manera prodigiosa, con el fin de aplicarlo a su propia vida a través de sus recuerdos, «Recuerdos que únicamente dejan en las manos / la enfermedad del humo», y la memoria.

Al pie de cada página, insisto, como si fuera un precipicio, un cambio catastrófico está a punto de suceder. Dramáticas tensiones familiares y de orden sexual, momentos biográficos que provocan locura transformando los conflictos biográficos en conflictos lingüísticos, la muerte, el SIDA, el amor, el deseo, así hasta que esa última gota que colma el vaso será la que una y otra vez haga del sistema un sistema cambiante. Esa ínfima e infraleve gota que provoca que el agua se derrame y pase de un estado inestable a otro estable será la que nos ofrezca una nueva forma de contemplar esos cambios bruscos allá donde se presenten, en la naturaleza, en la sociedad o en nuestra propia mente. En palabras del poeta: «¿Cuántas gotas de más hicieron que el vaso de nuestro día a día se colmase? ¿Cuántas veces nuestros pequeños actos cotidianos producen sin pretenderlo una catástrofe en nuestras relaciones personales?». De este modo, encajando los quistes (ombligos hiperbólicos), sustrayendo el bulto de su mente, la estética del desastre se va oponiendo a la estética de la complacencia, convirtiéndola el poeta en una estética del acontecimiento. Recordemos en este punto que para Thom la vida no es una evolución continua sino un chorro de catástrofes. Thom se cuestionaba por qué las cosas del mundo tienen la forma que uno ve. Mantenía que todo lo que ocurre en un sistema cambiante tiene tan solo siete formas de hacerlo y él lo nombraba en siete ecuaciones matemáticas, siete desastres. Los cuatro primeros son las cuspidos, pero serán las tres últimas, las umbílicas, en las que se centra este libro, concretamente en la quinta, el ombligo hiperbólico. Céspedes así lo mantiene en el prólogo: «¿Y qué somos nosotros sino la construcción enardecida de una permanente mirada umbilical». Inteligentísima y prodigiosa la analogía que hace el poeta de que toda catástrofe es irreversible e irrefutable, como lo fue la Fracción 10 y el ejemplo el niño adoptado (eso sí, todo refutable a través de los recuerdos, «esos recuerdos que son modificables cada vez que se resuelven»).

En la búsqueda cada vez más desesperada de la gran belleza —a pesar de versos como «la belleza es un gas emponzoñando que inva-

de unos instantes el abismo»—, Céspedes bien pudiera ser aquel Jep Gambardella que se topó en Roma con una jirafa altísima y serena en la película *La Grande Belleza* o incluso el mago que la hizo desaparecer y creyó en el engaño, «Termina siempre así, con la muerte. Pero antes, hubo vida. Escondido debajo el bla, bla, bla, bla. Y todo sedimentado bajo los murmullos y el ruido. El silencio y el sentimiento, la emoción y el miedo. Los demacrados, caprichosos destellos de belleza. Y luego la desgraciada miseria y el hombre miserable. Todo sepultado bajo la cubierta de la vergüenza de estar en el mundo. Bla, bla, bla, bla. Más allá, está el más allá. Yo no me ocupo del más allá. Por tanto, que esta novela dé comienzo. En el fondo, es solo un truco. Sí, es solo un truco».

Los infraleves es el libro más personal e íntimo del poeta. Un ajuste catastrófico de cuentas con la familia y las propias sombras del poeta. La memoria y su pérdida, así como el enamoramiento de todo lo infraleve o las teorías de las catástrofes, sostienen en el aire un libro que siempre está a punto del desastre. Por toda esa complejidad que encierra aconsejo leerlo desde el principio para entender las cosas desde un todo, «Hay un algo continuo en lo que escribo». Me da por pensar que a Alejandro Céspedes le ocurrió lo mismo que a Dalí en 1985... «¡No es posible encontrar una noción más estética que la reciente *Teoría de las Catástrofes* de René Thom, que se aplica tanto a la geometría del ombligo parabólico como a la deriva de los continentes. La Teoría de René Thom ha encantado todos mis átomos desde que la conocí».

¿Quién sabe si traer al mundo *Los infraleves* le llevó al poeta siete años de su vida, como son estas siete catástrofes, o este es el primero de los siete libros que le gustaría escribir?

GONZÁLEZ IGLESIAS, JUAN ANTONIO (2024).

NUEVO EN LA CIUDAD NUEVA

MADRID: VISOR.

PEDRO RUIZ PÉREZ

De un «sesgo clásico en la última poesía» habló Luis Antonio de Villena para caracterizar la lírica del «fin de siglo» en la antología de 1992 que llevaba estas nociones en su portada. No había podido incluir en sus páginas a González Iglesias, que no da a la luz hasta 1994 su primer poemario, *La hermosura del héroe*, sin embargo, en sus versos la formación del autor en la filología grecolatina lleva a la plasmación más evidente lo apuntado por el antólogo. Tres décadas después, su última entrega poética revitaliza el poso de la tradición clásica, para convertir sus raíces profundas en unos productivos referentes que actúan como catalizadores del proceso de renovación personal y poética. El libro que coloca en su portada este emblema va más allá del relato de este proceso; lo hace efectivo en sus versos.

No en balde el poemario arranca con «Lunes en el museo», y ahí la mirada comienza fijándose en el exterior, donde brota un diálogo entre las piezas arqueológicas napolitanas y la pareja que cuida su amor entre ellas, encontrando su espejo en «atletas / y centauros». El poema resulta programático en todos sus componentes. Lo es ya en su título, al hacer convivir lo rutinario de uno de los días más grises de la semana con el fulgor del recinto cultural, con toda la aureola de sus piezas pompeyanas. El argumento despliega el contraste, con el diálogo señalado, que es el de la juventud con las huellas del pasado, visto por una mirada de un sujeto que intuimos situado fuera de ambos polos, pero anhelante de restituir su armonía. La forma, en fin, adelanta la tonalidad creciente en un poemario en conquista de la serenidad: sus endecasílabos blancos, con mayoría de acentuación melódica y algunos amagos de rima asonante, reproducen en su prosodia una música interior que se mueve desde la contemplación a la meditación, y de esta a una comunicación con algo de epistolar, de confidencia amistosa. Tras producir sus frutos, atrás quedan las flores que adornaban la escritura inicial del poeta, su

léxico suntuario y culto y la galería de iconos, con cuya grandeza contrastaba el repetido salpicar de elementos de la cultura pop. Queda en esta décima entrega de González Iglesias la presencia de la antigüedad como espejo del sujeto, ya no para revestirse de una aureola de prestigio cultural y rasgos épicos, sino con el propósito de buscar, en las huellas de un pasado vivo el verdadero rostro.

En la composición final, «Nadador en Paestum», concluye una itinerancia con ritmo de *andante*, que atraviesa distintos lugares napolitanos, para retornar al encuentro con el espacio donde el tiempo, más que detenerse, se abre en la continuidad. También hay una continuidad entre el sujeto y lo que aparece antes sus ojos. Sin la mediación de los otros visitantes del museo, el hablante lírico se reconoce en la figura emblemática que la pintura funeraria detiene en su salto, a medio camino entre la plataforma y la zambullida. En ella la mirada encuentra la grácil fragilidad del instante que se hace eterno, pero también la plasmación de la palabra de Sophia de Mello. La poeta lusa funge de dedicataria y, sobre todo, de ángel tutelar de la experiencia recreada en el libro e identificada con el «Resurgiremos» repetido cerca del final. Impulso de vuelo que se cumple en la caída, el sujeto descubre en la inmersión (en las raíces y la vitalidad de la ciudad amada, en su propia experiencia) el paso necesario para emerger, para somorgujar la cabeza como las ninfas garcilasianas, en un verdadero renacimiento.

El descubrimiento se identifica con la renovación. Así se anuncia en el título y se confirma en el prólogo. Hay una rica paradoja en las profundas raíces en el tiempo de Neapolis, la «ciudad nueva» fundada casi treinta siglos atrás. Acompañada en la portada por la alusión al personaje que se sumerge, la proyección lírica del autor en el escenario mítico de la ciudad querida alcanza a culminar su empeño y renacer, tras un verdadero baño lustral, a un ser más pleno. Entre la búsqueda de la identidad de la poesía moderna y la profundización en la conciencia de la precariedad del sujeto posmoderno, González Iglesias nos lleva de la mano, por la tersura de sus versos, en un viaje iniciático, que da cuenta y revive una experiencia personal, a la vez que invita, como nuevo Virgilio, a repetir un paseo que ya no atraviesa más círculos infernales que los del «yo», porque entre las inconfundibles imágenes napolitanas (Santa Chiara, el Vesubio, el *palazzo* o la playa, junto a los ya citados) se dibuja el perfil de un paraíso, tan terreno como interior, porque se intuye como el umbral de la trascendencia.

«Condominio napolitano» es una buena muestra de esta experiencia de visión. Su arranque («De par en par los portones abiertos») es la invitación a la entrada en un espacio único, de comunidad, verdadera esencia de la ciudad y sus habitantes, capaces de mezclar («concentración del mundo en miniatura») una naturaleza domesticada, esto es, convertida en hogar («mirto, boj, rosas», con todas sus evocaciones clásicas), y la epifanía de lo numinoso: «Y al fondo, sorprendida en la hornacina, / una mujer desnuda en mármol blanco, / una diosa, también iluminada». La presencia de la estatua da materialización concreta a la propuesta del poemario, a la experiencia donde se genera, cuando lo inerte de la piedra se diluye y descubre su condición, más que de signo, de presencia de una realidad más depurada, donde la desnudez se hace luz y la iluminación descubre también la intemperie del sujeto, el despojamiento necesario para hacerse «nuevo en la ciudad nueva».

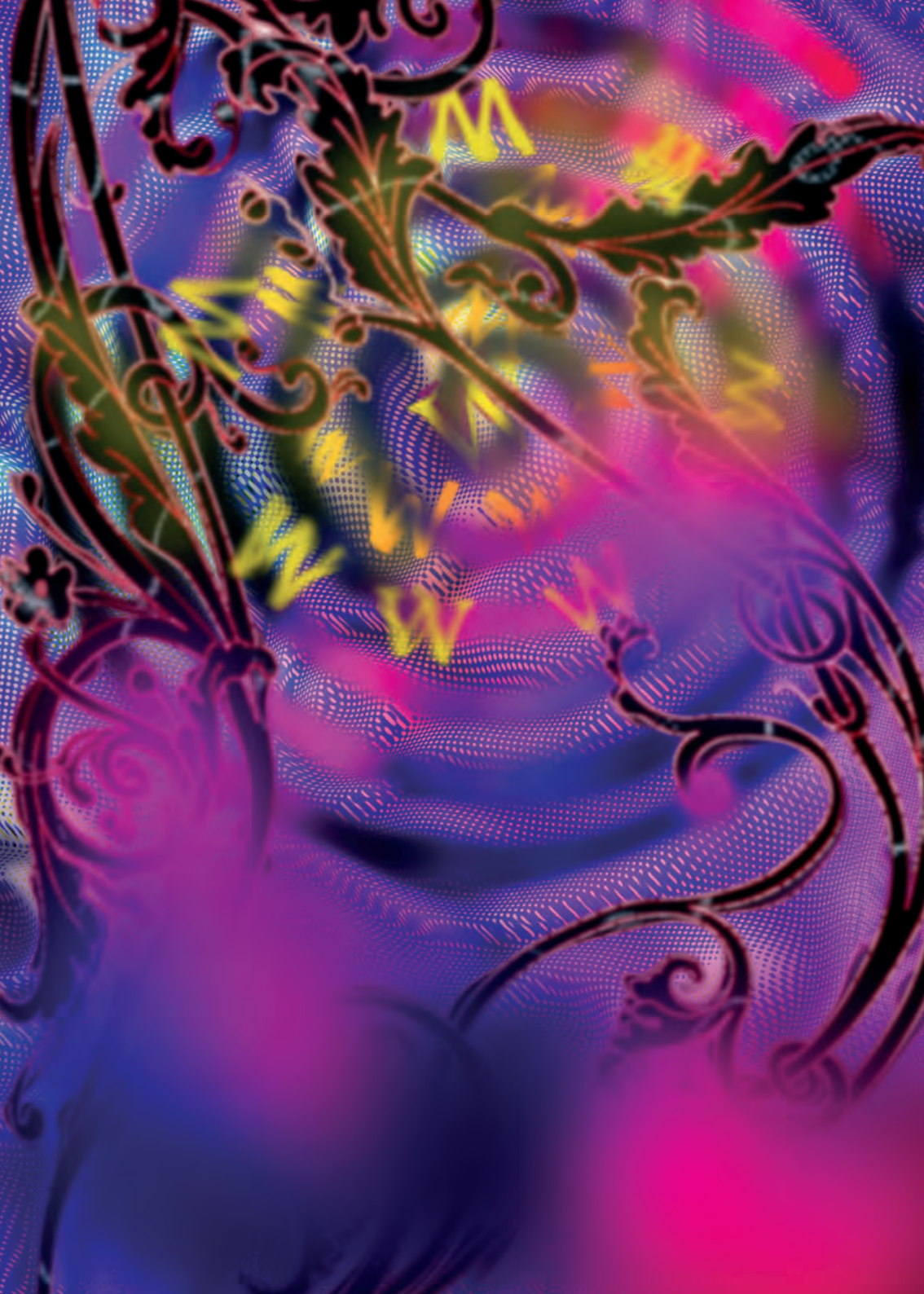
Surge así una presencia del otro, pero no como una amenaza espectral ni como una escisión a lo Rimbaud. Es el yo renovado, el que habla de otros y de otras cosas en el poema, el que habla con otros. Profundamente introspectivo, hasta la desnudez, el poemario es al mismo tiempo un camino hacia el encuentro con el otro, el interior, el que esperaba resurgir, y el del interlocutor con el que el poeta busca un espacio para la confesión íntima, para una con-versación en que se trata de verse, volcarse conjuntamente.

A ello responde la opción por un lenguaje en el que la densidad brota de la aparente transparencia, donde el endecasílabo compone el límpido cauce para una palabra fluida, que se remansa, eso sí, en los meandros trazados por los encabalgamientos que trasladan al interior del poema, a la fricción de los versos, la tensión de la búsqueda, desde la conciencia de ser incompleto. Como la prosodia requiere saltar al verso siguiente para completar la frase, como el nadador de Paestum busca el agua, el sujeto lírico busca re-integrarse en la alteridad acogedora de la ciudad revivida, recuperada de la memoria al retornar a ella, enriquecida con la luz de una mirada nueva. Como queriendo proyectar sobre este quiebro retórico un foco de luz, el poeta recupera de fray Luis de León el arriesgado extremo del encabalgamiento; en «Maiolicato», por ejemplo, leemos «frutos en la alegre- / mente vidriada columnata». Hay en ello, para este profesor de lenguas clásicas en Salamanca, una suerte de filiación de escuela, también de género lírico; en definitiva, de un

horacianismo entre la oda y la epístola, liberado ahora de toda arqueología para presentarse remozado, también en un lenguaje nuevo, como lo que resurge de la zambullida iniciática.

Desde el museo, menos tumba que ventana, al lugar que mantiene su carácter sagrado entre las ruinas, González Iglesia re-crea la ciudad entrañada, la pone frente a sí como un espejo, pero también para compartirla con el lector. Acompañarle en su paseo solitario por los rincones de Nápoles no es el único de los placeres que nos reserva este libro revelador.





MARÍN, JOSÉ ÁNGEL (2024).

NUNCA SUPE NADA

BARCELONA: EDICIONES CARENA, COL. POESÍA

JOSÉ MEMBRIVE

La mirada trascendente, y a la vez crítica, la pulcritud en el lenguaje, con un vocabulario exquisitamente certero, y el esbozo del camino para salir del caos, hacen de este poemario a la vez un grito de protesta y, al mismo tiempo, un canto de esperanza. En cierta manera estamos ante un místico con los pies enraizados en la realidad cuyas propuestas e intuiciones van más allá de lo social y lo material. La «ora-acción» poética que armoniza nuestras dos naturalezas surge de la lectura de este poemario.

El libro, a modo de las heridas de Miguel Hernández, se divide en tres partes: la de la vida, la del amor, la de la muerte.

En la primera parte, la vida es una identificación con la naturaleza, «soy bosque de bruma densa». A veces lo que creemos realidad es una entelequia «siente el espejismo de la zarpa dura». La mirada poética transforma nuestra vida. Eso no evita la constatación de la durísima realidad, con la que una gran parte de la sociedad ha de enfrentarse. «En el tajo su jornal diario, / y en el agua del botijo / su paraíso terrenal». También las contradicciones perpetuas a las que nos enfrentamos: «Que la existencia se nutra / del pecado y la virtud / habla de un latente combate... Las cicatrices enseñan / más que las caricias». La palabra poética adquiere aquí una fuerza con la que el autor logrará trascender lo palpitante de este mundo para intentar alcanzar la raíz primitiva de la existencia de la persona. Trasmuta así el poeta en demiurgo de una cosmogonía propia, donde escritura y sensibilidad se funden.

La segunda parte, dedicada al amor, propone una entrega casi divina a todo cuanto nos rodea, regido por el amor «Un dios sin doctrinas ni teologías, / al que rezo millones de veces al día». El amor nos vivifica «solo un beso nos sacará del letargo». Así, la pulsión amorosa está en la letra y el espíritu de los versos agrupados en este segundo bloque del poemario. Un amor que se nos presenta de distintas formas, pero que

es el eje sobre el que giran unas estrofas como tentativa de la imaginación poética provocada por el sentimiento amoroso, por esa emoción que habita el alma y la despuebla de razón crítica. Encontramos en este bloque argumental cierta rebelión contra las convenciones y sus artificios, y, al tiempo, una apuesta sensual, por lo pasional y sus visiones. Erotismo, sueño e inspiración ocupan aquí un lugar cardinal; también como intento por destruir la realidad dada para inventar otra —mágica, sobrenatural— con la que redefinir el mundo. Mediante el cántico amoroso que nos propone Marín en este poemario, se llega a tomar conciencia de la «otredad», de la presencia del «otro» como aglutinante de emociones no siempre compartidas; a su través, el poeta comunica su ser interior como realidad trascendente de impronta universal.

La tercera parte, sobre la muerte. Y precisamente el morir es sinónimo de la vida anónima, material, autista, insípida en donde «el futuro se alimenta de mil fuegos perversos» en donde los influencers, mercachifles con su «buen rollito» marcan el camino hacia la vacuidad... «todo vacío y hueco, desde luego, pero aplaudido a rabiar / y en esa orgía de popularidad rentable los likes son el señuelo que ceba el bicho que sale entonces de la crisálida y transmuta en celebrity». En el tercer bloque argumental se respira cierta pulsión existencial, que ya percibimos en su anterior poemario *El silencio del desguace*, pero que ahora se configura de modo más rotundo, irónico y, en ocasiones, cáustico, configurando así una poética propia cimentada sobre tres elementos fundamentales: el paso del tiempo, la finitud de la vida y el sentido de la existencia. Es ahí donde se identifica la potencia trascendente del poema en la obra de José Ángel Marín, y quizá también donde trasmina su vertiente más metafísica, casi propia de un ensayo filosófico.

Un valor añadido a este manifiesto del humanismo lo constituyen las ilustraciones del gran artista Antonio Hervás, aportaciones imprescindibles y complementarias para la potenciación de la belleza, el amor, la entrega, la fusión con la naturaleza, que la lectura de este hermoso poemario inculca en el alma de los lectores. Tal vez por todo ello me he permitido titular este texto comentando el poemario *Nunca supe nada* como un manifiesto excelso para un humanismo vital.

LÓPEZ BRETONES, JOSÉ LUIS (2024).

OTRA VEZ LA POESÍA

GRANADA: SONÁMBULOS EDICIONES, COL. MACASAR.

MIGUEL GALLEGO

Cada vez que me encuentro ante un ancho horizonte de tierra o mar, cada vez que cristaliza una conversación sobre lo verdaderamente importante o tomo conciencia de mis osadías y cobardías a la hora de afrontar nuevas e imposibles aventuras, cada vez que ocurren esas cosas recuerdo las páginas de algunos poetas. Por ejemplo, me acuerdo de Maqroll en los poemas de Álvaro Mutis o de la voz de José Luis López Bretones en algunos de sus libros, como *El lugar de un extraño* (1999) o *Ayer & mañana* (2004). Los dos, Mutis y López Bretones, son poetas de la experiencia. De la experiencia del fracaso, porque fracaso es toda vida humana, y porque a estas alturas ya solo es posible una épica del fracaso. Y, claro, una moralidad del fracaso.

Esta vuelta de la poesía, esta «otra vez» de la poesía que aparece en el título, es la constatación de esa lucha perdida desde siempre contra el paso del tiempo, de la aparición del misterioso hecho que sucede cuando el futuro se convierte en pasado, la serena y desengañada contemplación de los sueños que nos mantienen todavía entretenidos con el juego de estar vivos pudiendo no estar. Solo la salvadora indiferencia, la redentora distancia o las salvíficas preguntas elementales, *leitmotiv* a través de casi todos los poemas del libro, conducen a la calma. A la sensatez poética, aeropuerto de destino de este retorno de la poesía.

El tiempo, los lugares, la mujer y la dedicación a las palabras, las sílabas y los ritmos son los asuntos de este libro. El punto desde donde mira el poeta permite esa particular visión del mundo y de la Historia como desorden y caos. Es posible leer esta vuelta de la poesía como un libro reaccionario, sí, pero de un reaccionarismo que reivindica al ser humano concreto e individual, un reaccionarismo necesario para un tiempo en el que la existencia de los individuos está en situación de seria duda.

Como he dicho, López Bretones parte casi siempre de ciertas preguntas elementales. No se trata de preguntas retóricas dirigidas a un dios que no responde, al estilo existencialista cristiano de Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*. Son preguntas elementales, sin respuesta en sí. Posiciones filosófico-poéticas del autor de los poemas. O sí, dirigidas a esa convención que el nuevo realismo filosófico llama *mundo*. Un descreído López Bretones se plantea preguntas elementales sobre el origen de este juego de las palabras: «¿De dónde viene el viento / que nos arrastra a las palabras?».

Elementales también son sus preguntas sobre ese acto de leer lo que otros escriben para encontrar claves en esos otros versos: «¿De dónde viene esta disposición / por buscar en páginas ajenas / acomodo y razón para las propias faltas?».

Y ante tanta pregunta, ante tanta respuesta huidiza, aparece la perplejidad y el asombro frete a la insistencia en el fracaso: «¿Cómo es entonces que no haya podido / decir como quisiera / lo más sencillo y sabio y recurrente?».

Es lógico que con estos precedentes el poeta termine en la incertidumbre de la identidad, consciente del telar en que se entrecruzan los hilos imaginarios de la memoria, mirando con calma los laberintos del tiempo y de la Historia: «[...] ¿soy yo quien recuerda, / o soy el recuerdo anticipado / de esa sombra que sueña en años por venir?»

Y así, casi sin darnos cuenta llegamos, pregunta elemental tras pregunta elemental, a la pregunta final, al eterno *cul de sac*: «¿Qué hemos venido a hacer aquí?»

La poética de López Bretones tiene un idiomático tono moral que bebe de la tradición estoica de la poesía moderna. La clave de bóveda sobre la que apoyan sus poemas se puede enunciar así: las palabras se ajustan mejor a las formas de las preguntas. ¿Qué puede hacer el poeta ante estos imprevistos retornos, espaciados en el tiempo a lo largo de veinte años —su último libro, *Ayer & mañana*, es de 2004—, qué actitudes morales, qué espacio, qué personas pueden funcionar como respuesta? Veamos. En primer lugar, la intrascendencia. López Bretones fundamenta su poesía en el empeño de diseñar una arquitectura verbal con la que sea posible estar —no ser— en el espacio, un sur desolado, y en el tiempo, una época sin mucho interés:

No hacer nada importante
ni construir ninguna cosa intensa,
exacta o duradera.

[...]

No construir ninguna cosa intensa
ni haber desarrollado un sueño duradero,
y sin embargo estar aquí, iluminando
la inútil persistencia de este instante.

Porque «todo estaba dicho ya desde el principio». Desde san Agustín a T. S. Eliot: del primer latir del verbo al gemido final. Como en el final del poema «Nocturno en Tamariu»: «El solitario mar de música inaudita, / al final del lenguaje, y al comienzo / de lo que no consigue ser nombrado».

A continuación, sobre esos cimientos verbales y no verbales se apoyan los lugares que habitamos, esos lugares de nuestra memoria que no elegimos, sino que nos eligen. Almería y la sospechada costa africana. Un lugar que, como decía al principio, es sobre todo un no-lugar, un lugar de la distancia en donde hay gente que quiere perderse, tal y como ocurre en la novela de Miguel Ángel Muñoz sobre la escritora Mercedes Soriano (*Aposento*, 2021) o en *La posibilidad de una isla* de Michael Houellebecq (2005). Como ocurre también en la visión de esta tierra que aparece en la obra de algunos pintores o fotógrafos que son referente y objeto de reflexión para el autor de este *Otra vez la poesía*.

Sorprendente me parece, aunque tampoco —dada la contradictoria condición de la modernidad de fondo—, la afirmación del lugar —«el sitio que nos llama»— y la renuncia al movimiento que implica la curiosidad por otros lugares. Sorprenderte, digo, en un poeta que en su vida civil gusta de los movimientos y que, sin embargo, abraza el *ennui* ligado al lugar:

Así que aquí seguimos, detenidos
por el tósigo del aturdimiento,
por el veneno azul de la pereza
y el estupefaciente del hastío.

Un centro vital rodeado de límites: las murallas y el mar, que es otro muro sin horizonte. Y por último, con tono de padre agnóstico de la

iglesia, la aparición de los otros, los que nos acompañan, la mujer, en el bosque sin significado de la existencia:

El mundo es un inmenso bosque,
no de símbolos, sino de pesadumbres,
que uno intenta atravesar sin detenerse
y aquella otra quiere conocer
para encontrarse.

Son estas algunas claves de la poética negativa que nos ofrece este libro excepcional en la geografía de la poesía española de nuestro tiempo. Una poética de la negación que no renuncia a una épica, sí, pero épica del fracaso: «Yo solo veo un reino de ciega indiferencia / frente al que siempre ha sido preciso batallar».

En un magnífico texto dedicado a un seminario sobre «lo contemporáneo», Giorgio Agamben afirma que alguien contemporáneo es alguien que no se deja enceguecer por las luces de su tiempo y es capaz de vislumbrar en ellos la parte de la sombra, «su íntima oscuridad». Contemporáneo es, para Agamben, quien es capaz de recibir en el rostro el haz de tinieblas de su tiempo. Al leer este libro de José Luis López Bretones me he acordado de ese texto del filósofo italiano que, no sé por qué me viene también a la mente, hizo de apóstol san Felipe en *El Evangelio según san Mateo*, de Pasolini.

VV. AA. (2024).

PALESTINA/48. POEMAS DEL INTERIOR

PRÓL., SELEC. Y TRAD. DE LUZ GÓMEZ

MADRID: EDICIONES DEL ORIENTE Y DEL MEDITERRÁNEO.

RAFAEL MORALES BARBA

Es imposible entender el alcance social de algunas poéticas, sin conocer la identificación con las mismas de un pueblo por culpa de una situación histórica. En España fue la sufrida bajo el franquismo tras la Guerra de 1936, origen de la poesía social y El compromiso en la poesía española, por decirlo con el célebre estudio de Jan Lechner. En el caso palestino, uno de los pueblos más azotados por circunstancias poco gratas desde fines del siglo XIX hasta nuestros días, el origen del éxito de esta poesía viene producido por la reivindicación del fin de las consecuencias de la Nakba (o catástrofe para los árabes) tras el nacimiento del estado de Israel. Circunstancia que conllevaba en la práctica la imposibilidad del suyo por las políticas llevadas a cabo por los nuevos inquilinos, además de la elegía social producida por la desaparición de muchas aldeas, muertes y expropiaciones. En efecto, no alcanzaremos la dimensión social del desgarrar del canto (e importancia para los suyos en su labor de dar voz a los sin voz y su dolor), de Rashid Hussein (1936-1977), Samih al-Qasim (1939-2014) y Taha Muhammad Ali (1931-2011), sin esa premisa. Son los tres poetas antologados y traducidos por Luz Gómez, catedrática de filología árabe de la Universidad Autónoma de Madrid, y que analiza para aproximarlos al lector en su circunstancia histórica. Estamos pues ante una novedad real, por ser voces desconocidas en España en la práctica, aunque corrieran textos de algunos. Incluso es poco conocido Rashid Hussein frente a Mahmud Darwish (1941-2008), poeta diferenciado y admirador de Hussein, o del sirio Ali Ahmad Said Esber (1930), de seudónimo Adonis, con gran presencia en los medios españoles y eterno candidato al premio Nobel. Los tres poetas propuestos por la arabista llegan así con esa capa teñida del fragor de la poesía resistente e identitaria, pero también desde unos versos que, me cuentan algunos traductores, han sido vertidos al castellano primorosamente hasta tener voz propia en nuestra lengua. Esos son, en

definitiva, los dos principales méritos del trabajo, la traducción y la breve introducción a la razón de sus poéticas, además de darlos a conocer.

Luz Gómez ha rescatado para el lector español el suficiente número de poemas de cada uno de los elegidos, para que podamos entender las diferencias de compromiso y circunstancias. En cualquier caso, prima el problema político de fondo, aunque la antología no se limite a ese aspecto principal. El nuevo escenario en Oriente Medio surgido el 15 de mayo de 1948, como consecuencia de la Declaración Balfour (paso siguiente a la propuesta en 1896 de Theodor Herzl para la creación de un hogar para quienes andaban en la diáspora y como consecuencia del antisionismo creciente en Europa), tuvo la cruz de la moneda en el pueblo palestino, tal y como relata sucintamente la estudiosa y traductora. Un mundo en que los palestinos poco a poco fueron perdiendo su espacio histórico y con procedimientos denunciados por los mismos historiadores hebreos, caso de Ilan Pappé en el célebre *La limpieza étnica de Palestina*, junto a otros cronistas de los hechos, como Walid Khalidi o Abdul Wahab Kayyali, que escribió: «Si las gentes de bien no acuden al rescate de los palestinos, su suerte será similar a la de los indios americanos». En cualquier caso, las concesiones británicas otorgaron a Israel un estado a costa de otro, y solventaron una deuda histórica con los actuales israelíes y la diáspora, pero despreciaron los derechos de los palestinos a lo mismo, creando otra situación aún sin resolver, y causando a la larga un sinfín de conflictos y de víctimas inocentes, no solo palestinas, en una guerra interminable. Así lo demuestra y renuevan los terribles sucesos de octubre de 2023 y la posterior respuesta exponencial, mientras se demora una justicia histórica y paz definitivas.

Solo unas breves notas le darán idea al lector de ante quienes estamos. Rashid Hussein, nacido en Musmus, y ciudadano israelí porque su aldea quedó bajo su poder, fue considerado por el periodista hebreo Uri Avnery «el primer poeta árabe de Israel». Poeta y traductor en la ONU, miembro de la OLP, murió en el exilio, concretamente en Nueva York «una ciudad sin amigos», sin poder regresar a su tierra. Un símbolo de la causa palestina y de un poeta en armas «Dedicaré la vida a pertrecharme para la guerra» pues la «revolución nace en unos ojos sin patria» ya que «[...] árabes / la paciencia ya cansa». Sin duda una poesía beligerante y muy explícita «¿Cómo no habrán de ser mis versos un fusil?». A nuestra mente vienen los versos de Antonio Machado a Lister «Si mi pluma valiera tu pistola / de capitán, contento moriría». Esa es la perspectiva, o

la del Gabriel Celaya en «La poesía es un arma cargada de futuro» y que en Hussein se resuelve en un «Tal es mi poesía: poesía-herramienta / a la vez que latido de lo unánime y ciego. / Tal es, arma cargada de futuro expansivo / con que te apunto al pecho». En efecto, poesía herramienta, no exenta de calidad, pues su complejidad y sensibilidad excede lo propiamente combativo y testimonial en algunos momentos, para brillar fuera de la algarada y los gritos de combate, con talento. Me refiero a deliciosos poemas como «A una nube» o «Con la tierra», desde esa circunstancia que nunca olvida el compromiso con su pueblo. Samih al-Qasim es un poeta mucho más existencial, se nos aclara en prólogo, perteneciente a la minoría drusa incorporada a Israel entre otros «árabes israelíes». Sufrió también cárcel y castigos por su negativa a cumplir el servicio militar. Su poesía da testimonio de la precariedad del pueblo palestino, pero lo hace de una manera mucho menos beligerante que Hussein, con estilo más reflexivo y menos directo, desde un humanismo que denuncia y muestra: «El niño descalzo / pide zapatos a la historia» y el dolor «No hay agua para el herido. / No hay agua en nombre de Dios». Autor de un poema generacional «Niños del 48» en que se lamenta «Nuestros padres solo nos inculcaron mitos enclenques, / orfandad e ideas estériles» bajo el dominio de los «tártaros ingleses», pues sí existieron y trastocaron territorios, no como los bárbaros de Constantino Cavafis, que nunca llegaron a la ciudad. El escalofriante «Vals del ataque aéreo», así como la censura sufrida en «Kafr Qasim» por la autoridad hebrea, o «Extracto de un interrogatorio» nos acercan, de otra manera distinta a la de Hussein, el dolor de un pueblo en busca de fronteras propias y patria.

Taha Muhammad Ali, el último de los poetas seleccionados, fue un poeta autodidacta, nos recuerda la antóloga y que, según su biografía israelí Adina Hoffman, como en el billar, busca combinaciones y asociaciones que parten de un sitio para llegar a otro distinto. A diferencia de los otros dos poetas, explica Luz Gómez, sus poemas sortean la rima y el metro para instalarse en áreas próximas a las del árabe coloquial. Una diversidad de asuntos circunstanciales, junto a otros heridos de tristeza y reivindicación «¡Cómo irse / si tú eres ya mi casa en el exilio», juegos disémicos «No dejaré de arar/mientras en la alforja me quede / simiente / para cerrar el puño», nos hablan de esa mirada de la que hablaba Adina Hoffman. Motivos que se renuevan para hablar de esas lágrimas del color de «la llama de una lámpara / roja incandescente», y de su grito rebelde contra la dura circunstancia cotidiana de la ocupación.

RIVERO, JUAN F. (2024).

RAÍZ DULCE

EPÍLOGO DE CHUS PATO

BARCELONA: CANDAYA.

PREMIO EL OJO CRÍTICO DE RNE 2024.

ARIADNA G. GARCÍA

Si a día de hoy abunda una poesía correcta, encarrilada en versos de origen italiano (endecasílabos, heptasílabos), pero intrascendente e inocua, lo cierto es que a veces refulge entre el maremágnum de novedades un libro distinto que atrae por sus ideas estéticas y temáticas. *Diferente* en tanto en cuanto lo comparamos con su entorno poético. Pero que, sin embargo, dialoga con diferentes tradiciones, que actualiza y encaja a la perfección. Una de esas *rara avis* es el nuevo poemario de Juan F. Rivero: *Raíz dulce*. El poeta sorprendió con su primera obra, que muchos disfrutamos en el confinamiento: *Las hogueras azules*; libro delicado, de estética oriental (chino-japonesa). En esta segunda ocasión, el poeta nos ofrece un libro más arriesgado y ambicioso. Se nota que F. Rivero posee una extraordinaria formación cultural, que se filtra en las páginas del libro, tanto en el tono, como en la forma y en el contenido. *Raíz dulce* nace motivada por el amor. El tipo de discurso por el que se decanta el autor para expresarlo supone una búsqueda previa que orilla las estéticas convencionales, porque su amor tampoco lo es. Rivero hibrida el canto elegíaco por la pérdida, con el relato generacional, con el verso himnico que triunfa sobre la muerte, y con la biografía a medio camino entre la realidad y la ficción (la memoria construye sus propias ficciones). Además, trabaja intensamente con el lenguaje. Por un lado, es muy plástico. La huella oriental persiste en sus textos. Por otro, aborda una enunciación próxima a la oralidad, lo que emparenta al libro con algunas de las propuestas más rupturistas y originales de la narrativa española actual (Andrea Breu, Irene Solá).

Raíz dulce nos habla de un amor trascendido, pese al paso del tiempo y la pérdida. El libro guarda la memoria (veraz o inventada) del primer amor, y de sus transformaciones a lo largo de los años. Sin esa presencia física y mental, el sujeto que enuncia sería otro. Ese amor le dio unas raíces

ces con las que vincularse a su tierra y a otras culturas, que siente como propias. Lo ayudó a construirse. La muerte recorre el libro. Los siete poemas-prólogo dan cuenta de la entropía humana: «Todo se deshacía ante mí. // Un cansancio celeste / iba horadando // el mundo desde su interior, / como si cada cosa // después de tanto tiempo / hubiese rechazado // íntimamente resistir, / mantenerse en su forma [...]».

Mientras tanto, el universo es ajeno a la tragedia de la condición humana. Por otra parte, se constata que la vida en la Tierra cada año renace. Se advierte, con dolor, que mientras la naturaleza se renueva de manera periódica —gracias al dios Aión—, la vida de los seres amados es finita. En la segunda parte de la obra, el poeta retoma este motivo (126-127): «Aquella primavera, de hecho, me pareció odiosa. En Sevilla los campos daban chorros de flores; los árboles se llenaban de pájaros; en los caminos, el barro, rabiosamente cubierto de jacintos y anémonas, resplandecía irisado bajo el sol, / pero tú te morías».

El único antídoto contra su destrucción es el Arte. Sandro Botticelli inmortalizó en varios cuadros a la joven musa de la que estaba enamorado —Simonetta Vespucci, fallecida prematuramente—; por su parte, Juan F. Rivero levanta un libro a la memoria de su primer amor, a la que trata de aferrarse —explica— «por miedo a olvidar» (25).

A partir de ese preámbulo en verso, el libro se decanta por la prosa (aunque aún encontraremos poemas en páginas posteriores), sin perder el lirismo. Rivero siente predilección por las innovaciones formales y temáticas. Y eso se agradece. *Raíz dulce* se abre a la posibilidad de la sorpresa. En efecto, el narrador va cambiando su voz y transita —de modo natural— de la omnisciencia a la segunda persona. Del mismo modo, aunque la mayoría de las veces se relata la historia en pasado, también se opta por el uso de un presente que congela el tiempo y preserva a sus protagonistas de la destrucción, e incluso recurre al futuro para mostrar la decepción y la rutina con la que no soñaron los adolescentes cuando la vida constituía una promesa de sueños por cumplir. El discurso de Rivero está muy elaborado desde un punto de vista técnico. Su lenguaje, por otra parte, se mueve entre las expresiones delicadas (sobre todo, relativas a la naturaleza) y la jerga juvenil (vinculada al mundo de los polígonos industriales, las fiestas y las drogas). Su estilo es *fronterizo*. Bebe de la plasticidad oriental, del realismo sucio y del colo-

qualismo urbano. Sintetiza tradiciones y registros. Añadamos a esto un nuevo giro: la yuxtaposición de dos tiempos (el presente-el paleolítico) en un mismo espacio. La simbología del segundo alcanza a los jóvenes del primero, que como los animales en los antiguos bosques, buscan alianzas con las que combatir los peligros que acechan; aunque también acaban sucumbiendo («el gran ciervo y tú, alcanzados de pronto por la flecha de la muerte» (141)). En el fondo, lo que nos sugiere Rivero es que no existe el devenir, sino la simultaneidad. *Todo es ahora*, tal y como sostiene la física cuántica. Nuestras vidas repiten otras vidas que, además, están siendo vividas *en este mismo instante*. Este recurso técnico, por otro lado, universaliza el contenido del libro. No habla de una muerte concreta, sino de la contingencia general. La experiencia que cuenta queda así trascendida.

En cuanto a los temas, Rivero aborda varios. Quizás los más importantes sean la aceptación de la pérdida y la construcción de la memoria. Junto a ellos, el escritor celebra la amistad y el amor que la sustenta. Si bien es cierto que en un principio se rememora una relación amorosa, el deseo derivó —pasados los años, y superada la decepción mutua—, en «una inmensa amistad, más compleja y hermosa de lo que de cualquier otra manera podría llegado a serlo un simple amor» p. 94. Este sentimiento atraviesa la obra, la justifica, la sostiene; de ahí el homenaje a un ser querido, que vuelve a respirar en las palabras.

El elemento asiático vuelve a estar presente en el autor. Si en *Las hogueras azules* se percibía la huella de la espiritualidad china y la delicadeza de la lírica japonesa, en *Raíz dulce* aparecen también menciones explícitas a la cultura popular nipona (manga, anime), a la filosofía oriental (Gautama), así como se localizan algunos pasajes en Tokio o Yokohama. La naturaleza, como vimos en una cita previa, sirve al poeta como pretexto idóneo para la meditación.

Raíz dulce, libro audaz y en diálogo con varias tradiciones, obtuvo en 2024 el premio «Ojo Crítico» de RNE.

SANCHEZ, MARÍA (2019).
TIERRA DE MUJERES.
UNA MIRADA ÍNTIMA Y FAMILIAR AL MUNDO RURAL
BARCELONA: SEIX BARRAL.
ENCARNI BUENDÍA CAMPOS

María Sánchez ya anidaba en mí cuando me acerqué a este ensayo. De alguna forma (con su voz reivindicativa y dulce), posee esa capacidad de renovar la armadura oxidada de los tópicos y me marcó con su libro de poemas *Fuego la sed* (La Bella Varsovia, 2024).

Siempre me gustó pronunciar «tierra», ya que es uno de esos vocablos que gozan de una gran variedad de significados cargados de belleza: planeta, cultivo, lugar de origen... La poeta nos recuerda en este libro la importancia de todos y cada uno, y sitúa a la mujer en el centro.

Las palabras brotan de manera reflexiva, observadora y crítica; desde una necesidad que pretende que miremos al mundo rural de forma limpia y verdadera, de envolvernos en la concordia de los seres vivos que lo habitan. Ella alza la voz para que en una sociedad individualista y que se mueve a golpe de imágenes rápidas, titulares y clics, trabajemos todos al unísono «nadie por sí solo tiene la solución para nada. Nos necesitamos los unos a los otros para cuestionarnos, para cambiar nuestros modelos de consumo, nuestras formas de mirar, para querer conservar y no abandonar, para arrimar el hombro y no dar la espalda [...] Es en los márgenes donde se encuentra el cambio, donde hay un mañana, donde otra forma de vida es posible». Nos invita a que animal, campo y humano planeen formas de vivir y de convivir; a que la conversación con el territorio sea infinita.

Es complicado escribir sobre lo invisible que nos habita, pero María Sánchez da en el clavo porque sitúa su vista por encima de esa belleza incómoda que supone mirar a los marcos de las fotos y a las imágenes borrosas para hilvanar historias y destellos que no deben olvidarse. La fotografía es un arte que aglomera, que altera nuestra mirada cuando algo aparentemente inconexo se empareja o se superpone; ella, nos regala una selección cuidada de su archivo personal, también justifica la

elegida como portada del libro al final del mismo «me gusta pararme a pensar en cómo se hicieron esas fotografías y por qué, quién eligió la escena, el marco, el lugar idóneo para terminar siempre congelados en un instante [...] hoy podemos hacernos una fotografía en cualquier momento y lugar, pero no tiene ni el valor ni el aire de ritual que tenía para nuestros mayores».

En la primera parte la escritora teje y demanda el deber de hacerle un hueco al feminismo rural; de posarnos sobre las manos de madres, ganaderas y hortelanas que no podían permitirse el lujo de desfallecer porque eran ese eje vertebrador de las casas de campo; las que cuidan «hasta hace muy poco, cuando se escribía en los medios rurales sobre mujeres, se usaban fotografías de indias trabajando en campos, en la mayoría de los casos de cultivos que ni siquiera tenemos en nuestro país». Por todo ello nos dicen «estamos hartas de vernos siempre en la misma postal plana y aburrida [...] No, no somos España vacía, somos territorio lleno de vida, de personas, de oficios, de comunidades».

En la segunda parte brilla el vínculo entre las mujeres de su familia, desde su tatarabuela a su madre. Ella, que es la tercera generación de veterinarios (tras su padre y su abuelo), hurga sin olvidarlos por esas despensas, tarros de especias y canastos que componen una generación femenina anclada a la tierra, al huerto, al olivo. Su lenguaje revela el respeto y cuidado por los suyos y el espacio que habitaron; así como hacia todo el universo femenino que se despliega en un oficio que las relegaba al espacio doméstico y a la crianza, pero que encierra una filosofía de tejidos conectados al territorio donde cada palabra está dotada de un sentido preciso «Todos necesitamos algo a lo que aferrarnos. Un sitio al que pertenecer, algo de lo que formar parte. Yo me agarro al huertecito de mi abuela Carmen».

Escribo esto en una especie de acto de justicia porque las historias rurales y reales deben ser leídas por todas y todos; porque el lenguaje —tal y como dijo Carmen Conde— es lo más humano que tenemos y alguna vez todos deberíamos ser valientes, asomarnos a nuestras orillas, hundir las manos hasta las raíces, tocar el humus y contarlo... contarlo.

INIESTA, JOSÉ (2024).

UN TIGRE SIN SELVA

SEVILLA: RENACIMIENTO, COL. CALLE DEL AIRE.

DAVID MAÑERO LOZANO

Un tigre sin selva es un lúcido y complejo «poema trágico» (11) en el que se confronta el «desierto» de la *realidad* con los «bosques» del canto. A través de los veintiún poemas de «Tiempo y Alma», primera parte del libro, y de «Vuelo a ciegas», pieza dramática en dos actos que conforma la segunda sección de la obra, se despliega un haz de voces de naturaleza muy diversa, con las que se exploran las zonas de contacto y apartamiento entre la realidad y el canto.

En la raíz de algunas de estas voces están los personajes de dos piezas teatrales: *Pato salvaje* (1884) de Henrik Ibsen y *Máquina Hamlet* (1977) de Heiner Müller. Sin embargo, estas figuras provenientes de la tradición dramática, como el viejo, la niña o los padres, además de determinadas manifestaciones del yo poético, asumen valores simbólicos y circunstancias argumentales que funcionan con total autonomía en la nueva obra. De este modo, su sentido y desarrollo a lo largo del libro alcanzan una dimensión personal, que se entrelaza con eficacia con otras voces nacidas dentro de la creación de Iniesta, como la del poeta y la del padre muerto, a las que se unen otras instancias simbólicas como el humo o los bosques. Esta última del bosque, en particular, es buen ejemplo de la integración en un mismo universo literario de los elementos propios y heredados, al conformar, por un lado, un trasunto de la creación poética y, por otro, identificarse con el personaje de la niña tomado de Ibsen. Algo similar puede apreciarse si atendemos a la imagen del tigre sin selva, símbolo del desposeído que se aferra al recuerdo de sus señas de identidad perdidas. En el poema así denominado, el yo lírico, que se identifica con «todas las voces» (25), afirma: «Soy un tigre sin selva, ya me veis» (26). Del mismo modo, conmovido ante la visión de la niña muerta, el padre se lamenta: «Soy un tigre sin selva, si no estás» (33); y, en la segunda parte del libro, escrita en prosa, la voz del

padre y la madre afirman al unísono: «Voy dando zarpazos por ti en la oscuridad. Soy un tigre sin selva, solo un tigre sin selva» (61).

Mediante estos y otros recursos desgranados en el transcurso de las dos partes de la obra, se desdibujan las fronteras entre la tradición literaria y la creación personal, además de conjugarse con naturalidad el verso y la prosa, a la que se recurre tanto en el «Prólogo a una canción salvaje» como en la segunda parte del libro, que enmarcan la sección versificada. En otro orden de cosas, cada uno de los poemas de la primera parte va precedido por una estrofa independiente más breve, editada en un cuerpo de letra menor y con cursiva, que en cierto sentido desempeña la función de acotación, dado que describe los elementos espaciales e identifica a los personajes que toman la voz en el poema al que precede. Este procedimiento, unido al empleo de la misma simbología y planteamiento argumental adoptados en la segunda parte de la obra, contribuye asimismo a disolver los límites entre el discurso lírico y el dramático que predominan, respectivamente, en la primera y segunda parte.

Según apuntaba al comienzo de estas páginas, desde el punto de vista interpretativo, *Un tigre sin selva* puede entenderse como una confrontación del «desierto» de la *realidad* con los «bosques» del canto. En efecto, la dialéctica entre estas dos instancias poéticas, que canaliza de principio a fin el desarrollo de la obra, adquiere un relieve muy destacado en el plano estético y del pensamiento. Desde las páginas prologales, la mirada se dirige hacia el mundo más vulnerable. La escritura es «Vuelo rasante sobre la fea realidad» (11), que abarca tanto el sufrimiento y los conflictos morales de los personajes procedentes de la tradición literaria como las circunstancias personales del yo poético y su entorno histórico, con imágenes tan actuales como la «ciudad bombardeada» (30) o los «escombros de Gaza» (63), que en última instancia representan «pedazos del cántaro roto de la vida» (14). En el extremo opuesto a estos «bosques calcinados» (25) de la experiencia real, el canto logra preservar «un algo indestructible», donde es posible conservar la belleza («Es siempre posesión cantar la vida») y conciliar el yo con los otros («Es la voz del mundo, y mi propio canto», 14). De esta forma, el sujeto lírico se sitúa entre «los misiles del odio y las metrallass» (30) y «la rosa indestructible del amor» (31).

Como nexo de unión entre extremos, asoma el símbolo de la vela o la lámpara, que hace posible la escritura. El poeta se representa «escribiendo

do con sed junto a una vela» (28) o «en la casa del frío, bajo su lámpara» (60), imágenes que, al igual que sucede con otros símbolos del poemario, irán ampliando sus connotaciones en las sucesivas referencias: «y esta vela encendida que resiste / guarecida del mal entre mis manos / es solo tiempo y sed, es mi destino» (23). Ante un mundo abrasado que «ya no nos pertenece» (42), la vela permite vislumbrar un espacio habitable: «No apagues esta vela que se apaga / capaz de iluminar mi cueva oscura», de suerte que la poesía cumple una función restauradora, que lleva a afirmar de nuevo: «Tan solo es posesión cantar la vida» (42).

No debe pensarse, con todo, en un sujeto poético aislado, que se conforme con refugiarse en esta caverna con resonancias míticas. *Un tigre sin selva* implica al lector, al que, dentro de los códigos dramáticos en los que se incardina la obra, alude reiteradamente como público. En el poema «La vela de la vida», el personaje del viejo, que camina por el «teatro / de lo desmoronado y de lo injusto» (23), apela al «público callado» que juzga sus actos, tras lo cual se compadece de los espectadores, que tuvieron que atravesar también «tierras desoladas» (24). Más adelante, en la segunda parte de la obra, el personaje increpa al público en términos similares, a lo que añade: «Yo soy lo que seréis y soy el humo» (59-60). De manera significativa, en las palabras finales de la obra, en las que el bosque se dirige expresamente al público, después de describirse a sí mismo como «una canción, la más hermosa» que los hombres dejaron desaparecer, la voz del bosque-canto hace un último llamamiento para implicar al lector en la toma de conciencia: «Escuchad el crujido del hielo en vuestra sangre, pues seréis siempre los desvelados» (65).

Estamos, en síntesis, ante un libro que destaca por su originalidad y solidez compositiva, en el que la diversidad de tradiciones, formas y géneros literarios se integran con coherencia dentro de una propuesta ética y estética con un gran poder lírico y fuerza evocadora.

MACÍAS, SANTIAGO (2024).

WONDERLAND SUITE

PREMIO NACIONAL DE POESÍA RAMÓN LÓPEZ VELARDE 2023.

ZACATECAS: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA.

MAURICIO MONCADA LEÓN

Cuando abro un libro y comienzo a leer las primeras líneas nunca deja de rebotar el eco del título en mi cabeza, está ahí, casi imperceptible, difuso, pero está, y en este caso la palabra que reverbera es «suite». Veo el índice y, oh, maravilla, me encuentro con separaciones y títulos de poemas dispuestos como si se obviarán las piezas que integran la obra, por ejemplo, un preludio, una alemanda, una zarabanda o un bourrée, danzas de distintos aires. Sonidos, silencios, ritmo, melodía, armonía... son características que comparten la música y la poesía, una invitación para que el cuerpo baile

Las palabras, en los poemas, no sólo reflejan la realidad, también la inventan, le dan vida, invocan lo inexistente y lo antiguo, también dan la muerte. ¿Cuántos poetas, teóricos y críticos habrán dicho que el escritor es una especie de dios? Qué importa el número en este momento, si sólo quiero mencionar a uno solo que es Santiago Matías. *Wonderland suite* es su creación y su voz poética (creada) nos habla de una Alicia y de un Lewis Carroll que tuvo que inventar con palabras, esa «tierra de las maravillas», y Alicia y Carroll llegan como evocación en el sortilegio del nombrar. Sé qué están pensando, sí, ustedes, lectores, creen que hablo del escritor inglés que, a su vez, inventó otra Alicia en una narración que llamó, ya traducida al español, *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, pero no, no es lo mismo. Sí, *Wonderland suite* es una alegoría de la obra de Lewis Carroll, pero también es un trabajo de arquetipos de los personajes y las huellas que dejan en la cultura. Y entonces ya podrás imaginar que cada poema y cada verso encierra posibilidades infinitas, literatura, al fin y al cabo. Para que existan la Alicia y el Carroll de Santiago, también existen los de las películas y el cuadro clínico de Lippman y las versiones infantiles y las canciones y las bandas de rock o de cualquier género y un largo etcétera, que a su vez existen en ese mismo rastreo y, entonces, me invade la angustia: Santiago Matías ha in-

ventado este momento preciso en que escribo y ustedes leen a partir de *Wonderland suite*; tuvo que crear un mundo donde existiera algún lugar que llevara por nombre Zacatecas, y que justo ahí se premiara su libro y se presentara un año después. Aquí estamos, producto de un demiurgo que tuvo que crearse como escritor, un reflejo parcial de sí, apenas su aliento que lo dibuja como un Pantocrátor.

Todo cobra sentido, por eso tenemos un Bandersnatch, este ser que se parece en nombre al de *La caza del Snark*, también al de *Alicia a través del espejo*, aquél que está al otro lado del reflejo, veloz, colérico, destructor. O un conejo blanco nos recuerda que siempre vamos tarde, que el tiempo no tiene sentido, pero para nombrarlos y crearlos (a todos ellos y a nosotros mismos) necesitamos del tiempo, aunque se escape y sea tardísimo. El gato de Cheshire se hace visible e invisible a voluntad, como ustedes y como yo, en este plano de la existencia, somos la metáfora de un discurso que nos hace presentes o que el silencio nos aniquila.

Wonderland suite no nos habla de la Alicia de Carroll, se refiere a nosotros, los anhelos, las angustias, los sueños; también es la música que sólo quienes lo leen pueden escuchar, una especie de flauta mágica nos dicta la fantasía en nuestra mente. Por cierto, ¿ya les he dicho que esto que he leído no es lo que cada uno de ustedes leerá? Esa música que suena en mi cabeza no es la misma que suena en la suya, no es la misma «suite», no tiene las mismas pausas ni el mismo ritmo porque Santiago Matías se ha encargado de poner una palabra tras otra en distintos puntos de la geografía de la hoja, si así puedo llamarle; yo sólo soy un intérprete de esos versos, puedo leer: «—*Si conocieras al Tiempo como yo lo conozco —dijo / el Sombrero—, no hablarías de matarlo / quizás el presente sea eso / una falla del lenguaje / mera imperfección / dices que hay un país donde el tiempo no pasa / un agujero donde siempre es la hora del té / ¿hacia allá vamos? / qué voluntad nos anima a buscarlo / a perseguir en su apuro al conejo / hay lugares que están en ninguna parte / caer es cruzar el umbral del inconsciente / entrar al Reino donde las horas van a verse morir / a través de cerrojos y puertas / que nada abren / pero que al final del camino / a Wonderland nos llevan*», pero esto es lo que leo, una metáfora de Oruga que fuma o que es árbol; o un síndrome de los evadidos. A final de cuentas, no olvidemos que Santiago Matías es su propio dios y demiurgo y Pantocrátor, y que estos versos nos invitan a la metanoia a través de una *suite* para trasladarnos a *Wonderland*, que quizá está aquí, en este escrito realizado en Zacatecas, para hacernos saber que todos ustedes y todo yo podemos ser Alicia o Carroll o Matías.

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 18. AÑO 2021

Tres morillas

ALICIA GARCÍA BERGUA
OLMO BALAM
NOÈLIA DÍAZ VICEDO

Poesías completas

La poesía de Mario
Montalbeti
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
Amezúa
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Bonus track

Última poesía ecuatoriana
XAVIER OQUENDO TRONCOSO

Altavoz

JUAN JOSÉ TÉLLEZ

La cámara de las estatuas

ALFREDO LOMBARDO
BASILIO BELLARD
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)
BENAT 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

NÚMERO 22. AÑO 2024

Tres morillas

MARTÍN RODRÍGUEZ-GAONA
MIGUEL SÁNCHEZ GATELL
RAFAEL MORALES BARBA

Poesías completas

La poesía de Aurora Luque
SERGIO C. FANJUL

Bonus track

Poesía chilena
contemporánea
NAIN NÓMEZ

Altavoz

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

Gotas de sombra

AUGUSTO RODRÍGUEZ
BLANCA LUZ PULIDO
CARMEN VILLORO
IRENE GÓMEZ-CASTELLANO
JAIRO GARCÍA JARAMILLO
JORGE BOCCANERA
MAYRA OYUELA
MIGUEL ÁNGEL ZAPATA
SEDA CRUZ
YOLANDA SÁENZ DE TEJADA
Y VÁZQUEZ

Paraíso perdido

MARTA AGUDO
RAFAEL GUILLÉN
ANTONIO DELTORO

Los alimentos

27 RESEÑAS

NÚMERO 23 EXTRA. AÑO 2024

Tres morillas

ÁNGELES MARTÍNEZ
DONOSO
DIANA CULLELL
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

Poesías completas

La poesía de Angelina
Sánchez Gatell
MIGUEL SÁNCHEZ GATELL

Bonus track

Poesía peruana actual. Dos
generaciones
HAROLD ALVA

Altavoz

LUIS GARCÍA MONTERO

Bajo sospecha

ÁNGELA VÁZQUEZ
CARLOS MIGUEL PUEYO
CARMEN BERMÚDEZ MELERO
EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN
GABRIEL CHÁVEZ CASAZOLA
ISABEL PÉREZ MONTALBÁN
PAURA RODRÍGUEZ
PEDRO DERRANT
ROSARIO TRONCOSO
SIOMARA ESPAÑA

Paraíso perdido

ANTONIO GALA
(1930-2023)
PEDRO J. DE LA PEÑA
(1944-2023)

Los alimentos

25 reseñas

NÚMERO 24. AÑO 2025

Tres morillas

JOSÉ ROMERA CASTILLO
JUAN CARLOS SIERRA
JOSÉ TERUEL

Poesías completas

La poesía de Mariluz
Escribano
ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA
La poesía de Carlos Alcorta
AITOR FRANCOS

Bonus track

Poesía peruana
contemporánea
MIGUEL ÁNGEL ZAPATA

Altavoz

ARIADNA G. GARCÍA

Por altos montes fríos

ALE PASTORE
ALICIA TRUJILLO
DAVID MAÑERO
JOSÉ ÁNGEL LEYVA
JOSÉ ÁNGEL MARÍN
LUIS GARCÍA MONTERO
LOLA TEROL
MACARENA TABACCO VILAR
MARÍA AUXILIADORA
ÁLVAREZ
VALENTÍN CARCELÉN

Paraíso perdido

FERNANDO DELGADO
JULIA WONG
EDUARDO ESCOBAR
LUZ FANDIÑO
CARMEN BERENGUER

Los alimentos

14 reseñas

NÚMERO 25 EXTRA. AÑO 2025

Tres morillas

JOSÉ ÁNGEL LEYVA
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
JORGE GIMENO

Poesías completas

La poesía de Ángele Mora
CARMEN CANET
La poesía de José Mateos
JOSÉ JULIO CABANILLAS

Altavoz

ÁLVARO SALVADOR

Puerta de la luna

ANDREA ROJAS VÁSQUEZ
ARMANDO ROMERO
DANIELA MARTÍN HIDALGO
EDUARDO GARCÍA AGUILAR
ELSA LÓPEZ
ENCARNI BUENDÍA CAMPOS
MARÍA LEONOR BAQUERIZO
MARINA CASADO
MELISSA MERLO
PABLO QUINTELA

Paraíso perdido

ÁNGEL GARCÍA LÓPEZ
ÁLEX SUSANNA
ANTONIO HERNÁNDEZ
CARLOS GERMÁN BELLI
GRACIELA MATURO
JOSÉ MARÍA ÁLVAREZ
JULIA UCEDA
MARÍA TERESA CERVANTES

Los alimentos

14 reseñas



DIPUTACIÓN
DE JAÉN