

Títulos de las ilustraciones del cuadernillo:

1. Ometecuhtli.
  2. Dios Tiburón.
  3. Huitzilopochtli.
  4. Tláloc.
  5. Mictlantecuhtli.
  6. Tezcatlipoca.
  7. Ixchel.
  8. Tonatiuh.
  9. Xipe Tótec.
  10. Xochiquétzal.
  11. Mayáhué y Pahtécatl.
  12. Xochipilli.
  13. Yécantecutli.
  14. Dios Jaguar.
  15. Ofrendas a los dioses.
  16. La quema.
- En la cubierta, Quetzalcóatl. En la contracubierta, Itzpapálotl.



# PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

 Jaén  
PARAÍSO INTERIOR

**PARAÍSO**  
REVISTA DE POESÍA



# PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



Jaén  
PARAÍSO INTERIOR

# PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 19. AÑO 2022

### Consejo editor

#### Diputación de Jaén

*Presidente*

Francisco Reyes

*Diputado del Área de Cultura y Deportes*

Ángel Vera Sandoval

*Director del Área de Cultura y Deportes*

Arturo Gutiérrez de Terán

### Dirección

Juan Carlos Abril

### Consejo de redacción

Antonio Chicharro

Elena Felú 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](mailto: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

Bécquer y los fractales	
IRENE GÓMEZ CASTELLANO . . . . .	9
<i>Paraíso. Niveles de absorción</i>	
JORGE GIMENO . . . . .	15
El vitalismo póstumo de José Nieto Jiménez: <i>Poemas paralelos</i>	
PEDRO LUIS CASANOVA . . . . .	27

## Poesías completas

La poesía de Manuel Ruiz Amezcua	
<i>Una verdad extraña (1974-2021)</i>	
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA . . . . .	39

## Bonus track

Última poesía ecuatoriana	
XAVIER OQUENDO TRONCOSO . . . . .	45

## Altavoz

Miguel Hernández, jondo	
JUAN JOSÉ TÉLLEZ . . . . .	51

## La cámara de las estatuas

ALFREDO LOMBARDO . . . . .	65
BASILIO BELLIARD . . . . .	70
BERNARDO ATXAGA . . . . .	74
JOSÉ ÁNGEL LEYVA . . . . .	80
JUAN ARABIA . . . . .	84
JUANA CASTRO . . . . .	90
MÓNICA ZEPEDA . . . . .	95
PAULA DÍAZ ALTOZANO . . . . .	100
RAQUEL VÁZQUEZ . . . . .	105
VÍCTOR TOLEDO . . . . .	109

## Paraiso perdido

JOAN MARGARIT (1938-2021) . . . . .	117
JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD (1926-2021) . . . . .	118
FRANCISCO BRINES (1932-2021) . . . . .	119
ENRIQUE BADOSA (1927-2021) . . . . .	120
OMAR LARA (1941-2021) . . . . .	121
GIOVANNY GÓMEZ (1979-2021) . . . . .	122
JAIME JARAMILLO ESCOBAR (1932-2021) . . . . .	123

## Los alimentos

<i>Allozar</i> , de Yolanda Ortiz Padilla, por ELENA FELÚ ARQUIOLA . . . . .	127
<i>Amiga del monstruo</i> , de María Paz Moreno, por MIGUEL ÁNGEL GARCÍA . . . . .	131
<i>Animal de bosque</i> , de Joan Margarit, por LUIS GARCÍA MONTERO . . . . .	134
<i>Aquitania</i> , de Rafael Morales Barba, por SELENA MILLARES . . . . .	142
<i>Barca llamada Every</i> , de Jorge Gimeno, por FRUELA FERNÁNDEZ . . . . .	144
<i>Caballo verde para la poesía</i> , de Gabriele Morelli, ed., por AITOR L. LARRABIDE . . . . .	146
<i>Contra el rey</i> , de de Juan Manuel Romero, por ANTONIO MANILLA . . . . .	149
<i>De la nieve al trigo. Antología de poesía granadina (1995-2019)</i> , de Juan José Castro Martín (ed. y selec.), por FRANCISCO MORALES LOMAS . . . . .	152
<i>Dos veces extranjeros</i> , de Catalina González Restrepo, por IDOIA ARBILLAGA . . . . .	154
<i>El Gran Bosque</i> , de Marta López Vilar, por KETTY BLANCO ZALDIVAR . . . . .	157
<i>El hijo culebra</i> , de Ángela Álvarez Sáez, por VERÓNICA ARANDA . . . . .	160
<i>Entretiempos</i> , de Salvador García Ramírez, por TOMÁS HERNÁNDEZ MOLINA . . . . .	162
<i>Los cisnes negros</i> , de Rolando Kattan, por XAVIER OQUENDO TRONCOSO . . . . .	164
<i>Materia oscura</i> , de Augusto Rodríguez, por ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA . . . . .	166
<i>No puedes ser así (Breve historia del mundo)</i> , de Luis García Montero, por PLINIO CHAHÍN . . . . .	169
<i>Posibilidades en la sombra</i> , de Mariano Peyrou, por LUIS BAGUÉ QUÍLEZ . . . . .	173
<i>Studies on Spanish Poetry. In honour of Trevor J. Dadson. Entre los Siglos de Oro y el siglo XXI</i> , de Javier Letrán e Isabel Torres (eds.), por DIANA CULLELL . . . . .	175
<i>Sublefacción</i> , de Ariadna G. García, por PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS . . . . .	177
<i>Todo cuanto es verdad</i> , de Diego Medina Poveda, por DOMINGO CÉSAR AYALA . . . . .	180
<i>Tren de vida</i> , de Sebas Puente Letamendi, por DAVID MAYOR . . . . .	182
<i>Un cielo sin salida</i> , de Álvaro Salvador, por ANTHONY L. GEIST . . . . .	184
<i>Vamos a perdernos</i> , de Francisco Díaz de Castro, por JUAN IGNACIO GUJJARRO GONZÁLEZ . . . . .	187

**TRES MORILLAS**



## BÉCQUER Y LOS FRACTALES

IRENE GÓMEZ CASTELLANO

*La poesía es el eco  
que la vida te devuelve  
cuando abrazas su misterio.*

AGUSTÍN PORRAS

(de *Una eterna despedida*, p. 30)

Cuando tenía unos diez o doce años recuerdo haber encontrado un librito con las *Rimas* de Bécquer. Las leí sin casi entenderlas y me sentí morir atrapada por el misterio que, como una niebla, me llamaba por mi nombre y me hundía en algo más grande que yo misma. Como quien memoriza una oración, un rostro, una canción o un nombre que tiene miedo de no volver a encontrarse, destiné una de mis libretas más bonitas a copiar con tinta de colores los versos que no quería olvidar nunca. Esa libreta ya no existe, pero su impresión permanece una vez superado el miedo a la cursilería, que no es otra cosa que inseguridad. Cuando dejé de creer en Dios las rimas de Bécquer se transformaron en las nuevas oraciones de mi adolescencia. Ahora mi hijo de diez años se llama Gustavo en honor a ese momento de entrada en el mundo del misterio y el orden que las rimas tienen para mí (y para todos los que se aproximan a ellas con un alma sensible a la belleza).

Parte del encanto de estudiar literatura es poder alcanzar el nivel de reflexión de la filosofía estética; preguntarnos, ¿por qué hay cosas que funcionan más allá de sus contextos y que se tiñen del color azul y dorado de lo eterno, del patrimonio humano de energías compartidas? ¿por qué son las rimas de Bécquer tan populares, tan parodiadas, tan hermosas? Ha sido superado sin duda el prejuicio de los que consideraban a Bécquer un poeta sonoro y vacío. Bécquer ofrece capas y capas de significado y gusto inagotable a los que deciden sumergirse respetuosamente en las entrañas de sus universos poéticos. Cualquier teoría valdría para reivindicar esta idea, pero sin duda una de las que más productivas me

parecen es la aplicación del concepto de la teoría de la «poética fractal» derivada de las ideas de Benoit Mandelbrot, quien en 1975 demostró que bajo la apariencia de caos e irregularidad de tantas manifestaciones naturales tanto inmensas como minúsculas se esconde un orden, un patrón de repeticiones y variantes, en definitiva... un eco de ese «himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma una aurora» que nuestro querido Gustavo afirmó conocer y al mismo tiempo ser incapaz de expresar excepto con un lenguaje que estuviera compuesto de «palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas».

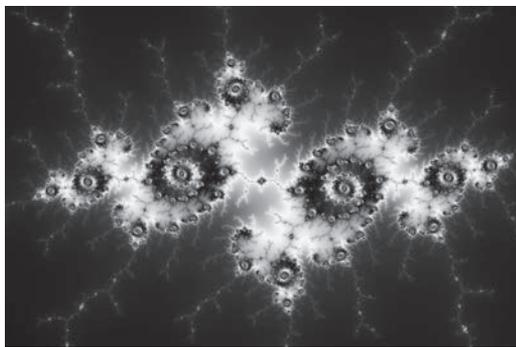
Ya que «no hay cifra capaz de encerrarle», el poeta se conformaría con poder cantárselo a solas y con las manos enlazadas al oído de la amada. Y ahí un ejemplo de la sabiduría del poeta que murió sin publicar los versos de amor en castellano más leídos de la historia. Y es que todos hemos tenido la suerte de sentir el efecto maravilloso de un beso o un suspiro detrás de nuestros oídos; casi todos hemos sentido nuestro cuerpo reaccionar a ese secreto inefable e infalible, donde la poesía amorosa se hace cuerpo y afecto y su efecto se traduce en nuestra piel. Recordemos ese grabado del poeta y sus musas, lleno de volutas misteriosas como las aguas de las portadas de un libro, donde en vez de venir de fuera a soplarle ideas al oído al poeta, las musas salen de la boca de éste envueltas en un rompimiento de humo.

Los fractales tienen su origen en la palabra latina «fractus» —roto, fracturado. Un fractal es una copia reducida del todo. Ríos y afluentes, copos de nieve, nubes, flores, caracolas, relieves montañosos, líneas costeras y hasta el funcionamiento de la bolsa y el mercado pueden apreenderse con algoritmos que recogen un evento que se reproduce de forma infinita en todas las escalas posibles. Como afirma Miriam Sagan en «Fractals in Nature and Mathematics», «much like poetry and art, fractal mathematics is a geometry that finds order out of chaos». El ejemplo más famoso es el llamado «set de Mandelbrot», una imagen generada por ordenador que, aun siendo infinitamente compleja, está generada a partir de una ecuación muy simple repetida infinitamente.

Solo un ejemplo basta para empezar a notar lo productiva que es una aproximación fractal a la literatura becqueriana: el objetivo no es defender la aproximación teórica sino usar la noción de fractal para probar la profundidad inagotable de la poesía de su autor. Si vamos al



«El poeta y las musas» (1860), dibujo de Gustavo Adolfo Bécquer. Álbum de Josefina Espín. Colección de la familia Marañón. <https://bit.ly/3qMYSBO>



Set de Mandelbrot: <https://bit.ly/3ys9Bo6>

poema becqueriano por excelencia, «Poesía... eres tú», notaremos el juego de patrones micro y macroscópicos que alternan infinitamente en el universo poético de Gustavo Adolfo. Despertemos las cuerdas de la rima XXI:

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas  
en mi pupila tu pupila azul;  
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?  
Poesía... eres tú.

La rima, *aleph* y prodigio de concentración a través del uso de la variación de patrones a varios niveles, contiene en sí misma la intuición de todo el universo que se recoge en el símbolo central, la «pupila azul» de la amada. Una pupila es negra, y el iris es azulado, pero en Bécquer ambas convergen en un mismo evento que nos habla sobre la virtud de la maravillosa anatomía de los ojos humanos, que funcionan igual que un lago interior, intrahistórico. En su diálogo *Fedro o la belleza*, Platón describe cómo el ser humano llega al autoconocimiento a través de la contemplación de uno mismo en el reflejo del amante-espejo, en cuya superficie se produce una interacción erótica con un amado cuyos ojos reflejan la luz de vuelta en el sujeto y le dan forma independiente. La importancia del amado/espejo para Platón puede apreciarse en la forma dialógica/especular de esta rima de Bécquer, que reproduce en su estructura la forma platónica de concebir el (auto)conocimiento a tra-

vés de la mirada del y en el otro y que luego se apropiará Freud cuando hace coincidir el autoconocimiento con la llamada «fase del espejo».

La pupila es uno de los símbolos (junto a la llama o el rayo de luna) más complejos utilizados por Bécquer. Como sabemos, la pupila de la persona amada proyecta anatómicamente, como una cámara oscura, la imagen del yo que la observa en un perfecto ejemplo de *mise en abyme*. De hecho, ya en los aeropuertos existen tecnologías de vigilancia que poseen la capacidad de aumentar la imagen captada en las pupilas de los viajeros para buscar en ellas información sobre aquello que les rodea. Y la pupila de la amada de Bécquer proyecta de forma infinita, estableciéndose un diálogo que nace de la mirada del Yo poético proyectada en el espejo infinito de la mirada (azul) del Tú de la amada, cuya existencia nace del yo. Y en el centro de todo, el dolor del verbo «clavar» que alude a la mirada que nos atraviesa pero también al dolor del (auto)conocimiento.

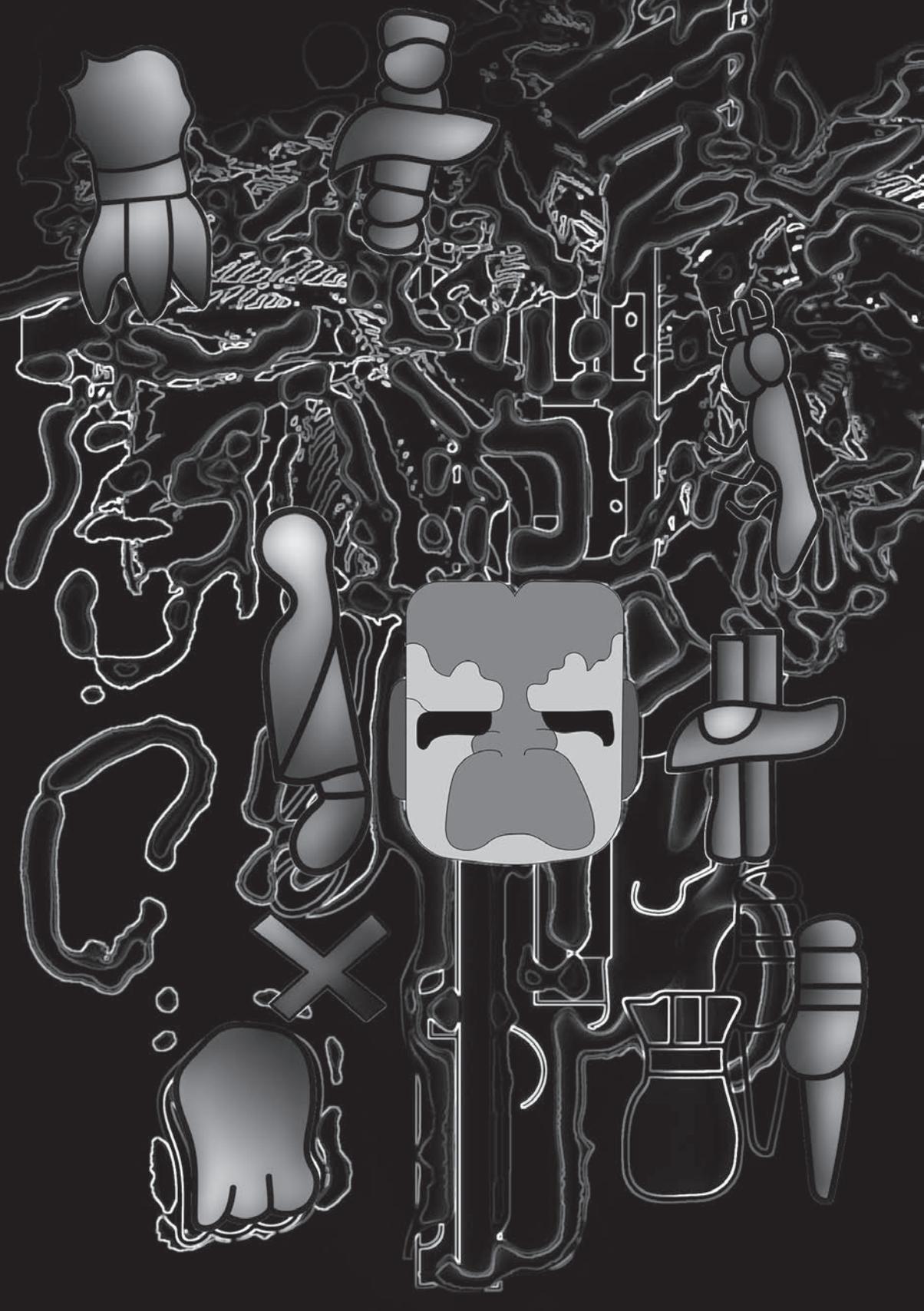
La interrogación retórica inicial, que brota primero sin nombre para luego ser marcada por el verbo «dices» dentro del que duerme implícito el tú de la amada, es la pregunta metapoética por excelencia, ya que *reflexiona* sobre la esencia misma de la poesía usando su mismo lenguaje. El eco de la pregunta en el segundo díptico, esta vez enmarcada por exclamaciones de coqueta indignación seguidas por el irónico «¿y tú me lo preguntas?» da paso a la reformulación de los elementos que componen la fórmula matemática del poema y la aparente resolución del problema en la fórmula: «poesía = tú». Pero es una fórmula aparente, cuya resolución más básica ha dado pie a los desconfiados a parodiar el discurso de Bécquer, incapaces ellos de penetrar en el misterio de su profundidad. Poesía eres tú, pero si tu Tú nace de mi propio yo reflejado en tu mirada, poesía no es otra cosa que el yo que la genera y se ve reflejado imaginativamente en el espejo de la amada, que le devuelve una y otra vez a su mismo yo. El misterio de toda la poesía lírica resumida en cuatro líneas.

De la fascinación narcisista y sus peligros nos avisa de otros modos el poeta en varias de sus leyendas, notablemente en «El rayo de luna» y en «Los ojos verdes», pero esta rima en particular nos ofrece la fórmula más brillante y condensada, la que nos permite reflexionar como lectores sobre nuestra relación circular con el tú de la poesía, con la relación

amorosa en la que entramos cuando leemos poemas de amor y (nos) encontramos repetidos infinitamente en ellos. «Poesía eres tú» nos lleva por caminos grandes y pequeños a la conciencia simultánea, casi sublime, del caos y de la entropía, más fuerte todavía por la ilusión de orden que nos ofrece la fuerte estructura del poema.

Si los fractales geométricos repiten un patrón idéntico a varias escalas, el acto de hacer zoom en las más pequeñas partes de las rimas de Bécquer nos muestra ejemplos del funcionamiento de estos mismos poemas a niveles cada vez más grandes, ya que la ambición del intimista y romántico Bécquer no era de este mundo. Su sino era cósmico, siendo el amor la puerta a las estrellas y a los agujeros negros de su propio yo, que a su vez era una parte mínima de un universo «que anuncia en la noche del alma una aurora». Si los fractales tienen una subestructura que se reproduce infinitamente, la lectura de Bécquer a diferentes escalas producirá resultados que confirmarán el orden escondido en el aparente caos inefable de sentimiento al que se canta en las imágenes. Podemos quedarnos con la invitación recogida en la rima X (46) a percibir esta sinfonía fractal del amanecer que es el amor según es visto por el poeta:

Los invisibles átomos del aire  
en derredor palpitan y se inflaman,  
el cielo se deshace en rayos de oro,  
la tierra se estremece alborozada.  
Oigo flotando en olas de armonías  
rumor de besos y batir de alas;  
mis párpados se cierran... ¿Qué sucede?  
¡Es el amor que pasa!



**PARAÍSO.  
NIVELES DE ABSORCIÓN.**

**JORGE GIMENO**

**N**o hay un texto comparable al *Paraíso* en la literatura universal. Y esto es ya la tercera vez que ocurre con las partes de la *Comedia*. En este caso, no hay un texto que articule tan sostenidamente la experiencia mística (quizá el *Masnavi* de Rumi). Y sin embargo hay poetas más místicos que Dante, o a los que así juzgamos: Ibn Arabi, Rumi, Attar, Yunus Emre, Saadi (todos en el mismo siglo XIII de Dante), o san Juan de la Cruz, pues la mayoría lo son en una dimensión integral, sin la múltiple articulación dantesca que tanto despista a la hora de valorar la *Comedia* conjuntamente. Es cierto que a primera vista no le atribuimos a Dante (al autor, y ni siquiera al personaje) una personalidad mística, como hacemos con Juan de la Cruz, por ejemplo, y en general con los místicos que carecen de obra no mística. Pero es una ingenuidad, porque no hay mística sin otras facetas, en el caso de Dante intelectuales y políticas, no hay individuo permanentemente suspendido en el éxtasis de lo inefable, ya que en tal caso no habríamos tenido noticia de ello, al menos de su mano. Juan de la Cruz tiene una obra en el siglo, como Rumi; Attar era perfumista; Ibn Arabi era un intelectual a carta cabal, casi a la manera sartreana; y Dogen, aún más lejano en la geografía, aunque en el siglo XIII también, escribió una obra que en Occidente diríamos filosófico-mística sin lograr hurtarse a disputas de «poder». En la mentalidad antigua, la mística no estaba dissociada de otras actividades, no había sido apartada aún, clasificada como cosa fuera de la norma: era simplemente complementaria, en la medida en que las ciencias religiosas merecían el título de «ciencias», y la ciencia misma merecía el plural.

Si nos atenemos a lo que ocurre en la *Comedia*, a la acción del poema, y nos olvidamos de los mandobles que se reparten por el

camino y de tantas otras cosas, lo que se cuenta, de lo que el libro trata en esencia es de un sujeto que ha emprendido un viaje a Dios, a la presencia divina, y que en el último instante se sume en ella. Esto no es otra cosa que mística, el sentido último del libro no es otro que místico. Hay obras que no se resuelven en su final, sino en lo que sucede camino del final. La *Comedia* no: se resuelve en Dios, en los últimos versos. El libro trata abundantemente tanto de lo que ocurre bajo la luna (lo histórico, lo político) como de lo que ocurre sobre ella (lo espiritual, lo místico), sin disociar ambas realidades, que siempre se contemplan desde una perspectiva integral del ser humano y del acontecer cósmico. Pero el poema es totalmente proyectivo y conclusivo, cada verso apunta al verso final, hasta tal punto que el conjunto recuerda el *hysteron proteron*, una figura retórica predilecta de Dante, por la que la acción última, consecuente, se enuncia antes que la primera o precedente, como si la causara: la flecha da en el blanco, el arco la dispara. El individuo que sale de la selva oscura es ya el que acaba uno en Dios; en cierto modo ha caído en la selva oscura para caer en Dios. Y como no podía ser de otro modo, el final en Dios relanza el argumento: la suma de peripecias cognitivas que el *viator* va a vivir, tiene su origen en su conclusión, en el final-principio que es Dios, lo cual por otra parte, dejando de lado lo poemático, se acomoda perfectamente a la doctrina, y está tan cerca de Buena-ventura (todo apunta a Dios) como de Hugo de San Víctor (las ciencias profanas y sagradas son complementarias).

Si el *Infierno* y el *Purgatorio* admiten sin violencia una lectura ascética de las andanzas del yo poemático, el *Paraíso* es la culminación mística de su trayecto.

Toda la *Comedia* es un relato mítico-místico de logro: el sujeto se dirige a su objeto (el mayor conocimiento) y lo conquista, pero no para gloria propia, sino del objeto, porque el objeto lo acoge. La mística no canta un triunfo personal, sino ante todo la gloria de Dios, manifiesta en su criatura, que al fin se ha completado. El *Paraíso* es lo último que habremos de saber del «*florentinus et exul inmeritus*» («florentino e injustamente exiliado»), del «*florentinus natione non moribus*» («florentino de nación, no de costumbres»), como Dante se refiere a sí mismo, no sin sarcasmo, en sus epísto-

las. No hay vida de Dante después del *Paraíso*: ni del Dante personaje ni del Dante autor, cuyos rostros quedan pegados sin fisuras, ya una perfecta esfera, en una acción de bricolaje eterno.

Hay que remontarse al comienzo del poema para entenderlo (*If* II 31-33), cuando Dante le dice a Virgilio que él no tiene la altura de Eneas para bajar a los infiernos, o la de Pablo de Tarso para subir a los cielos. Esa declaración establece los antecedentes (la dimensión mítica de la hazaña dantesca) a la vez que siembra una incertidumbre que el poema enseguida disipa, pues Dante se pone en marcha, y el lector sospecha que no para fracasar. Pero han pasado muchas páginas y Dante, que nunca deja al lector demasiado a solas, arranca el *Paraíso* (no hay que esperar al final, no hay un banal suspense: la flecha llega al blanco antes del disparo) con la declaración de que Dante ha culminado también la etapa más difícil. En el *Infierno* había incertidumbre, por la dureza del camino y los muchos peligros; en el *Purgatorio* el lector ya cuenta con que Dante va a poder subir la montaña y purificarse; en el *Paraíso* se nos anuncia, de entrada, que Dante ha conseguido lo impensable: ha alcanzado el Empíreo, que es el no lugar y el no tiempo de la presencia divina, y ha vuelto a la tierra para escribirlo en el poema-profecía. Así comienza esta cántica (la primera estrofa se refiere a Dios, la segunda al Empíreo):

La gloria de quien mueve toda cosa  
penetra el universo y resplandece  
en unas partes más y en otras menos.

En el cielo que toma más su luz  
he estado, y de las cosas que allí he visto  
no sabe o puede hablar el que regresa.

(*Pd* I 1-6)

A la postre, y tras muchas vicisitudes, Dante es el nuevo Pablo de Tarso que logra subir a los cielos, el nuevo converso a la realidad verdadera, o dicho en otros términos: es él mismo, convertido, como Pablo, al bien, y al bien último (Dios), origen y fin de la existencia, matriz cognitiva del orden/caos.

Si a Bodhidharma, el introductor del budismo en China, se le cayeron, a fuerza de meditar inmóvil, los párpados como hojas de té, y a Pablo, en su conversión, se le desprendieron unas «como escamas» de los ojos (Hechos IX 18), Dante sufrirá en el *Paraíso* un pormenorizado proceso visivo de adaptación a la realidad última, ligado a su subida por los cielos y a los distintos niveles de conciencia por los que irá pasando, que es, a efectos de su aprendizaje, de lo que trata esta cántica. Si a Pablo le impuso las manos Ananías y así le privó de la ceguera, Beatriz es la Ananías de Dante, que le impone su mirada, no sus manos, y le devuelve la visión tras su descarrío. Virgilio era un modesto Protoananías. Beatriz sana a Dante una y otra vez con su mirada que le destruye, la cirugía de sus ojos le va extirpando poco a poco el ego, hasta dejarle listo para Dios:

La dama que te viene introduciendo  
en esta región, tiene en la mirada  
la virtud de las manos de Ananías.

(Pd XXVI 10-12)

A este hacerse Pablo (el Pablo de sí mismo) es a lo que Dante llama, con gran invención léxica, trashumanarse: ir a lo eterno desde lo humano, hacerse más humano en lo eterno; «pasar de la humanidad a un grado más alto, que no puede ser sino Dios», dice Francesco da Buti, lo cual abre claramente la vía mística; «*quomodo homo fiat plusquam homo, vel aliud quam homo*» («el ser algo más que un hombre, u otra cosa que un hombre»), dice Benvenuto da Imola, como Buti comentarista de finales del siglo XIV. Al hombre, como muestra todo el recorrido histórico-político del poema, le falta humanidad, está por debajo de sí mismo: *sensu stricto* por el pecado; en general, por la baja idea que ha acabado teniendo de sí mismo, de la que se congratula.

Por el contrario, el trashumanarse dantesco es la resolución del ser personal y colectivo, o dicho de otro modo: es la resolución de lo personal en lo colectivo sagrado (Dios, aunque se admiten otras formulaciones: el Todo, la Nada, lo Último, lo Primero, el Lo, el no-Lo, Eso, lo alingüístico). Esto, en términos de profecía, le marca al ser humano su meta, que es la integralidad

del ser. En términos individuales, le garantiza al personaje la salvación, pues será difícil que a su regreso a la tierra vuelva a las andadas, una vez que ha conocido lo Último, que se alza como el conocimiento definitivo de la *summa* teológico-política dantesca, el postrero de los saberes *summáticos*. La *Comedia* es una progresión *gradatim* de saberes que inevitablemente «invalida» las etapas precedentes: las gnoseológicas y las del yo, que van juntas.

Al fin está claro lo que al principio del poema podía parecer turismo de ultratumba: el viaje es un trashumanarse. Hasta el *Paraiso* no se dice con esta contundencia, con esta radical diagnosis lingüística, si bien se sospechaba, no podía ser de otra manera. La palabra es tan fuerte, tan vasta, que Dante no vuelve a usarla. Su valor es tan completo que queda establecida como uno de los grandes logros de la mística, junto a «un no sé qué que queda balbuciendo», de san Juan de la Cruz, o el «yo soy la Verdad/Dios», de al-Hallaj, o la gran enseñanza de Ibn Arabi: «Sentir la unidad del universo es sentir a Dios».

El viaje dantesco es insobornable. El ser humano no conquista su condición primigenia hasta que se aleja de la belicosa *aiuola* en la que vive (la tierra: el belicoso terrón de los humanos, que Dante ve de nuevo desde el cielo de las Estrellas Fijas) con destino a los espacios ulteriores de la conciencia:

Y abajo vi, según giraba Géminis,  
entero con sus montes y sus mares  
el terrón por que somos tan feroces.

(*Pd* XXII 151-153)

Pero el proceso, que es transparente hacia arriba (se sube comprendiendo), no lo es hacia abajo: lo definitivo, a efectos humanos, es incomunicable: «Trashumanar no es cosa que se pueda / expresar con palabras.» (*Pd* I 70-71). La dimensión más esencial del ser humano es, según Dante y todas las tradiciones místicas, inefable, inaccesible incluso para la mejor poesía: la puede vivir el sujeto, pero no la puede contar porque no se aviene al proceso lógico. Evidentemente, esto no hay que tomárselo al pie de la letra, el tópico de lo inefable funciona en Dante como un desafío

y una *amplificatio* de inicio. Decir de algo que es inefable es para Dante comenzar a expresarlo:

lo poco que conservo  
de cuanto conocí en el reino santo,  
será lo que yo cante desde ahora.

(Pd I 10-12)

El reconocimiento de la inefabilidad de lo místico funciona como un conjuro que obra el despliegue fenomenológico que lo va a expresar, además de ser un recurso que crea expectación: sabemos cómo acabará la historia, no cómo se nos va a contar y por qué ha sido posible que se llegue a un final tan venturoso. Dante, que siempre garantiza la verdad de lo vivido, en este caso, como en otros, primero la enuncia y luego, tras dar por imposible su traslado artístico, la articula. De lo contrario la *Comedia* no sería un poema.

A cada reino dantesco le corresponde una precisa fenomenología. En el *Paraíso*, la definitiva episteme se viste de una progresión *gradatim* de cielos, luces y belleza. Dante sube con Beatriz por los nueve cielos físicos: los siete planetarios más el de las Estrellas Fijas y el Primer Móvil, que mueve a los demás. Y a medida que lo hace, la luz que despiden los beatos que halla a su paso es mayor, como es mayor la belleza de Beatriz, resumida en su sonrisa. Esto en realidad no es del todo así: los beatos, y Beatriz es uno de ellos, gozan de una realidad perfecta, no mejorable; es Dante el que mejora poco a poco y los ve cada vez más como son, en todo su esplendor. Le sucede incluso cuando está a punto de llegar a su total perfeccionamiento. Beatriz se lo aclara:

No es que estas cosas pequen de imperfectas.  
El defecto reside en tu persona,  
que aún no tienes un ojo penetrante.

(Pd XXX 79-81)

Por ello su camino a través de los cielos es azaroso. Su vista no da para más, su mente tampoco. Va mejorando, pero siempre renquea. Tiene que bajar los ojos a menudo, deslumbrado. Sin embargo la ascensión es fácil. Sube de cielo en cielo absorbido, con solo mirar los ojos de Beatriz:

Yo no me percaté de la absorción.  
Me supe más arriba y ya bien dentro  
viendo a mi bella dama embellecida.  
(Pd VIII 13-15)

Y supe  
de mi subida como el hombre advierte,  
sin pensarlo, que tiene un pensamiento.  
(Pd X 34-36)

O bien Beatriz le empuja:

Manejando mi peso a su capricho,  
mi dama me empujó por la escalera  
y tras ellos subí como si nada.  
Nunca en la tierra se subió o bajó,  
teniendo el cuerpo que los hombres tienen,  
con alas semejantes a las mías.  
(Pd XXII 100-105)

Dante plantea con realismo (sí, realismo) los distintos niveles de absorción del personaje, con sus pasos adelante y sus pasos atrás, hasta la absorción plena, iluminada. A cada trance la vista del *viator* se aguza, ya desde el primer cielo: «fue ver que se añadía día al día» (Pd I 61), aunque pronto es insuficiente y el deslumbramiento, a veces la ceguera momentánea, vuelven. Pero Dante culminará el proceso de fortalecimiento visivo, podrá mirar de frente la luz de Dios y penetrar en ella. Será el total trashumarse. Y la enseñanza es que está al alcance del sujeto histórico. Dante siempre dice: si yo he podido, tú puedes. Toda la *Comedia* tiene un valor ejemplar, en cada paso, positivo o negativo. Para Dante, conoce el que quiere. Dicho en términos cristianos: se salva el que quiere. Solo hay que no seguir engañándose. Se lo dice Beatriz al comienzo de la ascensión:

Tú solo te confundes  
con locas fantasías que te impiden  
ver eso que verías sin sus trabas.  
(Pd I 88-90)

Y llegado al cielo del Sol, el cuarto, cuando ve que su ascensión progresa, Dante no puede evitar una punta de orgullo. Mien-

tras otros se enfangan en sus ambiciones, él sube con Beatriz por los cielos, en signo triunfal de lo que puede el individuo:

¡Oh necio azacaneo de los hombres,  
de qué modo torcidos silogismos  
os llevan a volar a ras de tierra!  
Al pleito o al emplasto o a la curia,  
a eso se consagraban unos y otros,  
o a gobernar con dolo y con violencia,  
o a la usura o al burdo mercadeo,  
o a agotarse en los goces de la carne,  
o a derrochar la vida ociosamente,  
mientras que, desligado de esas cosas,  
yo me hallaba en el cielo con Beatriz,  
donde era recibido en gloria plena.

(Pd XI 1-12)

Este es el proceso: subida, deslumbramiento, recobramiento fortalecido, hasta llegar a donde lo lingüístico cesa, lo lógico cesa, y el conocimiento adviene. Como se diría en términos agustinianos: mientras podemos decir Dios, aún no es Dios. La realidad verdadera es accesible en cuanto se mitiga el ego. No hay que buscarla, ella sola se manifiesta.

Y pues está constituido de realidad verdadera, el orden social paradisiáco es perfecto, no está sujeto a alteración, identidad o alteridad. Es un orden pleno e indiviso, en el que las identidades históricas se mantienen a título ilustrativo, pues el ser pleno es un ser común, indiferenciado, uno con Dios, colectivo y hasta colectivista. El despliegue de figuras ejemplares es esta vez sereno. Primero en los cielos físicos, luego en el Empíreo, que es el lugar donde en verdad habitan los beatos, pues su presencia en los cielos físicos es meramente didáctica, para que Dante comprenda la diferente virtud de cada uno. Pero todos conforman la unidad de lo sagrado. María es María, pero sus hijos son por fin María. La posición más alta o más baja en la rosa cándida del Empíreo, que es como un gigantesco anfiteatro, expresa solo el grado de gracia de cada ser, no niega la complementariedad de lo sagrado.

Beatriz se lo dice muy claramente a Dante: mira a los demás beatos, no me mires solo a mí; todos somos fuente de sabiduría:

Venciéndome la luz de su sonrisa,  
ella me dijo: «Vuélvete y escucha,  
que hay paraíso fuera de mis ojos».

(Pd XVIII 19-21)

Esto, dicho a propósito de Cacciaguida, un antepasado de Dante que fue cruzado y que ensalza la vieja Florencia señorial, vale por todos los beatos. Los bienaventurados gozan de iguales capacidades cognitivas, congregan en sí la sabiduría temporal y la intemporal, y Dante, como siempre en su viaje, sigue recabando ambas, aunque los ojos se le van detrás de Beatriz. Lo que ella viene a decirle es: no un beato (Beatriz), sino todos los beatos (en potencia, todos los seres humanos); no una fuente de Dios, sino todas las fuentes de Dios.

La comunidad de saber, de conocimiento y ser de las almas celestiales, se aprecia en que todas son amigas de Dios, siempre lo bastante amigas, y no, como se cree el *viator*, aún insuficientemente amigas (eso piensa de las que no se hallan en los cielos superiores):

Pero dime: aunque sois aquí dichosos,  
¿no aspiráis a elevaros a otra esfera  
donde ver más y ser mejor amigos?

(Pd III 64-66)

Las almas aceptan el lugar que se les ha asignado porque están conformes con la voluntad divina, o dicho *fuor di metafora*: gozan de la plenitud de su ser, que ya no precisa mejora, se ha completado consigo mismo en Dios. La alta moralidad y espiritualidad de los beatos es estable y común. No es más moral Tomás de Aquino que Buenaventura, ni más espiritual este. O mejores ambos que Enrique VII, el único individuo vivo en 1300 (el año de la acción del poema) del que se dice que ya tiene un lugar reservado en el paraíso. En el Empíreo hay paz social porque hay paz cognitiva. Todas las figuras celestiales lo son de sabiduría, también las no célebres. Entre los que se nombran sentados en sus escaños con María están el Bautista, Francisco de Asís, san Agustín, Moisés,

san Pedro, santa Lucía o santa Ana, la madre de María, que la contempla en adoración metamaternal:

Bajo la forma pues de rosa blanca  
se me mostraba la feliz milicia  
que con su sangre Cristo hizo su esposa.

(Pd XXXI 1-3)

Pero el último protagonista antes de Dios es san Bernardo, un místico especulativo: a él se le encomiendan los pasos del *viator* previos al trance unitivo, para el cual Beatriz se retira a su escaño, solo dos filas más abajo de María, que reina en lo alto. Como dijo Étienne Gilson, si Beatriz no se retirara, el poema no sería un poema místico, podría haber terminado con una mirada extática a los ojos de la amada, por muy divinizada que esté. Habría sido éxtasis pero no. Sin embargo Beatriz se retira. Ha ayudado a hacer el camino. Y la sucede Bernardo, un místico de María. Ya todo se va a resolver en términos marianos, los más altos, y sin mediaciones. También Bernardo dará un paso atrás en el momento definitivo, cuando Dante pueda valerse por sí solo y entre en la unión.

Aunque la crítica ha insistido mucho en el didactismo del *Paraíso*, la visión nunca cede a la doctrina, el poder performativo de la poesía nunca se eclipsa: lo desconocido siempre acecha. Hasta el último verso de la cántica hay misterio, hay incertidumbre y la poesía viene en auxilio del Dante personaje y del lector, pues la ecuación entre ambos nunca se deshace. Dante, que es narrador y personaje, nunca deja de «leerse», es también su primer lector, en una invasión total de todos los dominios literarios, como no podía dejar de esperarse de él. El Alighieri no pierde nunca de vista la perspectiva del lector, al que violenta tanto como cuida. Conforme al criterio de veracidad extrema que le rige, también la lectura del poema la ha experimentado él primero. Se ha dejado la vida para que solo quepa entregarse a sus versos. Como todos los creadores de textos-verdad, se consume en sí mismo a la espera de un amor sin límites, el del lector:

Si llega el día en que el poema sacro  
en el que han puesto mano cielo y tierra,  
y me tiene en los huesos hace tiempo [...]

(Pd XXV 1-3)

A nadie se le escapa el genio de la *Comedia*. Cada cántica tiene su grandeza. Pero el *Paraíso* es inimitable. Es el auténtico texto revelado. Lo dijo Giorgio Petrocchi: «Dante tiene imitadores; el *Paraíso*, no». Toda su articulación plástico-retórica limita con lo improposeguible. ¿Qué le puede reservar la historia a un texto que no admite bastardeo?

No es la mística lo inimitable en el *Paraíso* (también hay mucha política, de hecho las más violentas invectivas contra la corrupción temporal están aquí, en boca de Justiniano, Tomás de Aquino, Buenaventura, Cacciaguida, el Águila luminosa, Pedro Damiano, san Pedro, que pronuncia la más *autorevole*, y hasta de Beatriz), sino los estrictos términos poemáticos. El estilo del *Paraíso* es un límite del estilo. Del registro «cómico», esto es, satírico en el sentido horaciano, más dominante en el *Infierno* que en las otras cánticas, aunque siempre acaba apareciendo aquí o allá, hemos llegado al estilo sacro, elevado, inimitable e irremplazable, pues es el destino final de Dante. Es un estilo-destino, algo en lo que se resuelve la persona-autor. Se asemeja a lo que Edward Said llamó el «estilo tardío», que tiene una ligereza y un desprejuicio que acaba anulando (críticamente, en una crítica interna, endógena) los estilos o realizaciones anteriores del autor, no tanto ante los ojos del lector, que también, sino en términos de la interna economía autoral.

En toda la *Comedia*, pero en el *Paraíso* más, Dante mantiene una tensión sublime entre la lengua conquistada por todos (la belleza del buen decir, en la que brilla la tradición: su Virgilio, su Lucano, su Ovidio, la Biblia) y la lengua conquistada por sí solo (la belleza de un nuevo decir, feísta y distorsionado en ocasiones, bellista y neologista cuando lo necesita). Dante rememora sin rememorar, de manera salvaje e instintiva, los decires de la tradición (bíblicos, latinos, trovadorescos), a la vez que es el autor de numerosos neologismos y de algunos hápax, y de una fraseología carismáticamente dantesca, que llena el poema.

Su atrevimiento no descansa. Igual abre el último canto del *Paraíso* con una oración a María de su cosecha, que encabalga el penúltimo y el último cantos con unos estratosféricos dos puntos

que los unen y ligan, de modo que el canto final, el centésimo, no se suma al precedente, se traba con él y con él a los demás, en un encadenamiento regresivo que llega al primero y establece la circularidad del poema.

Lo humano en el *Paraíso* se enela, se entúa y se enmía. Son procesos propios de lo poético y de lo sagrado, pero estaban por nombrar. Por todas partes vuelan los neologismos más atrevidos de la historia de la poesía: enzañirarse, enfuturarse, ensiemprarse, enventrarse, enmiliar. Son las dimensiones no identitarias del trashumanarse. La capacidad neológica dantesca es tan fuerte que peligra el verso. Los símiles también se desatan. Dos príncipes de la Iglesia que se saludan y abrazan son comparados a palomos; tres apóstoles que bailan abrazados y se detienen al unísono son como los remos que se sueltan a un silbido del cómitre. Son parangones extremados que antes Dante no había hecho, muy propios de un estilo que halla una libertad nueva, demasiado grande casi para los lectores.

Y como era de esperar, la mayor metáfora del poema, la de mayor alcance funcional, la rosa-anfiteatro del Empíreo, también es insólita, desmedida para la imaginación, y toda una conquista dantesca. Con ella se articula el misterio final. El Empíreo es el no lugar y el no tiempo que concita la complementariedad de lo sagrado: la rosa necesita de todos sus pétalos (en principio, de todos los seres humanos), que se contemplan unos a otros desde sus escaños y configuran lo Último, lo indiferenciado. Solo una extraña imagen, aunque sencilla en su plasticidad (un conjunto de pétalos blancos, porque blancas son las vestiduras de los que han vuelto a Dios), puede expresar la realidad última del poema: la disolución del yo en la común sabiduría de lo sagrado.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El presente texto es el prólogo al *Paraíso* de Dante Alighieri, volumen tercero de la *Divina Comedia*, Ed. y trad. de Jorge Gimeno, Barcelona: Penguin, 2021, 9-22.

## EL VITALISMO PÓSTUMO DE JOSÉ NIETO JIMÉNEZ: POEMAS PARALELOS

PEDRO LUIS CASANOVA

*Y abatime tanto, tanto  
Que fui tan alto, tan alto  
Que le di a la caza alcance*  
SAN JUAN DE LA CRUZ

*Nos prometimos  
vivir aquí  
cuando la vida sea posible*  
JULIO ENRIQUE MIRANDA

**N**os venimos a 2018 y en el vertedero bibliográfico donde las gaviotas escarban entre los sedimentos para agenciarse un premio estival en medio de la profunda depresión orgánica que asola el metabolismo civil de Jaén capital, el nombre de José Nieto Jiménez no despacha en el pico celebratorio de ninguna hábil carroñera, consumada hace dos años la agridulce aventura de ver editada la colección de sus *Poemas paralelos*.<sup>1</sup> Esta publicación —que no obra— póstuma, infectada desde su génesis por la desconsideración de los despachos y negociados culturales de nuestras instituciones públicas, alcanza su alumbramiento gracias al empeño de Belén Nieto, sobrina del poeta, al frente de un proceso empujado por la preocupación última, combustible también, de quienes advertimos en Nieto Jiménez el magisterio ético de una otredad estética que escapa a la invisible legislación del *status quo* provincial y provinciano en que sus castas familiares han ido acomodando sus fronteras de pensamiento, dóciles a la estenosis económica del capital agrario dilapidado hasta el *crash* de la aventura inmobiliaria de los noventa, así como aquellas estrategias de comunicación sociales que, aún dramáticamente inflamadas en la forma, no discutirían el círculo de confort en que se satisface la apacible —en

---

<sup>1</sup> Nieto Jiménez, José (2016). *Poemas paralelos*, Ed. de Paz Gómez Moreno & Rubén L. Conde, Apunte previo y Bibliografía de Juan M. Molina Damiani, Málaga: Ginger Ape Books & Films, col. Hecatonquiros.

apariciencia— sinfonía de los modos y los signos que rigen la vida en la ciudad, al menos desde que algunos aprendíamos a pedalear cuesta abajo por los pedregales del Molino de la Condesa.

Nada ajeno a lo anticipado en sus primeras páginas por Juan M. Molina Damiani, cuya lupa analítica, inapelable, levanta la cartografía en que nuestro poeta ha calcificado su intuición existencial, podríamos añadir sobre este nuevo, nunca restante, material que permanecía inédito de nuestro añorado poeta. Podríamos, no obstante, sumar algún comentario que acaso certifique la órbita luminosa por la que los poemas de José Nieto fundamentan en sí mismos un estado singularísimo de pensamiento y lenguaje, desmenuzada la constelación generacional con que el caleidoscopio organicista de nuestra ciudad ha atendido a las genealogías que, de un modo u otro, han ido sostenido la estética de su tradición cultural allí donde el arte se constituye en no otra ambición que la cristalización de su costumbrismo burgués o la consolidación del nihilismo urbano que desaloje al ciudadano de su responsabilidad moral en la alquimia ética de su instinto comunitario.

Un motivo por el que resulta paradójico poner en valor precisamente ahora esta colección de poemas es el hecho de que comparece en el ruedo disciplinar, temporalmente *ex aequo*, a una atmósfera editorial y académica inclinada por aquellas composiciones breves, de aliento aforístico y fulgor de instante acordadas a metros sencillos, algunas derivadas del aromático *haikai*, importado de la tradición japonesa. No podemos, sin embargo, estrangular el recorrido biobibliográfico de *Poemas paralelos* — escritos hace décadas— en esta novedosa fiebre estilística, por oportuna que fuese su aparición: razón de más para investigar qué sustancia medular valida la extraordinaria depuración sintáctica que impone esta *manier* poética que recoge la edición. No cometeremos de inicio, por tanto, error alguno, si regurgitamos *Poemas paralelos* de la trituradora de aquellos emparejamientos, pues su rítmica misteriosa y delicadamente abrupta, la sublimación de lo grotesco y la disonante orografía de esta afilada hoja poética, nos pone ante un poeta de una altísima modernidad.<sup>2</sup> Números

---

<sup>2</sup> Categorías de vanguardia inherentes a los poetas que Hugo Friedrich establece como precursores de una nueva tradición de modernidad en los poetas del siglo XX: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Hugo Friedrich. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1959.

de buen prestidigitador, estas piezas se constituyen, indisolublemente junto con su anterior poemario y su discreta pero jugosa dialéctica diseminada en las pocas apariciones públicas que se le contabilizan —no olvidemos el material que de Pepe Nieto aún permanece inédito—, el estuario poético de una voz empeñada en el desacato contra el neopuritanismo imperante, el que se resiste al cambio de régimen en los setenta y el que se disfraza después, consolidada la democracia española, con colores de progreso pero siempre en primera línea de reacción junto a los poderes contra cualquier chispazo adánico de verdadera libertad en la precaria conciencia cultural de la clase trabajadora. Desnudas en el atril de las semejanzas, salta a la vista de cualquier no iniciado el proceso de desnaturalización con que esta moda estilística —yo diría, a conveniencia— ha subvertido las herramientas de construcción poética, desplazando la compleja matemática visionaria que precisa el poema en la contemplación inconsciente del lenguaje escrutado de la realidad, hacia una operatoria ciertamente hábil en la disciplina retórica, pero menos, mucho menos manchada por la tentación narcisista de ignorar la barbarie allí donde el lenguaje levanta la difícil y sucia arquitectura de un progreso desenganchado de su compromiso humano, tensión de la que ningún sujeto al tanto de la correspondencia íntima entre la naturaleza de su yo civil y la pretensión solitaria del nosotros puede abstraer su visión. Así, la extraordinaria brevedad de estos *Poemas paralelos*, cuidadosamente adelgazados de los ornamentos lingüísticos que detestaba Nieto en la conducta poética, no responden sino a la estela singularmente tímida que exhibía nuestro poeta, para quien aritmética y lenguaje acabaron constituyéndose en un formidable ejercicio de escapismo intelectual dentro de la cuadrícula asfixiante de una ciudad de provincias sumisa con sus patronos e implacable con sus solitarios.

Poesía de apartamento ante la verbosidad impresionista que consolida el oficialismo académico de nuestra ciudad en sus grupos o camarillas poéticas, José Nieto se cuidará de prestarse a las estrategias de normalización ética que precisa el franquismo en sus años de aperturismo financiero, y consolidación, después, asumida la restauración borbónica, de una sociedad tranquila que celebra su transición sin haber renunciado al reactivo estético cuyo círculo cultural, asimilado sin objeción por la herencia urbana de un fascismo subsidiario de tuteladas administrativas centralistas compartidas con el oligopolio agrario, se re-

crea y compadece en su verticalismo servil, religioso y aparentemente despolitizado, aunque reaccionario. Si José Nieto, al tanto de poéticas como las de Juan Ramón Jiménez, san Juan de la Cruz o Machado, cita siempre la de Vallejo especialmente,<sup>3</sup> perfila estos poemas en artefactos breves, antídotos de defensa —tomando prestado el pensamiento de Novalis—<sup>4</sup> contra la vida cotidiana, que él abría celosamente en sus cuartillas mecanografiadas cuando leía en público, los concibe sabedor, sí, seguro, de que su golpe oral, su latigazo amargamente ingenuo, cortocircuitaría el deleite dramático, la cantinela aquiescente de un auditorio, no ya adiestrado en una poesía cocinada para desfibrillar los nudos que levanta la conjunción entre progreso y barbarie, sino entregado al magnetismo narcisista con que el eje de creación, reconstruida la ortodoxia del relato político del poder, ha desplazado su coto de exploración hacia el campo moralista de la exaltación del *yo* frente a la incertidumbre disonante de la hermenéutica mística, cuyo ojo visionario jamás pierde vitalmente su alerta en la inefable materia del tiempo que no ha sido y espera al menos su restauración en la belleza. Dolor, por tanto, que no deja de ser secuencia de la misma disidencia escenográfica que se fragmenta en *Poemas paralelos* de José Nieto. Sí: dolor, en suma, como desafío ante el soborno que acerca al arte al precipicio de su aporía: sostener la vida sobre una conciencia que ha de aceptar la defunción crónica de su inteligencia sensible.

Pero, ¿a qué, entonces, la risa? Acerquemos el foco a la risa que arrancaba del distinguido en sus últimas asomadas en las que, sin apenas comentario, explicación previa o interrupción, nuestro poeta iba dando lectura, pieza a pieza, de los *Poemas paralelos* que estimaba convenientes. La risa muda que consigue el drama. Analicemos esa risa. Porque, pasado el tiempo y endurecido el recuerdo, convendremos que la risa era el pez más cruel que aleteaba en las redes de nuestro poeta cuando recogía los aperos de su lectura y cerraba el austero cuaderno de sus composiciones inéditas camino del asiento. Pero, ¿es la risa que persigue el creador de aforismos, el bufón de la corte, la misma que arrancaban y arrancan las estampas de este decir de Pepe Nieto?

---

<sup>3</sup> Se lo confiesa nuestro poeta a Juan Carlos Abril, en entrevista publicada en la «Galería de escritores» del *Diario Jaén*, 29-XI-2000.

<sup>4</sup> De *Gérmenes o Fragmentos* (trad. de Jean Gebser). México: Séneca. 1942. (reed. en Sevilla: Renacimiento. 2006).

Yo me atrevo a advertir que no. Aquejado de la misma dolencia que los grandes poetas actuales convenientemente desalojados del interés general por la gran epidemia de eclecticismo que asola la primera línea de núcleos de investigación literaria, podemos dar fe de que José Nieto recibió en vida el único premio que por ahora tal vez pueda abrazar el poeta futuro, acaso el «aristocrático placer de desagradar», con que, entendiéndose la ironía, Baudelaire encarna la consigna del lenguaje que ha de eclosionar en la hierática sociedad burguesa del París de mediados del XIX. En ese mismo pulso dialéctico debemos ajustar la fortaleza sísmica de los poemas de este libro, fruto fermentado de la gran albariza poética que sedimenta su *Sin Fonía*.<sup>5</sup> Fundidos en sus páginas los metales de su verdadera arquitectura existencial, perfilado con el aliento musical de poetas como Gil de Biedma pero encarcelado por un intimismo *poundiando*, con pulso novísimo pero espíritu abrasivo y escatológicamente disidente por lo que siempre acabará aconteciendo, uno y otro poemario documentan la tragedia lírica de su profundo vitalismo en colisión con el canon moral de una ciudad estrangulada por su deficitaria y pusilánime humanidad, y que serán valijas premonitorias también en poetas como Manuel Lombardo o Julio Enrique Miranda. Si Rafael Palomino aprehende esta asfixia en su poema «Los años», rematado por aquellos versos: «Yo creo que nadie ha dicho todavía / que Jaén es un olivar colgado de una sogá», José Nieto nos dejaría, entre otros poemas, su «Autorretrato en gris» y a modo de cal viva en su «Poema de una noche» aquellos versos más crudos, saturados en la pringue menos vistosa de la valentía, jamás escritos: «Yo he nacido en Jaén y moriré / en la mierda. —Moriré en Jaén—. / He nacido en Jaén y moriré / en la mierda. —Moriré en Jaén—. [...] Yo he nacido en la mierda y moriré en la mierda», nauseabunda verdad cuya lectura llegó a provocar el escándalo y desaire de un estamento cultural extraordinariamente celoso por cebar la vitamina patrimonial de una política cortoplacista, desmemoriada con su desmantelamiento social y ciega al riesgo estético de sus referentes de modernidad, mientras su estadística poblacional sigue desangrándose en cifras inasumibles, maquillada por el malabarismo tecnócrata del turnismo político, siempre vigilante en la consolidación

---

<sup>5</sup> Primer y único libro editado de nuestro autor. Colección «Poesía» del Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Jaén, bajo la dirección de José Viñals, Jaén. 1985.

de un relato depurado de la contestación marginal de artistas que anduvieran entretenidos en la pobre ejercitación de su malditismo.

Duro proceso, en suma, cuya destreza vital, desposeída de la fortuna que asiste hoy en día a cualquier ciudadano desprevenido en el *por qué* y *para qué* del interés algorítmico del lenguaje, solo puede conducir su defensa por el barbitúrico del sarcasmo. Si en la misma constelación gravitacional, percibimos en otro polo del mismo signo posicional el corrosivo realismo de Manuel Lombardo, o elevamos el periscopio hacia otras realidades algo más lejanas, aunque paralelas, como la dedicación por la que hace objeto exclusivo de escritura el poeta leonés Agustín Delgado a una nueva pieza, también con grotesco sabor surreal, que bautiza con el nombre de *sansivolés*, nos conmueve preguntarnos si esta deriva rítmica no sea sino la consumación de quien, sometido por su insoportable transparencia, acaba arrojando al suelo el gran espejo que devuelve los abismos de la soledad, desahuciado el lenguaje no ya de sus utopías sociales sino de su capacidad civil de riesgo, desterrada la vigilia colectiva del viejo encargo de la exploración artística. Pero, ay, ante esa transparencia dramática, tan vertiginosa como adictiva, único cristal precioso en que la vida condensa su perseguido fulgor, el poeta ha de emprender ahora la reconstrucción de sus fragmentos, tan aliviado por su hallazgo como aborrecido por su recompensa: «Todo viaje / finaliza al cerrar el equipaje. / (Lo demás, / acarreo y transporte: nada más)». No quede otra, por tanto, que recibir este recetario como contraveneno de quienes, como José Nieto, amparados en las luces étlicas de la conciencia, ya no pueden hacer otra cosa que reírse de la tragedia que estaba acusando el oscuro ceremonial del lenguaje ante la orfebrería sintáctica de los argumentarios del éxito, señuelo del progreso. Rocoso pero necesario camino de militancia que nos dejó en sus escritos, mistela de humildad, entender que éxito y culminación poética son sustancias inmiscibles en el vaso comunitario de la verdad, enjuagado por los narcóticos de ese presentismo neoliberal que va a consentirlo todo menos aquellas estéticas que desafíen los filtros de la razón, *Poemas paralelos* certifica el registro orgánico de una conciencia históricamente inhibida, alimentada en su voracidad con lenguajes paradójicamente adulterados por una claridad que no discuta el espectáculo platónico, nunca inaccesible a los aparatos de control de la gran pirámide retórica de la sumisión al consumo.

Así, la lectura de las pequeñas piezas de este libro, unas veces afiladas de matemática paranomasia, otras desautomatizando la lógica en su más perversa refracción analítica, se adentran en la conciencia sin ningún tipo de filtro, con toda su crudeza rítmica y verbal, como tabaco que se aspirase sin el aderezo industrial que acomoda su mal sabor y que provocaría la tos en los no iniciados, como desataba la risa la calada amargamente pura de irrespirable franqueza que ofrecía Nieto a su auditorio cuando leía estos poemas. Desnaturalizar para renaturalizar la realidad, poner a flote bajo la podredumbre del moralismo hermético que ha colonizado nuestros usos culturales, la oculta construcción cívica en la insaciabilidad, como la imagen que Hayao Miyazaki proyecta en *El viaje de Chihiro*, cuando los padres de la pequeña protagonista, desobedeciendo a su ingenuidad como prestigio de alerta, sucumben ante un puesto de feria abandonado en la onírica aventura, devorando sus lisonjas y golosinas hasta acabar convertidos en sendos y rechonchos cochinos con aspecto satíricamente humanoide. Risa, por tanto, cuyo valor radica en su tragedia misma. La que levantan los enanos del fracaso —esa palabra prohibida por el crupier del casino— pero fracaso, además, que arrolla al propio poeta en su significación, nunca a salvo del tormento que supone lanzar las redes de la escritura en el océano de lo inefable, sin una ambición predeterminada, lo cual lo desclasifica de aquellas celebradas composiciones de actualidad en las que el poeta observa la ecuación de la realidad desde una atalaya que jamás ponga en riesgo su propia e inconsciente hermenéutica historiográfica. La honestísima ironía de Pepe Nieto nos hacía reír porque el poema recogido de las aguas volcaba primero su embarcación para salpicar después el sucio mar sobre nuestros zapatos. Su fracaso era canción de nuestro fracaso, porque tenía combinatoria de verdad: la melancolía del que, como cualquiera que acomete hoy en día la aventura poética, hubiera preferido enseñar otra verdad que *esta* verdad, lo que explica su indisimulado rubor hacia el proceso de escritura: «Hasta el tiempo conspira contra mí: / ayer un joven soñador de versos; hoy / decrépito corruptor de estrofas», «No solo escribía versos: / ¡los publicaba!»,<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> La versión que conocíamos, publicada en la antología preparada por Juan Carlos Abril «Jaén. De punta a cabo», *Cuadernos & Caridemo n.º 15*, Almería, 2004, aparecía sin signos de exclamación.

«Se escribe porque se escribe. Y ya está. Y no se escribe siempre que se escribe».<sup>7</sup>

Veamos como ejemplo el poema titulado «Eterna juventud»: «A los setenta años tenía / toda la vida por delante (al menos / no tenía ninguna por detrás)». Perdido entre sus folios y sin preámbulos ni artificios, como si de la pintura de un instrumento cubista se tratara, la voz de nuestro poeta acariciaba con una desgarradora atonía sus instantes poliédricos, despertando, tímida pero paulatinamente contagiosa, cómo no, la risa de sus oyentes. Mas, ¿de qué nos reíamos? ¿En qué lugar de la conciencia despertaba esta reacción su lectura serena? Más allá de la interpretación más *versallesca* que pudiera despertar la carcajada del público más *lelo* —celebremos aquí la profunda y oportuna dilogía del título—, reparemos en la tragedia que construye, alícuota del poemario, esta pieza: la desolada naturaleza del ser conducida por la ironía de los dos primeros versos (si situamos la edad de los setenta en alegoría del acabamiento), santo y seña coloquial del abrazo al señuelo del tiempo ante el pánico humano por la terminación, es demolida aún más por el navajazo sarcástico que cierra el poema, más doliente aún en la jaula paréntesis de la maledicencia popular, tan del sur, tan nuestra, donde los labios aprietan el caldo inaudible de su verdadero y sentencioso decir: para qué tener vida por delante si no se ha tenido por detrás. Adviértase lo mucho que oculta tan brevísima formulación, ajustando lo que para el místico asevera Valente: «La palabra dice así lo que dice, a la vez que dice lo que calla».<sup>8</sup> En apenas cuatro versos, con la combinatoria de tan pocas palabras, Nieto Jiménez ha desarmado una de las grandes falacias del nihilismo capitalista en la que orbita su vacua adicción: el consumo del tiempo. Así, la desconexión del ser como sujeto histórico en el ejercicio activo de su libertad ha propiciado que la vida, desalojada de sus grandes utopías, cómodamente entretenida en su alienación consumista, ha resultado la más horrible consecuencia humana, su determinismo neoplatónico: qué sentido alcanza tener la vida por delante si hemos claudicado en aceptar una vida sin sentido. Y, entonces, la carcajada. La carcajada cruda de la verdad que parte en dos, de un solo gesto,

---

<sup>7</sup> Del prólogo escrito por nuestro poeta para *Pon pan para pájaros*, de Guillermo Fernández Rojano, Diputación Provincial de Jaén, 1985.

<sup>8</sup> *La piedra y el centro*. José Ángel Valente. Madrid: Taurus, 1982.

nuestra ingenuidad arrebatada como el cuchillo veraniego atraviesa el corazón de las cáscaras más difíciles para dar a comer, no acaso el dulce anfiteatro del origen, sino la nada, el *vacuo* ideal, el «despertar vacío» con que Ferrer Lerín cierra agriamente su absolución civil en el poema «1967». Volvemos a la gran dicotomía que acontece en la desposesión existencial que asoma bajo el pulimento del proceso poético: «Esas nubes grises / que cercan la cumbre, / ¿están en la cumbre, / o en mis ojos?», ¿dónde reside el sentido último de la vida, abolido el conductismo mágico de una deidad depósito de nuestro anhelo?

No otro sea el consuelo que, con todo, abriga sobradamente la memoria de un poeta único. El que, asomados a su obra, nos proyecta un hombre íntegro. El hombre que —tomando prestadas las palabras que Jorge Guillén dedicó a Gabriel Miró en una de las conferencias destinadas a la cátedra Charles Eliot Norton, en la Universidad de Harvard— proyecta su culminación «merced a su expresión. Hombre íntegro significa, a esta luz, hombre expresivo, hombre expresado».<sup>9</sup> La singularidad esquiva de nuestro poeta nos levanta en su noche necesaria. Recuperar estos pequeños himnos para la taberna de los perdedores, nos pone en la inconclusa tarea de mirar allí donde nadie arriesga el corazón cuando se dice el nombre de Jaén, a centrifugar el interesado maniqueísmo conservador que condena a esta ciudad a su parálisis cultural, aún enrejada por el impecable *decimononismo* de su tradición sociológica, machista, farisaica, militarista, consolidación de un franquismo simpático con sus viejas y jóvenes lechuzas al acecho de cualquier discusión apologética, y de cuya liturgia oral Pepe Nieto hizo siempre impune objeto de su más cruda sátira, volcando la tenebrosa moralina de su argumentario civil: «Lo cogieron al saltar la valla. / Y encerraron al canalla, / naturalmente. / No se puede, impunemente, / levantar una valla.», «Dilema de estadística: ¿Su vida al servicio de su patria? / ¿Su patria al servicio de su vida?», «Verdugos del mundo, uníos: / la pena de muerte, para el que la trabaja», «Los fines de algunos / justifican todos los miedos». Sea muestra del pensamiento que abriga este decadentismo luminoso y sin la más mínima concesión al argumentario aperturista generacional las palabras que envía nuestro poeta al perió-

---

<sup>9</sup> *Lenguaje y poesía*, Jorge Guillén, Madrid: Alianza Editorial, 1961.

dico provincial en un encargo conmemorativo sobre las movilizaciones de «mayo del 68» y que acaba así: «En mayo del 68, en fin, nada supe del mayo del 68. Saber, saber, lo que se dice saber, no supe hasta el 15 de junio. Bien mirado, no es mucho retraso, para lo que se acostumbra por estos pagos. El 15 de junio. Del 77».<sup>10</sup>

Poeta, a día de hoy sin una pobre flor en su lápida de una ciudad a la deriva de sí misma, pero fuerte en su conspiración contra todo lo que discuta el montaje secuencial de sus cronistas, el nihilismo burocrático de sus poderes y la depurada lealtad de sus elementos culturales e informativos, José Nieto Jiménez «no esperó a morirse / para escribir su obra póstuma», anticipo de un hombre castigado por la disciplina de la soledad, pero acreedor de una de las miradas más conmovedoras por su secreta ingenuidad, poderosamente enferma de niñez. La que aún recuerdo en aquel amanecer del Viernes Santo de 2004, cuando, suspendida por la lluvia la procesión del *Abuelo*, resistidos a perder la flor misteriosa de esa noche jaenera, dando tumbos por los sitios que hubieran sido combustible para nuestra devoción, la casualidad nos lo acercó por última vez, saliendo de la niebla que se había echado sobre el amanecer desierto de la Plaza de Las Palmeras. Haciendo un alto en el cuidado de su madre, ajeno al aguacero, acariciaba la idea de encontrar otra ciudad desperezada para ver al Nazareno asomar por lo hondo de Galerías Preciados. La fotografía es de Jesús Tíscar. En el desaparecido café Marfil, con Antonio Negrillo y Juan Manuel Molina Damiani. Un año después fallecería la madre de nuestro poeta, y, quién sabe si casualmente ahijado de su profunda conciencia machadiana, días después nos dejaría Pepe Nieto y con él el canto abierto de los que algún día serán convocados a la restauración del gran desafío humano de todo poeta, que no es otro, nunca otro que mantener viva la colecta negra del espíritu y cuidar a conciencia la varilla del aceite que nos da la medida que separa el territorio de nuestra ingenuidad de su fracción sobornable. Y llegar al final de la vida, como José Nieto Jiménez, con un buen alijo de palabras limpias y a salvo de la subasta de sus herederos.

---

<sup>10</sup> «Yo nunca he estado en París», en *Diario Jaén*, 31-V-1998, Suplemento «La Semana», Jaén.

# **POESÍAS COMPLETAS**



**RUIZ AMEZCUA, MANUEL (2021).**  
**UNA VERDAD EXTRAÑA (POESÍA 1974-2021)**  
**GRANADA: COMARES.**

**MIGUEL ÁNGEL GARCÍA**

**S**exta edición de *Una verdad extraña*, tercera en la granadina editorial Comares. La poesía completa, el libro de libros no es en este caso una fotografía fija. Crece al compás de la escritura, de la vida, que como en los grandes poetas son la misma cosa y no saben estarse quietas. Todavía no tiritaba congelado el corazón del jiennense Manuel Ruiz Amezcua («Mi infancia son recuerdos / de un pueblo de Jaén / donde nada era claro, / salvo los ojos de mi madre», leemos en un poema de *Palabras clandestinas*, su penúltimo libro) no en varios tomos, sino en este único tomo que reúne toda su producción poética hasta la fecha; un volumen considerablemente contundente a pesar de que, con buen criterio, se ha suprimido el largo prólogo de Carlos Peinado Elliot que acompañaba las dos anteriores ediciones y que se convirtió en una monografía con vida editorial propia en 2020. Compruebo con emoción y gratitud que uno de los poemas que acogen esta imagen decisiva, la de la verdad extraña, sigue dedicado a un servidor: «La impotencia que se siente / ante una verdad extraña / tiene el halo indescifrable / de lo que llamamos alma» (*Las voces imposibles*). Me siento honrado por el azar, que no sé si es redondo, de esta elección. Otras veces he explicado que el poeta fue mi profesor rural, no de lenguas pero sí de literatura viva, en el Instituto de Baeza. El primer libro que leí de él fue *Oscuro cauce oculto*, tercero de los suyos. Me lo prestó otro querido profesor, en este caso del colegio y sí de francés, don Juan Padilla. Se lo había regalado Ruiz Amezcua y me permitió fotocopiarlo. Luego pegué las fotocopias en las hojas de un cuaderno de tapas duras y como de costumbre con el que me obsequió un compañero de clase. Todavía lo conservo. No recuerdo cómo di el salto por encima de la timidez y mi profesor llegó a saber que había en mí un interesado en la poesía, lo que incluía naturalmente la suya. Me dedicó un ejemplar de *Dialéctica de las sombras*, su segundo libro (el inicial *Humana raíz* debió de prestárme-

lo él mismo y repetí la misma operación de fotocopia y pega, digamos). Llegué a aprender casi de memoria los poemas de estos tres libros, a interiorizarlos. A imitarlos incluso, porque en los papeles que emborronaba entonces (quien esté libre de estos pecados de juventud que tire la primera piedra) se transparentaba que Manuel Ruiz Amezcua era sin duda mi *poeta fuerte*, por decirlo con una expresión de Harold Bloom, con quien por otra parte no comulgo en casi nada. Se dora en las galerías de la memoria aquel tiempo duro, de iniciación a la lucha por la vida y de respeto por la cultura, de entrega a la salvación que podía venirme del estudio. El descubrimiento de la literatura, la sombra familiar de Machado en aquel mismo Instituto, en aquel pueblo destartado y sombrío, un profesor de bachillerato y también poeta que alentaba mi vocación: ¿qué más quería? Hoy vuelvo sobre los versos —neobarrocos, conceptistas, existenciales, nihilistas, herméticos, metafísicos, de ideas, gnómicos, todo eso se ha dicho— de aquellos libros y de los siguientes (*Cavernas del sentido*, *Más allá de este muro*, *El espanto y la mirada*) y me siguen pareciendo como entonces maravillosos. Por ejemplo, sin salir de *Cavernas del sentido*, ese título sanjuaniano: «El horror de esta mentira / despierta siempre furtivo»; o bien: «Ajeno a tanta mentira, / contempla impasible el mundo / la dudosa luz del día». El guiño a Góngora enlaza con el desengaño barroco: «Todo es uno y lo mismo que atraviesa / el desengaño que hurga en la memoria». Incluso: «La gloria mentirosa de la vida». Reluce aquí la verdad de la mentira universal, como planteé en un largo ensayo en el que me ocupé de rastrear este concepto en toda la poesía del autor hasta *Donde la huida*. No soy el único en creer que esta áspera visión existencial, de raíz trágica, asentada en una lucidez extrema y hosca, se extiende hasta ese libro, aunque hay un paréntesis de celebración vital y amorosa hacia el final de *Las voces imposibles* y claro está en *Atravesando el fuego*. Ya estos libros han perdido espesor formal, comienzan a echar a un lado el trabajo sobre el lenguaje poético en un claro desequilibrio a favor del fondo o la expresión directa, coincidente por otra parte con la apertura a un mundo que sigue siendo igual de áspero, pero no tanto en términos metafísicos. Este proceso es más observable desde *Contra vosotros* en adelante, hasta el último libro de Ruiz Amezcua, *Las reliquias de un sueño*. El poeta ha salido de los límites angustiosos del yo para situarse junto a los otros, en un movimiento de denuncia y de imprecación, de solidaridad con los oprimidos, los humillados, las víctimas. La mentira no es ya una categoría ontológica,

de acuerdo con la esencial negatividad del ser a la que se aferraba hasta ahora el sujeto poético, sino una categoría sociológica, histórica, política en sentido amplio y a veces en el estrecho. Y lógicamente esto altera el significado del sintagma «verdad extraña». Véase, a este respecto, el poema «Poesía necesaria», de *Palabras clandestinas*; un libro cuya tercera sección se abre con esta sentencia: «Qué difícil es decir la verdad». No es que, con este nuevo modo de articular la dialéctica mentira/verdad, haya nacido de pronto un poeta social, crítico, satírico incluso, porque ese tono asoma en ocasiones desde el principio de su producción, pero a Ruiz Amezcuca —y esta *despoetización* consciente no deja de ser un serio peligro— parece importarle ahora mucho más lo que dice que cómo lo dice. De momento está atrincherado en esta forma, resistente como él la llama, de entender la poesía y el mundo. Y da la sensación de que sus reservas son inagotables, como es firme su voluntad de plantar ante los asendereados lectores, de tiempo en tiempo, este libro de libros que aún no tiene fotografía fija.



# **BONUS TRACK**



**ÚLTIMA POESÍA ECUATORIANA.  
EL VERSO QUE SE LEVANTA  
XAVIER OQUENDO TRONCOSO**

**M**e gusta siempre reconocer y visitar la visión crítica del gran escritor ecuatoriano Hernán Rodríguez Castelo<sup>1</sup> que solía clasificar de manera solvente a las generaciones de escritores y pintores sobre todo dentro de la historicidad crítica en el Ecuador. A inicios de los 2000, trabajé una antología de mi generación a la que titulé *Ciudad en verso. Antología de nuevos poetas ecuatorianos (1965-1980)*,<sup>2</sup> donde recogí a veinticinco autores. Ese fue mi primer intento por aglutinar lo mejor de la poesía ecuatoriana urgente y mediática de mi generación. Este trabajo fue, además, mi tesis doctoral, en la que intenté explorar los principales temas, las más importantes formas y los recursos más usados y solicitados por los poetas finiseculares.

En esta pequeño trabajo crítico lo que intento es aglutinar en un periodo de un cuarto del siglo la poesía de escritores que han vivido tres generaciones: la de los nacidos en los 70, los 80 y los 90; que ya han logrado una interacción importante en la actual problemática de la poesía ecuatoriana y que, por lo tanto, han tenido relación con lectores, críticos, premios, festivales, antologías de grupos, talleres, viajes por invitaciones a encuentros de poetas, entre otras formas de vinculación con el género.

---

<sup>1</sup> Hernán Rodríguez Castelo: literato, escritor e historiador de literatura, crítico de arte, ensayista y lingüista ecuatoriano (Quito, 1933-2017).

<sup>2</sup> Quito: Libresa, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Tungurahua, col. «Crónica de sueños», 2001. He editado dos antologías más de poesía ecuatoriana: *Antología de la poesía ecuatoriana contemporánea. De César Dávila Andrade a nuestros días* (México: La Cabra, 2011); y *Poetas ecuatorianos* (México: La Otra-UANL, col. 20 del XX, 2012).

La poesía ecuatoriana actual se ha dejado guiar, por una parte, tanto por su tradición como, por otra parte, por una suerte de novelería mediática, de una supuesta neovanguardia amparada por un cierto grupo negacionista de la poesía escrita en español que «crea» formas y nuevos discursos que no necesariamente buscan un lector, sino más bien una relación personalísima con visiones estéticas mezcladas a un proceso poético que pretende hacerse reconocer con unos hechos vanguardistas más ricos de la nueva historia de la poesía en Hispanoamérica.

Desde mediados de los años 90, me he dedicado a estudiar a la generación que, a decir del escritor ya citado Hernán Rodríguez Castelo, es la que me toca vivir y asumir como tal dentro de este proceso creativo de la poesía. He tratado de ensayar varias veces algunas teorías y ensayos sobre la nueva poesía en el Ecuador y he planteado algunos puntos:

Primero, que hay un nuevo grupo de poetas a los que podríamos vincular como prematuros dentro de la corriente. Son poetas amparados absolutamente en cuestiones de la tecnología, las redes sociales, las nuevas realidades de la virtualidad, los nuevos sucesos mediáticos.

Esto se ha acabado fusionando con una tradición fuerte que se ha visto evidenciada en las nuevas lecturas de poetas clásicos ecuatorianos, como el enorme influjo del modernismo, sobre todo con los poetas a quien la crítica denominó la «Generación decapitada»,<sup>3</sup> o la poesía de nuestros vanguardistas: Jorge Carrera Andrade<sup>4</sup> y Alfredo Gangotena,<sup>5</sup> sobre todo; la poesía tan presente y actual de César Dávila Andrade<sup>6</sup> y Jorge Enrique Adoum;<sup>7</sup> la poesía estructural y sobrecogedora Efraín Jara Idrovo;<sup>8</sup> o la poesía social de Euler Granda (Riobamba, 1935-2018).

---

<sup>3</sup> Se denomina «Generación decapitada» a un grupo de poetas modernistas ecuatorianos que terminaron con su vida tempranamente, por suicidio.

<sup>4</sup> (Quito, 1903-1978). Poeta ecuatoriano cuya obra se considera la superación del modernismo y el iniciador de las vanguardias en nuestro país.

<sup>5</sup> (Quito, 1904-1944). El poeta vivió la época de las vanguardias en Europa, especialmente en Francia. También escribió en francés.

<sup>6</sup> (Cuenca, 1919-Caracas, 1967). Es el poeta contemporáneo más importante del Ecuador. Vivió en Guayaquil, Quito y Caracas, donde se suicidó.

<sup>7</sup> Ambato, 1926-Quito, 2009. Poeta, ensayista y narrador de gran prestigio internacional.

<sup>8</sup> Cuenca, 1926. Poeta, ensayista y catedrático universitario.

Y, en los últimos años, el gran proyecto de lectura de poetisas ecuatorianas: la reivindicación de autoras ya clásicas como por ejemplo Aurora Estrada y Ayala (Puebloviejo, 1901-1967), Ileana Espinel Cedeño (Guayaquil, 1931-2001), Ana María Iza (Quito, 1941-2016), Violeta Luna (Guayaquil, 1943), o Sonia Manzano (Guayaquil, 1947).

Con base en estas lecturas, los temas de la poesía siguen surcando los caminos entre el intimismo con aires de ironía hasta la poesía social más abigarrada, en los tonos casi políticos que no llegan al panfleto (se sigue viendo con mucho respecto a la poesía de cartel, aunque el discurso en la actualidad llegue a tocar temas críticos, mediáticos, de la deshumanización y la corrupción tan evidenciada y repudiada en América latina, gracias a la herencia pútrida de sus políticos y de la costumbre de las personas que viven dentro de esa gran idea que se ha vuelto cotidiana en nuestra realidad).

También existe una poesía con alto grado de hermetismo, unas formas cuidadas que pareciera que no buscan una comunicación directa con su lector sino simplemente con un imaginario individual y cerrado (un culteranismo abigarrado, a veces excesivo, complejísimo para descubrir, conectarse, reconocerse, leerse en el otro).

Está también una poesía animalista, cercana a la vida desde el concepto naturalista, el feminismo como un punto ya indiscutible, la noción de una sociedad más pensante y creyente de la modernidad en los nuevos conceptos que se han renovado frente al pensamiento clásico: llámese la religión, la educación, la familia, la tradición, las ideas mediáticas y sociales que llegan aceleradamente con el internet, la música, las nuevas series de televisión, los juegos y videos, el poder de los medios de comunicación, la nueva personalidad que crea el individualismo en las redes sociales, las nuevas relaciones que se crean en todas estas plataformas digitales, la época de la escritura creativa, entre otras formas que ha traído a la época de la pandemia (2020, año de la pandemia mundial por la Covid-19) de la pedagogía moderna.

Me atrevo a hacer una lista de algunos poetas referenciales que podrían ilustrar mi lectura y teoría: Luis Carlos Mussó (Guayaquil, 1970), Pedro Gil (Manta, 1971), Marialuz Albuja (Quito, 1972), Ana Cecilia Blum (Guayaquil, 1972), Gabriel Cisneros Abedrabbo (Latacunga, 1972), Julia Erazo Delgado (Quito, 1972), Freddy Peñafiel Larrea (Qui-

to, 1972), Carlos Vallejo (Quito, 1973), Alfonso Espinosa Andrade (Quito, 1975), Aníbal Fernando Bonilla (Otavalo, 1976), César Eduardo Carrión (Quito, 1976), Siomara España (Paján, 1976), Ernesto Carrión (Guayaquil, 1977), Fanny Rodríguez (Quito, 1977), Miguelángel Rengifo (Latacunga, 1978), Juan José Rodinás (Ambato, 1979), Omar Balladares (Guayaquil, 1979), Augusto Rodríguez (Guayaquil, 1979), Christian Chassi (Quito, 1979), María Auxiliadora Balladares (Guayaquil, 1980), Ángeles Martínez Donoso (Cuenca, 1980), David Sánchez Santillán (Quito, 1981), Gabriela Vargas (Guayaquil, 1984), Luis Franco (Santa Elena, 1988), Pablo Raymond Meriguet Calle (Quito, 1989), Santiago Grijalva (Ibarra, 1992), René Gordillo (Ambato, 1993), Christian Zurita Estrella (Quito, 1993), Juan Suárez Proaño (Quito, 1993), Juan Romero Vinuesa (Quito, 1994). Estos pueden confirmar, de alguna manera, mi idea sobre la realidad de la poesía ecuatoriana actual y puede abrir el diálogo con la poesía escrita en español en estas épocas y con otras poéticas de otros mundos idiomáticos.

*Quito, 15 de diciembre de 2021*

**ALTAVOZ**

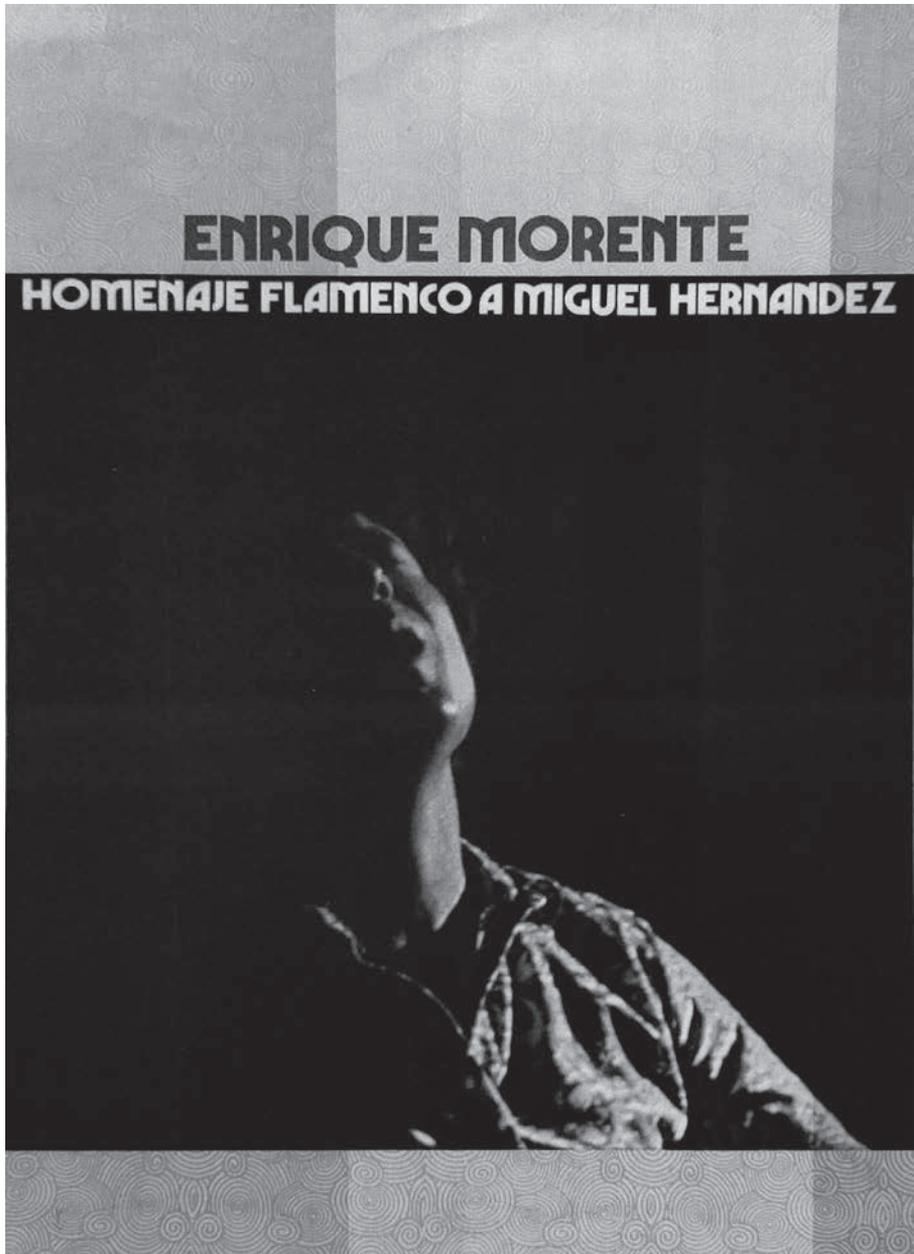


Foto cortesía de la Fundación Cultural Miguel Hernández.

## MIGUEL HERNÁNDEZ, JONDO

### JUAN JOSÉ TÉLLEZ

**P**or razones que sería difícil de precisar, por encima incluso de Federico García Lorca y de Antonio Machado, quizá sea Miguel Hernández el poeta que más repercusión ha tenido en el repertorio flamenco de los últimos 40 años; no así en el resto de la música popular o culta. Aunque el imaginario de Lorca perfiló en gran medida el estereotipo del jondo durante el siglo XX, tengo para mí que a partir del célebre álbum que le dedicara Enrique Morente, fue el escritor de Orihuela una fuente nutricia para este cancionero. Hernández, por lo demás, siempre estuvo próximo a las partituras: así lo demuestra *El silbo vulnerado* —el poeta toca la armónica en un dibujo de Benjamín Palencia—, su papel en las Misiones Pedagógicas o su letra para un imposible himno a la República.

Es posible que el cante gitano-andaluz, como denominaran Antonio Mairena y Ricardo Molina a dicha tradición mestiza, simpatizara con su condición de campesino fugitivo —eso quiere decir, más o menos, la expresión árabe *felah menghu*— o, más sencillamente, sus estructuras poéticas diesen en coincidir más con las de las coplas:

andaluces de relámpagos,  
nacidos entre guitarras  
y forjados en los yunques  
torrenciales de las lágrimas;

escribe Miguel Hernández en «Vientos del pueblo me llevan», el poema —y libro— que dedica a otro andaluz, su amigo Vicente Aleixandre.

A 4 de marzo de 1937, en la revista *Frente Sur* (Jaén), Miguel Hernández publica un artículo que lleva por título «La lucha y la vida del campesino andaluz», donde enuncia algunas de las ideas que conformarán «El niño yuntero» y «Andaluces de Jaén»: «No creo que el fatalismo andaluz de que tanto se habla tenga su origen en su naturaleza

de reminiscencias árabes», afirma. Y, en referencia específica a los campesinos del sur, acota:

Ha sido una existencia muy arrastrada la suya hasta hoy. Apenas salía del vientre de su madre cuando empezaba a probar el dolor. En cuanto ha sabido andar, ha sido arrojado al trabajo, brutal para el niño, de la tierra. El hambre le ha mordido a diario. Los palos han abundado sobre sus espaldas.

O sea, *felah menghu*.

José Gelardo Navarro<sup>1</sup> habla de ello en un esclarecedor artículo titulado «Miguel Hernández y el flamenco», publicado en la revista *La Madrugá* y en el que también viaja al ambiente flamenco de la Orihuela decimonónica:

Allí, por entonces, el Café Cantante Europeo llevaba a artistas de la época: Antes y después, tanto en Murcia, Alicante, Orihuela, Elche... proliferaron los cafés cantantes, acudiendo a ellos artistas flamencos de prestigio. Durante el último cuarto del XIX, según los datos de la prensa y otros papeles que hemos consultado, por las ciudades mencionadas pasaron, entre otros, la Bocanegra, Juan Merino el Diente, Juan Brea, la Cuenca, la Porreta, la Chata, el Rojo, el Alpargatero... La lista de artistas del género andaluz se haría interminable.

Finalizando el XIX, también en Alicante, ahora en el Café del Liceo [...] procedentes de Málaga, Cádiz y Sevilla, han llegado a esta capital las tan afamadas cantoras y bailaoras flamencas Dolores López, Dolores Platero, Victoria Gallardo e Isabel Platero, que bajo la dirección del maestro de guitarra Rafael Arcario, darán concierto todas las noches en el Café Liceo, de ocho a doce (marzo de 1895). Principiando el siglo XX, persiste en Orihuela esa mijita de tradición flamenca heredada del pasado. Así, antes del nacimiento de Miguel Hernández (1910) y durante su etapa de juventud y residencia en Orihuela, es decir, hasta su primer viaje a Madrid en 1931, la prensa oriolana y murciana recoge algunas noticias que nos interesan particularmente. La mayoría de estos espectáculos flamencos tuvieron lugar en el Teatro Circo de Orihuela.

---

<sup>1</sup> Véase José Gelardo Navarro, «Miguel Hernández y el flamenco», *La Madrugá. Revista de Investigación sobre Flamenco* 1, Murcia: Universidad, 2009, 1-33. <https://bit.ly/3r2jvKx> [Ref. consultada el 12 de junio de 2021].

Por allí pasaron el Niño de Levante, Cojo de Málaga, Guerra y Marchena e incluso Pastora Imperio, María del Albaicín, Manuel Vallejo, etcétera. Gelardo Navarro especula con cierta verosimilitud:

Sin duda alguna, Miguel Hernández, acompañado de su amigo y gran aficionado al flamenco, Carlos Fenoll, asistiría a estos eventos artísticos del Teatro Circo, acompañados de dos cantaores aficionados de Orihuela, el Niño de Fernán Núñez (Antonio García Espadero) y el Mamaíllo.

A su juicio, Fenoll era «el más flamenco de la tertulia de la tahona», a la que acudía Hernández. Probado aficionado al jondo, Fenoll gustaba de los cantes de las minas, las cartageneras e, incluso, fuera de dicho ámbito, los tangos argentinos. Gustaba de la voz de Cepero y del cantar con buen estilo.

Es conocida la existencia de la tahona de Carlos Fenoll como centro de reunión, tertulia y diversión de los jóvenes poetas y escritores oriolanos; sin embargo, las excursiones flamencas —amén de las toreras— tuvieron otras direcciones y otros centros de sociabilidad. Quizá también el ambiente y la amistad Carlos-Miguel dieron lugar a otra afición, el toreo.

Amante del trovo rural que podía oírse en las huertas alicantinas, se conserva la memoria de una letra flamenca que pidieron a Miguel en una taberna de Orihuela, el Café Sevilla, en la calle Calderón de la Barca:

El cantaor que le pidió las letras fue Antonio García Espadero, Niño de Fernán Núñez, y las coplas las conserva don Francisco Martínez Moscardó, quien anota que en «el Bar España, de calle Calderón de la Barca, junto al Cine Novedades, tenían los taurófilos y los cantaores del género grande y chico sus reuniones, cerca del salón del cine, inaugurado en torno a 1917».

Diez años después, en presencia de Francisco Martínez Arenas, gerente del local, el cantaor le pide unas letras a Miguel Hernández, que terminaron siendo publicadas en 1959 por Luis Muñoz G. en *La poesía de Miguel Hernández*.<sup>2</sup>

«Que yo no sé qué me pasa: / si te quiero o no te quiero, / si tu casa no es tu casa, / si hiela un querer o abrasa, / si me matas o me muero».

---

<sup>2</sup> Chile: Universidad de Concepción-Facultad de Filosofía y Educación, Publicaciones del Departamento de Castellano, 1959.

O: «Las olas del mar salino, / las penas de mis pesares, / una se fue y otra vino». O: «Que en la taberna murió, / nadie diga a su vecino / que en la taberna murió, / un querer que enterré yo / dentro de un vaso de vino». O: «Pena que pena serena, / pena, penilla la mía / de retama y hierbabuena, / que en cuanto te veo, morena, / que en cuanto te veo, morena, / mi pena se hace alegría». O: «Como luceros y arena, / te doy un beso si dices / el número de mis penas». O: «Soledad, ¡qué solo estoy! / conmigo y en tu compañía / ayer, mañana y hoy, / de ti vengo y a ti voy / en una jaca castaña». O: «Las fatigas de la muerte / me dan a mí, / que no a otro, / cuando salgo al campo a verte / con mi negra, negra suerte / en mi negro, negro potro».

José Gelardo Navarro asume que Miguel Hernández habría conocido los textos de Federico García Lorca sobre el flamenco y, en su obra, reflejaría algunas variantes de letras flamencas clásicas como las marianas, entre otros ejemplos:

En otro de sus «Poemas sueltos I» (Flor del arroyo, 1930), se hace eco de las correrías y andanzas de los gitanos y gitanas que vagabundean y dicen la buenaventura: Esto la gente decía que era una niña gitana que vieron llegar un día por los caminos de Hungría.

Se trata de una especie de cuento en verso en el que una gitanilla es enamorada —y más tarde abandonada— por un desalmado. Si en un principio parece claro que utiliza como trasfondo *La Gitanilla* de Cervantes, vemos que pronto, muy pronto, deriva la temática haciéndose eco de una conocida copla que se canta por un estilo o palo flamenco llamado marianas (en realidad, una especie de tientos): «Yo vengo de Hungría, / yo vengo de Hungría, / con mi Mariana / me busco la vía». La tal Mariana era una cabrita que servía de diversión-espectáculo-comercio-dinero. Gitanos y espectáculo siempre asociados. Al parecer, dicho entretenimiento era corriente por parte de los gitanos procedentes de Hungría en sus frecuentes migraciones —errante caravana— durante los siglos XIX y XX.

Así que, en gran medida, la presencia de los versos de Miguel Hernández en el cancionero flamenco constituiría un *quid pro quo*. Claro que, desde la actitud pública de Manuel Gerena a la disidencia cómplice de el Niño de Elche, la presencia hernandiana en este ámbito creativo no se reduce solo a la discografía en sí misma sino a diversos espectáculos que han incorporado sus textos a propuestas escénicas re-

lacionadas con la danza, como ocurriera con la voz de Paco Moyano, acompañándose al paso de Eva la Yerbabuena.

Fernando González Lucini publicó en 2018 el libro *Miguel Hernández... y su palabra se hizo música*.<sup>3</sup> Se trata de una guía imprescindible —y como en toda su obra, muy bien documentada—, en la que se rastrea la presencia hernandiana en la autoría de canciones y de cantes. Ahí relaciona por orden alfabético a muchos de los flamencos que han puesto voz al autor de *Perito en lunas*: entre ellos, Arcángel, Calixto Sánchez, Camarón de la Isla, Carlos Sanlúcar, Carmen Linares, Diego Carrasco, Duquende, El Cabrero, El Chojín, naturalmente Enrique Morente con su célebre disco de 1971 y otras grabaciones posteriores, correspondientes a Jesús Márquez, José Mercé, José Sánchez (Pepe de Lucía), Juan Carmona, Juan Valderrama, Lole Montoya, Lole y Manuel, Manolo Escobar, Manolo Sanlúcar, Manuel Gerena, Manuel Soto Peña Londro, Mayte Martín, Miguel López, Miguel Poveda, Niño de Elche, Paco Moyano, Pata Negra, Pepe Suero, Ricardo Pachón, Romero Sanjuán, o Sole Candela.

La primera manifestación grabada que he encontrado sobre la incorporación de los versos de Miguel Hernández en el fascinante y jondo universo del flamenco, lo protagoniza el cantaor Juan Torres, de Jerez de la Frontera que, en 1970, creó un villancico, por peteneras, compuesto sobre fragmentos poéticos de Lope de Vega, Federico García Lorca y Miguel Hernández, villancico interpretado y grabado en su single *Villancicos de la Casa de Andalucía en Barcelona* con el acompañamiento de la Escolanía Padres Jesuitas de Barcelona, y del guitarrista Remolino Hijo (José Luis Cortés Camacho).

Varios versos de «El niño yuntero» comparecen en ese primer testimonio flamenco de Miguel Hernández, que se produce un año antes de que Enrique Morente interpretara a nuestro poeta por primera vez a mediados de mayo de 1970 en un recital ofrecido en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada y cuya selección serviría luego para su legendario *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, publicado por Hispavox. Sin embargo, ya Morente había cantado en público «El niño yuntero», tal y como evoca el propio González Lucini en su blog:

---

<sup>3</sup> Orihuela-Málaga: Fundación Cultural Miguel Hernández-Centro Cultural Generación del 27, Diputación de Málaga, 2018.

Siguiendo a Andrés Raya, en diciembre de 1969 «El niño yuntero» sonó en el Colegio Mayor san Juan Evangelista. Fue la primera vez que allí sonó una voz flamenca en directo y la primera que lo hicieron por flamenco y para toda España los textos del poeta alicantino.

González Lucini cita, por otra parte, una reseña publicada por Francisco Almazán sobre aquel otro recital granadino en el que Morente cantó «El niño yuntero», por malagueñas, y «Andaluces de Jaén», por petenera chica y grande:

Es esta una experiencia, a la hora de la renovación del flamenco, que muchos podrían calificar como peligrosa o audaz, si los resultados conseguidos y la aprobación del público del Aula Magna, compuesta por viejos aficionados y universitarios, no hubieran demostrado que la cosa no era tan problemática y que, por el contrario, el contenido de estos poemas encaja perfectamente con el carácter popular del flamenco.

Observamos, así, que las letras de Hernández no eran temidas solo por su trascendencia política si no por el hecho de que un autor culto pudiera ser incorporado al repertorio flamenco, que se nutre canónicamente de letras populares y habitualmente anónimas, salvo en casos señeros como puedan ser los de Francisco Moreno Galván o José Manuel Caballero Bonald, entre muchos otros. A partir de ahí, el mundo flamenco no solo registra la incorporación de poemas ajenos a dicho ámbito, sino que hay poetas que escriben letras específicas para que desemboquen en cantes: son los casos de Félix Grande, Fernando Quiñones o José Heredia Maya, entre muchos otros.

Como hemos indicado, la carpeta del disco de Enrique Morente en su edición mexicana llevaba, en su trasera, un texto del productor mexicano Juan Ignacio Ibáñez Díez-Gutiérrez, que decía lo siguiente:

Todo es cante. Todo. Miguel Hernández nos cantó a todos, y todos por la espada-lengua de Morente le cantamos a Miguel (sí, asesino es el que olvida... Miguel... Miguel). Miguel Hernández, el de la triste indiferencia, sabio mago de nuestra tristeza, de nuestro miedo, de nuestra muerte que siempre es de todos... o de nadie, como Dios, como el cante; como las blasfemias (o las dudas) de Buñuel o de Valle. Siempre de todos, como todo. Como el arte. Como el tiempo. Como el origen. Morente canta el cante. Morente no mata el cante. Lo busca, lo respe-

ta y lo renueva. Lo mueve. El arte de Morente va al tiempo y viene del tiempo; fiel a sí mismo ha creado su estilo en la búsqueda de la pureza no del puritanismo. No es «cantaor sirviente». Es artista.

El texto va firmado en Ciudad de México, en agosto de 1971.

El cantaor se equipara con el poeta. Suele ser una constante en las adaptaciones flamencas de Miguel Hernández quien, a decir de Manuel Alcántara, en la voz de Mayte Martín, «moría de España y cárcel». La dedicatoria de *Viento del pueblo* a Vicente Aleixandre deja muy clara cuál es su poética en aquel momento:

A nosotros que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a los hombres [...] Nuestro destino es parar en las manos del pueblo [...] Los poetas somos viento del pueblo: nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas.

Al estallar la sublevación fascista, Miguel Hernández se encontraba en Orihuela y el padre de su novia, Josefina Manresa, fue asesinado en Elda donde cumplía destino como guardia civil: se trató, en palabras de Miguel, de «enorme desgracia, por equivocación». Se casó con su novia, por lo civil, a 9 de marzo de 1937: Vicente Aleixandre le regalaría un reloj de oro que, en su huida posterior a Portugal, le costaría su detención por los carabineros portugueses que pensaron, al ver sus andrajos, que lo habría robado. Tras su matrimonio, entre marzo y junio de ese año, Miguel Hernández y Josefina Manresa se trasladan durante 72 días a Jaén, donde Miguel fue destinado como comisario de cultura para dirigir el periódico *Altavoz del Frente Sur*.

El investigador Ramón Fernández Palmeral apunta que a mediados de febrero de 1937, Miguel es destinado con el Quinto Regimiento para encargarse de la publicación *Frente Sur*, que se editaba en Jaén, con el comandante Carlos Contreras, comisario político del Quinto Regimiento, «lo que le permitirá hacer viajes por los pueblos andaluces para declamar sus poemas en los frentes». En su primer número publicaba su poema «Aceituneros», todo un símbolo para esta provincia andaluza, que ya lo considera su himno oficial.

En Jaén capital residirán en una casa situada en el número 9 de la antigua calle La Llana (actual Francisco Coello), desde donde el poeta

recibe órdenes directas del dirigente comunista italiano Vittorio Vidali: «Del mes y pico que estuvimos juntos en Jaén, me acuerdo que salíamos juntos muchas veces al campo y que Miguel se bañaba en una alberca que había allí», rememoraba Josefina.

«Un poeta escribe a través de sus heridas», afirmaba, certero, Leopoldo de Luis, con cuyo verdadero nombre, Leopoldo Urrutia, había compartido trincheras Miguel Hernández y Gabriel Baldrich, un periodista y poeta alicantino que también concluyó sus días en el sur de Andalucía, en La Línea de la Concepción.

La experiencia de la guerra se vierte también en su poesía. Josefina rememora en sus memorias, *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, cómo «los familiares lloraban desesperados entre los escombros. Recuerdo a un niño, de unos diez años, muriendo entre una puerta y una pared».

De aquel viaje por la Andalucía en pie de guerra, nacen textos como «Jornaleros», «El niño yuntero», «Las manos», «Compañera de nuestros días» «Las luchas y la vida del campesino andaluz», «Andaluzas», «Al soldado internacional caído en España», «La rendición de la Cabeza»...

La realidad de aquella guerra se refleja a su vez en su faceta periodística, con la que el joven poeta mostraba, tal y como rememoraba en una entrevista, «la prosa de la poesía que yo veo y siento en lo más hondo de esta guerra». Luis García Montero apunta además que «aquellos artículos bélicos de Miguel recogen la moral comunista heroica de la resistencia ante el ejército franquista [...] narrando que el golpe militar de Franco fue un fracaso y que nunca se habría sostenido sin la ayuda de los dictadores europeos».

Josefina Manresa sería su mayor vinculación andaluza, al margen de sus afinidades literarias y personales con Vicente Aleixandre y sus desavenencias personales y literarias con Federico García Lorca o Rafael Alberti. Tras la muerte del poeta, en 1950, Josefina dejó el pueblo de Cox y se trasladó con su hijo a Elche, donde rehízo su vida y permaneció hasta el final de sus días. A Quesada, su pueblo natal, volvería en 1964: «Quesada fue la tierra que me vio nacer, y de Jaén, andaluza, me consideraré siempre, durante toda mi vida», escribió.

Josefina falleció, sin embargo, en su domicilio ilicitano el 18 de febrero de 1987 después de una larga enfermedad. Sus restos descansan jun-

to a los del poeta en el cementerio municipal de Alicante, pero la fundación con su legado se encuentra localizada en el municipio de Quesada, su ciudad natal, y al cuidado del Instituto de Estudios Giennenses.

En aquel viaje con Josefina no fue la primera vez que Miguel Hernández conocía Andalucía, adonde ya se había desplazado para recabar información para sus artículos en la enciclopedia *Los Toros*, de su amigo y valedor Cossío. En el camino hacia el sur, en Puertollano (Ciudad Real), en marzo de 1936, recoge unas coplas dedicadas a Diego Corrientes, un bandido generoso: «Ya murió Diego Corrientes, / nata de la serranía, / el que a los ricos robaba / y a los pobres socorría».

Y, en plena Guerra Civil, en el frente, reseña Gelardo Navarro:

Miguel Hernández conoce a otro cantaor —recordemos que ya había intimado con el Niño de Fernán Núñez y el Mameillo en su Orihuela natal. [...] El cantaor flamenco es el Algabeño, y representa para nuestro poeta más aprendizaje flamenco. Nos lo cuenta en «Un acto en el Ateneo de Alicante» (1936): «[...] Cinco meses estuve con el Campesino. He tenido grandes compañeros en su tropa: el Algabeño, Pablo de la Torriente, José Aliaga. El Algabeño era un madrileño de diecinueve años. Entró con miedo en las trincheras, se lo quitaba cantando por lo hondo y sus canciones daban tristeza y alegría. Cantaba de noche, de día, a todas horas. Aquel chiquillo era un ruseñor entre fusiles. El miedo de los demás fue haciendo de él un valiente y cayó, de sargento, en el frente de Majadahonda, con la cabeza atravesada. Recuerdo que me dijo una noche, envueltos los dos en la misma manta, calada por la lluvia: “Miguel, si caigo, ya no me importa cumplir los veinte años debajo de la tierra”». Y se puso a cantar...

Pero el flamenco y Andalucía ya le sonaban de antiguo. Antes de 1935, conoce en Madrid al escultor Víctor González Gil, y Manuel Muñoz Hidalgo, en su libro *Cómo fue Miguel Hernández*, relata un encuentro entre ambos en el Café Pombo, donde residía la tertulia de Gómez de la Serna.

Te conviene darte a conocer, relacionarte, no limitarte a que te den solamente las buenas tardes. —Las pocas veces que lo he hecho tuve que permanecer un poco distante. No soy teórico como la mayoría de estos. Tampoco pretendo ser el centro de la conversación. Salieron del café y Miguel entonó alegremente una seguidilla: «Y cómo relucen los andaluces...»

Lo que cantó, entonó o canturreó Miguel Hernández —matiza José Gelardo— no es una seguidilla. Tiene un nombre muy preciso en el cante flamenco y, como modalidad o palo, se llama caracoles, estilo que entra en el gran grupo de las cantiñas. En este caso —también la ignorancia es manifiesta en cuanto al texto de la letra— se trata de unos caracoles muy conocidos que empiezan así: «Cómo reluce / la gran calle de Alcalá / cuando suben y bajan / los andaluces».

Claro que, en plena guerra y en 1938, publica el drama en cuatro actos *Pastor de la muerte*, en cuya letra realiza una variante propia de la ocasión: «¡Cómo relucen! / ¡Entre los olivares, / cómo relucen / cuando van a los frentes / los andaluces!» O: «Qué bien parecen! / ¡Sobre Sierra Morena, / qué bien parecen / con el fusil al hombro / los cordobeses.»

Miguel combate en otros frentes, incluyo el de Madrid, pero va y viene hasta dicha localidad alicantina. Cuando acabó la guerra, teníamos la casa en Cox —precisó Josefina a Monleón en una entrevista—. Miguel decidió marcharse a Sevilla con el propósito de refugiarnos algún tiempo en la finca de un amigo —se refería sin duda a Joaquín Romero Murube—. Pero este le dijo que no era posible porque temía que los caseros lo descubrieran.

El 9 de marzo, sale Miguel Hernández de Madrid, rumbo a Cox, donde llega cinco días más tarde, para encontrarse con Josefina Manresa y su hijo recién nacido. Decide huir hacia el sur, protegido por una carta de recomendación de su amigo, el poeta falangista Eduardo Lloset Marañón, que fue director de la sevillana revista *Mediodía*. Hernández corría un claro riesgo en la ciudad dominada por las ejecuciones que ordenaba Queipo de Llano, que se tituló a sí mismo virrey de Andalucía y al que le había dedicado más de un verso satírico: «... Y hunde su talón grosero / un general de vino desgarrado, / de lengua pegajosa y vacilante, / de bigotes de alambre, groseramente astado».

Romero Murube era alcalde del Alcázar, por donde transitaba el mismísimo Francisco Franco, el sah de Persia, el doctor Fleming o Jean Cocteau. Moreno Murube llegó a asegurar en alguna ocasión que el dictador y el poeta dieron en coincidir en la misma visita. Murube era liberal pero, en 1937, publicó la obra *Siete romances* en la que denunciaba el asesinato de Lorca y no las tenía todas consigo por lo que el miedo le llevó a invitar a Hernández a que abandone Sevilla. El poeta se dirigirá hacia la capital gaditana, en busca de Pedro Pérez Clotet, director de la revista

*Isla*, a quien no llega a encontrar ya que se había desplazado a Villaluen-ga del Rosario, su localidad natal. Ante dicho contratiempo, Hernández decide desplazarse a bordo de un camión hasta Valverde del Camino, en busca de su abogado Diego Romero Pérez, a quien tampoco encuentra. El 29 de abril de 1939, consigue llegar en camión hasta Aroche y, posteriormente, Miguel cruzó clandestinamente a Portugal por un paso conocido por los contrabandistas en las cercanías de Rosal de la Frontera.

El escritor onubense Augusto Thassio ha logrado recuperar el expediente carcelario portugués. A partir de ahí, se sabe que hizo parada en la hacienda de Herdade do Machado y confirma que en el pueblo de Moura es denunciado, detenido y esposado el domingo 30 de abril de 1939 por dos guardinhas, por indocumentado dentro de «una taberna que también es comercio», lugar al que va el poeta para vender el reloj que le había regalado, con motivo de su boda con Josefina Manresa, su amigo Vicente Aleixandre. Regresa a bordo de un camión por Sobral de Adiça, pueblo de «casas humildes, blancas y pequeñas», hasta el «puesto fronterizo de Vila Verde de Ficalho, un pueblo dulce, de miel de romero y jara», según Thassio. El 3 de mayo, es esposado, conducido a Rosal de la Frontera y encerrado en el depósito municipal, «humillado y sometido a un durísimo interrogatorio y golpeado con una vara y abofeteado».

Thassio publica en su libro la entrevista que hizo en 1983 a la rosaleña doña Manuela, mujer de Francisco Guapo, quien compartía celda con el oriolano. Se sabe que esta mujer le lavó la ropa y le llevó comida hasta el traslado del poeta a la prisión provincial de Huelva el día 9 de mayo de 1939 a las 6 de la madrugada. Según este investigador, Miguel le regaló el manuscrito en papel de estraza del poema «Hombre encarcelado», con un dibujo del barco que pensaba coger en Lisboa. Ese poema jamás fue encontrado.

Cuando la policía del dictador Salazar entrega a Miguel Hernández al Cuerpo de Investigación y Vigilancia de Fronteras de España, proclama luego su inocencia ante los guardias civiles y uno de ellos parece dispuesto a liberarle, dado que solo se le podía acusar de haber cruzado fraudulentamente la frontera. Un cambio de guardia, sin embargo, provocará que entre de servicio el guardia Salinas, un paisano suyo de Callosa de Seguro, que lo identifica de inmediato y se ensaña con él.

Torturado allí durante cinco días, pasa a la cárcel de Sevilla y, posteriormente, a la de Torrijos en Madrid, en la calle Nicolás Peñalver,

donde se le instruye el sumario de urgencia 21.001. Allí se hacinaban más de dos mil reclusos y escribe las «Nanas de la cebolla». En una carta escrita en septiembre de 1939, relata que su cuerpo está «entre sarna, piojos, chinches y toda clase de animales, sin libertad, sin ti, Josefina, y sin ti, Manolillo de mi alma». Aunque, lleno de luz, concluye que la «esperanza que no se pierde nunca».

En dicha romería carcelaria, Miguel Hernández es ingresado en la cárcel de la plaza de Conde de Toreno en Madrid, a finales de 1939, en cuyos calabozos coincide con Antonio Buero Vallejo, quien dibuja allí el más célebre retrato del poeta. En su libro *Mis recuerdos de Miguel Hernández*, el autor de *El tragaluz* escribe:

Recuerdo cómo le gustaba cantar y hasta cómo nos canturreaba cosas divertidas y un tanto chocarreras en ocasiones; solía contar también chistes. Y es que este hombre extraordinario era también un hombre como cualquiera de nosotros. Recuerdo especialmente que cantaba un canto de guerra cuya letra había compuesto él mismo: «Las puertas son del cielo, / las puertas de Madrid; / cerradas por el pueblo / nadie las puede abrir».

Tras el silencio de su muerte y el silencio de la dictadura, el flamenco recogió la voz de Miguel Hernández, pero no solo lo hizo el flamenco. En el exilio se organizarán homenajes a la memoria de Miguel Hernández y se reeditarán algunos de sus textos. A partir de los años 60 del siglo XX, se inicia una recuperación de su obra y de su figura en España, que llega a popularizarse a partir del trabajo realizado por cantautores, cantaores y otros artistas, como Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat, Los Lobos, Jarcha, Aguaviva, Adolfo Celdrán, Enrique Morente, Paco Moyano, Ana Belén, Camarón o Manuel Gerena, quien sitúa a Hernández como referente personal, desde sus inicios. Con motivo del septuagésimo quinto aniversario de su muerte, en 2017 se edita el disco *El canto que no cesa*, con producción de Paco Ortega y nuevas versiones de poemas hernandianos en voces tan diversas como las de Diana Navarro o Miguel Ríos.

Quizá conviniese volver al origen de Miguel Hernández para comprender esa querencia flamenca, no del todo explicable. Quizá quepa subrayar tan solo como el poeta llamaba a su madre, Concepción —Concheta— Gilabert: «la gitana oscura y querida».

# LA CÁMARA DE LAS ESTATUAS

## LA CÁMARA DE LAS ESTATUAS

En los primeros días había en el reino de los andaluces una ciudad en la que residieron sus reyes y que tenía por nombre Lebítit o Ceuta, o Jaén. Había un fuerte castillo en esa ciudad, cuya puerta de dos batientes no era para entrar ni aun para salir, sino que para que la tuvieran cerrada. Cada vez que un rey fallecía y otro rey heredaba su trono altísimo, éste añadía con sus manos una cerradura nueva a la puerta, hasta que fueron veinticuatro las cerraduras, una por cada rey.

JORGE LUIS BORGES

(De *Historia universal de la infamia*)



## AL JAMÓN

TENGO YO un jamón colgado  
en un clavo de mi casa  
y no sé lo que me pasa  
que siempre doy en el clavo.

Está herido en el costado,  
de cuchillo, no de lanza;  
mientras más su herida avanza  
más temo verlo acabado.

Cuando, tras tanta visita,  
él me muestra su osamenta,  
en su desnudez ostenta  
una bondad infinita.

Jamón, tendido, te adoro,  
y suspendido también:  
eres promesa de bien  
en la casa donde moro.

Te tengo puesto un altar  
y allí acudo en devoción  
y allí corto con unción  
loncha viene y loncha va.

Dicen que es idolatría  
adorar lo que no es dios,  
pero yo confío en vos,  
jamón que salvas mis días.

ALFREDO LOMBARDO

Y aunque soy vegetariano  
y rozo en lo anacoreta,  
no hay gloria que no prometa  
una pata de marrano.

¿Qué culpa tiene el marrano  
de la ibérica inventiva  
que hace que la muerte viva  
en gusto tan soberano?

Tengo yo un jamón colgado  
en un clavo de mi casa  
y no sé lo que me pasa  
que siempre doy en el clavo.

## DECLARACIÓN DE AMOR

«NO PODRÉ vivir sin ti  
—le dije— porque te quiero»,  
mientras rozaba su carne  
mi cuchillo jamonero.

«Me acostumbré a tu presencia,  
a tu rosado color:  
hay amores que florecen  
como en el abril la flor.

Duras poco, ya lo sé,  
porque lo nuestro es pasión,  
pero cuando tú te acabes,  
otro ocupará mi amor.

Y no será igual que tú,  
pero me perdonarás  
que, lo nuestro terminado,  
otro ocupe tu lugar.

El amor que acaba en hueso  
es un amor verdadero  
pues llega a lo más profundo  
que es un caldo de puchero.

Eres el mismo y cambiante,  
eres realidad y deseo:  
realidad cuando te toco  
y ganas cuando te veo.

Eres gloria y estandarte  
del ibérico solar;  
bandera que sólo ondea  
cuando da en el paladar».

## SONETO AL VINO

ALFREDO LOMBARDO

AL VINO VOY como a una viva fuente.  
Allí bebo la vida fugitiva  
y escucho así el rumor y la cautiva  
razón de mi existencia nuevamente.

Alguien dirá que no es preciso el vino  
para sentir la vida y sus rumores,  
pero sin darme cuenta yo declino  
y vuelvo al vino como a mis amores.

Una copa me pido voluntario.  
Otra copa quizá yo me consiento.  
La tercera ya viene sin horario.

El vino sabe si es verdad o miento:  
al principio yo soy el usuario:  
luego, él me usa; pero no escarmiento.

## LA BOTA DE VINO Y EL JAMÓN

UNA BOTA y un jamón  
tienen tanto parecido  
que yo creo que han nacido  
para entrar en conjunción.

Por eso un trago de vino  
y una loncha de jamón  
es una combinación  
que roza con lo divino.

Los dos de morena tez  
y gustoso corazón,  
una, con un apretón,  
otro, con cuchillo y prez,

los dos ceden de buen grado,  
al que los trata con tino,  
su alegre razón el vino,  
el jamón, placer sobrado.

**ALFREDO LOMBARDO**

## ESPACIO DE LAS PALABRAS

**BASILIO BELLIARD**

LAS PALABRAS caen  
una a una  
sobre las hojas.  
Se levantan  
a dibujar  
el silencio de los signos.  
El espacio de las palabras  
se atempera  
entre música y tachadura.

## SOMBRA CLARA

LOS CUERPOS hablan:  
se hablan entre sí  
Solo cuando están desnudos  
interrogan sus sombras  
en la intemperie

Son sustancias nocturnas  
los cuerpos  
Arden de noche  
y se apagan de día  
Se vuelven transparentes  
al contacto con la luz  
Se electrizan  
al besarse hondos

Los cuerpos  
en medio de la luz  
son una sola sombra clara  
Los cuerpos solo se hablan de noche

**BASILIO BELLIARD**

## **MÁQUINA DE AIRE**

LEVE  
ingrónimo  
el vuelo sereno  
vence al tiempo

Imperceptible  
vuela  
no mi memoria  
sino el cuerpo

Cruza el aire alto  
se acuesta  
sobre nubes de nieve

Como plumas de cisne  
en medio del aire  
otro mundo y otro espacio  
se ven y se evaporan

Entre lo que pasó  
y pasa ahora todavía

Entre lo visto y por ver  
no cae el viento  
ni se oyen los relojes

Es hora ahora de ver  
el minuto de no sentir

Aquí arriba hay otro espacio  
y otro tiempo

Allá abajo está aún la nada

En esta nave pasajera  
no hay tierra

Más bien  
no se oye la voz de la tierra

Debajo del vacío  
está el mar

Encima de la sombra  
el infinito

En esta silla  
que vuela a miles de millas  
no se siente la elevación  
apenas un silbido de luz

Vuelo inmóvil  
en una máquina de aire.

## BIZITZA ADANEN ARABERA

GAIXOTU ZEN Adan paradisua utzi eta aurreneko neguan, eta eztulka, buruko minez, hogeita hemeretzi sukarrak, negarrari eman zion Magdalenak gerora emango bezala, eta Evagana zuzenduz «hil egingo naiz» esan zion oihuka, «gaizki nago, maite, hilurren, ez dakit zer gertatzen zaidan».

Harritu egin zen Eva hitz haiekin, *hil, hilurren, gaizki, maite*, eta berriak iruditu zitzaizkion, hizkuntza arrotz batekoak, eta ezpain artean ibili zituen maiz, *hil, hilurren, gaizki, maite*, harik eta zehazki ulertzen zituela iruditu zitzaion unerarte. Ordurako sendatua zegoen Adan, eta poz pozik zebilen.

Paradisuz geroko lehen gertaera hark segida luzea izan zuen, eta lehengoz gain, *hil, hilurren, gaizki, maite*, Adan zein Evak hitz berriak ikasi behar izan zituzten, *min, lan, bakardade, poz* eta beste hamaika, *denbora, neke, algara, eder, ikara, kemen*; hiztegia hazten zenarekin batera, zimurtuz joan zitzairen azala.

Zahartu zen erabat Adan, sentitu zuen hurbil heriotzaren ordua, eta Evarekin elkarrizketa sakon bat izateko gogoa sortu zitzaion; «Eva», esan zion, «ez zen ezbehar bat izan paradisuaren galtzea; oinazeak oinaze, minak min, gure Abelen zoritxarra halako zoritxar, bizi izan duguna izan da, zentzurik nobleenean esanda, bizitza».

Adanen hilobi atarian malko arruntak ixuri ziren, gatz eta urezkoak, lurrera erortzerakoan hiazinto edo arrosa alerik eman ez zutenak, eta Kain izan zen, paradoxaz, negarrez bortitzen puskatu zena; Gero Evak irribarre xamurrez gogoratu zuen Adanen lehen gripea eta halaxe, lasai, etxera joan eta salda beroa hartu zuten, eta txokolatea.

## LA VIDA SEGÚN ADÁN

ENFERMÓ ADÁN el primer invierno después de su salida del paraíso y asustado con los síntomas, la tos, la fiebre, el dolor de cabeza, se echó a llorar igual que años más tarde lo haría María Magdalena, y dirigiéndose a Eva, «no sé qué me ocurre», gritó, «tengo miedo» «amor mío, ven aquí, creo que ha llegado la hora de mi muerte».

Eva se sorprendió mucho al oír aquellas palabras, *amor, miedo, muerte* y le pareció que pertenecían a una lengua extraña, ajena al paradisiaqués, y anduvo con ellas en la boca, masticándolas como pepitas, como raíces, hasta que creyó, *amor, miedo muerte*, comprender enteramente su sentido. Para entonces Adán ya se había repuesto, y volvía a sentirse feliz, o casi.

Fue sólo, aquel hecho extraparadisiaco, el primero de una larga serie, de modo que Adán y Eva siguieron, por así decir, recibiendo clases intensivas de la lengua que decía *amor, miedo, muerte*, aprendiendo palabras como *cansancio, sudor, carcajada, carcaj, carcamal, canción, caricia o cárcel*; a medida que crecía su vocabulario, las arrugas de su piel aumentaban. La hora de la muerte, la verdadera, le llegó a Adán siendo ya muy viejo,

y quiso entonces transmitir a Eva lo que había aprendido, su última verdad.

«¿Sabes, Eva?», le dijo, «la pérdida del paraíso no fue en realidad una desgracia».

A pesar de los trabajos, a pesar de lo del pobre Abel y todos los demás conflictos, hemos conocido lo único que, noblemente hablando, puede llamarse vida.

Sobre la tumba de Adán se derramaron lágrimas corrientes, de agua y sal,

que cayeron a tierra y no criaron jacintos, ni rosas, ni flores de ninguna clase,

y de todos ellos fue Caín el que, paradójicamente, con más desgarró lloró;

Luego Eva recordó con cariño el susto de Adán cuando su primera gripe,

y todos se calmaron, y se fueron, y tomaron algo, y comieron un bollo.

TE LLAMO, Virgilio, desde muy lejos.  
Han pasado más de dos mil años  
desde que anunciaste la llegada  
de la Edad de Oro, del Niño  
que traería un nuevo Comienzo;  
Acuérdate de lo que nos dijiste:  
después de los pequeños dones,  
tras la tierra pródiga en frutos  
y la destrucción de la serpiente,  
llegará el gran regalo: el Miedo  
que aprisiona desaparecerá.

Viajo, Virgilio, por el norte de un lugar  
que ahora llamamos América.  
Los rumores que corrían en el puerto  
de Brindisi llevaban la verdad,  
no era Thule la postrera tierra;  
más allá había bosques, ríos,  
llanuras, praderas, islas, desiertos;  
había seres humanos que decían  
Milwaukee, Mississippi, Saskatchewan;  
Muchos repitieron aquí tus palabras,  
Arcadia, Vida Nueva, Paraíso.

Si vinieras aquí, te asombrarías.  
La vida que tú y yo conocimos,  
y que, como infatigable sastre,  
tantos años, tantos siglos, cosió,  
ha desaparecido para siempre.

Los hilos, la tela, no resultaron  
más fuertes que los que la araña  
teje entre una hierba y otra.  
Estuve en Kansas, estuve en Tejas,  
estuve en Oklahoma y Colorado:  
no vi un sólo pastor solitario.

Estuve en San Diego, Denver, Elko;  
tampoco allí observan la luna  
y las estrellas antes de la siembra;  
las hojas de los árboles susurran  
en el vacío, la lluvia cae sola,  
los pájaros escriben en el aire  
mensajes que nadie sabe descifrar.  
En cuanto a los niños, no los verás  
jugando al marro o a las tabas;  
No los verás caminar abrazados.  
Esta es otra vida, quizás mejor.

¿Y el Miedo? preguntas. No, Virgilio,  
el Miedo no ha desaparecido.  
Sigue aquí sin dejar que nadie  
duerma feliz junto a las fuentes  
o los ríos, bajo la blanda sombra.  
Estuve en Atlanta, Washington, Durham,  
¡Cuidado! me dijeron, no vaya allí,  
no cruce la calle, no salga de noche  
¡Cuántos policías, juicios, cárceles,  
sillas eléctricas, cámaras de gas!  
Las cifras, Virgilio, impresionan.

Estuve en Alabama, en Virginia,  
por los Apalaches llegué a Vermont  
siguiendo los pasos de García Lorca  
que lloró allí, junto al lago Edem,  
amargamente, por su mal amor  
y porque la Muerte lo buscaba.  
¿Sabes, Virgilio? En los bombardeos  
se metía debajo de la cama,

con sus sobrinos, como un niño más.  
No hay más Edén que ese lago,  
esas aguas grises, esos abetos.

¡Esto es América!, suelen gritar,  
¡Este es el mejor país del mundo!  
Pero tienen miedo, Virgilio.  
Si vinieras aquí podrías verles  
escondidos debajo de la cama,  
llorando en la orilla de los lagos,  
abrazándose a los abetos para  
no caer, como García Lorca,  
o como yo mismo, que no sé,  
que no acabo de acostumbrarme  
a vivir fuera del paraíso.

Estuve en Boston, en Northampton,  
En Hanover busqué un teléfono:  
Las voces de mis hijas recorrieron  
siete mil kilómetros y sonaron  
como dos campanillas de cristal.  
Jone dijo: quiero chocolate.  
Elisabet gritó: ¡Es terrible!  
Pinocho se ha metido dentro  
de la ballena, ¡no sé cómo saldrá!  
Tres días más tarde, en Grantham  
un pájaro repitió sus palabras.

Virgilio, ¡es la vida tan frágil!  
Pájaros, campanillas, palabras,  
¿Qué pueden hacer en esta nueva  
Edad de Hierro, cómo lucharán?  
Si te creyera santo, si no supiera  
que serviste a un emperador  
y a veces te faltó la piedad,  
imploraría tu amparo, te rezaría.  
Pero no podemos pedirte todo,  
es suficiente con el consuelo  
que tus lejanos versos aún nos dan.

## ESTACIÓN SOLAR

**JOSÉ ÁNGEL LEYVA**

HAY UNA LUZ primaveral en Roma  
que enmiela las márgenes del Tíber  
las calles arboladas los trenes y sus rieles  
Hay dorados en las ruinas y en los barrios  
en la gente que sacude su alfombra en las ventanas  
en las parejas tumbadas en el césped  
en las pieles en los labios en las voces  
en ojos donde el sol se duerme  
sin ver la longitud de una estación a otra  
Es mayo y las plazas se ensanchan y se alargan  
Crecen las sombras al calor del día

NADA ILUMINA el semblante de metal  
la fuerza admonitoria de la ausencia  
En Campo dei Fiori su mano apunta al Vaticano  
El gesto oculto de la estatua es Bruno  
Del albornoz asoma la llamarada negra de su cara  
La Inquisición no pudo borrar la inteligencia  
en nombre de un Dios hecho de leña  
Giordano es memoria aún desde el sepulcro  
Los turistas se detienen al pie de la escultura  
La capa protege del sol a sus cabezas

*Mas sois siempre los mismos, los viejos fariseos,  
Los que oran y se postran donde los puedan ver,  
fingiendo fe, sois falsos llamando a Dios, ateos  
¡chacales que un cadáver buscáis para roer!...<sup>1</sup>*

A prueba de razones la impiedad duele en el clavo  
en el agua oscura donde lavas las llagas y la lengua  
en el potro donde recitas el *Cantar de los cantares*  
y el cuerpo se busca entero en la conciencia hecha pedazos  
Las herejías del sabio exhiben la frágil condición humana

¿En dónde está el amor? pregunta la oreja a su verdugo  
En tu dolor recuerdas el rastro de las manos  
la brújula porfiada en apuntar un alma

---

<sup>1</sup> Giordano Bruno a sus verdugos.

en conducir tu olfato por la espina dorsal  
y un monte donde puedes contemplar el sur  
la flor de un norte que llama a ser el centro  
un corazón de luz que huele a urgencia  
a carne gozosa en el espacio ajeno  
La misma carne de Dios amada por designio  
La carne del odio  
sin Dios  
en la tortura

El pie interroga al aire sin saber ya para qué  
El Interior y el exterior camino de la asfixia  
Músculos y nervios comidos por el fuego  
El universo en llamas las ascuas las cenizas  
No puede la memoria perder el hilo de la sangre  
Un clavo en el vacío sujeta tus últimas palabras

*Porque es la muerte un sueño, que nos conduce a Dios...  
Más no a ese Dios siniestro, con vicios y pasiones  
que al hombre da la vida y al par su maldición,  
Sino a ese Dios-Idea, que en mil evoluciones  
da a la materia forma, y vida a la creación.  
No al Dios de las batallas, sí al Dios del pensamiento,  
al Dios de la conciencia, al Dios que vive en mí*

La gravedad limita pero no impide la libertad del cuerpo  
Pensabas al extender el magro resplandor de la mañana  
En la celda donde creías ver el paso de voces migratorias  
tu oído se acostumbraba a ver el curso de los ruidos  
El juicio de la voz seguía los ritmos de la mente  
Nemotecnias del sueño traficaban con poemas  
La lucidez del tacto descubre nuevos horizontes  
desempolva viajes de apariencia cotidiana

En cada oración los versos dialogaban con preguntas  
Plegarias que traían imágenes del cosmos

Para qué interrogar a los estanques acerca del mañana  
en ellos tiemblan sin emoción los plenilunios  
el cambio permanente de las cosas

¡Cobardes! ¿Qué os detiene?... ¿Teméis al porvenir?  
¡Ah!... *Tembláis... Es porque os falta la fe que a mí me sobra...*  
*Miradme... Yo no tiemblo... ¡Y soy quien va a morir!...*

No puede olvidar el tribunal la voz de tus preguntas  
El método de hallar en la razón la compasión y la justicia  
De crear sin miedo un porvenir de interrogantes  
un juego libre de formas regidas por olvidos  
por el azar y la fuerza de atracción de lo invisible  
Un Dios sin voz ni voto en el dictamen de la hoguera

## BULMENIA

JUAN ARABIA

YO TRABAJO de noche, desertando al ogro insaciable  
que desfigura a los jóvenes y los deja acéfalos  
sin cambiar una bolsa de manzanas por mi cabeza

Trabajo como el mar, como una sombra,  
donde unos gorriones saltan sobre las migas del día  
y las golondrinas hacen un escándalo por un pedazo de cielo

Bebo cianuro y venenos desconocidos,  
porque esta sed no tiene lámparas  
y su cáscara se multiplica como la pobreza

Trabajo como todos trabajan,  
sin lograr una estrella, sin saciar una pluma  
perdiendo todos los rumbos  
dando pequeñas muertes en partes desiguales sobre mi cuerpo

Sin alcanzar tan solo uno de mis sueños  
dejo embriagar a unos pocos desamparados, restos esclavizados  
que han sido y que por siempre serán difamados  
secados en el aire del crimen

## BIOGRAPHIA LITERARIA

ERAS UN LOCO, tropezando en aguas antiguas y oscuras,  
una sensación occidental, cargada de pobreza occidental

Provenza Occitana...

Definitivamente nacido, definitivamente olvidado,  
claro como el húmedo resto de tu existencia.

Pero cuando las aguas subieron, y esos peces que parecían muertos  
aleteaban como culebras en el campo,

sonreían primero aquellos que cargaron las piezas más pesadas  
bañados de sol

aquellos que empujaron y protegieron la primera carga.

Desde cuándo permitieron alejar a algunos y acercar a otros.

Si las cosechas fueron dadas por manos serviles.

O el primer envenenamiento generó dos bandos:

ahí se imponen las polillas de seda sobre la luna,

y sólo resta esperar, donde se pierden los barcos.

## DYLAN

JUAN ARABIA

SIN DIEZMO de palabras en la estéril noche,  
nunca dejo de apagar las bufandas de juventud  
frente aquellos a los que no los conmueve una vida.

Ayer caminábamos junto al licor extremo,  
el traje del poeta, los recuerdos más tristes  
y viejos, tejiendo y entretejiendo una melena

que era capaz de distraer al adinerado más pobre.  
Esos gusanos, Dylan, son parte de una pobreza  
que no merodea en los circos del león,

son de una realidad más pulcra, domesticada,  
que vive de un antojo y voluntad ajena,  
siempre los mismos en evitar el roce de los cuerpos.

Para nosotros, la mejor y la peor parte,  
hijos de una bondad que no hace eco  
en las últimas manos soberanas

donde un solo Dios es posible,  
al que ladramos y escuchamos todas las noches.  
Seamos tontos y condenados de no ser así.

## ÁLBUM DE YORK

ES CIERTO, Auden: la naturaleza estaba tan cerca,  
los patos cortaban las calles,  
y las ardillas buscaban el sol  
conociendo mejor que nadie el frío  
de tus mañanas.

Aquí llegamos luego de la Escocia Salvaje,  
con el acento de martillo que cortaba la leña.  
Aunque encontramos la paz de tu álbum,  
cercado Londres beatificado,  
tu elegía a la tierra nacía desde norte de Yorkshire.

Aquí podríamos haber estudiado, nunca trabajado.  
Porque afuera están las tiendas, la totalidad de un país  
*infortunio, infortunio, etc.*  
Entre el castillo Clifford y el Ouse,  
la ciudad y el campo, para siempre estancados.

## DESPUÉS DE LA GRADUACIÓN

JUAN ARABIA

DIEZ AÑOS pasaron desde la graduación  
y recién ahora estás protegiendo un proyecto privado  
que camina junto al paso de tus ramas.  
El piloto negro, piensas en *Prufrock*,

llevas el cabello más corto contra la aversión  
y son otros los jóvenes ahora,  
aunque solo serán ciudadanos, no más que eso,  
mientras tus montañas se preparan  
para ciudades y paseos lacustres.

Llegaste muy lejos, aunque solo sonríes por dentro.  
Los faros de tus palabras encontraron las orillas blancas.  
Pero no escucharás, como el cisne.

Una canción de tus labios levanta su vuelo.  
Aquellos nunca sentirán una dicha tan beneficiosa  
como la de este pueblo ajeno aferrado a sus dioses.

## PANTOUM

LA SONRISA de piedra de este dios campesino  
deja un rincón estéril de silencio y humildad  
donde los condenados destilan sus venenos  
sin echar una lágrima de sal en la orilla.

Deja un rincón estéril de silencio y humildad,  
los demonios disfrazados de harapos circulan  
sin echar una lágrima de sal en la orilla,  
sin contemplar su rostro en el fondo del estanque.

Los demonios disfrazados de harapos circulan  
y el mundo se disuelve sin pastores alegres,  
sin contemplar su rostro en el fondo del estanque  
La bondad se marchita en corazones errantes.

Y el mundo se disuelve sin pastores alegres,  
donde los condenados destilan sus venenos.  
La bondad se marchita en corazones errantes,  
la sonrisa de piedra de este dios campesino.

## LA SIERRA

JUANA CASTRO

ESTÁN LOS DÍAS claros como si  
en la noche pasaran  
las alas de algún ángel y dejaran  
su tersura en el aire.

Sierra arriba, se abren los almendros  
y un racimo de mariposas tiernas  
dibuja el horizonte.

Ni un alma por los sotos.  
En el primer día de la creación,  
tan sólo un mirlo canta.

Y amanece en el mundo.

## MADRES

LAS MADRES ANTIGUAS eran huérfanas, nacían  
huérfanas, no sabían  
de amor.

Las madres antiguas eran tristes, llevaban  
una sogá en el cuello  
y si alguna  
rara tarde cantaban, los hijos  
se escurrían para mejor llorar por los caminos.

Pobres hijos de corazón  
descalzo, sin flores de color  
con que abrigar  
su pecho.

Las madres antiguas tenían  
tanto frío. Tiritaban  
también en los veranos, bajo los cuatro soles  
de agosto por las calles.

Las madres antiguas, en las fotos de feria  
no sabían posar, eran  
el cingulo de un nombre.  
El perfil  
de una mueca de aire sin ventanas.

Pobres madres, pobres hijos, perdidos  
en los dientes del frío.

Por tabernas de noche,  
tan perdidos.

## VIENE EL FRÍO OTRA VEZ

JUANA CASTRO

MIRO EL HASTIAR, la casa abandonada  
y entra el frío en mi cuerpo.  
Los cuchillos de octubre sobre mi viejo corazón.

Nada hay que mirar: arrancaron  
las piedras del camino, el alegre fulgor  
de los domingos, el dibujo cansado de los carros  
y la ciega obediencia de las mulas  
junto al pesebre rico de la infancia.

Viene el frío otra vez sobre las ruinas.  
En el capote del pastor bajo la lluvia  
y en las manos de esparto de mi padre.  
En los amaneceres lentos de diciembre  
y a la puerta del horno, mientras el pan  
crecía en las maseras.

Rebaña y corta el hielo por la puerta y la casa.  
La casa ya perdida, esparcida, la oscura  
que recorren en vano mis rodillas  
ardientes, ateridas de tiempo y orfandad.

El fuego el fuego, hay que encender el fuego,  
el horno. La candela  
transmutada ya en brasas, en los brazos  
calientes de mi madre y su pan.

## POZOS

LOS POZOS del despecho, el pozo del engaño,  
del desengaño, cientos de pozos  
entre calderos curvos.

Y las altas mujeres  
                    balanceándose  
sobre las aguas muertas  
del granito y la llama.

Agua clara en la pila,  
agua honda de lágrimas,  
                                    espejo  
de los días oscuros.

Entre sábanas blancas, por las piedras  
del cemento y el hambre,  
rezan las niñas.  
*Sancta Dei Genetrix, Turris eburnea, Foederis arca,*  
— *ora pro nobis.*

Brocal de infancia,  
pozos de la orfandad,  
pozos altos, arcángeles  
de la aflicción y el miedo.

## EL MILAGRO

JUANA CASTRO

ERA AGOSTO y el campo,  
secarral amarillo,  
languidecía al pie de las encinas.

Nadie cantaba sobre el asfalto vivo.

La última luz y las primeras sombras  
en la quietud ardiente de las pajas.  
Sin un gorjeo. Sin un ala.  
Sólo  
la soledad profunda de la tarde ya ida,  
pesando como un hierro  
sobre la terca noche,  
en su afán malograda.

Y de pronto, la luz.  
Una luz imposible, pequeñísima  
sobre henos brillando.  
El milagro: luciérnaga.  
La luz del seqedal.

¿Qué busca, por qué arde, qué espera  
sola, minúscula, encendida,  
sin brizna de humedad?

La luciérnaga.  
Fragilidad encendiendo  
revertida su luz, su cuerpo  
en luz ardida, encendida,  
vibrante ya  
la noche oscura, el pedregal.

## RAÍCES DE LLUVIA

SOÑAMOS CON BEBER belleza del silencio,  
como quien brinda sus párpados al fuego  
para contemplar raíces de lluvia,  
de estética en la tierra.

De nuestras manos hacemos cuencos  
y entre los cuencos escurren o se evaporan  
incandescentes vientos del Fénix y la brasa,  
partícula a partícula,  
molécula a molécula.

A veces, sólo por dirigir los ojos  
a otro *cuando*  
en que no se halle el rastro de su ausencia,  
nace un símbolo de bendición,  
de agua de sí.

La palabra se agrieta,  
nos sabe a manantial.

Y entonces el silencio bautiza nuestras lenguas.

## MURO COLINDANTE

MÓNICA ZEPEDA

NI TIRA ADHESIVA, ni impedimento.  
El silencio no es mordaza. Es éxodo.  
Un incorpóreo muro colindante  
entre personas y palabras.

A pie de página y de obra,  
ladrillo tras ladrillo, se edifica.  
Por vergüenza a quedarse,  
mudo, se demuele,  
toma sus escombros,  
los echa sobre su espalda.  
Cuando le pesan, los arrastra.  
En la garganta, los arrastra.

Ni blanca indiferencia, ni cese, ni omisión.  
Va despacio en espacio.  
No sé si llega, yo sé que viaja.

Ondea vientos de hermandad y absolución,  
sigue siendo o fue mi patria.

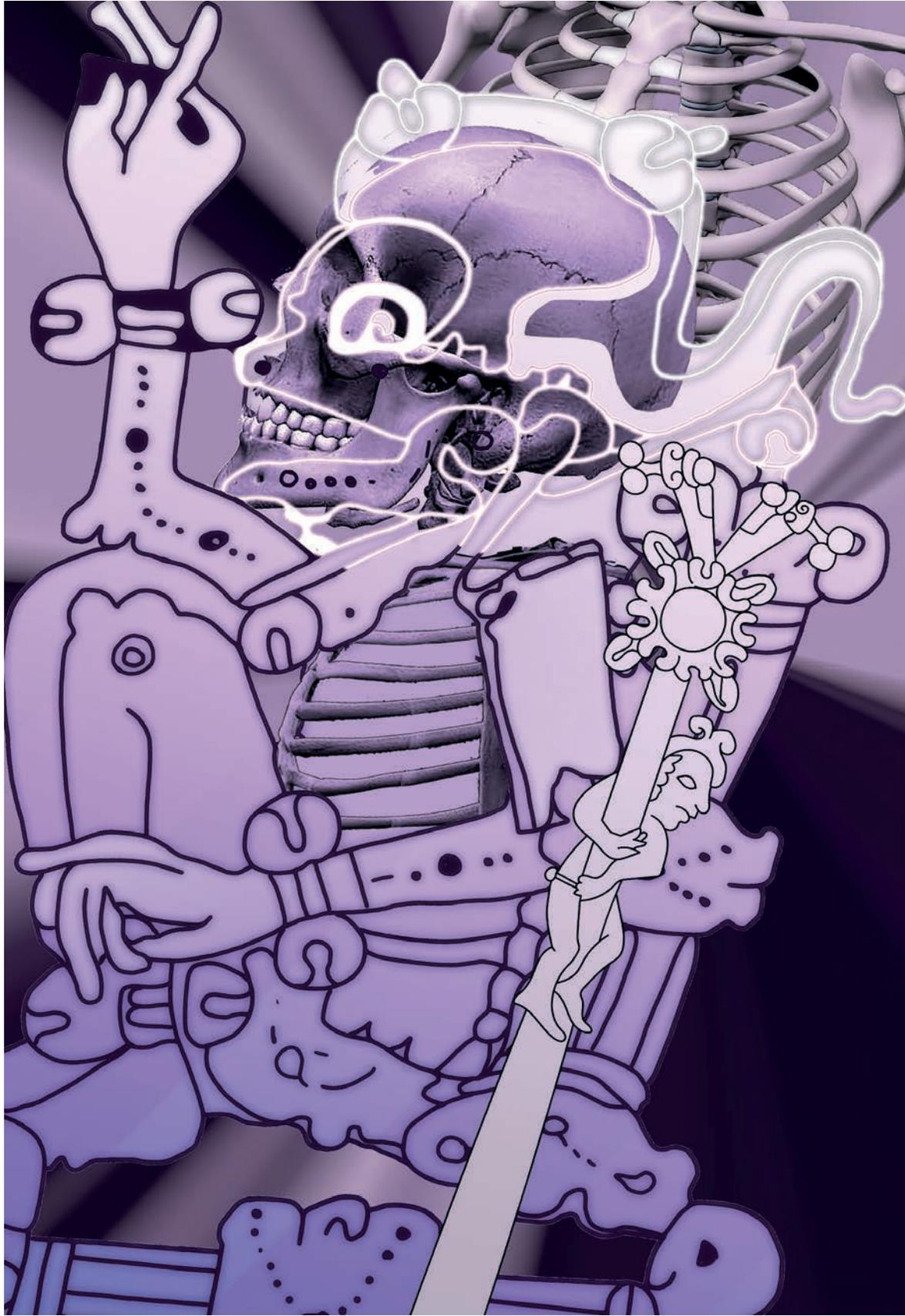
Tela de bandera, luto quizás a media asta.





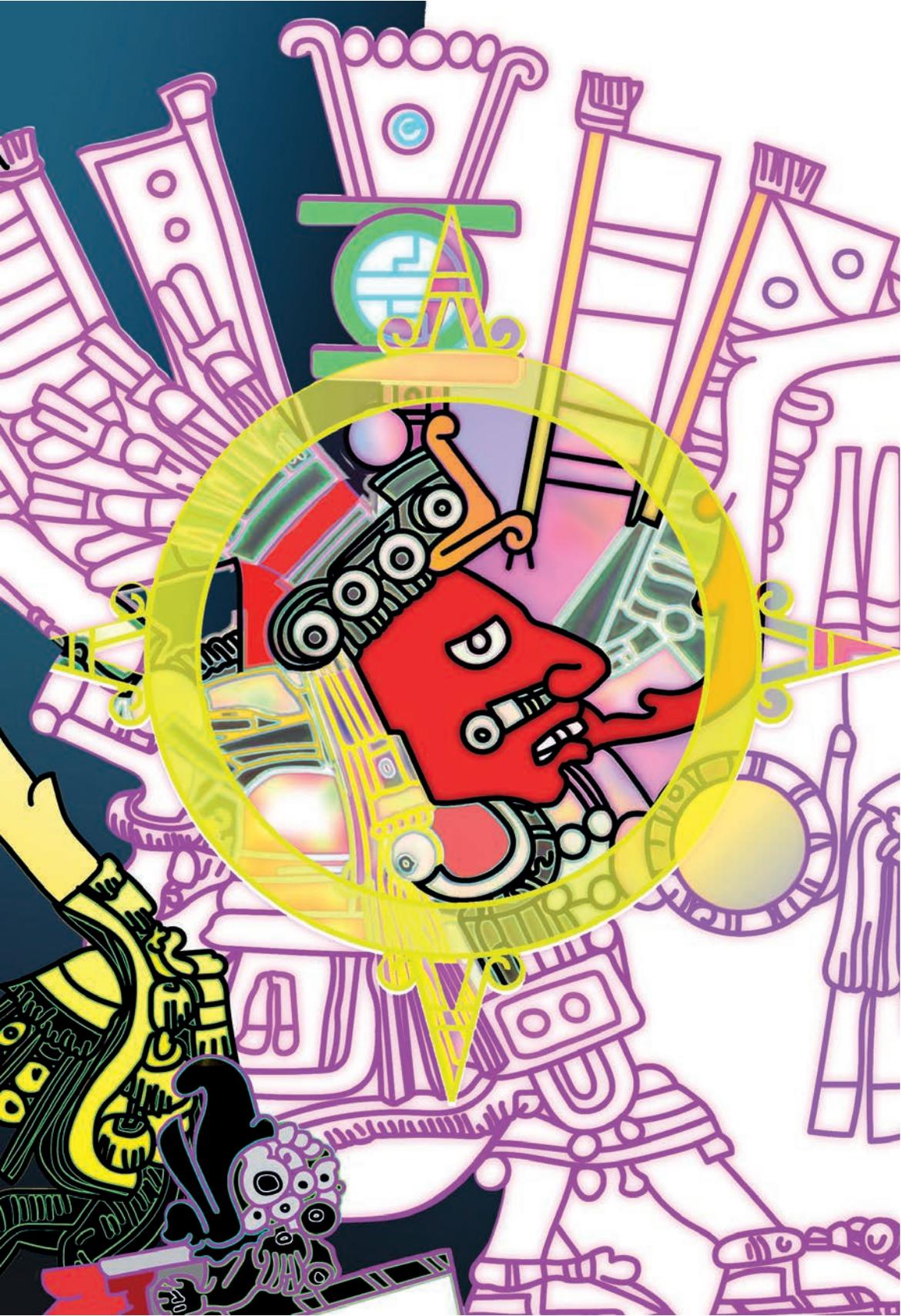






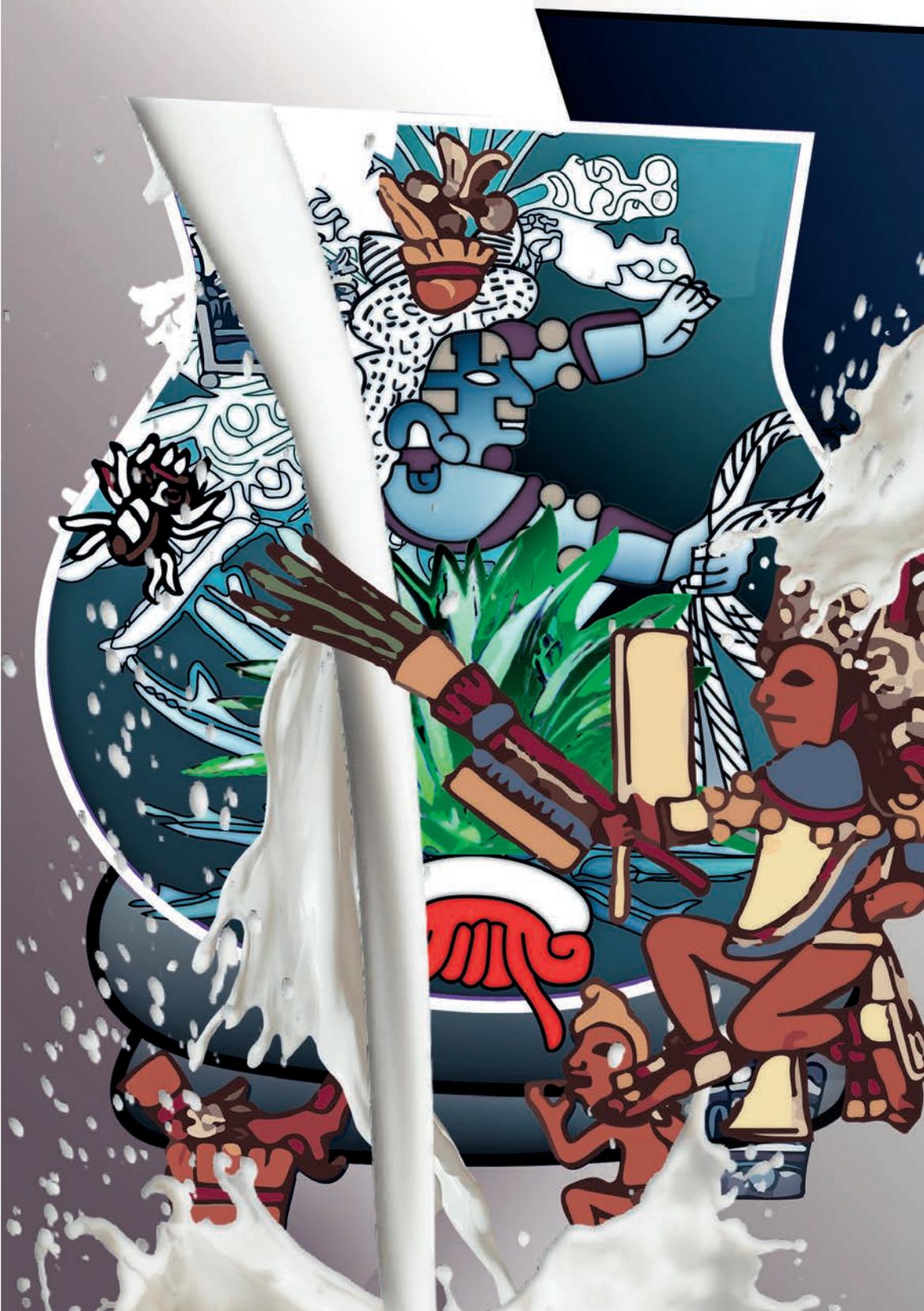


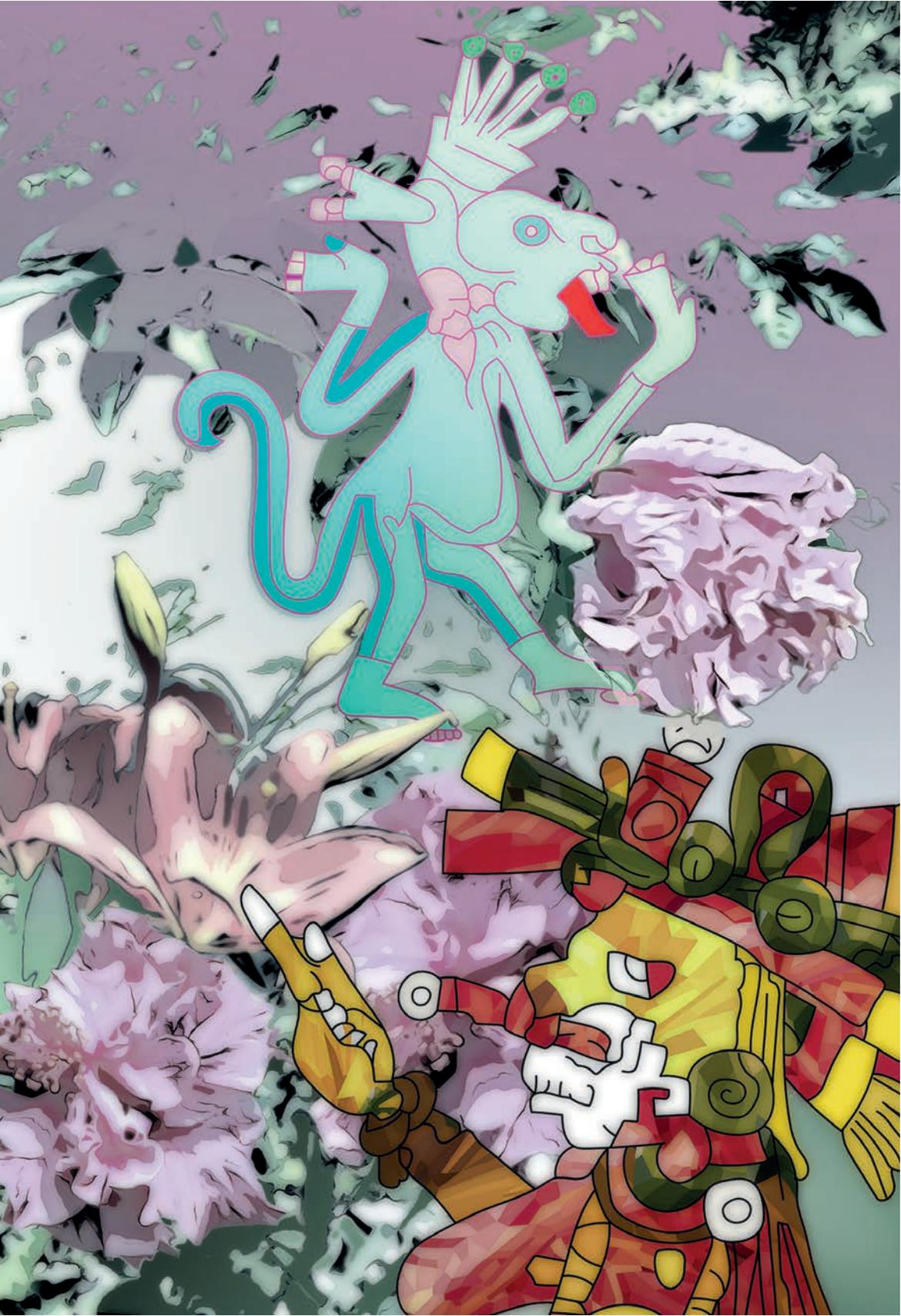




















## SAL ABIERTA

DOS REPETIDAS noches hoy son distantes.

No eres él, no, ni tú.  
Tú no eres tú conmigo.

Cristalizadas olas de sal abierta  
embarcan en aquel muro,  
donde rasgué mi esquife y mis muelles,  
junto a la cama de concreto de una prisión.

Bogo hacia faros ahora extintos,  
bogo, ay, en esta celda,  
con las rimas hechas de pubertos  
casi jóvenes abetos.

No eres él, no, ni yo.  
Yo no soy yo conmigo.

Dos repetidas noches hoy son distantes.

Hoy son distintas  
nuestras dos hembras  
libertades.

## ADVENIMIENTO

MÓNICA ZEPEDA

ERA EL ADVENIMIENTO de la mano,  
permitirse acariciar por otoños amputados,  
volver sumiso al vendaval  
y en un ánimo estrujarlo.  
Segar, plausible, el sol,  
ilusorios siglos ya trazados.

No era armarse de estertor  
tras caminar confiado hasta el armario.  
Ni un estruendo de vísceras y plomo,  
ni un pretérito de párpados.

## EL HORIZONTE EN MÍ

EL HORIZONTE me posterga, como en aquella sombra  
ya marchita, con la misma generosidad de una mañana nueva.  
El paso cauteloso de la vida, los arrasados cantos de los ríos,  
constelación de estrellas en el mar, el horizonte en mí después,  
después  
y ahora en mí el horizonte. Con la misma generosidad, y extendi-  
dos yermos,  
y un alud recién nacido. ¿Qué gratitud podría ofrecer el cuerpo?  
Seguir aún; y sembrar, mientras se acerca el fin, la mañana nuestra,  
pero difusa. Sembrar el añil en vuelo de la tarde y, aunque no logre  
aflorar,  
no impedir aquel sueño furtivo de la grana. Y el rostro se ilumina,  
porque procuró ser la mañana una tenue realidad.

MÓNICA ZEPEDA

UNA ROSA ha brotado en otro planeta  
a cien millones de años luz  
de distancia  
crece en una maceta de barro  
soñando flautas y faunos  
entre ella y la Tierra median  
meteoros satélites y perseidas  
soles que estallan  
otros niños juegan cerca  
otras nubes pasan  
¿no es cierto que algunas flores al sol  
dura unas pocas horas?  
esta rosa aguanta mucho más  
cien millones de años luz  
tendría que recorrer para regarla

PINTO EL JARDÍN y pienso  
que quien le pusiera los nombres  
a los botes de pintura acrílica  
debió de ser un poeta:  
azul lago tierra de Siena tostada negro de Marte  
cada trazo escurre nubes agua y hollín  
amarillo ocre carmín azul ultramar  
mi mano se mancha de pintura verde  
rojo brillante plata rosa flamenco  
pinta escenas iluminadas de sol  
ráfagas de cielo en las ventanas  
blanco de titanio oro amarillo limón  
imagina una vista desde el Trocadero de París  
los jardines impresionistas que pintaron  
exiliados españoles  
y afirma que pintar es comprender  
los trazos de un jardín

AL EMPRENDER un viaje has de saber  
que no importa si no encuentras  
a los jaguares  
tampoco si no ves la joroba cubierta de nieve  
de la ballena  
si lo haces comprenderás a Goethe cuando  
se quedó en medio del camino  
con su coche averiado  
y gracias a eso hizo grandes amigos  
sabrás que las Ítacas no existen  
que no importa si no sabes qué son  
o cuál es la forma de los lestrigones  
no esperarás encontrar la tierra prometida  
y tendrás la certeza de que el Paraíso  
es un pequeño huerto cercado  
sabrás todo eso y mucho más  
pues el jardín que florece está en ti

LOS ÁRBOLES se abren  
sus hojas pájaros verdes  
sus frutos planetas lejanos  
y en el centro del día  
un fuego imaginado  
humo fuego  
jardín de los astros  
de verde florecido tus copas se abren  
verdes naranjas  
se enraízan las raíces  
callan los pájaros los insectos  
habitantes de las ramas que danzan  
cuando un poeta afirma:  
los árboles como los poemas  
*deben saber arder*

**PAULA DÍAZ ALTOZANO**

ES EL OLEAJE de la madera  
el vidrio ondulante en los espejos  
es el verde de la música  
en los jardines  
mi mano mueve una hoja  
y se quiebra un astro  
es el oleaje de la madera  
de los árboles y la tierra

QUIÉN nos ha desgranado,  
convertido en espigas sin memoria,  
quién nos ha conducido a los leones  
a acariciar sus dientes,  
dar gracias, gracias, gracias  
atrofiadas en sangre,  
y quién ha reemplazado por hollín la belleza,  
la cicatriz por plástico,  
la duda por comida en microondas  
y los pájaros dónde,  
quién nos ha vuelto ciegos e indolentes  
ante el trino que irrumpe y las alas que faltan,  
quién nos ha vuelto sordos,  
prendidos a un garrote de inquisición y ruido,  
quién, dime quién se ha llevado la vida,  
quién nos ha fracturado las palabras,  
quién nos ha hendido, hundido, quién ha andado  
el aire por nosotros  
y quién nos ha hecho culpar a otro quién,  
dime, funambulista de pronombres,  
domador de la nada.

## CAMINOS DE HIERRO

**RAQUEL VÁZQUEZ**

VAN LOS TRENES vacíos.  
Origen y destino machacados,  
siamesa cicatriz en el paisaje,  
raíl intercambiable sobre la tierra mustia.  
¿Escriben narrativa de la ausencia  
o de alguna amenaza recurrente,  
puntual como un reloj?  
¿Los vagones irán,  
sin peso, más ligeros,  
o pesa todavía más lo que no sucede,  
la serpiente intangible  
cuyo veneno empapa nuestra saliva turbia?  
Van los trenes vacíos  
simulando la vida y el silencio.  
Van los trenes vacíos  
y eso era el futuro.

## A TIEMPO

*Eres lo más real y no es posible*

JORGE RIECHMANN

EN QUÉ ORDEN sucede lo ingrávigo imposible,  
con qué leyes se inspira el engranaje del mundo.  
La levedad primera del amor  
cabe en un solo paso de un jilguero  
y qué huella indeleble puede llegar a ser,  
y qué huella indeleble: un ancla amable,  
una toma de tierra  
a la serenidad sin horizontes,  
un cielo replicado en el camino.  
Vuelve el jilguero y en su canto ratifica  
lo real imposible  
que irrumpe sin empeño de marcharse.  
Lo real imposible, como si todavía  
no hubiéramos errado.  
Como si aún estuviéramos a tiempo  
de volver a nacer.

**RAQUEL VÁZQUEZ**

## THE FIELDS ARE JUST FIELDS

*And everyone has a heart and it's calling for something.*

*We're all so sick and tired of seeing things as they are*

NICK CAVE

RAQUEL VÁZQUEZ

QUÉ PODRÍA pedir  
un corazón que late desde el frío,  
desde las cajas chinas de la espera.  
Pediría quizá que ardieran los caballos,  
que el sol cupiera siempre a través de un almendro.  
Pediría esa flor apenas unas horas  
antes de marchitarse,  
lo imperfecto inconcluso, la ruina celebrada,  
un zaguán que admitiera  
las crines epifánicas y una coz de verdad.  
Pediría un latido en el presente  
y un temblor perpendicular al tiempo.  
Pediría una taza de insaciable belleza  
servida alguna vez al desayuno.

## CANCIÓN DE AMOR DEL CIELO Y DE LA TIERRA

LAS ESTRELLAS no soportan mis problemas  
Se estrella el cielo  
Así llega la luz enrarecida  
Lo que afecta a las flores de mil formas  
Y a las abejas de la lengua astral:  
Su polen con plomo está contaminado  
Pierde su oro  
Es por eso  
Que a mis problemas los he desarraigado  
De mi alma como mala hierba  
Si alguien se olvidó de mí  
No afectará a las flores  
Ni hará que las estrellas  
Cambien de color  
Perdiendo brillo.  
No me olvido del cosmos  
Ella sólo se olvidará de ella.

\* \* \*

NUNCA escuchaste mi canción favorita  
(Temías su sencillez y su profundidad  
Que te hablaba de amor intemporal).  
Nunca leíste el libro que te escribí  
Temiste aceptar la magia de mi infancia  
Que ofrecí de nuevo para ti.  
Sólo una vez me dijiste te amo

VÍCTOR TOLEDO

Con un separador  
De tu libro favorito.  
Pero sé que me amaste  
Me amas y amarás  
Porque el amor verdadero  
Nos llega de la eternidad  
Y su semilla es una estrella  
Que abre cada sagrado ciclo  
En una flor inmortal.

\* \* \*

TOMO EL RELÁMPAGO en mis manos  
Para envolverlo en cantos  
Y darte la canción  
De tu sueño dorado.  
Como aquella serpiente hechizada  
Por el ritual navajo  
Aquella navaja domesticada en roja flor  
El Dios del relámpago  
Fue un niño dormido  
Con la sonrisa endulzada por tu canto  
Y tu sentido.  
Amor.

## EL ROMANCE DE LA VÍA LÁCTEA

¿CUÁNDO te veré?  
Fuimos separados por los dioses  
Por amarnos demasiado:  
Nos olvidamos de ellos.  
¿Cuándo te veré?  
Será entre semana que las aguas  
Del río de la Vía Láctea se adelgacen  
Y podamos cruzar  
Cada uno desde la orilla  
Del sol oscuro  
De nuestra soledad  
Hacia el otro  
Para que con nuestro abrazo  
Camine ligera sobre las aguas  
La nueva primavera.  
Esta vez nadie nos separará  
En la eternidad brillaremos  
En una estrella binaria  
Que llevará nuestro nombre  
Y decidirá las estaciones  
El nivel de las aguas y la fertilidad.

VÍCTOR TOLEDO

VOLVIÓ A FALLAR Orfeo  
Más sólo descansará un momento:  
Lo volverá a intentar  
(Más cerca cada vez):  
Salvar del inframundo su Alma  
Eurídice su amada de la muerte.  
Dará las vueltas necesarias  
Con su radiante lira constelada  
Retornará su ritornelo  
Pidiendo ese papel  
El pergamino cósmico  
Alcanzando la nota más alta  
La más fragante y encendida de la estrella  
Hasta que Hades y Perséfone se rindan  
Y logre trascender  
Esta reencarnación  
En otra sinfonía  
Y convertirse en Dios.

\* \* \*

AHORA ENTIENDO claramente  
Que para llegar a ti  
Tengo que atravesar el desierto  
En el lomo de la letra de camello  
Guiado por la pureza del sendero de la estrella  
Para llegar a la conciencia divina de tu Forma  
Mi alma se sentirá infinitamente sola  
En «la noche oscura del alma»  
En el lecho del abismo  
En la leche espesa o transparente de la nada.

## EL RAMO DE FLORES

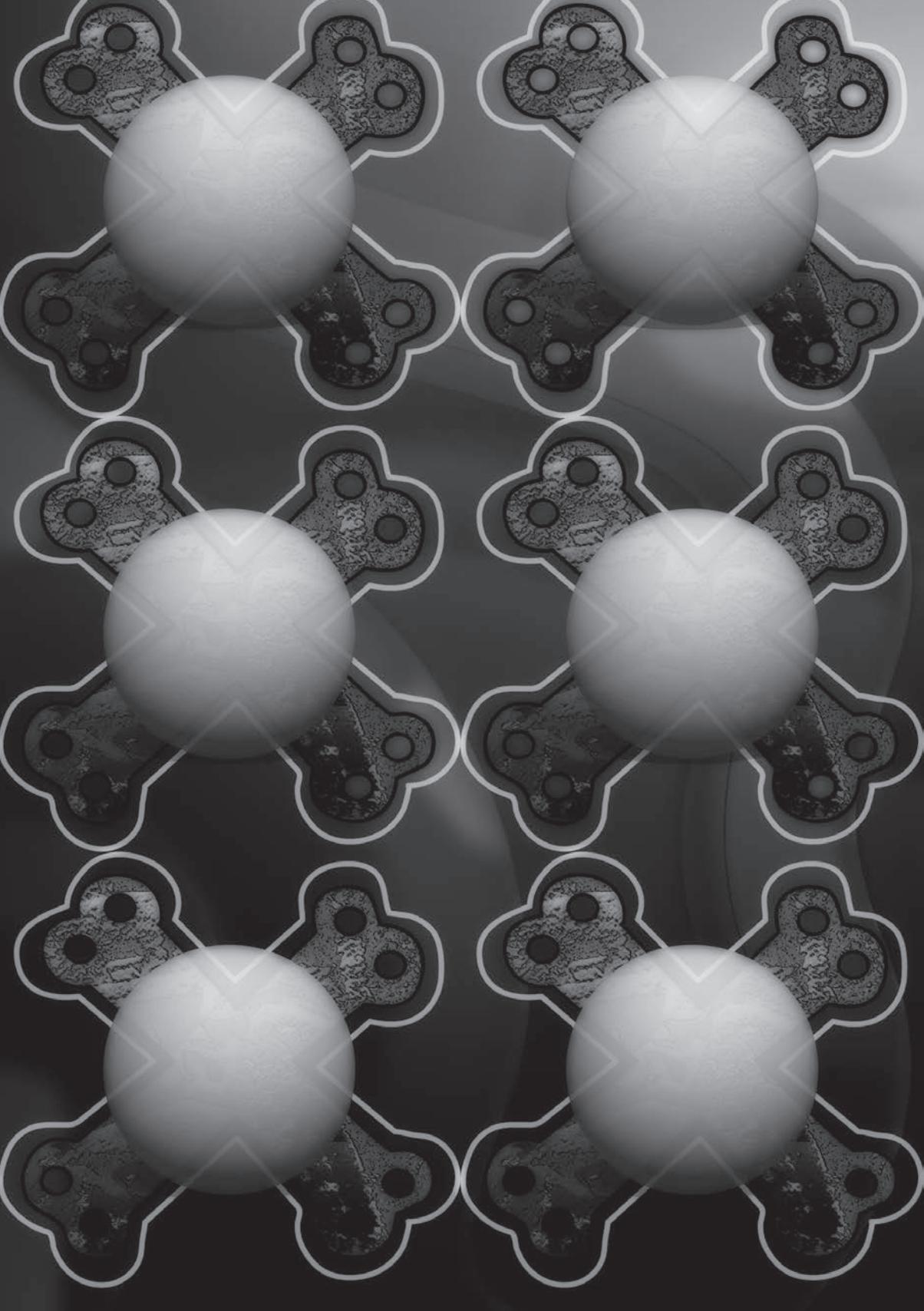
### AMOR

Te doy este ramo de flores  
Que recogí de un sueño esplendoroso.  
Llena la estancia de aromas,  
Un poco de todo:  
La Aurora Boreal y la Vía Láctea,  
La Galaxia de Andrómeda  
Y un planeta por nacer.  
Tan bello como el paraíso  
Donde podemos ir.  
No olvido añadir  
La Constelación del Dragón  
Mi signo y mi destino.  
La más grande pero prohibida por la iglesia.  
Como botón, una ardiente  
Cereza diamantina  
Nuestro planeta abierto por la aurora  
Cargado con todas mis palabras  
—Polen de oro y oración—  
Las más limpias y hermosas para ti.

VÍCTOR TOLEDO



# **PARAÍSO PERDIDO**



## NUESTRO TIEMPO

CUANDO NOS DIMOS CUENTA, ya estaba en las ventanas,  
como para quedarse. Pero ahora  
nada nos ilumina sino esa vaga niebla.  
A veces, una luz desgarradora.  
El nuestro fue otro tiempo mucho más inocente:  
Todavía en las obras celebrábamos  
cuando, sin accidentes, la estructura  
llegaba a lo más alto y se cubrían aguas.  
Vivíamos en calles  
a las que les sentaba bien un nombre  
como el de las Camelias.  
Entre las azoteas, cada noche  
se encendían las luces  
del ático de nuestra juventud.  
Entre las voces suaves y lejanas,  
alguna vez, se oye un grito de pánico.  
Pero una herida  
es también un lugar donde vivir.

**JOAN MARGARIT (1938-2021)**



## LA ÚLTIMA COSTA

Había una barcaza, con personajes torvos,  
en la orilla dispuesta. La noche de la tierra,  
sepultada.

Y más allá aquel barco, de luces mortecinas,  
en donde se apiñaba, con fervor, aunque triste,  
un gentío enlutado.

Enfrente, aquella bruma  
cerrada bajo un cielo sin firmamento ya.  
Y una barca esperando, y otras varadas.

Llegábamos exhaustos, con la carne tirante, algo seca.  
Un aire inmóvil, con flecos de humedad,  
flotaba en el lugar.

Todo estaba dispuesto.

La niebla, aún más cerrada,  
exigía partir. Yo tenía los ojos velados por las lágrimas.  
Dispusimos los remos desgastados  
y como esclavos, mudos,  
empujamos aquellas aguas negras.

Mi madre me miraba, muy fija, desde el barco,  
en el viaje aquel de todos a la niebla.

## ACABO DE ROMPER PAPELES VIEJOS...

ENRIQUE BADOSA (1927-2021)

ACABO DE ROMPER papeles viejos,  
y los sobres en blanco que guardaron  
esperanzas de buena soledad.  
Polvo de algunos años empañaba  
esas caligrafías buscadoras  
de palabras perennes. En mis manos,  
la penumbra de tiempos que he perdido.  
Ahora soy un hombre casi solo,  
que ha roto ya sus últimas noticias.  
Un hombre sin más libros que pocos y severos,  
y con palabras ciertas y buscadas  
para llegar tal vez a compartirlas.  
Pero también me siento abandonado  
hacia un futuro tan irremediable  
como días de ayer. Nada sucede.  
Habrá un silencio nuevo ante mi puerta.

## LOS AMADOS MUERTOS

ESTA TARDE  
los amados muertos  
retornan otra vez.  
Todo nos envuelve  
a ti y a mí  
madre o hija de mí  
cuando  
                  con furtiva ansiedad  
removemos el rescoldo de  
antiguas respiraciones  
que nos aplastan oscuramente  
y nos unen de nuevo  
y nos hacen amarnos.

OMAR LARA (1941-2021)

## UN DÍA LA VIDA

**GIOVANNY GÓMEZ (1979-2021)**

UN DÍA la vida se irá por estas calles  
no le importará que nuestro paso se detenga  
para que caminen otros  
y que muchas veces las palabras serán silencio  
de alguien que nos escucha  
No descolgar las ropas  
para entender que debemos irnos  
dejarlas donde están  
sin nosotros  
porque ya nos hemos ido  
vivir sin oírnos tropezar en nuestras cosas

## LA CENA DE LOS MUERTOS

*Al acostaros, no dejéis la leche ni el pan sobre  
la mesa: atraen a los muertos.*

RAINER MARIA RILKE

I

Los tiernos muertos vienen a beber en mi vaso,  
Y silenciosamente rondan en mi aposento,  
Alargando sus tímidas trompas hacia los panes  
Que apenas si se atreven a rozar con los dedos.

II

Penetran por el hueco de la llave uno a uno,  
Evitando en la sombra tropezar con las lámparas,  
Y van mañosamente a ponerse a la mesa  
Donde les he dejado: leche, pan y una carta.

III

El pan se desharina en sus dedos temblones  
Y la flecuda lengua lame el fondo del vaso,  
Con presurosa angustia disputando las sobras  
Que el frío soplo del viento sobre el mantel esparce.

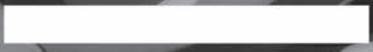
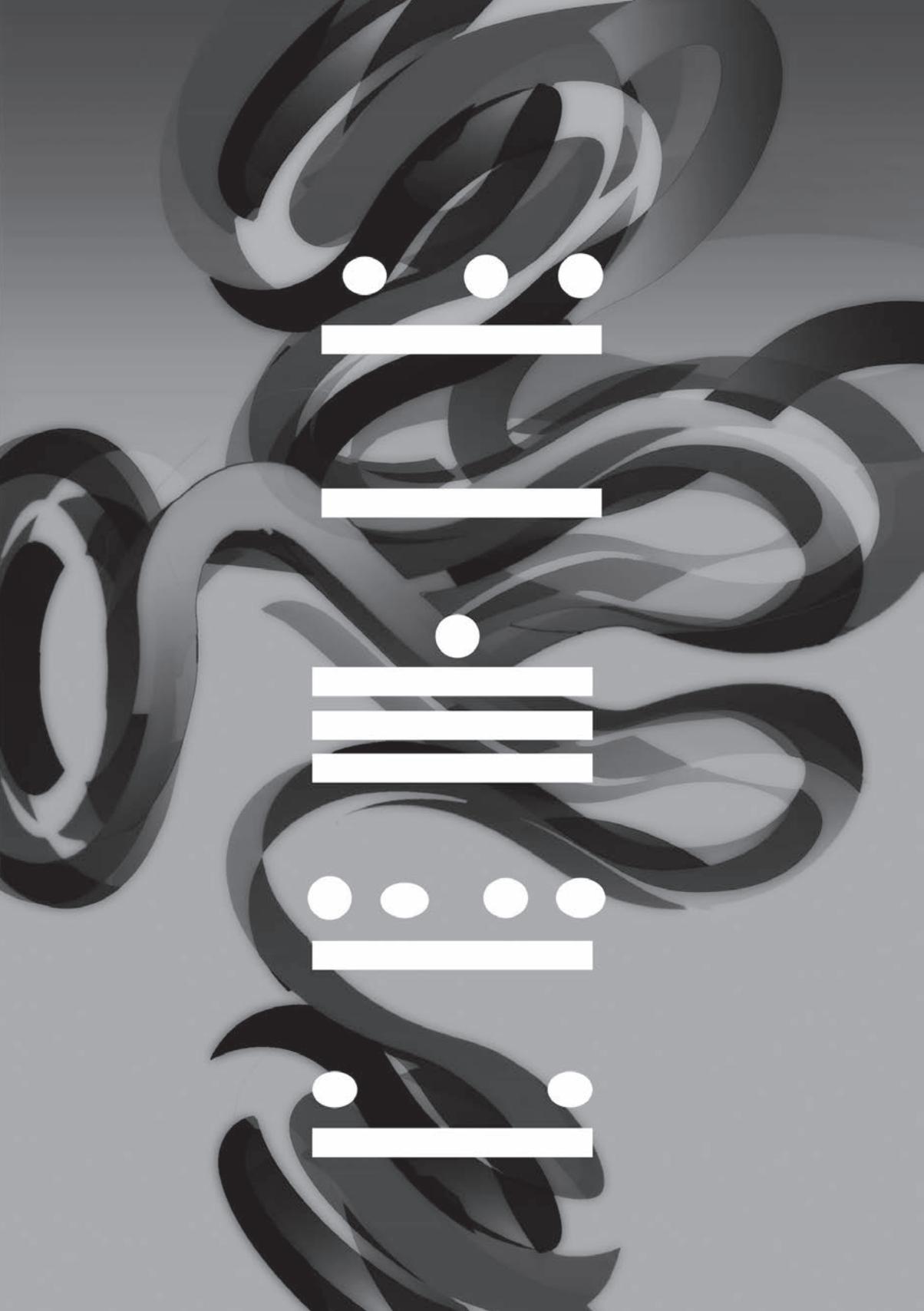
IV

Entrada la mañana, al volver a la estancia,  
Corriendo las cortinas para abrir las ventanas,  
Cuando la sombra vuela hacia el día como un pájaro,  
Sobre la mesa encuentro intocada la carta.

JAIMÉ JARAMILLO ESCOBAR (1932-2021)



# **LOS ALIMENTOS**



**ORTIZ PADILLA, YOLANDA (2021). ALLOZAR  
SANTANDER: EL DESVELO EDICIONES.  
PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA GERARDO DIEGO 2020.**

**ELENA FELÍU ARQUIOLA**

**A**llozar es el sugerente título del quinto libro de poemas de Yolanda Ortiz Padilla, que ha resultado ganador del Premio Internacional de Poesía Gerardo Diego 2020 (Gobierno de Cantabria). Antes de él vieron la luz *el cordón umbilical* (XVIII Premio para Escritores Noveles de la Diputación Provincial de Jaén 2009, reeditado en 2018 por Baile del Sol), *el miedo detrás* (Ejemplar Único, 2015), *manotazos al aire* (Baile del Sol, 2016) y *tierra de malvas* (ganador en 2018 del XXXI Premio Joaquín Lobato del Ayuntamiento de Vélez Málaga y publicado por Piedra Papel Libros en 2019).

En este magnífico poemario, la autora jienense reflexiona sobre la identidad individual desde una doble perspectiva que se va entrelazando hábilmente a lo largo del libro: por una parte, los rituales íntimos y cotidianos, relacionados con la lectura, la escritura, el hogar, la naturaleza circundante, el cuerpo, el sexo, el amor; por otra, la memoria familiar, el recuerdo del origen, la relación con la propia estirpe (padre, madre, abuelo, abuela) y con el lugar de procedencia, la aldea y su allozar («lugar donde se cría / la almendra silvestre»), un espacio recordado pero de algún modo también mítico cuyo nombre no armoniza con la realidad («pero en mi allozar hija / no hubo nunca almendros»). Todo ello se ve impregnado por el dolor de vivir, el silencio, el miedo y la amenaza sutil, aunque constante: el temor a herir o a ser herido con las palabras; el recelo a pronunciar el amor; el miedo a la vejez, a la precariedad, a la muerte; el desasosiego ante uno mismo. Finalmente, otro elemento que adquiere gran protagonismo en este poemario es la naturaleza, la tierra, tanto la que ahora se habita (ese jardín no domesticado, esa maleza que «germina / invade los peldaños / la almohada / los pliegues / húmedos de mi cuerpo») como la que se evoca (la era en la que la madre aven-

taba desde el amanecer, la higuera en la que jugaban los niños, el valle donde flota el llanto de los terneros).

Esta doble dimensión (rituales íntimos vs. memoria familiar) se refleja en una estructura muy inteligente, constituida por ocho partes que divide un eje de simetría imaginario situado entre las secciones IV y V, de forma que si el poemario se plegara sobre sí mismo obtendríamos las siguientes correspondencias: secciones I y VIII (rituales), secciones II y VII (memoria familiar), secciones III y VI (rituales), secciones IV y V (memoria familiar). Pese a no encontrarse en el centro del libro, un poema sirve de unión y de síntesis entre ambas temáticas. Se trata del tercer poema de la sección I, en el que se transita del yo a la colectividad para acabar regresando a la soledad individual: «RITUAL mi cuerpo ocupa / poco a poco / el tamaño de mis antepasados / hombres y mujeres hechos de tierra / mi cuerpo ocupa / poco a poco / el tiempo de la chicharra y el autillo / se desliza suave junto a sol y sus márgenes / al compás que marca / la fruta madura el asombro / de la luciérnaga / mi cuerpo regresa / dulce / mudo / solo».

La aparición de la palabra «RITUAL» (en versalita, al igual que la palabra inicial de todos los poemas del libro) al comienzo de cada uno de los textos que conforman las secciones I, III, VI y VIII incide en la idea de repetición, de continuidad, de costumbre o ceremonia, de manera que las acciones que en esos textos se mencionan acaban revestidas de un carácter casi litúrgico («RITUAL / amanece / abro la puerta / al viento su corte seco la ofrenda diaria / de tu amor»; «RITUAL salgo a leer / a un jardín que no he domesticado / cae la noche lenta / sobre las palabras que recito»; «RITUAL / mi miedo tiene / raíces hondas / que riego con afán / cada día»).

Por su parte, la evocación que se adentra en la memoria familiar nos lleva primero a la familia próxima. De este modo, los poemas de la sección II presentan encuentros con el padre, la madre, las hermanas, en los que lo no dicho, lo que se calla, es más importante que las palabras enunciadas («EN esta casa / nunca pronunciamos la herida»). Destaca especialmente el poema en el que se describe el momento mágico e infrecuente en el que se establece una conexión física y verbal entre las mujeres de la familia: «POCAS veces circula / la sangre cómplice / por el comedor de las venas / de mamá hasta las mías por los dedos / largos de

la pequeña hasta la comisura / de la mayor / pocas veces / pero cuando ocurre / ajenas a todo hombre / robustas y entrelazadas / la palabra de tu boca en mi boca / carne compartida somos / un resplandor que llega / hasta la cocina / donde papá friega los platos / en silencio».

Más adelante, en la sección IV la memoria se retrotrae en el tiempo hasta el nacimiento, la infancia y la juventud de unos padres que han trabajado duramente desde niños, a modo de homenaje a esos orígenes humildes determinantes en la configuración de la propia identidad. A su vez, la sección V retrocede aún más en las raíces familiares, hasta los abuelos, hasta las mujeres de la aldea como colectivo, hasta un tiempo en que el abuso y el maltrato generalizado se escondían y se silenciaban. Finalmente, en la sección VII la voz poética bucea en su propia infancia y adolescencia, una época de iniciación y descubrimiento en la que mediante el juego se edifica «el fuerte / que hemos construido / contra lo real». La aldea es entonces ese espacio al que se retorna periódicamente, aunque más que la llegada al destino es el viaje lo que se anhela: «oscurece la ventanilla hasta el fondo / mi cuello en el borde / mis ojos llenos de viento / toda la noche dentro de la boca / *yo no quiero llegar papá / lo que me gusta / es el viaje*».

En este recorrido íntimo, Yolanda Ortiz emplea un lenguaje áspero, de sintaxis abrupta y puntuación mínima, en el que encontramos ocasionalmente oraciones inacabadas («PAPÁ friega los platos y habla de la muerte / como si no nos tocara / como si / el cuerpo que arde el cuerpo que se pudre / nunca nunca / el nuestro»), así como aposiciones nominales turbadoras («lo que mi madre recuerda de su madre: / una mujer que siempre fue vieja / vestida de dolor carne / de luto vinagre / en el pelo»). Las imágenes son rotundas: a la madre temerosa del encuentro con la hija se la serena diciendo «*tranquila mamá / no voy a sacarme filo / vengo solo / a sentarme en la raíz*», mientras que del amor se evocan «los días que / tus palabras en hilera / me abren dulce zanja en la carne / los días que me quitas la piel dura / y llevas de la mano / mi cuerpo a la intemperie / los días que te cierras como un sapo / hinchado que resbala». Como sucede en los libros anteriores de Yolanda Ortiz, nos encontramos ante una poesía de la corporeidad, en la que la dimensión física resulta fundamental. Así, el «miedo tiene / raíces hondas [...]» que «se entrelazan húmedas / en mi esqueleto / abren

un abismo bajo mis pies / y me lo anudan», mientras que algunas bocas pronuncian «palabras que ulceraron / la carne de mi padre».

En este recorrido vital que comienza en el allozar y se extiende hasta el presente, la voz poética mira a un tiempo hacia el pasado y hacia el futuro, hacia la vida ya vivida y hacia la vida por vivir. Así lo sugiere el último poema del libro, en el que se describe «la puerta al fondo / entreabierta / cuando aún todo es posible / y / la angustia / cuando aún todo es posible». De este modo, *Allozar* tiene la capacidad de la buena poesía de involucrar a los lectores, de modificarlos, al invitarnos a reflexionar sobre quienes nos precedieron, sobre quienes ahora somos y sobre quienes quizá seremos.



**MORENO, MARÍA PAZ (2020). AMIGA DEL MONSTRUO  
SEVILLA: RENACIMIENTO.**

**MIGUEL ÁNGEL GARCÍA**

Este libro de poemas es el noveno de la autora, tercero en la editorial Renacimiento después de *Invernadero* (2007) y *El vientre de las iguanas* (2012). Hablamos por lo tanto de una poeta ya en pleno poder de sus recursos, que sabe en todo momento lo que se hace y lo que quiere dar al lector. El monstruo lleva a pensar en el título de aquel famoso poema de *Hijos de la ira* donde el Dámaso Alonso desarraigado se metamorfosea a lo Kafka en un ciempiés amarillo que clama a Dios con todos sus tentáculos enloquecidos. Sin tono imprecatorio y expresionista, sin angustias existenciales, con la serenidad propia de la meditación moral, María Paz Moreno también interroga a los monstruos que la rodean y le han salido al paso en la mitad del camino de la vida: el miedo, la pérdida y el dolor, la muerte. Ese monstruo ya acecha desde el pórtico del libro, si bien el yo poético se obliga a decir esperanza y a decir vida donde dice miedo («Donde dices miedo»). El siguiente poema, «Búfalo blanco», de más amplio desarrollo, es un magnífico ejemplo de las habilidades de la autora para ajustar emoción y dicción y una de las piedras angulares del conjunto. Se centra en la pérdida por enfermedad del padre, a quien está dedicado *Amiga del monstruo*. Como Big Medicine, el bisonte de ese color considerado sagrado por la cultura aborigen y que recorría las vastas llanuras de Norteamérica (María Paz es profesora en los Estados Unidos), se resiste a abandonar el resto de la manada. El monstruo, impredecible, indiferente al pesar humano, cobra la forma de las extrañas criaturas que pueblan los bestiarios medievales: la misma vida es un animal indomesticable, del que hay que desconfiar puesto que su capricho no obedece a ley alguna «salvo la inercia eterna del universo» («Bestiario»). En estos liminares en que se nos va dibujando la efigie del monstruo el poema «Impermanencia» resulta decisivo. Vivir es perder, es tener y destener, leemos en él; y finaliza con estos versos certeramente apodícticos: «No duele menos / el dolor anunciado que el sorpresivo. /

Ambos nos buscan y ambos nos hallan». La vida es sin embargo habitar a un tiempo el cuarto oscuro de la pena (la imagen con la que comienza «Búfalo blanco») y un luminoso balcón abierto al mundo («Terraza con vistas»). La inundación histórica que sufrió la ciudad mexicana de Guanajuato sirve para sentenciar qué poco importa la carrera de afanes inconclusos en la que nos empeñamos («Guanajuato, 1905»). Expulsada del regazo materno, arrojada a la existencia en sentido heideggeriano, expuesta al mundo y a su furia, la voz de estos poemas se vuelve a tropezar con las «pérdidas irreparables» en «A luz», lo mismo que con el monstruo del dolor en «Buceo a pulmón», donde se niega a darle juego, pese a sus provocaciones. «Piel» es otro magnífico ejemplo de reflexión moral sobre cómo las heridas cicatrizan para formar parte de nosotros y hacernos más sabios: «Tras el dolor, algo que se parece a la paz». Y así llegamos al texto que le da nombre al libro, situado justo en su ecuador. Desde la madurez serena, desde la familiaridad con el dolor, se apuesta por hacerse amiga del monstruo, por dejarse llevar e irse con él voluntariamente y sin aspavientos, del todo inútiles porque nunca lo han conmovido ni lo conmoverán. Los poemas que se suceden de aquí al final también se cuentan por aciertos, a fuer de oportunas variaciones sobre el tema central. «Cosmótica» es un título en el que se juega con el cosmos (las leyes gravitatorias que en él rigen, como en el rostro de la autora) y la cosmética que esta se aplica para «calmar mi muerte». Otro de los mejores poemas del libro, «Obstinación del agua», la utiliza como símbolo del fluir pero también de la libertad (los esclavos que cruzaron el río Ohio en su salto desesperado a la otra orilla). «Puente Tepetapa» nos devuelve a Guanajuato y abre un pequeño paréntesis para definir el amor como un desafío a la muerte. En cambio, «Saturday Night Spirituals» apunta a otro monstruo, el odio a las minorías que representa la Norteamérica más integrista (la religión basada en un dios vengador, las armas de fuego) contra la que se yerguen las voces de Whitman, Langston Huges y Nina Simone. «Posando para Spencer Tunick», el fotógrafo de las multitudes desnudas, es otro descanso para el amor y un canto al cuerpo, «con la vana esperanza de engañar a la muerte». Una nueva nota introduce el poema «28 días desde mi cuerpo»: la feminista. El «hastío sanguino que me punza el vientre» ahora aparta al yo del cuerpo deseado del otro, de esa presencia cotidiana que vuelve a aparecer en «*De vita beata*, en compañía», un poema de afirmación vital como el que le precede, «Efecto mariposa». La «Sabiduría budista en edición

de bolsillo» pasa por abrazar a «la bestia» para poder vencerla, por tolerar la pena, como la mordedura curativa de «una sanguijuela acoplada a mi cuerpo». La mirada feminista continúa en «Canción de cuna para los hijos que nunca tuve», a los que se ahorra el dolor de nacer y el frío de perder a sus seres queridos. No está ausente tampoco esa mirada en «Glorioso desatino», otro poema de amor construido sobre un pasaje del *Libro de la vida* de santa Teresa, donde habla de morir casi del todo a todas las cosas del mundo y estar gozando de Dios; ni en «Arte de cocina», que se apoya esta vez en un pasaje de la carta de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Filotea para acabar mezclando gastronomía y erótica (no debe olvidarse que una de las especialidades de María Paz Moreno es la investigación sobre el arte culinario). La nota feminista llega hasta el final y el libro concluye con «El tiempo de la orquídea», una flor cuya etimología no puede ser más masculina, pero cuya simbología no puede ser por el contrario más femenina. El tiempo de esa flor será el de las mujeres, representadas en este poema por las malogradas Silvia Plath, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Virginia Woolf, Violeta Parra y Anne Sexton. «Que la escritura os salve y os redima», dice de ellas la autora, que a lo largo de estas páginas se sirve a la vez de citas, no solo de Santa Teresa y Sor Juana, sino también de Gloria Fuertes, Susana March y Pino Ojeda. ¿Hace falta llamar la atención sobre la marca gramatical de género que ya reluce en el título de este espléndido libro de poemas?

**MARGARIT, JOAN (2021). ANIMAL DE BOSQUE**  
**EDICIÓN BILINGÜE,**  
**MADRID: VISOR, COL. PALABRA DE HONOR.**

**LUIS GARCÍA MONTERO**

José Emilio Pacheco y Joan Margarit recibieron el Premio Poetas del Mundo Latino en el año 2013. Con ese motivo pasamos unos días juntos en Aguascalientes, una de las ciudades en las que se celebraba el encuentro internacional de poesía que durante tantos años dirigió Marco Antonio Campos. La memoria es un buen taller de escritura porque selecciona recuerdos con un seguro azar, una disciplinada vitalidad que necesita conservar las huellas de lo que nos ha hecho, la huella anticipada de lo que queremos hacer, el destino que nos permite conversar con el presente. De aquellos días conservo dos momentos a los que he regresado con frecuencia al pensar en Joan.

José Emilio estaba ya enfermo y se movía en silla de ruedas por la ciudad. Una tarde, camino de la cafetería del hotel en el que nos alojábamos, la silla que empujaba Cristina Pacheco encalló en unos escalones. De manera espontánea, con un gesto casi mecánico, Joan se agachó para acomodarle las piernas a José Emilio y salvar el obstáculo. Todavía doblado, como tomando conciencia de lo que sucedía, volvió la cabeza para mirarme. La fugacidad del momento se había cruzado con algo más permanente. Había recordado, estábamos recordando, la silla de ruedas de su hija Joana y todas las veces que los escalones se habían cruzado en sus vidas. La escena de aquel noviembre de 2013 dio pie al poema «La silla de ruedas de José Emilio Pacheco», incluido en *Amar es dónde* (2015). Yo estaba mirando desde el interior de la escena.

En otro poema, «Cuesta de Atocha» de *Un asombroso invierno* (2017), la memoria también se cruza, aunque genere incompreensión en quien mira desde fuera. El poeta sonrío al ver cómo un padre encorvado empuja con el sudor de su frente una silla de ruedas en una cuesta: «Desde un portal, / una mujer me mira con reproche. / No comprende en qué escena de amor se está metiendo».

La poesía observa la realidad, mira la vida, selecciona sus anécdotas e intenta trascender el suceso coyuntural para dar un significado de más valor. La escritura es un ejercicio de hospitalidad, porque no sólo busca ese significado personal trascendente, sino que invita al lector a entrar en casa, a meterse en la historia de amor o desamor, a vivir desde dentro aquello que sucede. Joan siempre explicó que la escritura nos da el poema, pero que sólo se produce el hecho poético cuando lo habita un lector.

El otro recuerdo de aquel noviembre de 2013 en Aguascalientes tiene que ver con una larga conversación sobre Luis Cernuda. Con Joan todas las conversaciones, incluso las más íntimas, conducían a la poesía. Me preguntó por mis admiraciones más duraderas, hablamos sobre lo humano más que sobre lo divino y salieron a relucir algunos poemas. Luis Cernuda estaba en el origen de uno de esos caminos que se hacen al andar. Le comenté la emoción que sentía al releer «Niño muerto», poema de su primer libro escrito en el exilio, *Las nubes* (1943), una de sus elegías españolas fechadas en Londres, en mayo de 1938, justo cuando Joan acababa de nacer. El poema cuenta la historia de un niño vasco, firme en sus ideas de la vida y con pocas concesiones a los miedos previsibles, que se enfrentó a la muerte por enfermedad poco después de integrar una expedición republicana al Reino Unido. Se había salvado junto a sus compañeros de la violencia española de la guerra civil, pero su cuerpo le pasó factura. Aquel niño no admitió consuelos religiosos, se encerró en su propia vida hasta morir: «Volviste la cabeza contra el muro / Con el gesto de un niño que temiese / Mostrar fragilidad en su deseo. / Y te cubrió la eterna sombra larga». Recordé ese poema y el pudor íntimo de vivir en soledad la propia muerte cuando Laura García Lorca me contó en el entierro de su tía Isabel que la enferma se había vuelto en la cama hacia la pared un minuto antes de morir.

Joan releyó el poema al volver de México a Barcelona y lo comentamos por teléfono. Le había emocionado, abriendo así un hermoso reencuentro con Cernuda. De manera inevitable recordé también las conversaciones con Joan sobre Cernuda y el pudor ante la muerte cuando fui conociendo los poemas de *Animal de bosque*, el libro que dejó terminado antes de morir. Hay muchas cosas en ese libro y en la identificación con un animal de bosque, pero una de las más profundas es el sentimiento de soledad ante la multitud ruidosa, el deseo de alejarse

del estrépito del mundo y de esconderse en lo más íntimo y con lo más íntimo, lo más íntimo del pasado y del presente, para entenderse con la muerte propia.

Una de las imágenes arquitectónicas del libro es el muro. Contiene un peso múltiple, porque alude a la firmeza, a lo que sostiene la vida, a la verdad que puede convertirse en emoción, en belleza poética... Pero también se refiere al límite del camino, a la muerte que pone fin a la palabra futuro. Hacia ese límite caminan de la mano el niño que fue y el hombre que lo condujo hacia adelante a lo largo de los años. Frente al muro, frente a lo que nos fundamenta y a su final, resulta inevitable un ejercicio de conciencia que no puede ser otra cosa que un ejercicio de memoria. La vida siempre ha sido un lugar dispuesto a recibir la señales del pasado. Pero ahora ese pasado se hace conciencia selectiva para comprender lo que de verdad importa, el equipaje que merece la pena sentir como propio. Las cosas elegidas están presentes en forma de memoria y de última realidad.

El animal, que comprende el agotamiento de su cuerpo, vuelve a casa, se encierra en su mundo interior. Y el hecho de volver a casa se llena de sentido, porque un ser humano no sólo se diferencia de los otros animales en el uso de la razón, no sólo es un animal racional capaz de saber la existencia de la muerte, de inventar la muerte como algo que va más allá del hecho biológico, sino que, además, es un animal de amor. Llegada la muerte este animal se esconde en el bosque, pero su soledad está compartida, se forma junto a los seres que ama y que lo aman. Y el amor aparece como compañía y como memoria.

Raquel, la compañera que está presente a lo largo de la vida y de la obra del poeta, sigue junto al animal de bosque, alejada también de la multitud, compartiendo sus últimos momentos. Esta compañía es valiosa precisamente porque no es angelical, porque es vida. La memoria conserva el dolor, las tensiones, las dudas, las quiebras que debieron superarse, la complicidad y los vínculos reforzados con el paso de los años, las dificultades y las alegrías. Sin esa memoria del pasado, sería difícil o imposible conseguir la plenitud de una serenidad levantada como muro personal ante el muro de la muerte.

Dentro del amor, están los hijos, que son una realidad doble, un vínculo de presencia y de memoria. La realidad viva de la pérdida, el

recuerdo de las conversaciones familiares en la cocina, las preocupaciones nocturnas de los padres, la verdad de los cuerpos que se han tocado, bañado, vestido, peinado, y también el vértigo del tiempo, la vida que conduce a cada cual hacia su propio destino, conforman ese abrazo entre conciencia y memoria que incluye a los hijos en la afirmación de un yo que se encierra en sí mismo, pero que comparte en amor su soledad.

La plenitud de estos recuerdos que se hacen verdad y presente permite afirmar que el año vivido bajo la enfermedad, como animal de bosque, es el mejor final, incluso el tiempo más feliz de la vida. Una afirmación dura, carnal y descarnada, pero muy acorde con la forma de ser y el mundo poético de Joan. Se trata de un esforzado diálogo con la verdad. Una verdad elegida.

La memoria conserva también como primeras piedras del muro los recuerdos infantiles de la guerra civil y la pobreza. Bajo las fechas, las banderas, los acontecimientos y los paisajes hay siempre una experiencia personal, a veces dramática. Si conseguimos vivir por dentro los sucesos y sus símbolos, igual que si habitamos el poema, comprendemos la realidad humana. Son muchos los recuerdos de Joan Margarit que tienen que ver con su familia, los lugares donde pasó la infancia y los comportamientos propios de una dictadura que, por ejemplo, regañó a los niños que hablaban catalán. Entre las consecuencias de esos recuerdos, destaca un respeto humano por la pobreza, identificada en la memoria con la necesidad de supervivencia y con un esfuerzo de dignidad.

La poesía de Joan Margarit sabe que no deben confundirse la pobreza y la miseria. Y en este juego de significados no sólo entran los niveles de carencia, sino las dinámicas de vida y los tiempos sociales. La carencia en la sociedad pobre, según los recuerdos de Joan, tiene que ver con la realidad de un país subdesarrollado que convive con el hambre y con los trabajos duros. Utilizo el verbo *convivir* porque la diferencia de clases existe, la frontera entre ricos y pobres, pero la atmósfera respirada en general está marcada por la carencia y, por tanto, favorece un sentimiento de solidaridad entre los desfavorecidos, un amor en el desamor, un espíritu de resistencia, una conservación de valores que sostiene un sentido de pertenencia, una conciencia heredada a través de los años. En el sentido de pertenencia late el sentimiento o el rumor de lo que está bien y está mal. Por el contrario, la miseria ética de la que hable

Joan brota en sociedades desarrolladas que viven bajo las consignas del consumo, una demanda insaciable que confunde deseos con derechos y que mercantiliza los rincones de nuestra educación sentimental hasta el punto de desembocar en la ley del más fuerte, el impudor y la indignidad.

Unas preocupaciones se suceden a otras, dice la memoria, y el tiempo de carencia es sustituido por el espectáculo de la mercantilización de los sentimientos, algo con lo que resulta muy difícil convivir. «De la pobreza viene mi alegría», afirman los recuerdos y la conciencia, y no es que se sienta nostalgia de las malas condiciones de vida, sino que el presente permite un consuelo: saber que las situaciones difíciles pueden sortearse con dignidad. Se trata de la misma alegría que invita a escribir frente a las convicciones convertidas en dogmas. La Verdad con mayúsculas suele falsificar los recuerdos, transformados en una épica mentirosa que pretende legitimar presentes interesados. Más allá de los dogmas, la verdad escrita con minúsculas es un lugar en el que se reúnen, digámoslo una vez más, la memoria y la conciencia. La poesía descansa en un deseo de honestidad.

Si el franquismo maltrató la lengua materna de muchos catalanes, también es verdad que la situación histórica (política, economía y educación) provocó que muchos catalanes tuviesen el español como lengua materna. En el caso de Joan Margarit, fue una lengua «casi materna». El castellano es lo único que no quiso devolverle a la mezquindad social de la España y la Cataluña franquistas. El animal de bosque que fue Joan Margarit en sus últimos años no tenía por qué perdonar las ofensas sufridas por hablar catalán, pero tampoco quiso asumir las ofensas contra el castellano en nombre de un catalanismo autoritario dispuesto a confundir la autodefensa con la agresión. Una verdad honesta consigo misma le llevó a cuestionar la deriva de identidades cerradas, excluyentes: «Por miedo a la crueldad de tantos /convencidos, / callé en muchas cuestiones, por ejemplo / una vieja aversión hacia las patrias, / la de los otros y también la mía».

No fueron ajenos a estas reflexiones su respeto a la pobreza y el rumor del acento andaluz que había escuchado en el hablar a los albañiles, el mundo-verdad de las obras en las que él trabajó como arquitecto, mundo de vidas, muros y casas, una escritura más. Y en este vértigo de

vencedores, vencidos, agresiones, víctimas, ideologías, críticas, autoridad y dolor, supo encontrar un buen sistema de vigilancia: la simpatía con el más débil. Podemos equivocarnos, pero el error siempre es menos grave si lo cometemos en nombre del más débil. Es un buen argumento de autoridad. Y frente a la prepotencia, estuvo así la ternura, el brillo que descubría en los ojos del retrovisor después de mirar a su hija Joana, resistiendo dignamente en la vida y sobrellevando una discapacidad grave.

Estamos hablando de realidad, dictadura, pobreza, cáncer, muerte, incompreensión. También hablamos de amor, ternura, compañía, dignidad... El animal de bosque había aprendido ya a cuestionar una identificación simple entre belleza y verdad. Su poesía fue en gran medida una respuesta a esa antigua identificación que sólo era posible salvar al margen de los convencionalismos esteticistas. Belleza y verdad pueden identificarse en una emoción poética siempre que se acepten en carne y hueso, que se ensucien con las realidades de la vida. Como animal de amor, el ser humano puede sentir ternura ante la debilidad sin sublimar en convenciones angélicas el sufrimiento. La poesía de Joan renunció a cualquier tipo de belleza o de verdad que escondiese la desgarradura de la vida, ya fuese a través de un dialecto lírico separado de las conversaciones de las personas o ya fuese a través de jardines decorativos al margen de las cicatrices de la existencia. Si le emocionaba algo, era precisamente la contradicción vital del joven dispuesto oír música clásica mientras estaba rodeado por un paisaje de suburbio.

En su apuesta por la honestidad poética, Joan quiso convivir en dos lenguas y distanciarse del experimentalismo vanguardista, un espectáculo estilístico de la forma, y del romanticismo esencialista, un espectáculo estilístico del contenido. No es extraño que el animal de bosque, a la hora de su despedida y su encierro en sí, se distanciara del famoso cuadro de Friedrich titulado «El caminante sobre un mar de nubes». La soledad que buscó no tenía que ver con el yo ante el infinito, sino con una elección de compañía en lo más suyo, lo más cotidiano: un campo de patatas cubierto por la niebla. A partir de la realidad, a partir del amor, puede el arte añadir un sentimiento de dignidad, un sentimiento de despedida, a la vez hermoso y sencillo, como un *Viaje de invierno* debido a la música de Schubert. La música clásica, el jazz, algunos compositores, cubren de belleza la nada del mundo.

Pero habitamos esa nada, somos parte de ella, de su dureza, y no podemos olvidarlo a la hora de seleccionar nuestra verdad: «Hoy tan sólo me habla esta voz / que surge de la propia dureza de la vida, / la única donde hallo algo, aún, de verdad: / la música cubriendo de belleza a la nada, / mis poemas, la fuerza del amor / y la palabra juntas. Tú y yo. / Quienes los lean en su soledad».

Este es el punto de llegada. «Sin el desorden de la religión», nos quedamos a solas con nuestra verdad y, cuando nos falla el cuerpo, no podemos olvidar que somos animales obligados por el amor y la inteligencia a navegar entre el respeto y la complejidad. Negarse al engaño significa asumir la muerte con naturalidad. Y no es que esté ausente lo trágico al encontrar en la palabra futuro un vacío radical. Pero la noche, luna llena y las estrellas lejanas, mientras se camina por el bosque, necesitan de un ejercicio de austeridad y modestia. No se trata de imaginar el infinito, la nada o la desaparición desde una esperanza de inmortalidad, porque ese tipo de trampas llenan de oscuridades y máscaras lo que es fácil de comprender. El cuerpo nos corta la luz, la memoria y la conciencia. Dejar de existir no es un misterio si pensamos en la muerte, aunque los seres humanos la hayamos creado en busca de una consoladora o desesperante profundidad. Lo verdaderamente misterioso es la forma que tenemos cada uno de vivir la muerte, de construir la muerte, y de acercarnos a la desaparición. En *Animal de bosque* el viajero deja de mirar el infinito, el mar o las nubes, para volverse hacia sí mismo. Nos alberga una existencia que rueda por el universo y de la que formamos parte de un modo transitorio y mínimo. Pensar en la muerte propia, pensar en la muerte de los demás. La austeridad y la conciencia obligan a comprender a la vez la poca importancia que tiene una muerte para el universo y lo importante que es la propia vida para cada uno de nosotros.

Como los libros anteriores de Joan, fui conociendo los poemas de *Animal de bosque* conforme se iban escribiendo. El confinamiento de la pandemia interrumpió los viajes, pero no los correos y las largas conversaciones telefónicas. En un intercambio de complicidades poéticas, Joan hacía peritaje de mi libro *No puedes ser así* y yo me encargaba de hacer lo mismo con su libro nuevo. Pensábamos publicarlos y presentarlos juntos, igual que en otras ocasiones. Barcelona, Madrid, Granada... Pero todo se precipitó.

Dentro del amor, hay un hueco también principal para la amistad. He habitado los poemas de *Animal de bosque*, he vivido por dentro la experiencia que asumen y sobre la que meditan, desde la noticia de la enfermedad hasta la certeza de la muerte. Y tuve la oportunidad en dos largas conversaciones en su casa de comprobar hasta qué punto la muerte experimentada en el libro formaba parte de la vida de Joan, de la verdad de sus últimos días. Joan quiso despedirse, me llamó su hija Mónica y tomé el avión a Barcelona para estar con él y con Mariona en la casa de Sant Just. Ya no podía levantarse de la cama. Me pidió que llamara y me despidiera por él de algunos amigos. Tuvimos tiempo de bromear. Cuando me dijo que pensara si debía buscar a alguien para pedirle perdón de su parte, le comenté que el mundo andaba tan mal que ni siquiera gente como nosotros estaba obligada a pedirle perdón a nadie. Hablamos de poesía, amor y amistad, de esa relación honesta con la verdad propia que nos permite refugiarnos en un bosque ante la oscuridad de un mundo cada vez más hostil. Refugiarnos para hablar con los demás.

Celebra la vida, Luis, y cuando llegue la muerte pídele con serenidad que todo suceda lo antes posible. El niño que escuchaba las canciones de la radio en la posguerra y el viejo enfermo estaban juntos en la memoria, el amor y la conciencia. Viví la tristeza de saber que al día siguiente Joan entraría en una nada sin misterio. Cerré la puerta del bosque y salí a la calle, convencido de que amor y palabras iban a acompañarme para siempre en el camino hacia mi propio bosque. Viví la emoción de saber que la muerte, como la música y la poesía, formaba parte ya de su verdad más honesta. Sus poemas tenían razón, nos contaban una historia de vida y final que, sentados junto a la hoguera de la tribu y el hogar de la casa, merecerá siempre la pena recordar.

Dejo ahora de escribir y escucho el saxo de Carles. Imagino estrellas, galaxias y cometas, me dirijo a mí mismo con soledad y con un deseo que quizá no se acerque mucho a la verdad, pero que desde luego se aleja de cualquier mentira. Llamo a Raquel, quiero decir, Mariona.

**MORALES BARBA, RAFAEL (2020). AQUITANIA  
PRÓLOGO DE JOSÉ IGNACIO DÍEZ,  
MADRID: LA DISCRETA, COL. BASTARDILLA.**

**SELENA MILLARES**

Tiempo de exceso de palabras el nuestro: todo lo inundan, en un ritual hipercomunicativo extraño y frenético. Palabras huecas, palabras vacías, palabras fugaces anegan nuestra atmósfera, nuestra imaginación, nuestras vidas. Y entre ellas, ríos de versos que no son versos, en el todo vale: infinita hojarasca que no nos deja ver los árboles, que nos nubla los sentidos en el hastío, que nos anestesia el gusto, la sensibilidad. Además, tantas velocidades, como si la poesía pudiera estar ahí, en esa prisa, en ese mecanicismo, como si pudiera tener fabricantes en lugar de hacedores. Como si no estuviera justamente lejos de todo eso, en un lugar muy distinto, más cerca del silencio o la soledad, del abandono y la demora. En esas rendijas apenas visibles, en esas fugas, en esa contemplación distinta de la realidad, en un inasible fulgor vertical.

Tiempo el nuestro en que tanto se agradece ese resplandor repentino cuando llega de pronto, en libros como la *Aquitania* con que Rafael Morales Barba (Madrid, 1958) completa la trilogía que integran también, en perfecta coherencia, sus *Canciones de deriva* y *Climas* (agrupadas en *Manual de nocturnos*). Versos depurados de quien sabe bien lo que es la poesía, porque ha pasado la vida transido de ella, y por lo mismo se aleja de fuegos de artificio pasajeros para dejar fluir lentamente su voz de poeta secreto, riguroso, lejos de la banalidad y la impostura. Un rigor que nos habla del corazón del metal, como en aquella imagen del poeta que al clavar un cuchillo en la mesa hace sentir su temblor, y oye en esa vibración su propia voz: la hoja afilada del cuchillo olvida su misión original y ya solo es ese estremecimiento. Así los versos de Morales, su extrema depuración, ese minucioso trabajo del cincel en su oficio de despojo para llegar a lo más hondo.

Poesía melancólica y distinta la de *Aquitania*, poesía de un hacedor que apenas se prodiga, y que con la palabra busca retener la imposible

presencia, desde esa brevedad intensa y tan suya, de sílabas exactas y un ritmo inconfundible, con esos versos contenidos, introspectivos, breves, casi en murmullo, pero que quedan vibrando como aquel cuchillo. Versos que afrontan los límites de un idioma gastado y exploran además palabras desusadas, recónditas, olvidadas o marginales para recuperar su voz.

El poemario *Aquitania* nos habla de un viaje por distintos espacios — Burdeos, Peñalba de Santiago, Monte Louro, San Sebastián, Guerande, Toro, Langre, Barcelona— donde se proyecta un paisaje interior otro y devastado. El título y el poema inaugural nos dan la llave de sentido, con su inevitable evocación del soneto más recordado de Nerval, que nos habla de la soledad, de la melancolía del viudo príncipe de Aquitania en su torreón inútil en mitad de la noche. Sobrecogedores los versos de Morales al hablar de la pérdida: «tibios arpegios oirán celestiales los muertos / sumergidos», los muertos que acuden desde abajo al llamado de la luz lunar sobre la ría.

A partir de ese primer momento, los versos huellan un paisaje diverso en el tiempo y la geografía pero la soledumbre es siempre la misma. El vacío toma cuerpo en la oquedad de las barcas —«quietos cuencos sin luz»— o en las nubes deshiladas, espejo de una inasible sombra interior que atenaza con la pena, en imágenes feístas de peces crucificados y lluvia sucia. En medio del naufragio prevalece la entereza de la voz del poeta, en piezas como «Faro» («contigo por la orilla en la memoria»), «Aniversario» («Y un pañuelo de sol sobre la charca, / braceando en su insomnio / se licúa / o / desangra») o «Vaciado» («un silencio escarbando / por tu esfinge / palabras»). Todo *Aquitania* actúa como un modo de exorcismo, de conjurar el dolor. Una voz poética que quiere acogerse al estatuto del metal o la estatua fría pero no cesa inevitablemente de decir la ausencia, hasta que es ella, esa ausencia, la que emerge de sus páginas en toda su transparencia.

**GIMENO, JORGE (2021). BARCA LLAMADA EVERY  
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.**

**FRUELA FERNÁNDEZ**

**H**ay libros que marcan un momento decisivo en la escritura de un autor y establecen un eje de tiempo —un antes, un después— que nos obliga a leerla con otra perspectiva: la reordenan, dan un nuevo sentido a lo ya conocido, sitúan una referencia para lo que vendrá. Aunque cada uno de los libros de Jorge Gimeno (Madrid, 1964) sea tan imprescindible en nuestra poesía reciente como necesario en su evolución personal, sin ceder a los posibles intereses de la época, me parece que esta función de parteaguas la cumple *Me despierto, me despierto, me despierto* (2018); no sólo por su búsqueda de una escritura cada vez más depurada, sino en particular por la comprensión vital que se alcanzaba en él: el *satori* o despertar budista, con la renuncia a las trampas del yo y a la errónea distinción entre la vida «propia» y las vidas plurales. Tras salir de él, como argumenté en el número 15 de esta revista, nuestra interpretación de la poesía de Gimeno adquiriría otra claridad, hacía visibles otros hilos.

Puede extrañar, por ello, que su nuevo poemario, *Barca llamada Every*, haya aparecido apenas tres años después de *Me despierto, me despierto, me despierto*, algo inusual en la obra de un poeta cuyos libros suelen espaciarse con bastante amplitud. En todo caso, esa posible extrañeza se desvanece a medida que avanzamos en el libro para ir convirtiéndose en la sorpresa de lo exacto. Si el libro previo suponía un despertar y un renacer, *Barca llamada Every* estaría formado por los poemas del renacido: la mirada que los une no es la de quien está buscando la iluminación, sino la que quien ya vive en ella.

Ese vivir iluminado supone, en primer lugar, la ausencia de necesidad, que recorre el libro en varios niveles. Frente al peregrinaje sostenido de *Me despierto, me despierto, me despierto*, estos poemas suelen ser parcos en lugares; la nota dominante es la desnudez de los pueblos castellanos, entremezclada con los paisajes de la mente y del sueño, en una tensión de espacios que recuerda a otro libro importante de Gimeno, *La tierra nos agobia* (2011). Entre la meseta y sus interiores, vuelven a resaltar las vidas, siempre entrevistas y, a la vez, sentidas con una intensidad que borra los dualismos: el loco del pueblo, el enterrador, los mendigos, las parejas jóve-

nes o ancianas, los parroquianos. Gimeno accede a sus figuras desde una igualación de los destinos que se opone radicalmente a las típicas formas del poema rural o costumbrista español: la parodia, el tremendismo o la compasión, que siempre sitúan al autor por encima de sus observados.

Este no-necesitar da la clave, también, de su escritura. Si la poesía inicial de Gimeno se caracterizaba por una sabia herencia barroca —que no confundía, como es habitual, barroco y oscuridad, sino que acentuaba su movilidad y su desengaño—, aquí alcanza una sencillez de frase que rara vez hemos visto en castellano. Como en los mejores momentos del Modernismo estadounidense, Gimeno parece hacer suya la apuesta de Ezra Pound por la frase que ha de poder decirse, por la mínima separación entre habla y verso. Lo fascinante, por supuesto, es que esa sobriedad vaya unida a una capacidad visual tan poderosa: donde no hay retórica, crece el lugar para el misterio. Desde la sencillez, Gimeno encuentra el poema sin imponerle asuntos, tan sólo en la apertura a los seres: un gato que come aprisa, antes de que vuelva su competidor, o el recuento de lo que se desgasta en la casa pueden darnos la luz de la emoción, si nos permitimos verla.

Pese a todo, no significa esto que Gimeno rehúya los mal llamados «grandes temas», sino que los pone en su lugar, es decir, a la misma altura que cualquier otro. Este gesto decisivo se percibe aquí con especial nitidez cuando Gimeno escribe sobre la muerte, que ya era uno de los motivos centrales en *Espíritu a saltos* (2003), el primero de sus libros. La distancia que separa a ambos nos da la medida de la evolución del poeta y de la brillante dificultad de sus avances: frente al tono fúnebre y obsesivo de *Espíritu a saltos*, donde la muerte era percibida como amenaza y enemiga, la muerte que aparece en *Barca llamada Every* es cotidiana, sencilla, casi afectuosa, tan común como el hecho de levantarse y de salir al campo. Ante poemas como «La cama del adiós», «Jueza de paz» o «Habla la muerte», tal vez no sería excesivo recuperar cierta idea de estoicismo, en su sentido pleno y no en su laminación habitual: un vivir en presencia de la muerte que ha superado el miedo porque no posee, no se aferra, no pide.

Llegados a este punto, cabría replantear mi petición de partida: ¿era *Me despierto, me despierto, me despierto* el momento decisivo que establece nuevos tiempos en la obra de Gimeno, como podíamos pensar entonces, o tal vez lo sea ahora *Barca llamada Every*? Tanto da: la iluminación supera a la teoría. Con su sencillez, su mirar humilde y su amor que iguala, los poemas de Gimeno reivindican la capacidad de la poesía para refundar lo humano, lo que no cabe en el yo ni tampoco en el nosotros, sino que se hace presente cuando «algo fluye / sin autor».

**MORELLI, GABRIELE (ED.) (2020).**  
**CABALLO VERDE PARA LA POESÍA**  
**SEVILLA: EDICIONES ULISES.**

**AITOR L. LARRABIDE**

**G**abriele Morelli es, sin duda, el hispanista italiano más activo con sus investigaciones literarias centradas en el siglo XX entre España, América Latina y su país nativo. En estos tiempos recios, se agradece que un profesor universitario tienda puentes a través de la Cultura, y siempre con una mirada humanista y comprometida con su presente histórico. A sus estudios sobre la vanguardia española se le añaden otros esenciales sobre escritores chilenos (Neruda, Huidobro) y también ediciones facsímiles de revistas literarias de los años 20 y 30, en las que nos detendremos más adelante. Algunas revistas son muy meritorias por la fecha de publicación (años 70 del pasado siglo XX) y en muchos casos todavía no superadas ediciones facsímiles de revistas a cargo de Topos Verlag/ Turner, como la primera etapa de *Revista de Occidente, Cruz y Raya*, las publicadas por Altolaguirre (*Litoral, Héroe, Poesía, 1616*), la dirigida por Ernesto Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria, Octubre, Nueva Cultura, Leviatán, El Mono Azul, Hora de España* y otras muchas. A los estudiantes de Filología Hispánica de la Universidad de Deusto que cursamos la carrera a finales de los años 80 y primeros 90 se nos permitía consultar esas revistas (las tenían todas) en los últimos cursos y lo hacíamos como quien se adentra en algo misterioso. Entre las míticas ediciones facsímiles se encontraba la de la revista *Caballo Verde para la Poesía*. Eran décadas en las que las revistas literarias ocupaban el espacio que les correspondían dentro de la historia crítica. Y la atención especializada sobre ellas tampoco se quedaba atrás. No se trataba sólo de simple «arqueología». Era una manera, también, de volver a un tiempo histórico abruptamente interrumpido, a una «pasión de vida» que seguía latiendo en aquellas páginas, antes de que una guerra lo destruyera todo.

Se nombraba *Caballo Verde para la Poesía* y aparecía la monografía del maestro Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución*

(1920-1936), publicada en 1972 por Gredos, que se detuvo con tino y agudeza en ella. Dos años después, en 1974, salió al mercado la edición facsímil, para la que se sirvieron de los ejemplares procedentes de la colección de Camilo José Cela. Un prólogo del hispanista holandés Johannes Lechner, reproducido en la edición que comentamos, situaba en sus justos límites la revista y su contenido. Y quisiera destacar de la primera edición el cuidado en la selección de los materiales (gramaje y calidad del papel, encuadernación, impresión, etc.), que en esta reciente se ha relegado un tanto para facilitar su difusión.

Las 84 páginas de los cuatro números de la revista (nº. 1, octubre 1935; nº. 2, noviembre 1935; nº. 3, diciembre 1935; nº. 4, enero 1936; el número doble 5 estaba prevista su salida para el 19 de julio de 1936) van acompañadas de 43 numeradas en romanos, correspondientes al prólogo de Gabriele Morelli. Se reproduce, asimismo, el texto que Neruda remitió a Lechner para la primera edición facsímil. La Fundación Chile-España ha colaborado en la presente edición.

Morelli valora el debate cultural de los últimos años veinte y primeros treinta a partir de Ortega y Gasset y el impacto de la revista que comentamos. Ciertamente, la crítica se ha detenido en no pocas ocasiones en resalta el carácter «impuro» como sinónimo de social o político de la revista, Pero el hispanista italiano recalca y subraya que ese juicio no se corresponde con el contenido de la revista. Neruda estaba, entonces, más preocupado en ofrecer un marco teórico de rehumanización de la poesía que un sesgo ideológico o político concretos. La vida volvía por sus fueros en la poesía, después de la hegemonía del intelectualismo. Morelli rastrea esa marca nerudiana y la pone, acertadamente, en consonancia con lo que en otros países europeos se propugnaba. Un vitalismo quizás vago, pero que los colaboradores de la revista tenían interiorizado (con tendencias estéticas e incluso ideológicas heterogéneas, recalca Morelli), sin importar la procedencia geográfica de los mismos (españoles, europeos, hispanoamericanos). Un total de 28 poetas (incluido Neruda) que pertenecen a escuelas estéticas o generaciones diversas. Incluso no hay temas ni metros predominantes, como recuerda el editor. El único que colabora en dos ocasiones es Arturo Serrano Plaja, amigo de Neruda y miembro del PCE.

La cobertura, el exterior poseía una extraordinaria belleza estética, con un papel verjurado cosido con hilo verde, ilustrado con dibujos de

José Caballero y uno de Ramón Pontones que no figura en la edición facsímil de 1974. Las dimensiones eran de 2,50 x 29 cm, y 20 páginas el primer número y 16 los restantes. El precio por número era de 2,50 pesetas, no accesible a todos los bolsillos.

Como oportunamente concluye Morelli su prólogo, la revista que comentamos suponía una foto fija de la vida cultural española antes de que las elecciones generales del 16 de febrero de 1936 provocaran, con la victoria del Frente Popular, la radicalización de la vida política y expandiera sus funestas consecuencias no sólo sobre la cultura sino, sobre todo, la convivencia de todos los españoles. La guerra y la dictadura franquista convirtieron a esta revista en legendaria, y hubo que esperar, desde el final de la guerra, un largo periodo de 35 años hasta que fuera reeditada facsimilarmente en 1974. En este caso, el plazo entre aquella primera edición y la presente de 2020 ha sido algo superior: 46 años. Una edición facsimilar del siglo XXI con un editor solvente, ameno y cuidadoso como es Gabriele Morelli, accesible no sólo a los pocos y valerosos estudiantes de Filología Hispánica que todavía queden en las facultades universitarias y a todas las personas, en general, interesadas en conocer de primera mano la vida cultural de aquel periodo tan intenso y decisivo.

**ROMERO, JUAN MANUEL (2020). CONTRA EL REY**  
**MADRID: HIPERIÓN.**  
**XXVII PREMIO DE POESÍA CIUDAD DE CÓRDOBA «RICARDO MOLINA».**

**ANTONIO MANILLA**

Un libro que es tres, cuyas secciones albergan la consistencia individual suficiente y que entre ellas dialogan, es lo que nos ofrece el poeta sevillano Juan Manuel Romero en *Contra el rey*, su séptimo poemario y un título —digámoslo desde el principio— muy a tener en cuenta no ya dentro de su producción sino entre los más sólidos de la temporada. Poesía a contracorriente de esa elusiva tendencia actual a poner en segundo plano el yo y su circunstancia, buscando no el nosotros, como en los *revivals* neosociales de género, sino simplemente aspirando a un sujeto poemático espiritado, cuando no invisible para el lector: voz solitaria en el desierto, ectoplasma y predicado, absolutismo de la nada que nada. Como en toda la obra de Romero, ocurre lo contrario: el yo está presente, se cuestiona y saja, haciendo disección de su interior y sus proyecciones, realizando un dialéctico examen de conciencia en el que la contraposición de tesis y antítesis desembocan en su lógico enunciado: «La frustración invita a una brillante síntesis, / resume la existencia / en un pronombre: yo. // Y, sin embargo, el tiempo/ consume lo que soy, / incluido el deseo de ser de otra manera».

Comentando una obra anterior, Álvaro García escribía que el de Juan Manuel Romero es «un lenguaje lo suficientemente frío como para contener lo tremendo sin que se desborde». Efectivamente prima en él la sobriedad expresiva, una medida verbal que resulta especialmente oportuna para indagar en las zonas en sombra y menos visibles de la propia conciencia del ser: introspección y autoanálisis de una mirada interior que, al condensarse en palabras, se hace densidad e intensidad. No se confunda el lector: aunque el ser en el tiempo es el protagonista de estos poemas, lo que importa no es el biografismo sino el cuestionamiento de la identidad individual, el ejercicio de la búsqueda íntima de sí mismo.

Estar y ser, condición y situación, esencia y circunstancia están perfectamente delimitados en este libro de concepción ternaria en donde el rey contra el que se alza en versos el poeta es el propio ego, la naturaleza, el yo histórico. No es extraño que, en esa ansia de explorarse, en la primera sección del libro el autor se haga preguntas sin una respuesta nítida: «¿Cuánto de lo que he sido / está aplastando lo que soy? / ¿Cuánto de lo que soy / está aplastando lo que quiero ser?».

En el capítulo inaugural de esta impugnación de la monarquía absolutista del yo, «Un regalo», la realidad es «una pregunta / cuya respuesta es otra pregunta» y el personaje poemático alguien que se mira al espejo «como quien mide la profundidad / de un acantilado», para concluir: «Pero hacia dónde ir que no esté yo». La mayoría de los poemas, como quizá no podía ser de otra manera ante el reto enfrentado, llevan en su interior la expresión de dudas, incertidumbres, inquietudes sobre el yo, la personalidad, la intrahistoria biográfica, es decir, sobre la identidad. Reconstruir la identidad, protegerse de la propia naturaleza o aceptarla quizá sea el leitmotiv general de este poemario. El deseo de ser otro, la alteridad, el destino y el perdón son subtemas muy presentes en todo el conjunto. En el poema «Pan para los peces» viene a distenderse de alguna manera el hondo expresionismo que atraviesa toda esta primera parte al ensalzar la aceptación de lo gris, lo pequeño, como vocación, pues si nadie puede dar un solo paso fuera de sí mismo y de los condicionantes genéticos o sociales de la especie —como les ocurre a esos mújoles que circunnavegan interminablemente el contorno de aguas sucias de los puertos—, entonces «una miga» puede ser un mundo. Acaso baste para salvarnos el querer a fondo algo pequeño.

«Gracias, desprendimiento», la segunda sección, supone una especie de tregua en el discurso cargado de resonancias reflexivas e incursiona en territorios de una emoción, digamos, más epidérmica, que merodea en las lindes del yo. Dedicada por completo a la enfermedad terminal de su progenitor, el padre aparece como persona concreta y como figura, combinando hasta donde es posible recuerdos y objetividad, buscando un equilibrio entre lo testimonial vivido como desgarró y la posterior serena meditación. Un cuerpo malherido, noches de farmacopea y hospital, reconstrucción de la memoria compartida y los lazos de la genética. «¿Cómo puedo juzgarte / si te debo la vida?». La paternidad y la herencia sobrevuelan unos poemas escritos como caminaría un funambulista sobre

la cuerda floja de ese tiempo que separa la vida de la muerte. «Juicio perdido», «Una rata» y «Carnota» son buenos ejemplos de composiciones escritas ante un abismo y que trasladan ese vértigo al lector.

El último conjunto de versos se agrupa bajo el epígrafe de «Abdicación» y, a partir del hijo por venir como tema, supone la renuncia a cualquier pretensión dinástica. La mirada interior admite la disolución en la indagación identitaria ante lo que empieza a ser fuera de sí. Regresa el tono introspectivo sin complacencia y lúcido frente a una «entrega que domina el futuro». Se nos hace visible la tensión entre la realidad y la esperanza, «el deseo de fluir y la entereza de permanecer», la vida y una existencia submarina, desapercibida, solitaria, de barco hundido, espora enterrada o ballena que emerge de las profundidades oceánicas para morir: abundan los símbolos que aluden a una personalidad oculta o por nacer, en referencia al hijo futuro y a la nueva vida del protagonista poemático. Compositivamente, se presentan unos ritornelos de imágenes que confirman la estructura unitaria del poemario como volumen, los poemas como hilos pertenecientes a una madeja de sentido superior, como espejo de la existencia y su *continuum*, lo que permanece oculto bajo las aguas y de cuando en cuando emerge y canta. Hay detalles constructivos que delatan ese afán arquitectónico incluso más allá de este volumen: el último verso de la primera sección es el título de su anterior libro, *Desaparecer*, como el poema postrero de cada una de ellas le da título a las actuales.

Hay poemas espléndidos en este libro que disecciona los tres momentos del ser en el tiempo: lo que se es, lo que se fue y lo que se será. De dónde se viene y adónde se va, proyectado en la descendencia, que equivaldría al armisticio o firma de capitulaciones tras la batalla interior y la tregua concedida al desprendimiento paterno. *Contra el rey*: tres libros en uno, tres secciones que se presentan desconectadas en apariencia —cada una de ellas tiene temas netos: el yo, el padre, el hijo— pero que son complementarias en su honda indagación sobre la identidad personal.

**CASTRO MARTÍN, JUAN JOSÉ, ED. Y SELEC. (2019).**  
**DE LA NIEVE AL TRIGO.**  
**ANTOLOGÍA DE POESÍA GRANADINA (1995-2019)**  
**ESTUDIO PRELIMINAR DE REMEDIOS SÁNCHEZ,**  
**VALENCIA: CALAMBUR.**

**FRANCISCO MORALES LOMAS**

**E**n sendos artículos publicados en *Papel Literario de Diario Málaga* en 1998, bajo el título «La generación de fin de siglo», ya decíamos que la poesía contemporánea española debía mucho, o casi todo, al impulso y la importancia de la poesía granadina a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX abriendo camino como paradigma finisecular.

No podemos olvidar a grandes poetas como Elena Martín Vivaldi, Rafael Guillén, Mari Luz Escribano, Antonio Carvajal, grandes artífices de esa mirada y, desde luego tanto a la Poesía de la Experiencia o la Otra Sentimentalidad como a la poética de la Diferencia.

La edición que presenta Juan José Castro Martín con esta antología incide de nuevo en la importancia de la poesía granadina en el ámbito general de la poesía española. Sus resultados ya se están viendo en las múltiples antologías de la poesía española del siglo XXI, y a ellos nos remitimos. En esta edición del poeta Juan José Castro —en la que como en la famosa antología de Gerardo Diego, se incluye a sí mismo— ha buscado una visión totalizadora y objetiva. Su propósito era «contactar con una treintena de poetas con obra consolidada y trayectoria de publicaciones que no superaran los 60 años». Establecer el corte de edad siempre es problemático y habrá voces que se preguntarán si existe algún tipo de intencionalidad en dejar fuera a poetas en la frontera de edad (¿por qué no los nacidos después del 65 o después del 75?) o que han marcado ya un territorio muy importante en la poesía contemporánea, pero entendemos que existe una voluntad de mostrar nuevas generaciones, menos conocidos fuera de los límites provinciales en la mayoría, pero con una gran proyección en otros casos. En cualquier caso siempre habrá motivos para la polémica llegado el punto.

Las generaciones posteriores a Javier Egea, Luis García Montero, Álvaro Salvador, Jiménez Millán, Fernando de Villena, Antonio Enrique, José Lupiáñez, Enrique Morón, Juan J. León... gozan de un extraordinario predicamento en esta antología. Escritores como Juan Carlos Abril,

Fernando Valverde, Andrés Neuman, Daniel Rodríguez Moya, Trinidad Gan, Alejandro Pedregosa, Juan José Castro Martín, Cabrera Martos, Teresa Gómez, Juan Carlos Friebe, Antonio César Morón... pertenecen ya a otra generación que viene ofreciendo una perspectiva diferenciada de la poética de final de siglo XX en este nuevo siglo XXI.

En el importante y sintético estudio inicial de la profesora Remedios Sánchez se establecen las claves de esta evolución poética desde la Otra Sentimentalidad y la Diferencia, y lleva a cabo un difícil trabajo de síntesis de las poéticas respectivas de cada uno de ellos, muy encomiable, llegando a la conclusión del débito de estos hacia sus profesores en la universidad, por ejemplo, García Montero o Antonio Carvajal, pero al mismo tiempo al nacimiento de identidades propias: «A partir de las clases y de las conversaciones con ellos, los jóvenes autores van desarrollando su propia personalidad, su identidad literaria, que en muchos casos implica una ruptura total con los planteamientos de quienes les iniciaron en el gusto por escribir». ¿Se refiere Remedios Sánchez a la temática freudiana de matar al padre? Algo de ello existe y también mucho de enfrentamientos sistémicos y voluntad de convertirse en nuevos adalides de la lírica contemporánea española por parte de algunos de ellos.

La muerte del padre había sido ya advertida, en cierto modo, por Luis Antonio de Villena que, con sagaz pero parcial apreciación (pues solo teniendo en cuenta un tipo de poesía), habló de «la “ruptura interior” en la poesía de la experiencia», para referirse en concreto a una poesía que apuesta ya por un lenguaje menos descuidado y una búsqueda del objeto poético que marca una distancia entre el poeta como sujeto y la poesía como instrumento metafísico. Nacieron la poética del Fragmento y la poética de la Incertidumbre como principales referentes, pero también la poesía cuántica, la poesía de corte humanista cuya consolidación cada vez es mayor, la lírica que mira hacia lo clásico con nuevas propuestas, la metaliteratura o la investigación del lenguaje literario en poesía..., en definitiva, múltiples propuestas, muy enriquecedoras en el ámbito de la posmodernidad. Llama la atención poderosamente que la mayor parte de estos poetas son filólogos y muchos de ellos profesores. De nuevo la poesía ha quedado en el ámbito de la universidad como sucedió en la Generación del 27 y en la precedente a estos autores.

¿Esta poesía podrá salir del estereotipo universitario y acercarse al pueblo, ese pueblo que, como decía Antonio Machado, residencia la razón de ser de la creación poética? El tiempo lo dirá.

**GONZÁLEZ RESTREPO, CATALINA (2019).**  
**DOS VECES EXTRANJEROS**  
**VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.**

**IDOIA ARBILLAGA**

El último libro de poemas de la editora y poeta colombiana Catalina González Restrepo incluye 34 composiciones que se agrupan en cuatro partes, «Dos veces extranjeros», «Un lugar que no está en ninguna parte», «Contra el reloj» y «Herencia», con nueve, ocho, ocho y nueve poemas respectivamente. Esta casi perfecta simetría en la composición de la estructura de un libro más bien breve, este equilibrio, se aprecia igualmente en el estilo, en la elección del léxico, en la extensión de los poemas y, muy especialmente, en el tono mesurado incluso al abordar temas de extrema dureza como los aludidos atropellos o ultrajes sufridos en la infancia y en la juventud a causa de muchos hombres. Si bien es de referir la temática plural del libro, que incluye motivos como el viaje, el origen, el deseo, el amor, la herencia o el tiempo, sobresale en cambio el tratamiento que se le da al varón, al hombre. Al hombre de la vida actual de la autora en oposición a los hombres que la lastimaron en el pasado. No podemos obviar poemas como «Sigilo: En el sueño trato de gritar mi nombre / pero la voz se diluye en la multitud. / Es el pasado, los secretos que callamos, / los hombres que resistimos en silencio, / sin delatarlos: / el padre, el primo, el tío, / el hermano de la mejor amiga, el profesor, el jefe, / el acupunturista, el taxista, el transeúnte. / Quise imitarlos, / tantos años fui presa de su deseo. / En tus brazos encuentro el alivio de saber / que tú nunca me lastimarías como ellos».

En tiempos del empoderamiento femenino y del aún vigente fenómeno social internacional llamado #metoo, señalemos una única e insoslayable interpretación para este poema en primera persona de composición marcadamente narrativa, en donde González Restrepo realiza una enumeración de hombres —donde además incluye nomenclaturas de parentesco consanguíneo— y especifica que fue *presa de su deseo*, y que fue *lastimada* por ellos, hombres que *resistió en silencio* y que no *delató*

en su día. La primera persona del singular se vuelve momentáneamente en un plural unificador que, sin duda, incluiría a las mujeres en su conjunto, pero claramente vuelve a la singularidad de la experiencia, cuando aclara al hombre actual: *tú nunca me lastimarías como ellos*. Puede obviamente tratarse de un juego de intercambio entre el yo del autor y su personaje literario, pero la voz lírica –autobiográfica o no– es clara y determinante en su denuncia.

El resto de motivos se acercan en su tratamiento a la psicológicamente denominada «crisis de sentido» usual en la medianía de edad, el enrarecimiento vital se capta a través de una extrañeza que, no solo brinda esta transición, sino vivir entre dos continentes, entre ciudades —nombraba Valparaíso, Granada—, entre países, a caballo del viaje: «Extranjera, recorres ciudades en sueños» o «somos dos veces extranjeros» o «no existe viaje sin fantasmas». Este enrarecimiento está particularmente logrado y se refleja en la atmósfera poética que otorga al libro: «vivimos en un tiempo en el que todo se confunde / y nadie sabe adónde ir», «un mundo deslucido», «un lugar que no está en ninguna parte». La asociación del sonido-música con elementos negativos resulta interesante y en ocasiones sutilmente perturbadora: «después de la herida, dormí con una canción», «la música de los que están muertos», «músicos derrotados», «mi dolor de cabeza / canciones del pasado y del presente», «la música / para que no nos visiten los muertos», «la guadaña / y su ruido constante», «cuándo empezamos asociar su ruido con la muerte», «la música de fondo / es nuestra insatisfacción», etc. Seguramente, acerca de esta predominante asociación música-negatividad, nos brinda en un verso la autora una posible clave interpretativa: «el músico que amaste y te abandonó».

Otro tema es el amor, el deseo, y la relación entre ambos componentes de la relación sentimental, y aquí de nuevo, sobresale el tratamiento del objeto amado, el compañero actual, a quien de un lado oponía a los que en el pasado la *lastimaron*, y de otro lo opone a los que le dieron gozo en la primera juventud («la imagen del amante que tuviste a los dieciséis / [...] recuerdas el arrebató cuando ibas a visitarlo»), con el fin de realzar la figura del compañero de su presente. «Soñar con hombres del pasado [...] Desencuentros, / diálogos truncados», «los errores que tuve que cometer / para encontrarte». Por otra parte, señala el regreso al pasado y su análisis para entender que el origen es lo que nos hace

ser quienes somos: «Vuelvo a la infancia para recordar / lo que amamos desde el origen» y son también varios los poemas en donde refiere positivamente la figura del padre.

Finalmente, es de reseñar la sutileza del estilo, su equilibrio y mesura en la elección de una adjetivación cuidadosa de uso casi imperceptible, que, sin embargo, compone un estilo propio y sutil, que acompaña al lector, que deja un regusto amable tras la cómoda lectura de una obra que denuncia, pero no agrede, que muestra, pero no induce a ninguna conclusión; en donde la poeta está íntimamente, pero se sustrae con elegancia, sin sofocar con su presencia y abordando los grandes temas de la vida: amor, muerte, tiempo, pasado. Esta habilidad de sustraerse del objeto poético resulta doblemente loable por ser una cualidad que escasea en la débil poesía hoy tristemente dominante, en la que usualmente el autor sofoca con la vivacidad aplastante de su intimidad la revelación de las grandes y pequeñas verdades a las que debe aspirar el género lírico. Quedémonos para terminar con esa madura y serena concepción de la muerte como reposo y liberación del destino, como final aceptable: «La muerte es descansar de nuestros deseos».



**LÓPEZ VILAR, MARTA (2019). EL GRAN BOSQUE  
VALENCIA: PRE-TEXTOS.  
II PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA MARGARITA HIERRO-  
FUNDACIÓN CENTRO DE POESÍA JOSÉ HIERRO.**

**KETTY BLANCO ZALDIVAR**

**E***l Gran Bosque*, poemario de Marta López Vilar, ganador del II Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro y publicado por la editorial Pre-Textos, es un libro de lectura fácil, pero con fácil no quiero decir simple. Su lenguaje claro está cargado de simbolismos e historias entre líneas que, como las formas de las hojas y ramas en los árboles, forman una red esotérica en la que el lector podría sentirse atrapado, si no fuera porque la autora nos lleva con suavidad y delicadeza a través de la historia, despejando poco a poco el laberinto.

*El Gran Bosque* consta de 39 poemas en prosa y está estructurado en tres secciones: «Esto es la noche», con 16 poemas, «La ciudad reconstruida», con 22 y «Epílogo y decir la nieve», formado por un largo poema que se acerca a lo narrativo. El yo lírico que en primera persona está descentralizado y en constante movimiento. Por el primer poema, «La llegada», uno pensaría que ese sujeto poético sabe lo que busca, o quizá da por hecho lo que le espera: «Llegué a él un verano y pronto anochecía. Busqué los animales, sus huellas, su ligero movimiento entre las hojas». Pero, inmediatamente, el lector percibe la negación donde da comienzo un exilio interior y geográfico en un territorio hostil, al este, cuyo idioma desconoce. La recién llegada no sabe qué buscar. Está hambrienta, cansada, confundida: «No. Llegué aquí un verano y pronto anochecía. No supe qué buscar». Y es que la autora utiliza el simbolismo del bosque para representar un alma impenetrable, adusta y perdida en el peregrinar de la vida. Dante colocaba al alma en el comienzo del recorrido de la *Divina Comedia* en una selva oscura donde la suya estaba perdida. Encontrar un claro se torna a veces muy difícil. Ya lo dijo María Zambrano: «El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar». Sin embargo, en *El Gran Bosque* se da un fenómeno a la inversa. Se trata de un espacio milagroso que además

ofrece sus hojas a la hambrienta («Comencé a lamer sus hojas. Comencé a masticarlas»), pues sus árboles poseen connotaciones sanadoras y reveladoras. Las religiones dan cuenta de ello: Buda recibió la iluminación debajo de un árbol, y había un árbol de la vida en el jardín de Edén del libro del Génesis.

Otrora los bosques representaron la comunicación entre dos mundos. Y es quizás otro mundo lo que intenta encontrar la voz lírica a través de los ojos de la lechuza blanca con los que mira el bosque. O a través de algún fantasma que se le aparece a mediodía y llena su mesa «de pan y de manzanas». Un mundo que ella deberá nombrar desde el silencio, uno de los ejes centrales del libro, pues las viejas palabras han perdido la capacidad de comunicar: «Mi voz que llama y que no dice. Llama *nieve*. Llama *dios*. Llama *dónde*. Pero mi voz herida, que nada nombra, será acaso esa *nieve*, ese *dios* y ese *dónde*». La voz se torna verbo en el cuerpo de quién hace silencio para llamarse a sí mismo. Palabras como plumas por salir en un «pequeño pájaro que temblaba y no podía volar». Palabras para fundar un nuevo espacio donde renace el sujeto.

En el poema «El árbol», ya ha amanecido y ese hermoso árbol bañado por el sol y que no conoce la noche, cuida de la protagonista. Podríamos pensar en el árbol cósmico. O en el Árbol de la Cábala, con sus diez ramas que representaban los diez atributos o emanaciones por medio de la cuales lo infinito y lo divino entraría en relación con lo finito: «Dios que yacía en la mirada de los ciervos». «Que donde tú estás la gente vive y come *kürtöskalács*...». Y junto a ellos abandonar la calidez y seguridad del árbol para atravesar la llanura. La extensión de nieve. Tiempo infinito que la atraviesa y la vuelve efímera y ligera.

Con el poema «Las efímeras» termina la primera sección «Esto es la noche— y comienza «La ciudad reconstruid—». Una ciudad en la que en menos de siete días la voz tendrá que rehacer en medio de una tormenta, «el tranvía roto, la sinagoga, El bosque destruido», antes de poder descansar. La cabeza recostada repite palabras en húngaro: «*ki, mi, ez, kép, asztal, haz, hideg, esős*. Intento recordarlas una y otra vez. *Quién, qué, este, fotografía, mesa, casa, frío, lluvioso*». Palabras sin ecos interiores ni raíces en la memoria. El yo lírico se pregunta: «qué podría contar con todo esto. Qué instante tan hondo acudiría al decir estas palabras». Así, en la poética de López Vilar, aflora por momentos su labor como

traductora, que busca una brújula en cada palabra escogida y sabe expresar su musicalidad.

El tiempo y la sensación de provisionalidad recorren las páginas. La voz lírica cobra conciencia de que se acerca el último día. Que todo ha sido un sueño que ha convocado múltiples emociones y espacios reconocibles. «También de aquí te marcharás. Pero también todo esto fue tuyo: la desolación primera, la tormenta que nunca terminaba de llegar, el lenguaje amputado. Dejarás todo eso en el mismo lugar donde lo encontraste, como un idioma lejano. Pero no sabrás volver donde partiste. Ya no. Tu corazón y el Bosque. Tu corazón o el Bosque». Podría hacer referencia a lo que decía el filósofo griego Heráclito: «Ninguna persona puede cruzar el mismo río dos veces, porque ni la persona ni el agua serán los mismos».

Sin embargo, en la última sección, «Epílogo y decir la Nieve» la poeta nombra como mantras: *manantial silencioso, blando sueño donde alzaba mis manos para tocar el sol, Ciudad que se quedó entreabierta, lugar que me nombró por dentro*, en su deseo de que permanezcan.

Con *El Gran Bosque*, estamos ante un poemario de madurez, profundamente reflexivo, en el que López Vilar consolida una mirada elegiaca hacia el mundo y una depuración lírica que ya se venía gestando en libros anteriores como *La palabra esperada* y *En las aguas de octubre*.

**ÁLVAREZ SÁEZ, ÁNGELA (2020). EL HIJO CULEBRA  
ALBACETE: INLIMBO.**

**VERÓNICA ARANDA**

La obra Ángela Álvarez Sáez habría que leerla como un poema continuo, cuyos ejes temáticos y obsesiones —infancia, maternidad, muerte, rituales, relaciones familiares, casa, escritura— enlazan con el libro anterior, ramifican y se expanden en torno a un hecho anclado en la tierra, ampliando metáforas sólidamente construidas en poemarios como *De conjuros y ofrendas*, *La columna rota*, *Palabra vegetal* o *La casa salvaje*, por citar algunos.

En *El hijo culebra*, Álvarez Sáez disecciona el tema de la maternidad en todas sus variantes. Para la escritora madrileña, la maternidad es trascendencia, búsqueda del hijo como salvación, pero en estos poemas se desvincula de toda idealización romántica y connotaciones saludables, quedando estrechamente unida, desde todos los ángulos éticos y dramáticos, al dolor físico y espiritual, las pérdidas y la frustración. De hecho, se narran en el libro la sucesión de abortos y la maternidad subrogada -tema prácticamente inédito en poesía española- como última opción a la que aferrarse, no sin una gran carga de culpa. De este modo, el intimismo del yo lírico femenino va ligado a la propia gestación concebida como el adentro, ese miedo «que atrae».

La estructura del libro es híbrida, con partes que conforman un diario, fragmentos de sueños, pasajes más narrativos en prosa poética y yuxtaposición de espacios y voces que van desplazando el punto de vista: la madre que narra su *via crucis* («Siento el útero desgarrarse. Me practican una cesárea de urgencia»), el hijo («hay un bosque que sale de mamá y empuja hacia la placenta»), la burocracia, incluso la madre gestante y su vacío («Saliste de mí y tus pulmones fueron hambre. No pude tener tu piel»). Y en medio del flujo de símbolos, aparece la culebra como alegoría de la fertilidad y de una naturaleza atávica.

El cuerpo es el hilo conductor de los poemas y aflora de forma constante como conciencia y forma de conocimiento del sujeto: «Yo me expando

en leche que dará mi cuerpo». En otros pasajes, es el peso de los ancestros y sus rituales los que dan luz sobre la identidad. El vínculo madre-hijo que no tiene fin, refundando espacios interiores, más allá de la casa.

En cualquier caso, la escritora madrileña concibe la poesía como una herida. Abre con un bistori un lenguaje que se va gestando lentamente a través del desgarrar y la percepción angustiosa del vacío que deja la sucesión de abortos. Todo acaba cobrando un tono elegíaco: «Tu cuerpo muerto. Quiero verte. No es necesario. Quiero verlo. Tu cuerpo frío. Tu cuerpo sin corazón».

Así, la indagación en la identidad del sujeto femenino a través de lo fisiológico va acompañada de un rico vocabulario ligado al campo semántico de la medicina, en concreto de la obstetricia (fórceps, contracciones, útero, placenta, ecografía, cánula, etc.). El espacio del hospital aséptico, con su sucesión de salas frías, recorre un imaginario que ya transitaron autoras como Isla Correyero (*Diario de una enfermera*, 1993) y Marta Agudo (*Historial*, 2007), por no hablar de la sangre («Vi la sangre. Vi la ofrenda. Mi bebé») como símbolo de símbolos en la poética de Maria-Mercè Marçal, que también profundizó en la simbiosis maternidad-escritura.

El lirismo desbordado con el que se expresa la pérdida del hijo en el poemario nos remite, asimismo, a la novela *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral, al tiempo que dialoga con Kafka en un juego de metamorfosis y deformidades inquietantes («soy un enorme bicho azul que no le gusta a su madre»).

*El hijo culebra* no es precisamente una lectura amable, pero hace tiempo que superamos el concepto burgués de literatura tranquilizadora. Mantiene al lector en vilo y lo contagia del escozor y desasosiego casi físicos que transmiten los poemas, deteniéndose en los pequeños detalles, transmisores de la tensión de lo fallido. Por otro lado, la fuerza iconográfica de las metáforas, abundantes en todas las secciones del libro, remite a la tradición de los bestiarios («Unos perros / ladran con los hocicos llenos de culebra») y a un mundo violento donde anida la incomunicación en las relaciones familiares.

Se trata de una propuesta poética tan brillante como visceral y Álvarez Sáez cuaja una obra plena de madurez y oficio. *El hijo culebra* inaugura la editorial manchega InLimbo, dirigida por la poeta Ana Martínez Castillo, que apuesta por una literatura rompedora, de rabioso lenguaje. Le deseamos una larga y fértil trayectoria.

**GARCÍA RAMÍREZ, SALVADOR (2020). ENTRETIEMPOS  
PRÓLOGO DE RAMÓN BASCUÑANA,  
MADRID: EDICIONES VITRUVIO, COL. BAÑOS DEL CARMEN.  
PREMIO NOCHES POÉTICAS DE BILBAO 2019.**

**TOMÁS HERNÁNDEZ MOLINA**

**A**l abrir el poemario de Salvador García Ramírez, encuentro, con alegría, los nombres de dos compañeros de armas y de letras: Marc Granell y José Luis Parra. Se citan unas palabras de Marc Granell sobre la futilidad y la irrelevancia de los prólogos. Yo pienso casi lo mismo, aunque no de todos ellos. Por eso me gusta la inmediatez, también la ingenuidad, de los poemas expuestos en la red, aunque nunca lo he hecho. Hay algo de desnudez humana en esos poemas y, sobre todo, se leen sin intermediarios ni prologuistas ni editor siquiera. *Entretiempos*, que lleva un divertido y original prólogo de Ramón Bascuñana, es uno de esos libros que busca la belleza «despojada de hojarasca», como dice el prologuista.

*Entretiempos* es eso, una mirada sobre lo inalcanzable, el instante continuo entre dos tiempos irreales. Esa mirada necesita del silencio, del recogimiento, «enmudecer despacio» en uno mismo: «En mi isla yo guardo una tormenta / de fines de semana y un parterre / con un cuenco de arándanos». Esa mirada también se detiene en el vivir diario, «en el umbral» de esa otra realidad que nos rodea, el trabajo, las calles, las renunciadas, los viajes, las desdichas, el espectáculo de la vida como pérdida y como gozo.

El tiempo son también las estaciones donde «nada parece ser definitivo», los atardeceres y el amor, que se convierte en nombre y despedidas. «Femenino plural» se titula esa parte que cierra el libro.

Hay reflexión sobre el lenguaje poético en la parte cuarta, «Entre paréntesis», pero lo importante es el desarrollo de esa concepción de la poesía a lo largo de los poemas, la búsqueda de lo esencial entre las cosas, los encabalgamientos audaces y sonoros, la imagen inesperada, la relación imprevista, lo coloquial entre versos de rotunda belleza, el humor como distanciamiento sabio.

La calidad poética de *Entretiempos* fue reconocida con el premio de poesía Noches Poéticas de Bilbao 2019, que publica Ediciones Vitruvio. Los asuntos de *Entretiempos* se van definiendo en el desarrollo de los poemas, unas veces de una manera concisa y escueta, «odiar los ejes de lo usado», «vivir en otra edad, en otra parte»; otras, en un poema como «Delatar o vivir», que retoma la antinomia clásica poesía / vida, «el poeta navega el desconcierto / empeñando el instante, / para hacer el poema / que le impide vivirlo», de la misma manera que «Homo habilis» nos ofrece la realidad esencial del hombre todavía sin dioses y sus balbuceos por dar sentido al mundo. Está también en el poemario la realidad que vivimos, la impaciencia, la impostura, la injusticia, «El futuro no admite disidencias», donde se nos advierte que «todas las guerras nos incumben: / es tiempo de acabar con las victorias».

Lo que más me ha reconfortado del libro de Salvador García Ramírez es su búsqueda, su afán por encontrar una manera propia, única por tanto, de mirar y decir las cosas; el lenguaje, que es la trama que sustenta el sentimiento y lo convierte en belleza compartida.

Llamo la atención sobre este acierto de *Entretiempos*, en esta época donde se insiste en convencernos de que lo esencial es el mensaje, el sentimentalismo descarnado, la confesión íntima voceada en la puerta de la casa o en la página de internet, que es nuestra casa ahora. Pero no sólo ahí. Editoriales de prestigio, de mucho prestigio, publican unos artefactos rebosantes de sentimentalismos que llaman poemarios. No tengo nada en contra de ningún *-ismo* poético, de hecho fue hace unos meses cuando descubrí al patriarca del confesionalismo americano, Robert Lowell, y fue un feliz hallazgo.

En *Entretiempos* está el vivir de un hombre, los instantes de vida que salvamos del olvido y llamamos poema, está el dolor y la alegría, como en todos nosotros, pero sobre todo está la dignidad, el respeto al lector que nos regala su tiempo y merece la verdad, la belleza que esconden las palabras y que el poeta abre para nosotros en gratitud por el tiempo regalado. Todo esto es *Entretiempos* y casi nada estas palabras de celebración, tan irrelevantes como los prólogos de que empezamos hablando.

Como aconseja Ramón Bascuñana, «pasen, pasen y lean», lean versos tan hermosos como este: «por ti sabe a carmín todo crepúsculo».

**KATTAN, ROLANDO (2021). *LOS CISNES NEGROS***

**PRÓLOGO DE JOAN MARGARIT,**

**MADRID: VISOR.**

**XX PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA.**

**XAVIER OQUENDO TRONCOSO**

**L**os cisnes negros o la teoría del mundo al revés: así parece decirnos el poeta hondureño Rolando Kattan en su premiado cuaderno de poemas, donde los «cisnes negros» aparecen y desaparecen en el tema de la «utopía» como una suerte de eslabón perdido o de salvación. Y también de un mundo imaginario y poético sobre lo desconocido (y por lo tanto, lo único), como si se tratara de una paradoja a la que es imposible buscar una resolución de ser y estar (al revés de una realidad inusitada).

Aunque el discurso poético de Kattan es optimista, la estructura poética de su decir lírico es bellamente triste e inusitadamente imposible. Sus grandes poemas están enfrentando temas como el de la Escritura o el del Oficio del Poeta (por ejemplo, en el poema «Las voces de la fruta» donde una «toronja» toma la «voz» para conjeturar el oficio de un poeta), en el cual aparece ese exotismo tonal que ha tenido su escritura desde sus primeros libros, representados por el barroquismo natural y la exuberancia verbal, también característica de su ritmo.

Juega asimismo de manera certera con aquella categoría casi filosófica de la defensa del «yo», que sigue siendo una problemática en la poesía contemporánea: unos poetas van en contra de la primera persona y otros —como Rolando Kattan— la defienden sin conmiseración desde el estilo, más que desde alguna forma confesional o intimista. Llega también, con sus poemas, a una relación directa con el lugar de origen («los hondureños fuimos peces») y con el pasado como concepto. En esos poemas se enfrenta a una geografía muy personal invadida por el anonimato y el olvido, pero de igual modo por la belleza y la abundancia. Además de reconocer sus patrias (Honduras y Palestina) en una recreación a la vez paradójica.

Este libro tiene un cierto aire «azul» (a lo Rubén Darío) y también un grisáceo de tono romántico que se deja ver en los ambientes y las piezas del pasado que el poeta recrea y combina con estos «cisnes» tan simbólicos y tan contemporáneos. Es como un mago que recurre a elementos alquímicos para fortalecer su idea de que el poema es un instrumento de la belleza desde límites conceptuales de la tradición (siempre hay en sus textos una suerte de transformación, de mitología, de mística).

La madre, el padre, los recuerdos de la infancia, suelen estar impregnados en el lenguaje poético de este singular libro en donde el poeta (cosmopolita y visionario, viajero y contumaz observador de la belleza) se ausculta y revienta por invadir la estética convencional, dejando enterrada esos supuestos discursos de la neovanguardia actual.

El libro tiene recurrencia hacia lo formal y al verso redondo y rítmicamente perfecto, hasta llegar al haiku, como el bello «Acto de fe». Por esta poesía pasa y repasa el peso fundamental de Pablo Neruda y César Vallejo, pero también un parnasianismo francés renovado y una elegante y brillante preparación formal. Hay una soltura mayor en el tema y en las confesiones desde la voz poética: los hoteles, la ducha, los objetos y sus aromas, la cotidianidad se va haciendo un recurso inusitado y fundamental.

Al final del libro hay unos poemas con aires irónicos y anecdóticos: llenos de nombres y alusiones de ciudades, parajes, encuentros, lecturas. Es decir, los poemas vienen a constituirse como verdaderos capítulos biográficos: reconocer con ello la honestidad del poeta hondureño, su calidad como creador auténtico, su finura, su conocimiento, su lírica magnífica.

**RODRÍGUEZ, AUGUSTO (2019).**  
**MATERIA OSCURA (2013-2016)**  
**SELECCIÓN DE RAFAEL COURTOISIE,**  
**VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. POESÍA.**

**ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA**

**R**esulta difícil catalogar o definir un libro como este, y una poética como la de Augusto Rodríguez. La selección de poemas en prosa que del autor ecuatoriano lleva a cabo el uruguayo Rafael Courtoisie nos llega bajo el título de *Materia oscura*, un guiño al concepto científico que se aplica a la materia que no se puede percibir ni detectar pero cuyos efectos sobre la materia visible son capaces de captar los científicos. Como muchos otros términos científicos, este da juego en poesía por sus muchas sugerencias imaginativas. En efecto, estamos ante un libro cargado de materialidad y de realidades cotidianas, que nos invita a sumergirnos en zonas verdaderamente oscuras de la existencia, pero que también emite luz y una fe nada oscura en la palabra. De hecho, la de «materia oscura» puede ser una buena metáfora para hablar sobre la poesía como esa parte del significado que no es perceptible a primera vista pero que impregna el sentido global de lo enunciado, ese resto incomunicable e indescriptible del lenguaje.

El libro tiene influencia clara de la tradición francesa del poema en prosa, inaugural en el género, como si el autor buscara un retorno a las raíces de este tipo de escritura. Basta leer el texto inicial, que da título no solo al libro sino también a la primera de las cuatro partes en que se divide, para comprobar una fuerte impronta del surrealismo primigenio de *Les champs magnétiques*, de Breton y Soupault, que también toman prestado para su título un término científico. Pero ciertas zonas alegóricas, la atención a lo urbano y a su lado más degradante de escoria y vísceras delata la influencia de los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, así como cierto feísmo: «La poesía habita en la llaga y en el suicidio» (46). Aunque siempre late en el fondo el impulso visionario del Rimbaud de *Les illuminations* y *Une saison en enfer*, acompañado de la torsión lingüística y emocional de Vallejo, que se convierte en garante de la creencia en

la poesía: «He vuelto a creer en el abecedario y Vallejo es un poema que amanece en mi boca fría» (38).

Ya desde el arranque de esta primera parte, comprobamos cómo se acumulan en los poemas negaciones, carencias y ecos, que marcarán el tono del libro, y sus temas predominantes, como son la exploración de la identidad, el rescate de lo que está a punto de perderse, la evanescencia, las posibilidades incumplidas, y un tono social y reivindicativo que permea esta escritura.

El tema de la muerte, indisociablemente unido al de la corporalidad, como se ve en «Los órganos» (18), tiene varias matizaciones o modulaciones a lo largo del volumen, hasta el punto de que llegamos a atisbar una redención en el hecho de que todo lo que se destruye y corrompe es porque conserva también la huella de lo vivido: «La carne se llena de moscas, de insectos, de huellas humanas» (14). Incluso la persistencia de los muertos (20-21) tiene su reflejo positivo en «La nieve» (35), donde los fantasmas aparecen como seres benéficos en forma de ángeles propiciadores.

Pero la desaparición no solo es física, pues tenemos toda una serie de poemas que tratan sobre la carencia en todas sus facetas: la frustración del amor, la enfermedad, lo que el tiempo nos arrebató. Ligado a ello encontramos otro de los temas fundamentales, el de la identidad y el paso del tiempo. En «Desobediencia» (19), el motivo del doble y del reflejo enfrenta a las imágenes del niño y del anciano; y en «Máscara» (23), que es un homenaje a Pessoa, la conversión de la persona en personaje se produce en el espacio vital (Lisboa) o en el poema, y ambo se confunden y fusionan.

Una dinámica de cambio permanente y metamorfosis domina la cuarta parte del libro, con título cinematográfico («Apocalipsis Now»), donde entran elementos de la cultura pop, como el poema dedicado a Michael Jackson. Aquí entramos en el régimen digestivo y casi alquímico por el que unas cosas se convierten en otras: «La leche quiere ser mantequilla, el tomate lechuga y la lechuga pepinillo» (62), pero en lugar de destrucción se vive la materia cambiante como una explosión de sensualidad: «La pulpa de la uva se derrite en la boca. El hombre bebe la vulva de su mujer. La pulpa más jugosa más sabrosa de la vida» (64).

Esta vertiente más vitalista y celebrativa domina sobre todo la segunda parte, titulada «La geografía de la música», donde lo erótico se aúna

con lo lingüístico para desembocar en una llamada a la insurrección, como se ve en el poema que da título a la sección: «Es tiempo que tu cuerpo incendie mi país» (29). Aquí el deseo es el motor de la palabra y de la acción revolucionaria, cuya fe queda patente en «La enfermedad» (30), que a pesar de su título es un poema de lucha: «El fulgor de los desposeídos jamás se apagará»; actitud diametralmente opuesta a la de los poemas que trataban de la enfermedad en la primera parte. Insurrección y palabra poética van indisolublemente unidas y son recorridas por una corriente erótica que forman el tríptico de la vitalidad, y así las palabras se convierten en «pequeñas brújulas en la caída de los desposeídos» (37), y los nombres pueden iluminar la historia: «Busca ese nombre que está oculto en tu país y que te llene de luz» (31). Es esta también la parte eminentemente metapoética del poemario, con los homenajes a Vallejo y Rubén Darío y la celebración de la capacidad liberadora de la poesía, no solo en el aspecto social, sino como resistencia a la decadencia de lo natural: «La poesía rejuvenece hasta los árboles» (42).

Aunque en verdad la temática erótica se concentra en la tercera parte titulada «Siempre un deseo», donde el amor se hace espacio, habitación y casa, y el deseo se muestra como fiesta total que en su erupción es capaz de redimir el dolor universal: «El deseo que siento equivale a toda la sangre derramada del mundo» (55).

La inestabilidad del significado, su oscuridad, no procede entonces tanto de su hermetismo y las incursiones en el irracionalismo como de los continuos contrastes que, como sacudidas, nos propone el libro, entre la luz y la sombra, lo que muere y lo que se resiste a morir. La nieve que arde en sus páginas promete un regreso a la imposibilidad que fue fundación de la poética moderna en Occidente.

**GARCÍA MONTERO, LUIS (2021).**  
**NO PUEDES SER ASÍ (BREVE HISTORIA DEL MUNDO)**  
**MADRID: VISOR, COL. PALABRA DE HONOR.**

**PLINIO CHAHÍN**

Entre la poesía y su creador será posible establecer siempre relaciones de distinta índole, de alcance vario. Tenemos el impulso primero, la necesidad interior que agita extrañamente al espíritu y le hace traducir en imágenes opuestas a la realidad, su disconformidad, su ansia de un mundo erigido según otros postulados: el hombre en contienda con la realidad se nos muestra así, como el agente activo en favor de un mundo más a la medida de sus deseos que la realidad en sí misma.

En *No puedes ser así (Breve historia del mundo)*, Luis García Montero define los deseos a través de un lenguaje coloquial lleno de nostalgias, esperanzas y ausencias como la expresión de una experiencia emotiva, vivida en esa forma especial que se llama sentimiento. Sólo éste nos adhiere al mundo, nos interna en él, dándonos y dándole sentido.

Y no es que el poeta no escuche en el significado trivial de la palabra, sino que en su obra se expone el límite que hace posible su poesía: no poder sumergirse en el presente, ni asir el momento en que se suscitan las emociones para adueñarse de ellas desde el principio, sino tener que recobrarlas, que volverlas a reencontrar en una memoria hecha de palabras.

La poesía de Luis García Montero está emparentada con la obra de Antonio Machado, pues en la de este último se da por hecho que el vínculo con el mundo —las múltiples emociones que dan lugar a los sentimientos— está dado desde el principio por vivir simplemente, y que la poesía lo conserva a base de un trabajo memorioso, en el que uno tiene muchas veces que sacrificar la simple evocación de acontecimientos reales en aras de mantener para siempre presente la sensación de una vivencia.

En el caso de Luis García Montero, la poesía tiene que volver a crear este vínculo desde el principio, pues la vivencia emocional del momen-

to es algo inasible que se pierde y se confunde con las de los otros. Para que las palabras la fijen, Luis García Montero escribe sus poemas no como un diario, sino como memorias que atestiguan sensaciones de distintos momentos, a partir de los cuales recobra sus emociones e indaga sus sentimientos. «Yo, como todo el mundo, / tengo mi corazón y mi desgracia, / mi pasado inocente / en el traje de baño de las fotografías / mi modesta ilusión, / mis besos de verdad y de otra índole, / el café que utilizo / para llegar despierto hasta los sueños» (p. 48).

Todas esas revelaciones interiores —homenaje, poesía, pensamiento, contemplación, memoria y reminiscencia— tienen en Luis García Montero un rasgo común: nos apartan de la sucesión habitual de los hechos para transportarnos a otra duración, a un tiempo «recién nacido». Gracias a esto, el recuerdo nos ofrece, tanto de nuestra propia historia como la del mundo, una visión más profunda de la sensación presente: la simpatía esencial que enlace los hechos lejanos aparece tan pronto como éstos se hallan menos rígidamente prisioneros de su ambiente inmediato.

Ya desde este mundo: *hic et nunc*; tal es la palabra central, la afirmación esencial de una nueva sentimentalidad, y lo que, más aún que la nítida atmósfera de sus sueños, el poeta modifica, su ambición romántica del futuro. Interviene aquí un elemento nuevo, elemento de la voluntad y de confianza terrestre: no es necesario aspirar a la disolución, esperar de la muerte el verdadero nacimiento a un estado infinito de alegría. El hombre puede —con tal de que sepa quererlo— alimentar la esperanza de conocer desde esta tierra la plenitud de la alegría con un poco de melancolía. «Convivir con la muerte fue también / la única manera de celebrar la vida. / Por los olivos suben seres que no son cifras sino cuerpos [...] / muy cansados, muy hechos / a levantarse y regresar / después de cada fecha / por amor a la vida y a los sueños descalzo» (p. 78).

El poeta dialoga y canta con el tiempo de su existencia convertido en voces. Lo paradójico de este libro proviene quizás de la idea de que en la soledad de la literatura uno nunca está solo, y no únicamente por escribir en una lengua común y en consonancia o discordancia con otros, sino también porque la propia memoria nos revela que hemos sido muchos en el tiempo, muchos que han estado solos.

En el poeta granadino la memoria nos enfrenta a las múltiples voces solitarias que hemos tenido y evocarlas nos hace entrar en un mundo

que se vuelve a ratos irreconocible y quizá ridículo. El poema tiene entonces una especie de obertura, en la que el autor se introduce en esa *ajenidad* en que se ha convertido su memoria.

Narrar el mundo en esta etapa es entonces para Luis García Montero adentrarse cada vez más en una vida que, además de que nos va dejando, es cada vez menos nuestra, en el sentido de que no se puede ya seguir con la unidireccionalidad y la visión a corta distancia de los ideales y de los deseos de juventud. Uno ya no escribe lo que desea, sino que es conducido por lo que escribe. «Me busca una vez más / el mundo niño sobre el que envejezco. / A través de los bares y las aulas, / reconozco en sus ojos / guerra que no vivió, / sueños que no ha tenido / y el patrimonio de la realidad» (p. 105).

A partir de esta experiencia el poeta inaugura en su obra una visión que ya no está basada en el deseo de abrazar la vida a través del lenguaje, sino en amarla sin remilgos, humildemente, poniéndose a su merced a partir de la escritura. Entonces, amarla ya no es salir victoriosa *de* ella, es lograr retenerse *en* ella. Para hacerlo ya no puede ir a la cabeza de sus propias palabras sino que va tras ellas, tras sus distintas voces: corales, recitadas, cantadas, habladas y narradas. Con ellas desarrolla, como en un espectáculo, una temporalidad paralela y ajena por la que se deja llevar, para hallar de nuevo un cauce.

El mundo es, en este canto, un abandono de esa imagen del poeta como una voz que trata de hallarse idéntica a sí misma en esa gran lucha con el tiempo que es la juventud; es la de alguien que trata de retenerse en lo que escribe, de ir más allá de su memoria con la escritura y que esta última le baste.

En Luis García Montero hay que ver la vida de otra manera, con conciencia real de lo que se escucha fuera de ella, y de que eso no es la literatura. Para lograr escucharse y asumir este tiempo que lo rebasa, para habitarse en la periferia. Abandonar «el pozo oscuro de la memoria» y escuchar el rumor de ese tiempo que es y no es nuestro, y que nos lleva, para poder seguir. Hay que dejarse llevar por ese rumor en el que al final nos vamos convirtiendo.

Lo curioso, y esto vincula al poeta con una visión muy actual del tiempo físico, es que este tiempo de voces se ha vuelto ilimitado y por ello su orden en la pequeña escala de los momentos de nuestra vida es

ilusorio. Para continuar y retenerse en el tiempo, es decir, mantenerse íntegro en el viaje, hay que desembarcar, dejar de pretender que uno lleva la bitácora de su propio viaje y aceptar que, como todo en la Naturaleza, pasamos por distintas etapas o estaciones sin que podamos controlarlo ni preverlo. Hay entonces que sumarse al resplandor grisáceo del tiempo, a su incertidumbre y falta de contornos: «Se trata de algo más que una nostalgia. / En los lugares desaparecidos / también se suele hablar de amanecer» (p. 105).

Así, en este libro, aparecen y desaparecen mujeres, ciudades, poemas y ausencias que van a diluirse en el pozo de la memoria. Todo este material se apoya en un lenguaje que tiene por principio fundamental la precisión. Esta precisión nos llega limpia del polvo de la excesiva adjetivación y de la pomposa retórica repetitiva. Fruto de este manejo artístico del idioma, Luis García Montero escribe poemas vigorosos y precisos, con breves palabras que suenen afinadas en su espacio exacto, «como los testimonios de una vida borrada, / como la huella del dolor anónimo, / perdido viento de la historia / que regresa un segundo / y pasa por tus ojos» (p. 118).

El hablante viaja por las sendas del sueño, palpa la materia humana, y sus signos de vida, estableciendo una migración interior y exterior. El viaje es hacia el olvido, donde se va recordando (gestos, lugares, canciones), empleando un lenguaje renovador que nos hace ver con otros ojos el difícil juego de la precisión, la magia de la transparencia.

Luis García Montero navega hacia el pasado porque sabe que el olvido es el abismo donde se tiene que caer inevitablemente, porque reconoce que «la esencia de la memoria es el olvido» y que «el olvido es la vigilancia de la memoria, la potencia tutelar mediante la que se preserva lo oculto de las cosas», como señala Maurice Blanchot.

En *No puedes ser así (Breve historia del mundo)*, Luis García Montero lleva a cabo un curioso movimiento centrífugo que lo obliga a asumir el lenguaje poético que ha creado con el objetivo de abolir la soledad y la melancolía. Su actitud deja de depender de la memoria exterior y lineal con la que intentamos ser felices al fundar un universo lleno de esperanzas, deseos y sueños.

**PEYROU, MARIANO (2019).**  
**POSIBILIDADES EN LA SOMBRA**  
**VALENCIA: PRE-TEXTOS.**

**LUIS BAGUÉ QUÍLEZ**

La poesía de Mariano Peyrou (Buenos Aires, 1971) exhibe desde sus comienzos una doble respiración. Mientras que algunas de sus entregas se presentan como viñetas de un mundo en construcción, otras responden a una lógica unitaria y a un sostenido impulso de escritura. Asimismo, junto con libros en los que discurre un soterrado flujo biográfico —el nacimiento del hijo en *Temperatura voz* (2010) o la enfermedad de la madre en *El año del cangrejo* (2017)—, otros volúmenes difuminan el tronco temático y no nos permiten ver más que las extremidades discursivas.

*Posibilidades en la sombra* se inserta por derecho propio en esta segunda modalidad. Asistimos así a un merodeo en torno a una serie de motivos recurrentes en la producción del autor: la indagación en la trama (y en la tramoya) del lenguaje, la pesquisa sobre los vínculos afectivos y la pregunta acerca de la evanescente textura de la realidad y el dudoso estatuto de lo visible. En el origen de *Posibilidades en la sombra* hay una segunda persona. De este modo, dependiendo de qué identidad decidamos asignarle a ese *tú* que cohabita en los versos —y que acaso vaya mutando a lo largo de ellos—, podríamos hallarnos ante un largo poema de amor, un réquiem fragmentario en el que se dibuja la silueta de la madre ausente o incluso un metapoema que se abisma en su reflejo especular. Ninguna de estas opciones resulta excluyente. Al principio del texto, el sujeto contempla una secuencia de objetos que conservan el aura de lo familiar al tiempo que se erigen en símbolo de una fractura. La foto de una silla caída en el jardín se convierte en una suerte de magdalena proustiana o mantra visual que funciona como el detonante de la especulación. Al lado de ese emblema doméstico, el sujeto despliega un inventario de accidentes geográficos elementales (un valle, un río, una montaña), se moja reiteradamente en la humedad que emana

de la palabra *lluvia* y se dirige a un cuerpo que reacciona con emociones contradictorias: «Dame la mano / si quieres estar sola», «Ahora estamos separados por todo / lo que nos une», «los finales / se hunden en los principios». La estructura de tema con variaciones a la que se ciñe el poemario le exige levantarse sobre los cimientos de una continua tensión dialéctica: espera y esperanza, imagen e imaginación, belleza y verdad, deriva y destino, voz y palabra son algunas de las dicotomías alrededor de las que orbita un universo asociativo y sorprendente.

Con todo, aunque no falten puntuales ráfagas de ingenio verbal, la tonalidad de *Posibilidades en la sombra* es en general más grave que en otras ocasiones. Entre sueño y vigilia, el sujeto enunciativo conversa (o, mejor dicho, monodialoga) con una figura silente que se eleva en metáfora de la intimidad. La reveladora epifanía del instante por la que apuesta Peyrou logra abolir la continuidad temporal, suturar una herida recíproca y transformar la muerte en algo ilusorio (un «agujero negro en el / centro de la imaginación»). Libro complementario de las recientes incursiones de Peyrou en otros géneros literarios, como la novela *Los nombres de las cosas* (2019) y el ensayo *Tensión y sentido* (2020), al final de *Posibilidades en la sombra* descubrimos el laboratorio de una personalísima escritura y una mirada que arraiga en la extrañeza.

**LETRÁN, JAVIER & TORRES, ISABEL (EDS.) (2019).**

**STUDIES ON SPANISH POETRY**

**IN HONOUR OF TREVOR J. DADSON:**

**ENTRE LOS SIGLOS DE ORO Y EL SIGLO XXI**

**WOODBRIIDGE: TAMESIS.**

**DIANA CULLELL**

La academia británica —y de más allá— no ha dejado de lamentar la pérdida de Trevor J. Dadson (1947-2020), uno de los hispanistas más brillantes de nuestro tiempo. Por esta razón, *Studies on Spanish Poetry in Honour of Trevor J. Dadson: Entre los Siglos de Oro y el siglo XXI* se presenta como un tributo de lo más adecuado para el que fuera un «*maestro for the present and future generations*» (p. 9). Los trabajos que conforman esta edición —de la mano de antiguos alumnos, compañeros y amigos de Reino Unido, Irlanda, España, y Estados Unidos— abordan la poesía española desde el Siglo de Oro hasta el momento presente, muy a la manera en la que el propio Dadson articuló su carrera académica.

Javier Letrán e Isabel Torres, los editores del volumen, rinden un conmovedor homenaje a Dadson en la introducción. Antiguos alumnos del maestro, Letrán y Torres ofrecen un esbozo de su vida y resaltan los mayores logros profesionales del académico, al tiempo que brindan resúmenes completos de las 12 contribuciones de la colección. «*Voicing Time: The Temporal Textures of Garcilaso de la Vega*», de Isabel Torres, es el primero de seis capítulos sobre la poesía del Siglo de Oro. En él Torres lleva a cabo un análisis incisivo de la lírica como «género» y «modo» mientras se posiciona frente a los «*New Lyric Studies*». En «*Luis de León and the Moriscos: A Close Reading of Ode XXI (La cana y alta cumbre)*» Terence O'Reilly examina dicha Oda a través de sus alusiones clásicas y bíblicas sin dejar de lado las imágenes simbólicas, uniendo así poesía e historia. «*Conde de Salinas: poesía atribuida o disputada*», de Antonio Carreira, ofrece un metódico y riguroso escrutinio bibliográfico de los poemas atribuidos a Diego de Silva y Mendoza en varios manuscritos, complementando el trabajo de Dadson en ese campo. «*Horacio en Quevedo: principios retóricos del arte de la imitación*», de Lisa Schwartz, observa la retórica de la imitación en la poesía europea,

analizando la influencia de Horacio en la poesía de Quevedo. «El nuevo Olimpo de Gabriel Bocángel y Aragón», de Aurora Egido, examina los vínculos literarios, personales y epistolares entre Bocángel y la región de Aragón a través de la obra que el poeta escribió en conmemoración del matrimonio entre Mariana de Austria y Felipe IV. Anne J. Cruz cierra los estudios sobre la poesía del Siglo de Oro con «Imaging Women: The Portrait Poems of Catalina Clara Ramírez de Guzmán». El capítulo analiza los autorretratos poéticos de la autora y explora cómo le permitieron abogar por acceso de la mujer al canon literario. El primer capítulo sobre la poesía moderna y contemporánea viene de la mano de Derek Flitter, con «La sublimidad del Septentrión: paisajes de la poesía romántica española». En él se explora la dicotomía entre Norte y Sur en el Romanticismo a través de poemas de Escosura, García Tassara o Espronceda entre otros. «Antonio Machado as Cynic: «Fantasía de una noche de abril» as Pastiche of Espronceda», de Gareth Walters, analiza el poema de Machado a modo de relectura de *El estudiante de Salamanca*, y enfatiza la mirada cínica hacia el Romanticismo en la generación de Machado. Dominic Keown, en «Hamlet Without the Prince: Denunciation and Surveillance in Vicent Andrés Estellés's *Testimoni d'Horaci*», explora el diálogo que la obra del valenciano establece con *Hamlet* de Shakespeare, subrayando el silencio y el subterfugio. «Poetry and Crisis in Spain after 2008», de Chris Perriam, propone un estudio de la poesía española contemporánea en línea y en papel a raíz de la situación económica, social y política posterior a 2008, y pone de relieve la creatividad y el potencial de esta lírica. En «Contexto, texto e intertexto en *Cuaderno de vacaciones* (2014), de Luis Alberto de Cuenca» Juan José Lanz ofrece una lectura altamente perceptiva de dicha colección centrándose en su contexto, estructura temática, estructura formal y referencias intertextuales. Javier Letrán cierra la edición con «La lírica en los tiempos del neoliberalismo: reflexiones sobre *Balada en la muerte de la poesía*, de Luis García Montero». En este trabajo Letrán analiza los poemas en prosa de García Montero y presenta la muerte de la poesía como prueba del valor absoluto de la literatura y, más concretamente, del género lírico.

Con cuidado y rigor absolutos, Torres y Letrán ofrecen un magnífico homenaje a uno de los hispanistas más extraordinarios de Reino Unido. Con él aportan también el entusiasmo por y la inspiración para la disciplina que Trevor Dadson siempre persiguió.

**G. GARCÍA, ARIADNA (2020). SUBLEVACIÓN  
VALENCIA: PRE-TEXTOS.**

**PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS**

**S**ublevación, de la poeta y novelista madrileña Ariadna G. García (1977), constituye uno de los poemarios más personales e íntimos de la autora. Este nuevo ejercicio que García nos propone se hilvana mediante el fino y delicado hilo de la memoria del yo poético, el cual propicia una pléyade de paisajes y escenarios prodigiosos que le sirven para inaugurar su descenso hacia las profundidades del ser, «un destino de muerte hacia el que avanzo / en busca de mí» (p. 9). Es así como se presenta al lector un sendero, un caminar que este ha de realizar junto a la voz poética.

Esta misma invitación al deambular, o, como afirmaríamos Lou Reed, ese *walking on the wild side*, un terreno desconocido que nos asusta y atrapa al mismo tiempo, aparece a lo largo de numerosas composiciones, por lo que podría afirmarse que, en realidad, el poemario es un fluir, una búsqueda incesante con uno mismo, con su identidad, con su posición individual dentro del mundo que le rodea. Lo intuimos en: «la noche es la viñeta acristala / donde no me detengo / ni apenas me conozco» (p. 10), «¿Qué tiempo tengo yo para encontrarme / para buscarte en mí?» (p.16), «Desde abajo contemplo, / gracias a la abertura, dónde estoy» (p. 24), «Salí del arrabal. Soy centinela / de mi propia montaña» (p. 51), «Desciende de esa cumbre donde esperas / la mirada expectante de los cuervos, su vuelo curvo en torno a tu jactancia» (p. 35). No obstante, la sentencia del poema inicial nos recuerda que el destino último de este camino es la muerte, la mayor y más triste de las certezas a las que se enfrenta el yo poético.

Asimismo, el poemario representa un discurrir constante, un devenir mutable, todo cambia, todo se transforma, «*All things go*» (p. 12). Cabe destacar que la dinamicidad de estos poemas no es un recurso o enfoque novedoso. Ya existía en, por citar un ejemplo, *Ciudad sumergida*,

una sección denominada «Devenir» en la que poeta volvía a demostrar que no hay nada estático en la realidad, pues todo fluye: «*The future is bright*» (p. 12). Esto genera, igualmente, una profunda melancolía en el yo, que se ve severamente afectado por las dolencias de una vida pasada que ya jamás volverá: «Cuánto tiempo / derramada hacia afuera / perdiéndome la vida / que no vuelve» (p. 25). De hecho, percibimos tal desamparo con claridad en el poema número once, donde la voz lírica nos recuerda al famosísimo poema de Edgar Allan Poe, *The Raven*, cuando el yo pregunta de manera incesante a su extraño visitante cuestiones transcendentales sobre vida, amor y muerte, y este no hace más que responder con un repiqueteo constante que resuena a modo de eco en la composición bajo el dictamen de «*Nevermore*», lo que coincide de manera directa con el «Nunca más» (pp. 19-20) de García, ambos siendo objeto de angustia y desasosiego para un sujeto doliente en proceso de introspección y búsqueda interior.

La nota final del poemario nos hace conocedores de la transversalidad y riqueza culturales de las que se nutre la escritura de este libro de poemas. Tanto referencias a otras culturas como la celta, ibera, griega, romana, hindú, cristiana, china etc., así como a símbolos vivos de nuestra cotidianidad milenaria que se manifiestan a través de anuncios publicitarios, valga como ejemplo «*Just do it*» (p. 25) de la marca deportiva Nike, frases célebres del mundo cinematográfico o incluso de videojuegos. Asimismo, García confiesa la influencia de literatos místicos en su búsqueda de la espiritualidad: san Juan de la Cruz, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Carlos Bousoño etc. Todo esto aboga por el compromiso poético con la universalidad, con la capacidad lírica de trascender culturas e imaginarios, dando lugar a una estética empapada del mundo contemporáneo y sus ejes nodales, que consigue además crear fuertes lazos entre la poeta y sus lectores.

De esta forma, el poemario refleja una voz que se intuye y llega al lector por medio de un canto suave y melódico y que se encuentra llena de símbolos y nuevos significados que, al mismo tiempo, no son desconocidos para el lector. Es por este motivo que no podemos considerar a la voz poemática como una voz individual, sino como la voz de un colectivo que comparte con el sujeto lírico esa inquietud de encontrarse consigo mismo. Todos hablan un mismo lenguaje que los acerca y aproxima, que les permite categorizar su realidad de acuerdo a una serie de

patrones compartidos y, por ende, reflexionar, transformar y fluir por una espacio-temporalidad común, lo que, en última instancia, propiciará el conocimiento total de su individualidad: «Te vuelves vulnerable si renuncias / a tu vida interior; cuando regalas / tu intimidad / y esparces / jirones de ti misma a quien comparte / tu misma forma de perder el tiempo» (p. 36).

En la composición treinta y siete, la voz lírica afirma que «no desconecto de mi Época. / Si construyo un refugio material / no es para ensimismarme; es mi defensa / contra el ruido exterior que me impedía / ver la música eterna en mi conciencia / o escuchar la alfaguara del dolor» (p. 46), lo que niega un posible ensimismamiento del yo y revela, del mismo modo, el mayor compromiso poético de García: una poesía que abraza la colectividad, que es cobijo, amor, comprensión, un lugar al que pertenecer, tal y como acaba sosteniendo en esa misma composición: «Soy el amor» (p. 46).

Sucede, por consiguiente, que la atención y cuidado a uno mismo rige la atención al prójimo, a la realidad y a la materialidad que les rodea. Así pues, cabe concluir que la espiritualidad, misticismo e introspección del ser que García consigue abordar en este poemario suponen una *sublevación* de gran calado dentro del mundo de la poesía que no ha de pasar —ni pasará— desapercibida.

**MEDINA POVEDA, DIEGO (2020).**  
**TODO CUANTO ES VERDAD**  
**MADRID: RIALP, COL. ADONÁIS.**  
**ACCÉSIT DEL PREMIO ADONÁIS 2019.**

**DOMINGO CÉSAR AYALA**

**B**uscar la pretensión de lo absoluto es una constante de la mejor poesía desde siempre. La plasmación de esa constante promueve ciertos comportamientos de la voz lírica que derivan en distintas modulaciones de variado resultado. Desde el asombro a la indulgencia, lo elegíaco o el *spleen*, pasando por la palingenesia o el puro solipsismo, el muestrario casuístico puede tender al infinito.

Sin embargo, a veces lo absoluto es lo cotidiano, y la transfiguración de lo eterno, la trascendencia, viene representada por una esfera que nos circunda de la manera más primaria como impulso vital. El entorno, el espacio, el devenir de lo cercano son encarnación de la escritura del alma, y el poema por tanto se convierte en fenomenología lírica.

La voz de Diego Medina Poveda (Málaga, 1985) no suena ni mucho menos nueva en el panorama poético patrio, a pesar de su juventud (35 años), si bien todos sabemos que este atributo (cada vez más en poesía) es algo relativo. Con otros cinco libros a sus espaldas y con premios tan importantes en su haber como el Manuel Alcántara, su poesía podría ser definida (entre otros posibles apelativos) como una poesía del espacio, ya que prácticamente en todos sus libros (si exceptuamos quizás —y solo quizá— *Las formas familiares*) este elemento tiene una importancia fundamental tanto en la génesis del poema como en la aprehensión conceptual del mismo. La correspondencia con su ambiente refleja unas equivalencias y simetrías que a veces no precisan de un simbolismo hermético para ser reveladas, sino que se muestran con la evidencia de un hallazgo natural.

Hay mucho de ello en *Todo cuanto es verdad*, el libro con el que Medina Poveda ha alcanzado un accésit del prestigioso premio Adonáis. El libro se divide en dos partes que, significativamente, se titulan «Mudanza» y

«Geografía del abandono». La primera, más breve, configura la metáfora sostenida en todo el libro, que es la identificación del cambio, el fluir vital expresado a través de reveladores versos: «somos también nosotros peregrinos» («Ropa limpia»); «pero un impulso misterioso logra / —en un alarde estoico / o simplemente por desidia— / borrar las huellas de unos pasos firmes / que creímos perpetuos, pero nada / permanece...» («Cambio de piso»).

En la segunda parte se introduce un nuevo matiz que amplifica la isotopía semántica, ya que ahora el cambio que se produce es doble, y el abandono del título proyecta una evolución del espacio y de la situación del individuo sobre su mapa sentimental: «Huir de uno mismo es un secreto voces» («Charcos»); ni cantos órficos ni libros griegos, / ni la filosofía demostró / esta transmutación empírica / del alma hipotecada en otro cuerpo («Metempsicosis»).

La coherencia discursiva de Diego Medina Poveda se demuestra en el constante diálogo intertextual que mantiene con su propia obra. En este libro nos encontramos, por ejemplo, una nueva referencia al paseante, al *flâneur* que era elemento principal de *A pesar del frío*, su anterior libro, en el que proponía una mirada andariega sobre la ciudad de Nantes para cartografiar con los espacios su propia intimidad. Aquí recupera esa mirada reivindicando además la demora en la observación de la arquitectura urbana para así comprender el mensaje cifrado en la ciudad. Así lo vemos en «El aroma del tiempo»: «Pasará inadvertido para aquél / el oculto murmullo / que no brama en atajos de premura / y conserva el misterio intransitable / por la prisa».

La poesía de Medina Poveda está construida sobre un sólido andamiaje lector. Filólogo de formación y profesor de español en la Universidad de Rennes 2, en sus versos lo clásico y lo (pos)moderno descuellan por tocas, en un ir y venir del pasado al presente que sitúa al lenguaje en una ucronía confesional sin por ello convertir el poema en un mero artificio retórico.

Por todo ello, *Todo cuanto es verdad* es un libro imprescindible para el conocimiento de este sólido valor de la poesía más actual.

**PUENTE LETAMENDI, SEBAS (2021). TREN DE VIDA  
ZARAGOZA: PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA.**

**DAVID MAYOR**

Escritor de canciones vitalistas e intensas para la banda de pop Tachenko, los auténticos Teenage Fanclub españoles —su noveno y último álbum es *Las discotecas de la tarde* (LimboStarr, 2021)—, Sebas Puente Letamendi ha publicado también cuatro libros de poemas que beben no tanto de las fuentes de la cultura popular y musical sino de la distancia irónica que la poesía norteamericana del último tercio del siglo XX —Mark Strand o Charles Simic, y, al fondo, John Ashbery— ha extendido como seña de identidad lírica. Una impronta que excede esa región lingüística y podemos decir que caracteriza a parte de la poesía española, especialmente la de los nacidos en los setenta y ochenta, donde se incluye la poesía de Puente Letamendi. Cobra especial relevancia en su último libro, *Tren de vida*, donde esa distancia irónica le permite establecer un tono con el que reflexionar sobre la peripecia vital, sobre ese *tren de vida* que es un estilo, una forma de ser y de estar que constituye tanto un retrato como una extrañeza. «Mantener el tono es importante, / —escribe en el poema «Tríptico»— saber ubicarse en parques y jardines. / Detrás, se esconden las respuestas.» (p. 22).

Todo *Tren de vida* es equilibrio en la sucesión de elipsis. Las respuestas están escondidas, siempre hay una historia invisible junto a la literalidad. Un mundo visible y un mundo fantasmal. El libro es una elegía de quien viaja desde un tiempo que ya no existe hacia otro que tampoco. Los poemas tienen una verdad secreta, pero en el ámbito de lo reconocible. Como decía el interminable Rimbaud en su iluminación profana: «la visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido no en una lejana *terra incognita* sino en el corazón mismo de lo inmediato». Y escribe nuestro poeta en ese sentido: «Atravieso paisajes conocidos, / pensamientos a los que vuelvo / una y otra vez. Me reflejo / en el cristal de seguridad del tren: la sonrisa / torcida, las ojeras. // He desactivado

/ la localización» (p. 11). *Tren de vida* son poemas de lo conocido pero con la localización desactivada. Esa es su clave.

Una voz que fija una posición en el mundo que es ausencia de posición. O por utilizar los versos precisos de Sebas Puente Letamendi: «Encontrarás el mismo polvo/ sobre distintos muebles, / sobre una vida nueva» (p. 35). Hay una concordia discordante de las cosas, como ocurre en muchos poemas de los norteamericanos antes citados. Mundo fantasmal hemos escrito poco más arriba. Y vida cotidiana, pero carente de la ambición social a la que también podría aludir ese tren de vida de quien no repara en gastos. El tren de vida de Sebas Puente Letamendi es una cuestión de estilo y de actitud: «Sé que a la vida no le debemos nada / y que poner a cero los marcadores / no garantiza un nuevo comienzo // pero todavía podemos modular la voz, simular estados de calma / o de satisfacción, según convenga, / e imaginarnos fuera del mundo / como los santos que dan nombre / a nuestras calles» (p. 42).

No hay garantía de nuevo comienzo, sin embargo es posible imaginarse fuera del mundo. Simularlo. Y para ello, Puente Letamendi utiliza el amor, pero un amor con distanciamiento irónico, algo que le permite alejarse del mundo sin alejarse de la vida: un mirar desde un tren que avanza. El amor es el tema no explícito que recorre este libro, un recurso esencialmente expresivo pero utilizado desde la contención, capaz de ser pequeño gesto de rebeldía y camino de felicidad. «Te espero a partir de las doce / para celebrar una nueva juventud, / una triunfal bajada de precios. // Veo el futuro en tus pupilas dilatadas: / todas las ganas del mundo / y ningún margen de mejora» (p. 38). Celebración de una nueva juventud, de una vida nueva, «el mismo polvo sobre distintos muebles». La renovación vital del amor. *La vita nuova* que decía Dante y que aparece en *Tren de vida* como guiño referencial.

Otra referencia, no menos canónica, es el «Azurro» que cantaran Paolo Conte y Celentano. Leemos un epígrafe célebre y significativo encabezando un poema con el título de la canción: «*ma il trenno dei desideri / nei miei pensieri all'incontrario va*». Ese es el tren de vida de Sebas Puente Letamendi, celebración del deseo y ausencia de localización, vitalismo de una actitud y un estilo construidos con lo no dicho y la alusión, con esa distancia irónica que permite al poeta serlo tanto en el destello como en lo oculto.

**SALVADOR, ÁLVARO (2020). UN CIELO SIN SALIDA  
SEVILLA: FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA, COL. VANDALIA.**

**ANTHONY L. GEIST**

La publicación el año pasado, en plena pandemia, del nuevo poemario de Álvaro Salvador, *Un cielo sin salida*, nos ofreció precisamente una salida del confinamiento a través de la poesía. Coincidió con el cuarenta aniversario de uno de sus libros más definitorios, *Las cortezas del fruto* (1980), libro clave para entender la poesía que florece tras la muerte de Franco escasos cinco años antes. Con la desaparición de la dictadura, desaparece también el discurso oficial, que se imponía con una censura férrea. También desaparece el discurso de oposición, abriendo durante aproximadamente una década un vacío de autoridad cultural, y en ese espacio empieza a circular una proliferación de distintas y a veces contrarias propuestas poéticas. Entre ellas surge en Granada la *Otra Sentimentalidad*, movimiento protagonizado por el propio Álvaro Salvador, Luis García Montero, y Javier Egea, quienes en 1983 publican el manifiesto homónimo. Bajo la tutela de Juan Carlos Rodríguez en la Universidad de Granada, abogan por la radical historicidad de los sentimientos y por una poesía al alcance de los ciudadanos de a pie. En pocos años se convierte en la tendencia dominante de la poesía finisecular, conocida como *poesía de la experiencia*.

Salvador ha publicado 14 libros anteriores a *Un cielo sin salida*, entre los que yo destacaría *El agua de noviembre* (1985), *La condición del personaje* (1992), *La canción del Outsider* (2009) y *Fumando con mis muertos* (2015), sin menosprecio de los demás.

*Un cielo sin salida* representa un paso más en la evolución de un proceso poético cada vez más personal y reflexivo y, precisamente por eso, en compás dialéctico, más universal. Es una poesía que compagina referencias cultas (Oscar Wilde, Milan Kundera, Nabokov, Ingrés, Cernuda, Machado, entre otros), con eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa (discotecas, música rock, amores) y, como veremos más adelante, con acontecimientos históricos de gran importancia universal. El libro

está cuidadosamente estructurado en cuatro partes: «Nuevas canciones del Outsider» (ocho poemas), «El canto del agua» (siete poemas), «Un cielo sin salida» (10 poemas), y «El día en que mataron a Sharon Tate» (un poema).

Varios ejes temáticos vertebran el libro. Entre ellos se destaca el paso del tiempo, en una especie de recuento de acontecimientos y personas que han dejado huella en el sujeto poético. Pero, en consonancia con uno de los principios fundamentales de *La otra sentimentalidad* —el poema como simulacro, el hablante como personaje— están distanciados, poetizados a través de diversas estrategias: el uso de mitos (Rómulo y Remo, Edipo y Yocasta), figuras de la cultura popular (los Beatles, Creedence Clearwater), metáforas, ciertas imágenes que se repiten. Con ello consigue el poeta que estas experiencias trasciendan lo puramente personal para que los lectores se puedan identificar con ellas.

La reflexión sobre la vejez, un tema relacionado con el paso del tiempo, aparece en varios poemas, al igual que la amistad y el amor y sus traiciones. Abundan imágenes acuáticas, sobre todo en la sección titulada «El canto del agua»: fuentes, olas, el mar, el hammam, incluso aguas negras. La nostalgia, teñida a veces de ironía, está presente a lo largo del libro. Y, desde el título, la compleja imagen del cielo, a la que volveremos en breve.

Siendo, como Álvaro Salvador, de la generación de los 60, voy a hacer algo contra-intuitivo: empezar por el final. La cuarta sección del poemario, «El día en que mataron a Sharon Tate», consiste en un solo poema largo. Ese día, y ese hecho fatídico, tiene una fecha concreta: el 8 de agosto de 1969. Marca el brutal asesinato por la familia Manson de la actriz Sharon Tate, mujer de Roman Polansky, y cuatro víctimas más en su mansión de Hollywood, precisamente en el número 10066 de Cielo Drive. Muchos lo consideran un hito definitorio que puso punto final a una década extraordinaria.

El hablante poético, el *personaje*, abre el poema contando exactamente dónde estaba y qué hacía: «El día en que mataron a Sharon Tate / yo vibraba en la discoteca con el ritmo insistente del Creedence, / tarde caliente de mediados de agosto, / chicas y música en el club más antiguo de la ciudad».

Luego hace un repaso de los hechos más significativos que ocurrieron en ese «raro año»: Woodstock; el aterrizaje lunar del Apolo 11; la guerra

de Vietnam y las manifestaciones y protestas que proliferaban por varios países; la Primavera de Praga; el Stonewall Inn, donde se consolidó el movimiento de liberación Gay. Son todos acontecimientos históricos de alcance global, lo que Salvador llama «momentos epifánicos y boreales».

A continuación, relata cómo, al salir de la discoteca donde pinchaba discos una muchacha lo miraba con ternura desde la esquina de enfrente. Solo años más tarde se enteraría de que lo esperaba todas las noches. En cambio, cuenta su enamoramiento de una canadiense que le enseñó el secreto amoroso del año en cuestión. Son hechos propios de un inquieto muchacho de 19 años. El brillante acierto del poema, que imparte ternura y profundidad, es precisamente cómo relaciona estos elementos íntimos, aparentemente sin mayor importancia más allá de lo estrictamente personal, con acontecimientos de trascendencia universal. Lo hace precisamente al inscribir la historia personal, los íntimos detalles, dentro de esa narrativa mayor que Fredric Jameson llama Historia, con mayúscula, nuevamente en compás dialéctico.

Al final del poema, el hablante pasa de la primera persona gramatical a la tercera: «Nunca pudo saberlo, / pero algo le dijo en medio del desastre, / en medio de la dicha juvenil e inconsciente, / que ese año quedaba señalado en su vida / el año en que nacía su futuro perfecto».

La referencia al tiempo verbal —futuro perfecto— expresa gramaticalmente el pasado de un acto futuro, lo que habrá ocurrido antes que otro acto. Simultáneamente, y con cierto tono irónico, alude al tiempo humano. El cambio a la tercera persona crea un antes y un después, un «futuro perfecto» (que visto desde el presente, el momento de la articulación del poema, es un futuro imperfecto, como la vida de todo ser humano), y marca una distancia.

Voy a terminar esa breve reseña volviendo al principio, al título: *Un cielo sin salida*. ¿A qué cielo se refiere? ¿Al del epígrafe lorquiano, de donde proviene el título «¡Qué cielo sin salida, amor, qué cielo!»?

Esa imagen contiene una paradoja. Si *cielo* significa *paraíso*, al no tener salida implica que el sujeto está atrapado. En cambio, si por cielo entendemos *firmamento*, que es infinito e implica libertad absoluta, también parece una contradicción. En última instancia, la única salida que tiene el cielo es precisamente la poesía: «Y el poeta que sufre o que ama / o espera —y nunca se sabe qué cosa—, / sonrío para su espejo / y dibuja en el aire / un cielo sin salida».

**DÍAZ DE CASTRO, FRANCISCO (2020).**  
**VAMOS A PERDERNOS**  
**SEVILLA: FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA, COL. VANDALIA.**

**JUAN IGNACIO GUIJARRO GONZÁLEZ**

La colección de poesía Vandalia, que en junio de 2021 celebraba en Sevilla la publicación del volumen número 100, ha editado el nuevo libro de Francisco Díaz de Castro. Como ya revela el título, tomado de un *standard* de Chet Baker, *Vamos a perdernos* es un poemario de innegable raigambre jazzística. No en vano, Díaz de Castro fue uno de los autores representados en la antología *Fruta extraña. Casi un siglo de poesía española del jazz* (2013).

El jazz como elemento vertebrador le permite al autor de poemarios como *El mapa de los años* (1995) o *La canción del presente* (1999) ahondar en temas clave de su obra como el tiempo o la memoria, pues este nuevo libro es una lúcida meditación sobre la existencia humana, desde la atalaya de la edad tardía. La cotidianeidad define tanto el estilo como las experiencias que aquí se recrean. Preside el libro un fuerte tono nostálgico y melancólico, explícito en títulos como «Otra melancolía» o «*Melancholia*», mientras que el énfasis en el paso del tiempo resulta patente en poemas titulados «Cumpleaños» o «Cementerio».

Como es habitual en la poesía sobre jazz, dicha música deviene en un elemento metafórico que desencadena recuerdos y sensaciones intensas: «La lluvia del pasado es triste / y triste es sentirla en esta música» (p. 63). Díaz de Castro demuestra conocer a fondo este estilo musical de raíces afroamericanas, nocturno y sugerente. Por *Vamos a perdernos* desfilan tanto *standards* como grandes artistas de la historia del jazz: aparte de Chet Baker, Billie Holiday, Ben Webster, Lester Young, Louis Armstrong, Duke Ellington, Thelonious Monk, Charlie Mingus, Lee Konitz o incluso Gregory Porter, uno de los grandes vocalistas actuales, demostrando así el poeta que también conoce a los nuevos astros del género.

El músico con mayor presencia en este poemario sobre la madurez no es Chet Baker (que falleció pronto, en extrañas circunstancias), sino Duke Ellington, quizá porque se le considera uno de los padres fundadores del jazz junto a Louis Armstrong y —al igual que éste— tuvo una carrera longeva y fructífera. El segundo poema, «*Money Jungle*», está dedicado a Ellington, que reaparece en «Blood Count», en el ya mencionado «*Melancholia*», en «*Fleurette Africaine*» o en «Duke Ellington, Newport 1956», en el que se recuerda que, tras actuar en dicho festival, el veterano músico gozó de una segunda juventud artística.

El último poema se titula «Vamos a perdernos», al igual que el libro, y constituye una celebración gozosa del amor, ya en plena edad madura. De hecho, el deseo es un elemento recurrente en varios poemas, desvelando que el paso de los años no implica necesariamente la desaparición del impulso carnal. La sensualidad y el erotismo del cuerpo femenino afloran en textos como «*Girlie Show*» (sobre los cuadros de Edward Hopper), «Susana apenas», «Un sueño con la modelo», «Ajenos» o «Chelsea Savoy Hotel», un extenso poema en el que se armonizan de forma magistral el deseo, los recuerdos y —de nuevo— lo musical, aunque en este caso lo que se evoque sea el mítico tema de Leonard Cohen «Chelsea Hotel No. 2»: «Ya no soy joven, pero tengo amor / y mi amor se alimenta de tu cuerpo» (p. 114).

Otro elemento clave de este nuevo libro es la fotografía, una de las pasiones de Díaz de Castro, autor de un libro de poemas en prosa titulado precisamente *Fotografías* (2008). En *Vamos a perdernos* este arte hace ya acto de presencia en el poema inicial, «Cabo de Gata», en el que se asevera: «La cámara registra soledades / restos ingrátidos» (p. 9). La fotografía constituye otra forma de evocar el pasado y despertar los recuerdos y, al mismo tiempo, de intentar immortalizar un instante y preservarlo ante el inexorable paso del tiempo. Lo fotográfico vertebra «Imágenes, imágenes», un poema en prosa de tono crítico, y «Reportajes», en el que las fotografías se asemejan a «una procesión callada de fantasmas» (p. 29).

Nacido en Valencia y afincado en Mallorca, el autor de poemarios como *Navegaciones* (1997) o el premiado *Hasta mañana, mar* (2005) recurre de nuevo en esta entrega a lo marítimo, testigo mudo del paso del tiempo pese a que, paradójicamente, parezca inmutable. En «Buenos

días, mar», se establece un diálogo sincero con esa «presencia infinita» (p. 117), mientras que en «Brindis» se rememoran «tardes doradas junto al mar / con la conversación de los amigos» (p. 99). El mar pervive incluso en tierra ya que, en «Caracolas», unas flores homónimas en una mesilla de noche despiertan gratos recuerdos de la amistad, celebrada en varios poemas.

En definitiva, en *Vamos a perdernos* Francisco Díaz de Castro no sólo ofrece uno de los más logrados poemarios en clave jazzística publicados en España hasta la fecha, sino también una profunda meditación sobre la memoria y el paso del tiempo en la que logra con creces «exprimir la emoción con las palabras» (p. 43). Es un verdadero gozo para los sentidos perderse en estos versos.



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 7. AÑO 2011

#### Tres morillas

ANDRÉS NAVARRO  
JOSÉ LUIS BUENDÍA  
MANUEL RUIZ AMEZCUA

#### Poesías completas

La poesía de Ada Salas  
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

#### Bonus track

Las palabras no entienden  
lo que pasa  
RAFAEL COURTOISIE

#### Los más enamorados

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

#### Paraíso perdido

MIGUEL ÁNGEL VELASCO  
ALÍ CHUMACERO  
CARLOS EDMUNDO DE ORY

#### Los alimentos

27 reseñas

### NÚMERO 8. AÑO 2012

#### Tres morillas

JOSÉ VIÑALS  
MARCO ANTONIO CAMPOS  
PABLO GARCÍA BAENA

#### Poesías completas

La poesía de Manuel Vilas  
RAFAEL ALARCÓN SIERRA  
La poesía de Agustín  
Delgado

PEDRO LUIS CASANOVA  
La poesía de Javier Egea  
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

#### Bonus track

Breve introducción a la  
poesía rumana  
DINU FLAMÁND

#### No te echará de mi pecho

ANA FRANCO ORTUÑO  
ANA TAPIA  
BEGOÑA CALLEJÓN  
CARMEN CAMACHO  
GAËLLE LE CALVEZ  
HOMERO ARIDJIS  
MANUEL CARLOS SÁENZ  
NIEVES CHILLÓN  
RAFAEL ESPEJO  
VIRGINIA AGUILAR  
BAUTISTA

#### Paraíso perdido

GONZALO ROJAS  
TOMÁS SEGOVIA  
NICANOR VÉLEZ

#### Los alimentos

26 reseñas

### NÚMERO 9. AÑO 2013

#### Tres morillas

ANTONIO DELTORO  
JUAN MANUEL ROMERO  
MARCO ANTONIO CAMPOS

#### Poesías completas

La poesía de Karmelo C.  
Iribarren  
RAFAEL ESPEJO

#### Bonus track

La inflexión Benedetti  
RAFAEL COURTOISIE

#### Levántate brava

ALFONSO SÁNCHEZ  
ALFREDO GONZÁLEZ  
CALLADO

ÁLVARO SALVADOR  
CRISTINA CASTILLO  
DAVID PUJANTE  
GIOCONDA BELLI  
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ  
LUIS MUÑOZ  
MARITZA CINO ALVEAR  
SERGIO ARLANDIS

#### Paraíso perdido

AGUSTÍN DELGADO  
JOSÉ LUIS PARRA  
ANTONIO CISNEROS  
RUBÉN BONIFAZ NUÑO

#### Los alimentos

26 reseñas

### NÚMERO 10. AÑO 2014

#### Tres morillas

HUGO MUJICA  
JACOBO CORTINES  
WALDO LEYVA

#### Poesías completas

La poesía de Olga Orozco  
JOSÉ CARLOS ROSALES

#### Bonus track

Estación de cercanías  
JUAN MALPARTIDA

#### Altavoz

GABRIELE MORELLI

#### Las alas abiertas

ALBERTO SANTAMARÍA  
ANTONIO RIVERO  
TARAVILLO  
GONZALO ZONA  
IDOIA ARBILLAGA  
JAVIER PAYERAS  
JOSÉ CABRERA MARTOS  
JOSÉ JULIO CABANILLAS  
JUAN MANUEL ROMERO  
MARTA LÓPEZ VILAR  
XAVIER GUILLÉN

### **Paraíso perdido**

VICENTE SABIDO  
JUAN LUIS PANERO  
ÁLVARO MUTIS  
MANUEL URBANO

### **Los alimentos**

26 reseñas

### **NÚMERO 11. AÑO 2015**

#### **Tres morillas**

ANTONIO SÁNCHEZ  
TRIGUEROS  
JOSÉ MANUEL CABALLERO  
BONALD  
LUIS GARCÍA MONTERO

#### **Poesías completas**

La poesía de Juan  
Malpartida  
FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ  
MORÁN

#### **Bonus track**

Aproximación a un siglo de  
poesía portuguesa  
LUIS MARÍA MARINA

#### **Altavoz**

FRANCISCO ESCUDERO

#### **Homenaje**

Planh por Pier Paolo  
Pasolini  
STEFANO STRAZZABOSCO

#### **Entre torres y montañas**

AMALIA BAUTISTA  
CARLOS ROBERTO  
CELSO FERNÁNDEZ  
DAVID MAYOR  
ELENA FELÍU ARQUIOLA  
FERNANDO OPERÉ  
JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS  
MARÍA RUIZ OCAÑA  
MARTHA ASUNCIÓN ALONSO  
PATRICIA GARCÍA-ROJO

#### **Paraíso perdido**

JUAN GELMAN  
JOSÉ EMILIO PACHECO  
MARCO FONZ  
FERNANDO ORTIZ  
FÉLIX GRANDE  
DOMINGO F. FAÍLDE  
ANTONIO MUÑOZ  
QUINTANA  
RAFAEL DE CÓZAR  
GERARDO DENIZ

### **Los alimentos**

26 reseñas

### **NÚMERO 12. AÑO 2016**

#### **Tres morillas**

PEDRO LUIS CASANOVA  
XAVIER OQUENDO  
TRONCOSO  
JOSÉ MARÍA BALCELLS

#### **Poesías completas**

La poesía de Antonio  
Deltoro  
DIEGO DE LA TORRE  
La poesía de Antonio Lucas  
FELIPE BENÍTEZ REYES

#### **Bonus track**

Una aproximación a 50  
años de poesía catalana  
(1963-2013)  
JORDI VIRALLONGA

#### **Altavoz**

Entrevista a Joan Manuel  
Serrat  
KETRÍN NACIF GODDARD

#### **Campo de Baeza**

ÁNGELES MORA  
CARMEN GARRIDO  
CATALINA PALOMARES  
GRACIA MORALES  
JOSÉ DANIEL GARCÍA  
JOSÉ MANUEL LUCÍA  
MEGÍAS  
JOSÉ MARÍA ZONTA  
MERCEDES CEBRIÁN  
YOLANDA ORTIZ  
MINERVA MARGARITA  
VILLARREAL

#### **Paraíso perdido**

RIGOBERTO PAREDES  
HUGO GUTIÉRREZ VEGA  
JOSÉ ROMÁN GRIMA  
LUIS JAVIER MORENO

#### **Los alimentos**

21 reseñas

### **NÚMERO 13. AÑO 2017**

#### **Tres morillas**

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA  
JUAN JOSÉ TÉLLEZ  
JOSÉ ÁNGEL LEYVA

#### **Poesías completas**

La poesía de Alberto  
Santamaría

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

#### **Bonus track**

Una panorámica de la  
poesía gallega de los  
últimos años

YOLANDA CASTAÑO

#### **Altavoz**

JOSÉ MARÍA BALCELLS

#### **Ya se ven**

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA  
FELIPE BENÍTEZ REYES  
FRANCISCO JOSÉ CRUZ  
FRANCISCO MAGAÑA  
ISABEL TEJADA BALSAS  
JOSÉ LUIS REY  
MARÍA AUXILIADORA  
ÁLVAREZ  
VERÓNICA ARANDA  
VÍCTOR RODRÍGUEZ NÚÑEZ  
ZINGONIA ZINGONE

#### **Paraíso perdido**

EDUARDO CHIRINOS  
EDUARDO GARCÍA  
ENRIQUE FIERRO  
ADOLFO CUETO

#### **Los alimentos**

19 reseñas

### **NÚMERO 14. AÑO 2018**

#### **Tres morillas**

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA  
NIEVES MURIEL  
JOSÉ ÁNGEL LEYVA

#### **Poesías completas**

La poesía de Francisco Díaz  
de Castro  
JOSEFA ÁLVAREZ

#### **Bonus track**

Identidad e insularidad en  
la poesía puertorriqueña  
actual

VERÓNICA ARANDA

#### **Altavoz**

AITOR L. LARRABIDE

#### **Entre Torres y Canena**

BEGOÑA M. RUEDA  
CARMEN BERMÚDEZ  
MELERO  
JORGE GIMENO  
JOSÉ JAVIER VILLARREAL  
JOSÉ MÁRMOL  
LIYANIS GONZÁLEZ PADRÓN

LUIS ANTONIO DE VILLENA  
PATRICIA LUQUE PAVÓN  
RAFAEL ALARCÓN SIERRA  
ROLANDO KATTAN

### **Paraíso perdido**

ANGELINA GATELL  
JOSÉ IGNACIO MONTOTO  
ISABEL ESCUDERO

### **Los alimentos**

28 reseñas

## **NÚMERO 15. AÑO 2019**

### **Tres morillas**

ÁNGELO NÉSTORE  
JAVIER HELGUETA MANSO  
LUIS I. PRÁDANOS

### **Poesías completas**

La poesía de Benjamín  
Prado

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

### **Bonus track**

Breve panorama de la  
poesía guatemalteca  
actual

JAVIER PAYERAS

### **Altavoz**

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE  
REVENGA

### **Plateado Jaén**

ANDREA BERNAL  
ANTONIO LUCAS  
GUILLERMO LÓPEZ  
GALLEGO

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES  
JUAN COBOS WILKINS  
KETTY BLANCO ZALDIVAR  
MAYCO OSIRIS RUIZ  
MÓNICA DOÑA  
PABLO ACEVEDO  
ROSA BERBEL

### **Paraíso perdido**

PABLO GARCÍA BAENA  
NICANOR PARRA  
CLARIBEL ALEGRÍA  
CARILDA OLIVER

### **Los alimentos**

24 reseñas

## **NÚMERO 16. AÑO 2020**

### **Tres morillas**

JESÚS FERNÁNDEZ PALACIOS  
LUIS GARCÍA MONTERO

MARÍA ELENA HIGUERUELO

### **Poesías completas**

La poesía de Ana Ilce  
Gómez

SERGIO RAMÍREZ

### **Bonus track**

Carta de poesía mexicana  
contemporánea

JOSÉ HOMERO

### **Altavoz**

CARMEN ALEMANY BAY

### **Nuestra época cruel**

ANA MARTÍNEZ CASTILLO  
ARTURO TENDERO  
BALBINA PRIOR  
BEATRIZ RUSSO  
CORAL BRACHO  
EDUARDO LANGAGNE  
FRANCISCO M.

CARRISCONDO ESQUIVEL

MACARENA TABACCO VILAR

MERCEDES ALVARADO

SOLEDAD ÁLVAREZ

### **Paraíso perdido**

FRANCISCA AGUIRRE  
PILAR PAZ PASAMAR  
ANTONIO CABRERA  
ROBERTO FERNÁNDEZ  
RETAMAR

### **Los alimentos**

15 reseñas

## **NÚMERO 17 EXTRA. AÑO 2020**

### **Tres morillas**

ANTONIO MANILLA  
CONSUELO BOWEN  
DIANA CULLELL

### **Poesías completas**

La poesía de Eduardo  
Milán

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

### **Bonus track**

De la homosexualidad a  
lo gay en la literatura  
cubana contemporánea

KETTY BLANCO ZALDIVAR

### **Altavoz**

JOSÉ CARLOS ROVIRA

### **Mi ballesta**

AITOR FRANCOS  
ANTONIO DELTORO

AURORA DA CRUZ  
CECILIA QUÍLEZ  
CHARY GUMETA  
JOSÉ LUIS PUERTO  
LETICIA LUNA  
MARTA DEL POZO  
RAFAEL JUÁREZ  
ROSANA ACQUARONI

### **Paraíso perdido**

MARILUZ ESCRIBANO PUEO  
CARMEN JODRA  
RAFAEL JUÁREZ  
JOSÉ LUIS QUESADA  
MINERVA MARGARITA  
VILLARREAL

### **Los alimentos**

17 reseñas

## **NÚMERO 18. AÑO 2021**

### **Tres morillas**

ALICIA GARCÍA BERGUA  
OLMO BALAM  
NOÈLIA DÍAZ VICEDO

### **Poesías completas**

La poesía de Mario  
Montalbetti  
GUILLERMO LÓPEZ  
GALLEGO

### **Bonus track**

Poesía argentina  
contemporánea  
JUAN ARABIA

### **Altavoz**

JUAN MANUEL ROMERO

### **Primavera en Larva**

CONCHA GARCÍA  
FABIO MORÁBITO  
FRUELA FERNÁNDEZ  
GIOVANNY GÓMEZ  
JEANNETTE L. CLARIOND  
LUIS CORREA-DÍAZ  
MARÍA ÁNGELES PÉREZ  
LÓPEZ  
MIGUEL SÁNCHEZ GATELL  
MÓNICA MORALES ROCHA  
RAMÓN COTE BARAIBAR

### **Paraíso perdido**

ERNESTO CARDENAL  
JOAQUÍN MARCO

### **Los alimentos**

21 reseñas