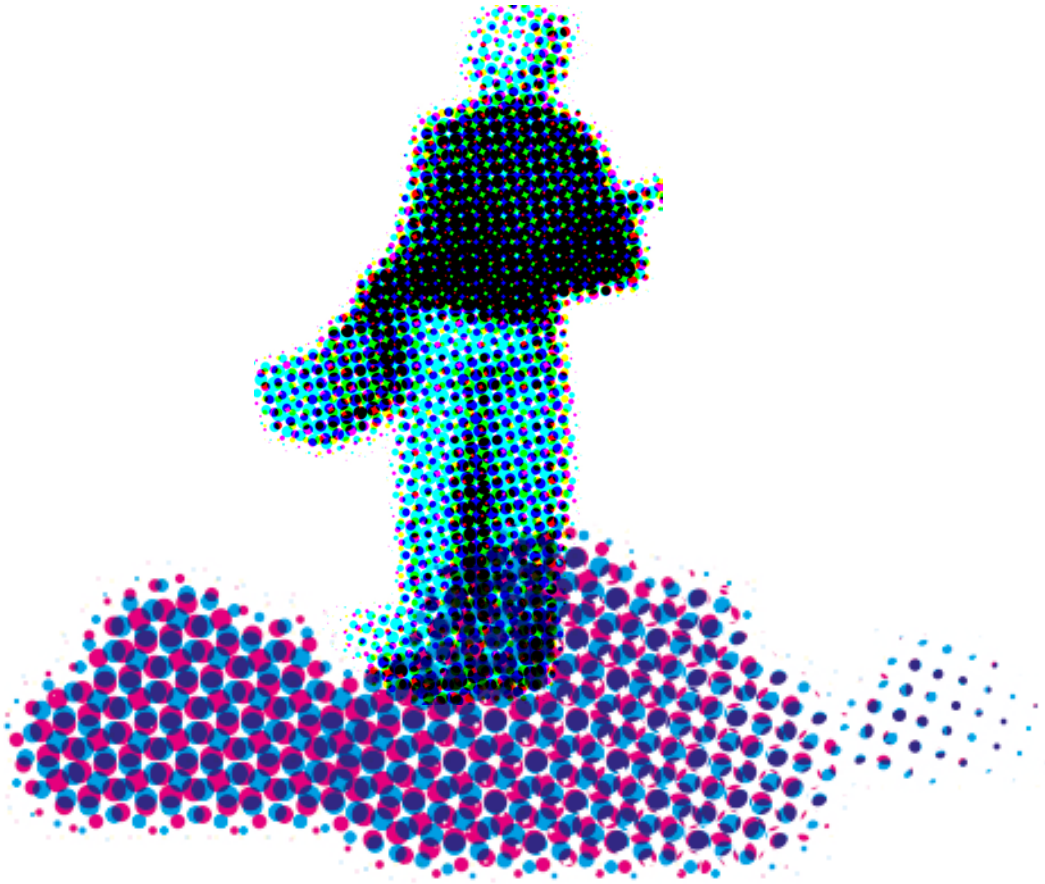
como peces en

nayagua

revista de poesía

una temporada en la nube

III Época
nº 25
MARZO DE 2017



nayagua

revista de poesía

Fundación
Centro de Poesía
José Hierro

Consejo Editorial

Marta Agudo
Carmen Camacho
Eva Chinchilla
Tacha Romero
Julieta Valero

Coordinación

Julieta Valero

Edición

Carlos Miranda de las Heras

Diseño

© Stellum projects. Mercedes Carretero
& Julio Reija

Diseño de cubierta y Maquetación

Julio Reija

© De los textos, traducciones e imágenes: sus autores, 2017

Edita

Fundación Centro de Poesía José Hierro
C/ José Hierro 7
28905 Getafe, Madrid
Tel.: 91 696 82 18
Fax: 91 681 58 14

info@cpoesiajosehierro.org

www.cpoesiajosehierro.org

ISSN: 1889-206X

AYUNTAMIENTO DE GETAFE

Fundación Centro de Poesía José Hierro

La Suma de Todos
Comunidad de Madrid
www.madrid.org

Sumario

Editorial 11

Poesía

Ben Clark 19
Ángel Cerviño 25
Sergio Gaspar 31
José Luis Gómez Toré 36
Cristina Grisolía 41
Hasier Larretxea 45
Maurizio Medo 49
Tomás Sánchez Santiago 56
Antonio Santamaría Solís 62

Yo escribo en... catalá

Anna Gual 73

Emergencias. Poesía por-venir

Pedro Álvarez Molina 85
Azucena G. Blanco 91
Diana García Bujarrabal 94
Sonsoles Hernández Barbosa 97
Javier Hernando Herráez 101
Eva Yárnoz 106

Reflexión. Pensar la escritura

María García Zambrano 117

Mirar un poema

Olga Muñoz Carrasco
comenta un poema de Blanca Varela 127

Palabra articulada

«Trabajando para T. S. Eliot»,
por Anne Ridler (trad. de Jordi Doce) 135

Reseñas

- *Tras(lúcidas). Poesía escrita por mujeres (1980 2016)*, ed. de Marta López Vilar (por Carmen G. de la Cueva) 145
- *No estábamos allí*, de Jordi Doce (por Pilar Martín Gila) 149
- *Mediodía*, de Víktor Gómez (por Emilia Conejo) 152

- *Las proximidades*, de Concha García (por M. Cinta Montagut) 156
- *Tótem espantapájaros*, de Amalia Iglesias (por Esther Ramón) 159
- *La luz impronunciable*, de Ernesto Kavi (por Daniel López García) 162
- *Exilium*, de María Negroni (por Mª Ángeles Pérez López) 168
- *Tuscumbia*, de Lola Nieto (por Ángela Segovia) 173
- *Caída precedido de Triunfo*, de Laia Noguera i Clofent (por Gema B. Palacios) 177
- *Diario ínfimo*, de Mercedes Roffé (por Nuria Ruiz de Viñaspre) 182
- *Pérdida del ahí*, de Tomás Sánchez Santiago (por José María Castrillón) 185
- *Fugitivo Feisbukero*, de Pedro Verdejo (por Alberto García-Teresa) 188

lenguas no hispanas

- *Obra completa, 1. Poesía*, de Elizabeth Bishop (por Luis Ingelmo) 193
- *Cobijarme en una palabra*, de Cesare Zavattini (por Luis Cerón Marín) 197

escaparate. lecturas recomendadas

- *En el oído del viento*, de Amparo Arróspide 203
- *Todo tanto*, de Arturo Borra 205
- *Caducidad del signo. Poesía reunida (1994-2016)*, de Juan Luis Calbarro 207
- *Silencio en mis auriculares*, de Luisa Gil 208
- *Los días mejor pensados*, de Alberto Guirao 209
- *El silencio de los peces*, de Jacobo Llano 210
- *Huracana*, de Ámbar Past 211
- *Al otro lado de los cocodrilos*, de Mª Jesús Silva 212
- *De exilios y moradas*, de José Luis Zerón Huguet 214
- *Señales y muestras (Antología 1980-2016)*, de Ana Rossetti 216
- *En los bolsillos huesos de melocotón*, de Isabel Pose 216

ensayo

- *Cirlot. Ser y no ser de un poeta único*, de Antonio Rivero Taravillo 219

antología

- *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española*, ed. de Miguel Floriano y Antonio Rivero Machina 221

enVIVOen. Un espacio para contarte

enVIVO

Poesía en acción

Mansilla y los Espías 227

Radiantes

Metaverso (Radio 3) 231

VIVOen

Editoriales independientes

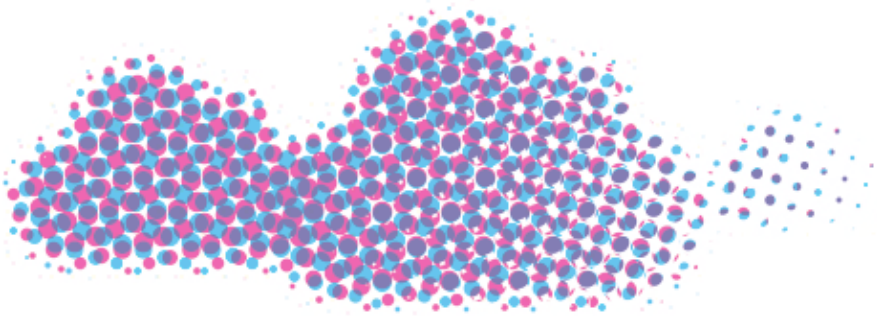
Aristas Martínez 235

Aforismos

Ángel Guinda 243

Poesía visual

Andrés Collado 249



editorial

AHORA, NAYAGUA

La poesía está socialmente lateralizada, pero cuánta riqueza en la biosfera de las imágenes; cuánto inesperado foco también... Tras el diluvio de la crisis, desde estas aguas de la normalización de ciertas atrocidades, la poesía y su mercadillo de plaza quedan definitivamente fuera del circuito comercial visible. Sin embargo, y quizá por ello, fortalecida en su identidad, no sabemos si idónea, pero en todo caso asumida: está reinventando una habitación propia. Será esa la naturaleza de su eterno desplazamiento...

Mujeres y hombres que escriben, que vamos conociendo o que nos reencontramos a la vuelta del camino, tantas veces hermoso, de su evolución. Pequeñas editoriales que amasan y hornean panes únicos; que renuncian al beneficio de lo tangible pero proponen un legado comunitario ambicioso como nunca. Artesanos, por tanto, más alegres. Canales modestos que están sabiendo profesionalizarse desde el vínculo personal con la obra como punto de partida.

Mientras tanto, la todopoderosa red. Ubicua y simultánea, dueña de todo y paradójicamente descabezada o medusa inquieta, sin ley. Nos sigue pareciendo irrenunciable signo de evolución, pero da que pensar, da trabajo... Cansa. Últimamente se ha empeñado en hurtarnos las nociones de identidad y de futuro. ¿Será poesía todo eso que circula y se ofrece, que salta insólitamente de las redes sociales a las mesas de novedades de las librerías, donde se vende por miles? ¿Bastará la voluntad nominativa para ser poeta?

Nayagua no tiene respuestas ni soluciones entomológicas. Solo el vicio de apuntar algunas cuestiones en forma de poema, de reflexión, de lectura, de artefacto visual, de gesto participativo. Y la devoción por rastrear, entre la bulimia desatada de la hiperconectividad y la sobreproducción, un lugar para la poesía y el lector. Respiremos.

En ese sentido, nuestra labor de filtro de lo inabarcable nos parece más importante que nunca. Necesitamos una crítica que convierta lo omnívoro en pluralidad asumible. Una labor crítica que, desde la solidez de su trabajo, el respeto y la anchura ontológica, no tema comprometerse. Por eso, hemos dado una vuelta a este proyecto, que ya tiene oficio y memoria pero se quiere siempre en el riesgo de su propio cuestionamiento. Y hemos recuperado una noción fundamental: menos es más. Menos reseñas, más compromiso

selectivo y de análisis, más concentración de los recursos. Y hemos lavado la carita y las manos de la sección final, que nos trae la actualidad que desborda el texto. Ahora viene con las cartas de su naturaleza por delante: se llama enVIVOen, y dejará la voz, como siempre ha hecho, a sus autores para que nos cuenten el presente continuo de las intervenciones con las que tanto suman en la aldea poética.

Para celebrar este cambio de embrague nos hemos permitido variar nuestros azules, siempre de agua clara, y renovar las fuentes. Esperamos que os gusten, que os nutran; esperamos vuestro paso tranquilo hacia esta nueva *Nayagua* en busca de intérpretes. Y nos despedimos, de momento, con las libélulas, los caballitos y la removedura sabia de nuestro poeta. Con un beso.

Julieta Valero
Coordinadora General de la Fundación Centro de Poesía José Hierro

Prólogo con libélulas y gusanos de seda

Es cosa de libélulas,
de caballitos del diablo: aletean eléctricos,
vibran como cuerdas de una guitarra
que alguien acaba de pulsar,
zigzaguean como relámpagos,
rubrican la mañana azul.

Cosa también de cazadores de libélulas:
nos dejan en los dedos un grumillo de muerte,
un residuo viscoso, una turbiedad amarilla.

A veces se realiza el milagro:
el cazador cobra su pieza intacta y viva.
Comienza entonces la tarea primorosa del entomólogo:
le clava un alfiler para que muera poco a poco
a fin de que conserve intacta su belleza,
su perfección, su apariencia de vida
(porque de eso se trata).

Es cosa de entomólogos, es cosa de poetas,
maquilladores y embalsamadores de cadáveres.

Es cosa de gusanos de seda:
segregan tenues hilos de oro
con los que van edificando
su alcázar, cárcel, túmulo,
su oscuridad definitiva;
se desangran en oro, resignados
a no ver desde fuera nunca jamás su obra concluida.

Un día algo despierta en el recinto silencioso
—resurrección o transfiguración—:
ya no es el tejedor apresurado de la saliva de oro
sino una mariposa, torpe y gorda,
que ni siquiera lo recuerda
(igual que el cuerpo no recuerda
al alma que era suya antes de que él naciera).
La nueva criatura nace a cambio
de destruir lo que fue la razón de vivir y de morir
de alguien que fue ella misma
y que es ahora nada más que un hueco.

Se trata ahora de un hueco donde ocurrió el prodigio,
de una sombra en la entraña de la seda,
de una sombra y un hueco en el que suena
un motor de automóvil.

Escucho ese motor desesperadamente
para saber que no estoy sordo.
Segrego seda para probar que sigo vivo,
para encerrar conmigo el automóvil
y no dejar jamás de oír su música
(yo, como Marinetti, creo ahora
que un automóvil es más bello
que la Victoria de Samotracia).

A los 65 años de mi vida
cambié mi viejo coche.
Y ahora, a los 67, escucho al nuevo

sonar por penúltima vez.
No queda tiempo ya.
Yo he sido para él su amor primero
como él para mí el último.

Y me abandonará dentro de nada
(como al amante viejo la amada joven),
cuando no pueda acariciarlo.
Si él fuese un perro me daría compañía
y se dejaría morir cuando muriese yo.
Pero es únicamente un artilugio mecánico
—metal, cristal, plástico, goma—,
esclavo dócil que obedecerá
mientras mi mano sea firme.

Quiero pensar, lo necesito, que me recordará
desde algún cementerio de automóviles
cuando yo esté en mi camposanto de cipreses y cruces
(o, mejor, cuando sea cenizas diluidas
en la palpitación de la mar).

Entro en la seda del poema roto
donde alguien, que fui yo, murió más de una vez.
No hay nadie, nada: tan sólo un automóvil.
Pongo el motor en marcha: le hablo de libélulas,
de gusanos de seda.
Le pregunto
qué será lo que yo quería decir

José Hierro
Agenda, 1981

poesía

ben Clark

(Ibiza, 1984) ha publicado, entre otros, los poemarios *Los hijos de los hijos de la ira* (Hiperión, 2006), con el que ganó el XXI Premio de Poesía Hiperión; *Cabotaje* (Delirio, 2008); *Basura* (Delirio, 2011); *La Fiera* (Sloper, 2014), por el que obtuvo el Premio Ciutat de Palma Joan Alcover y el Premio Ojo Crítico de RNE de Poesía en 2014; y *Los últimos perros de Shackleton* (Sloper, 2016).

la policía celeste

Hay un patrón furtivo en la mecánica
que promete presencias, que auspicia nuevos símbolos.
Lo persiguen los niños
perdidos en los centros comerciales
y los ebrios amables que regresan
dando un rodeo a casa.

Las leyes más antiguas lo confirman:
buscadlo porque existe. Dios no habría
permitido que fuera de otra forma.

Pero hablamos de un tiempo más antiguo que Dios.
Hablamos de la ley de los objetos
que se atraen, que chocan,
que se juntan y dejan, casi siempre,
a otro cuerpo de lado.

Cada abrazo refuerza el teorema
y hace más triste el día;
cada beso confirma que hay un beso

por dar, por recibir, que flota solo
entre el frío sin fin de las constelaciones.

¿Qué eres? ¿Dónde estás? ¿Cómo entender
si te hemos encontrado sin saberlo?

Y sí,
toda persecución conlleva un daño,
cada intento condena a los intentos
y cada nueva fórmula
erosiona y amarga la esperanza.

Pero debo buscarte. Tenemos que buscarte.
Porque las matemáticas sugieren,
porque la poesía certifica
y sobre todo porque la noche es densa y negra
y las alternativas dan demasiado miedo.

Mi cuerpo

Debes saber que el cuerpo que te ofrezco
fue manufacturado con los cuerpos
que he deseado solo.
Las pieles de las tardes desposadas
de julio y de los días
salobres de Sextilis. En mañanas
sin olas de septiembre
he codiciado en paz
cuerpos nuevos y cuerpos olvidados
por quienes los lamieron una vez,
sí; las carnes detenidas,
mapas con carreteras dibujadas
por las que hace ya tiempo
que no conduce nadie.
Bailan todos detrás de mi deseo
en una orgía infame
de frustración y amor. Y es que este cuerpo
que te ofrezco no es mío
(pero es tuyo, si quieres),

sólo es algo
que he ido coleccionando desde niño,
un pasatiempo inane
y voraz, muy mal cartografiado
por manos y automóviles y música
y un dolor que no importa
mencionar, por ahora.
Pero es tuyo, si quieres,
y algún uso podrá tener aún
si el día es apacible
y la noche templada.
Soldados y poetas, un ministro
conservador y un loco, criminales
y ancianos sin reproches y sin dios.
Todo esto arrastro, todo esto te traigo
después de rebuscar en este cuerpo;
como el perro que ofrece un hueso antiguo,
como el niño quemado por el sol
que recorre la orilla y le regala
tesoros a los extraños.

Rastro

A Gerald Clark

Los objetos y su conciencia
reservada
esperando bajo las nubes
a que llegue
el deseo sin aspavientos
o el amor.

Y hoy encontré un jarrón que hiciste tú
y un libro de poemas que hice yo.

No pregunté los precios: cualquier cifra
sería demasiado o muy barato.

Un libro de cerámica.
Un jarrón de papel.

Esperando en el mercadillo
a que llegue
otra vez el tiempo improbable
de la magia,
el aprecio habitable o solo
el amor.

Tristan da cunha

«Shall I come to see you again?» I called softly.
She may or may not have answered «Yes».

Rock of Exile: Tristan Da Cunha
DERRICK M. BOOY

Hoy he viajado a Tristan da Cunha, sin querer.
Tristan da Cunha es una isla
al final del Atlántico
y nadie (nadie)
viaja a Tristan da Cunha sin querer.

Hace falta ponerle mucho empeño
(sea cual sea el punto de partida)
y hace falta un avión o dos y un barco
y después otro barco y un experto
insensato y sin hijas.

Pero todo esto es fácil. Tan sólo es el principio:
porque para poner un pie en Tristan da Cunha
sus habitantes deben dejarte naufragar.

Δ

Digo que hoy he viajado a esta isla remota
pero sospecharán (y harán muy bien)
que en verdad me he pasado buena parte
del día en el despacho
(en una isla distinta, en otro mar),
viendo imágenes nítidas
en el ordenador, leyendo cosas

y más cosas y abriendo vídeos en HD
hasta aburrirme un poco (hasta aburrirme
mucho) de mi anodina vida en Tristan da Cunha.

Llama Padre y pregunta por mi día.
Llama Padre y le cuento y le pregunto
si ha oído alguna vez
hablar de la excepción que hizo el océano,
del improbable pueblo bautizado
como «Edimburgo de los Siete Mares».

«Tristan da Cunha, dice, Tristan… Tristan da Cunha.»

»Nunca he creído en Dios
y una vez recé a Dios
implorando alcanzar Tristan da Cunha.

»Nuestra fragata apenas resistía
y habíamos perdido hasta los botes
salvavidas a manos
de la furia impasible del Atlántico.

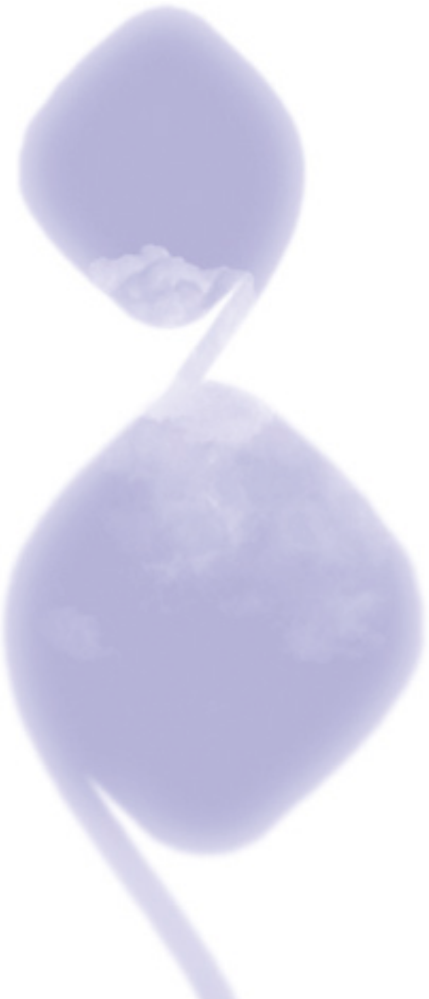
»Debemos alcanzar Tristan da Cunha
me dijo un oficial sin confianza.
¡Refugiarnos detrás de su volcán,
buscar el sotavento!

»Pero no fue posible,
las olas embestían y las planchas
de acero se combaban y saltaban
como insectos con fiebre los remaches.

»Nos rondaba una sombra en la tormenta,
se acercaba y decía verdades sin sentido
antes de regresar al agua y al horror.
Si la vimos, la vimos sólo en sueños
o en pesadillas.

Cuando
atracamos al fin en Buenos Aires
descubrieron que el casco tenía una gran grieta.
Recuerdo que hubo chistes
y risas y teníamos entonces
menos de veinte años.
Pero muchos
buscamos con la luna un puerto tibio
cerca del puerto frío y sé que todos,
dormidos o despiertos, esa noche
susurraron el nombre del volcán.

(Inéditos, 2016)



Ángel Cerviño

(Lezoce, Lugo, 1956) es escritor, artista plástico y comisario independiente. Ha publicado los libros *Kamasutra para Hansel y Gretel* (Ediciones Eventuales, 2007), *El Ave Fénix solo caga canela (y otros poemas)* (DVD Ediciones, 2009), con el que resultó ganador del XV Premio de Poesía Ciudad de Mérida, *¿Por qué hay poemas y no más bien nada?* (Amargord, 2013), *Impersonal* (Amargord, 2015) y *¿Salpica Dios como un expresionista abstracto?* (Balduque, 2016).

Es autor de numerosos textos críticos en torno a la crisis de la representación y las nuevas prácticas artísticas en revistas, catálogos y publicaciones de arte contemporáneo. También ha sido miembro del consejo editorial de la revista *SINAL* (órgano de expresión de la Asociación Galega de Artistas Visuais) y ha participado en diversos proyectos editoriales, entre otros: *Entrecruzar-Proxecto edición* (CGAC, Santiago de Compostela, 2006) y *RETAL-Fragmentos de cultura contemporánea* (Vigo, 2007-2008). Es miembro del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC). Ha creado el blog *TURBULENCIAS*.

Exogamia

Callar no parece posible.
Eduardo Milán

Peroración que quiso ser prólogo

¿Quién va a fiarse de imágenes ajenas?
Ezequiel Vieta

El procedimiento sobre el que se sustenta el armazón de este libro me fue revelado de un solo golpe, completo y diáfano en su clara simetría: enfrentar sobre el espejo de la página dos modalidades bien diferentes de *Verdad*, dos sistemas antagónicos de credibilidad: el afán especulativo del ensayo científico y el merodeo verbal y canoro de la escritura poética; quizá la flecha y el blanco, pero quién —a estas alturas— puede saber con certeza en qué equipo juega.

Enseguida, como suele suceder, el proyecto se mostró en extremo generoso con las dificultades, las verdades se aparearon y se multiplicaron de forma y manera muy

poco controlada, y pronto proliferaron turbias y mestizas; el esquema inicial —incurablemente contaminado desde los primeros embates— se licuó, y los textos, a medida que avanzaban, apenas dejaron escapar un único aserto corroborable: muchos trucos tiene la zorra, pero el erizo uno solo y definitivo.

I. la así llamada «realidad» no es, en el fondo, más que la suma de todo aquello que aún no ha sido recogido por los archivos.

Ciegos del método / verifican
la separación de las aguas
su medio decir[1] / no enardece
sabe a poco / como parientes pobres
nos sentamos en el borde de las sillas

¿Qué le va a Dios en los números
impares? / su buen nieto Abel
le sabe las vueltas / entrega el remo:
—venido del humedal indagues
hermano / la condición de lo soluble

II. Otro aspecto sincular de la caza de las águilas es que las mujeres ejercen una influencia benéfica durante sus reclas, contrariamente a lo que se refiere a cualquier otra caza que no sea la de las águilas.

Al agua chirle tuteas
debes ungüento / sisas retama
¡sangraste los muslos en el vaivén[2] de penitencia!

mal caracterizada / hipando —quién

1. Fratricidio fuera de cuadro, la víctima sangra y gesticula en un punto ciego del escenario.
2. *¿Dónde tus ingles los acentos?*

si no— los caínes restantes

gruñes en vano / tu pudor
al monzón da suelta / genuflexo
lo carnívoro aguarda

IV. Le faltaba talento para el amor. Era demasiado preciso con las palabras.

No amanece y aún es mediodía
en mi colección de infortunios de Murano

ángeles ápteros distraen la espera[3]
ya sube un pie al estribo el jinete que
viene

fiebre impar / momentáneo Edén el canto
invita a concernir / de lo duplo deserta

VII. La voz enlaza el lenguaje al cuerpo. Pero la naturaleza de ese lazo es paradójica: la voz no pertenece a ninguno de los dos. No es parte de la lingüística pero tampoco es parte del cuerpo. La voz es la carne del alma.

Tosecilla accidental

si Las Voces
se tornan temáticas
¿sirenas o bañistas?
fingen desatender
tus silencios

seas resbaladizo / hablar
monstruo sin escamas

3. Untadas de espanto vuelan al verso las palabras, brujas de aquelarre, vienen danzando sus himnos: *aquí mozas, y en casa viejas.*

prodigo en cubiles
abstracto en su mandil
el matarife

toma partido
por la reticencia

XX. Los dos turbadores simulacros obsesivos encarnados en la pareja de *El Angelus* permanecen uno ante otro. Es un momento de espera y de inmovilidad que anuncia la inminente acresión sexual. La ficura femenina —la madre— adopta la postura espectral que identificamos con la postura de la mantis reliciosa, actitud clásica que sirve de preliminares al cruel acoplamiento.

Así las cobran las madres
al contado las ascuas
por do más pecado había
leído de atrás a delante
te tambaleas de puro trámite
tomaste esposa
vate de doble espalda[4]
debes la hermana / boca a boca
simulación de alma
en la boda fue el recado
el cuchillo que cortó la tarta
ya me oxida la mano

XXIV. Trapero o poeta, a ambos conciernen los desechos.

Baja la loma cantando
una cabeza rodante

4. Dos cuerpos enlazados ensayan caligrafías orientales, taquigrafían piernas y brazos, ideogramas impronunciables salvo acaso como gemidos. Fuera anochece, repiquetea en los aleros de bambú el redoble gradualmente apaciguado del puntual monzón, un chiquillo acecha la escena a través del vaporoso estor de la ventana.

XLII. Vemos las cosas porque las palabras son deficientes.

Descontentadiza / elude alar
azulea / hasta doblar la tardanza
avencejábase la tarde en las mantas cortas
de la infancia / la esquina aletea
arrecia a moco tendido / los recortables
del linchamiento / en sus cajitas vociferan

COMENTARIO DE TEXTO:
[como niñas en rayuela / entran
las palabras al poema
cabotaje táctico / el ciego vigila / (no en sentido literal)
acechan a base de bien / descienden
a contramano la escala de los centros[5] */ se dan a oír*
preñadas de huérfano]

LXIX. Menos fondo y más forma. ¡Ah! De qué modo aliviaría al mundo una disminución del fondo.

Una nota a pie de página de *IMPERSONAL*[6] decía así:

—*en la barra diagonal ribazo con madriguera.*

O decía así:

—*es la barra diagonal ribazo con madriguera.*

Durante meses, cada vez que revisaba el texto cambiaba una versión por la otra, incapaz de tomar ninguna de ellas como definitiva; y esto es así hasta tal punto que ahora mismo (no he ido a comprobarlo) no podría afirmar con certeza cuál de las dos ha sido la que quedó fijada en el momento de la edición del libro.

Lo analizo retrospectivamente y veo, o creo ver (o creo oír), que en la versión *(en)* se tensa la cuerda de un arco: *ennnnnnnn*

5. Trabajo de duelo del poema por la pérdida de la opción transcendente. Ya de madrugada lo sublime se retira de la negociación.
6. Cerviño, Ángel, *Impersonal*, Madrid, Amargord, 2015,

mientras que en la versión *(es)* probablemente resuena la salida de la flecha disparada hacia su blanco: *esssssssssss*

Ahora pienso, y ya concluyo, que quizá en aquella serie de correcciones consecutivas no haya hecho otra cosa que disparar una flecha, y volver a tensar el arco, una y otra vez, disparar otra flecha, y volver a tensar el arco, una y otra vez, sin haber tenido jamás noción de una diana. Así este libro que ahora cierras[7], lector.

(Del poemario inédito *Exogamia*,
de próxima aparición en Ediciones Liliputienses)

7. Todo poema abre un paréntesis, los mejores se olvidan de cerrarlo.

PROCEDENCIA DE LOS EPÍGRAFES:

I. Boris Groys, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Valencia, 2008.
II. Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Ciudad de México, 1988.
IV. Lesley Chamberlain, *Nietzsche en Turín*, Barcelona 1998.
VII. Mlden Dolar, *Una voz y nada más*, Buenos Aires, 2007.
XX. Salvador Dalí, *El mito trágico de «El Angelus» de Millet*, Barcelona, 1998.
XXIV. Walter Benjamin, *Archivos. Imágenes, textos y dibujos*, Madrid, 2010.
XLII. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Ciudad de México, 2007.
LXIX. Bruno Schulz, *Las tiendas de color canela*, Barcelona, 1972.

Sergio Gaspar

(Checa, Guadalajara, 1954). Fundó con María Fortuny la editorial DVD Ediciones, aventura que dirigió hasta su cierre en 2013. Ha publicado los libros de poesía *Revisión de mi naturaleza* (PPU, 1988), *Aben Razin* (Endymion, 1991), *El caballo en su muro* (Luis Burgos Arte del Siglo XX, 2004) y *Estancia* (DVD Ediciones, 2009). En 2014 apareció su novela *Viento de tramontana* (Edhasa).

Enunciado

(Tres fragmentos)

El camarero ciego debe servir un güisqui de malta en la mesa 24. Se lo ha pedido el esposo de un matrimonio que lleva tres mil doscientos ochenta y siete días esforzándose por no divorciarse, un licoroso dúo que dura y permanece sentado en la mesa 21, una mesa a la que han viajado esta mujer y este hombre con la intención de celebrar, más o menos contiguos, menos y más aburridos, el aniversario noveno de su lance nupcial. El hombre del matrimonio lo ha intentado todo y-o-pero la mujer bebe agua con gas. Para ser más precisos, se ha pasado los nueve años de su matrimonio bebiendo agua con gas y observando sin entusiasmo a su marido, quien a su vez consumía los nueve años de su matrimonio bebiendo güisqui de malta y manejando con fracaso creciente el videojuego en el que su esposa ingería e ingiere, inmutable, hectolitros y más hectolitros de agua con gas durante la historia de su matrimonio líquido, tan líquido como la sociedad en la que ambos se insultan y-o-pero se besan como moléculas ágiles que se sospechan distintas, pagan hipotecas juntos pero-o-y viven alejándose, en un trueque complejo de salivas y de incertidumbres, mientras crece la hierba del miedo y continúan creciendo las metáforas, las cortadoras del césped, porque tal vez y quizás no hayamos hecho otra cosa que viajar de metáfora en metáfora en busca de la metáfora que nos resultase útil, porque muchas lo serán y todas dejaron de serlo, estuvimos en la caverna, en un barco borracho, en una catedral en ruinas y levantando una

catedral, en un vertedero, en un burdel, en una noche oscura y en una casa sosegada, en un teatro o un sueño, en un río, en una película, en un ordenador, hemos viajado por tantos sitios únicamente procurando habitar el mismo sitio inhabitable ¿o simplemente incómodo? ¿cómo llamar inhabitable a la vida si no hacemos otra cosa que vivir? donde tendremos que habitar, buscando permanecer cómodos en esta casa demasiado grande para dibujarla si no es con una metáfora, me aburro de enumerarlas, como se aburre y bosteza esta mujer sentada en la mesa 21, luego junta sus labios de nuevo y se guarda el bostezo como un pintalabios en el bolso y bebe la quinta botella de agua con gas de la noche, me aburro de enumerar botellas y metáforas, me gustaría algunas veces que concluyese esta partida que no termina de terminar interminable, esta serie televisiva que no termina de terminarse, algunas veces se me ocurre que la sucesión de palabras

en en

no es una errata, un desliz que haya pasado desapercibido a quien corrige el texto, a veces pienso que es el texto que alguien y yo queríamos escribir exactamente, el lugar en el que detener el movimiento, sostenerlo entre las manos y con la mente, descansar contiguos de cansarnos, al menos durante un rato, ¿no recuerdas?, recuérdalo, sucedió hace un momento, estuvimos *en* la caverna, *en* un barco borracho, *en* una catedral en ruinas y levantando una catedral, *en* un vertedero, *en* un burdel, *en* una noche oscura y *en* una casa sosegada, *en* un teatro, *en* un sueño, *en* un río, estuvimos *en*. Entra ahora en este *en*. A veces creo que en este *en* termina el viaje. Luego me levanto, miro por la ventana, o por la página leída, o cierro los ojos, y continúo viajando. Lo mismo que esta mujer, aprovechando que su marido ha dejado vacía la mesa 21 para reclamar al camarero ciego su güisqui de malta, se levanta de la mesa 24 y se sienta en la 21. O se sienta *en*. Piénsalo. Si el lugar era *en*, estuvimos y no estuvimos al mismo tiempo en todas las escenas, en la mesa 24 y tampoco en la 21, estaremos y tampoco estaremos allí. Pero más vale que no pierdas demasiado tu tiempo pensando esas cosas, al menos por ahora, porque esta mujer y este hombre continúan despidiéndose del mundo de los sólidos, se aburren en una materia líquida, dentro de una gota de agua suspendida de un grifo mal cerrado, o nadando paralelos por el interior de una lágrima, o sumergidos en una de las bolas de mercurio del termómetro que rompió ayer uno de los nueve hijos de su matrimonio, porque hay que saberlo, aunque también reconozco que no sabría explicarte por qué debemos

esforzarnos en saberlo, ni para qué sirve este dato, ni qué conocimiento funda, qué paradigma hunde, pero hay que saber de nuevo que el esposo de este matrimonio lo ha intentado todo durante estos tantos años líquidos, eso sí, sin perdonar ni un día su deber de beberse al menos media docena diaria de güisquis de malta, pero hay que saberlo, pese a todo, porque el hombre de este matrimonio la ha convertido con paciencia en nueve veces madre, porque tuvieron tres veces trillizos tras tres tratamientos de fecundación en vidrio, se hizo la vasectomía porque ella se lo pidió en un bar una tarde, entre la quinta y la sexta botella de agua con gas de la tarde, se deshizo la vasectomía porque ella se lo rogó en la cocina del hogar una mañana, entre la primera y la segunda botella de agua con gas del día naciendo, porque se circuncidó cuando ella se convirtió al judaísmo, porque se casó con otras tres esposas cuando su esposa se convirtió al islamismo, porque se vio forzado a contratar a un matón colombiano para librarse de sus tres mujeres musulmanas cuando su legítima mujer, cada vez más líquida, más informe a cada forma renovada, decidió regresar a la casa del padre. Creo que lo diré más adelante, o creo que diré algo parecido, o que repetiré palabras que otros ya repitieron: llegará al punto del que arrancó su viaje y pisará el lugar por primera vez. El lugar era *en*. Ahí está ella, bebiendo agua con gas, cada vez más gaseosa. Un globo detenido por el techo del cuarto en el que duerme un niño, por ejemplo. Las gotas minúsculas del ambientador en los cines de la infancia, otro ejemplo. El humo de los carajillos en los cafetines, cuando la idea del diluvio se disolvió en el aire, tercer ejemplo. El olor del tomillo aplastado por los cazadores. Me aburren también las enumeraciones. Es como rezar el rosario, o tirarse pedos o el idioma del culo o pájaros que vuelan, que parten de su puerto, naves en el aire, nubes sobre el agua. Me aburren las metáforas y las enumeraciones. No nos vamos a salvar, definitivamente, aunque nos olvidemos durante el juego de que no somos el indio montado en su caballo de plástico que empujas con la mano. No saldremos de en. Estamos *en* y las cosas *son*.

[...]

Y las cosas *son*. Igual que ahora está en la mesa 21 la cosaesposacadavezmasgaseosa, esa cosaesposa que enciende con parsimonia un cigarrillo mientras observa asumarido, sentado aún en la mesa 24, o tal vez caminando hacia la barra desde la que el camarero ciego deberá partir para servir un güisqui de malta en la mesa ocupada en contener su vacío. El camarero ciego se esfuerza, busca, se huele las manos y tantea, vuelve a

olerse las manos, encuentra por fin la botella de malta, la que ha tenido la precaución de bañar en perfume Chanel 5 para distinguirla del resto de hogares en los que vive el universo de los líquidos. El camarero calcula el volumen que desciende al vaso, como el ángel de la anunciación, como un grupo de turistas japoneses bajando al metro por las escaleras mecánicas, el camarero deposita tres cubitos de hielo —antes, higiénico, los ha olido para comprobar que no tuviesen sabor a pescado o a hierba o a miedo—, rebusca en busca de un posavasos, de una servilleta, respira hondo, se siente bien al sentirse por un momento que no es un inútil, pese a serlo en todo momento, que no es un discapacitado, pese a serlo también, o un inútil otra vez cuando se disuelva el efecto narcotizante del eufemismo, cuando se evapore la magia de lo políticamente correcto, porque esta tarde he leído en el periódico occidentalprogresistademocrático o-y enemigoopresorherejedelislam de turno que algunos terroristas islámicos y-o soldados en la defensa del islam compran o-y salvan de la miseria en la que viven a niños tarados y-o discapacitados con la malignaimpía o-y píabenigna intención de inmolarlos y-o reeducarlos como terroristas o-y soldados suicidas y-o mártires del islam, y he pensado, por un momento he creído que estas nuevas palabras podrían ser el comienzo de un enunciado distinto, de una distinta sucesión de palabras tal vez pero quizás menos inútiles que la sucesión de las anteriores, pero pronto comprendo que todo está siendo en realidad el mismo enunciado, como un truco de magia, como sacarse otra sucesión de palabras de la manga, o de detrás de la oreja del espectador que ha subido al escenario, un truco que aplaudirá la crítica durante un tiempo, con el que puede ganarse el Planeta, o el Pulitzer, o el Hermanos Argensola, hasta que el truco se gaste, como un sistema operativo que ya pocos usan, como un diseño de gafas que ha pasado de moda, como llevar patillas de hacha, como más tarde y tiempo no llevar patillas, o después volver a llevarlas, como el bikini abandonado en el armario, como cuando fuimos marxistas, como cuando esa cosaesposagaseosa guarda todos sus bañadores de una pieza en el armario y saca de una bolsa de Woman Secret un bikini de moda, qué más da, me aburren las enumeraciones.

[…]

Y, sin embargo, no tendremos más remedio que seguir enumerando, produciendo, coches, vestidos, textos, metáforas, hijos, deberemos seguir enumerando, el camarero ciego busca, se huele las manos, encuentra un posavasos, una correcta servilleta de papel, se siente bien porque no se siente inútil, tal

vez espera oír el comienzo de los aplausos, como un mago ciego actuando en un teatro vacío, se inclina ante las butacas al terminar la sucesión de trucos, se inclina otra vez, y otra, hasta que al final se cansa, o comprende, o se cansa de comprender, pero el camarero ciego ha tenido su noche de suerte en Salamanca, se desencadena de pronto una tormenta en el bar y tres rayos, o cuatro, o cinco, fulminantes, líricos, aterrizan en su cuerpo tarado, o discapacitado, o cuerpo solamente, y lo dejan frito y tetrapléjico. Trece días más tarde, o catorce, o veinte, el esposo que intenta no divorciarse, harto de esperar, se aproxima a la barra. Su mujer, ocho días antes, o ahora mismo, aprovechando que la mesa 21 se ha quedado vacía, come, duerme, se peina, se levanta, se acerca, se sienta en la mesa vacía. ¿Cuál es la raíz de la tragedia? El marido acerca los dedos índice y corazón a los ojos del camarero ciego —recordemos que lleva trece días sin poder cortarse las uñas, seguramente quince, incluso tal vez veinte, esperando a que le sirvan un güisqui de malta— hasta hundirlos en ese par de charcos muertos. Recuerdo que una vez devolví una trucha al agua. Lo recuerdo como si todavía tuviese que suceder. La separé del anzuelo, con cuidado, la sostuve entre mis manos unos momentos, la devolví al agua. He olvidado todas las truchas de mi vida, pero aquel animal está ahora conmigo, en esta habitación de hospital: aquí. Aquí podría concluir este enunciado y estaría muy bien terminar. Sería necesario pero no sería necesario. Un aquí donde coincidiesen final y fin, un lugar que no existe y que está en todas partes.

(De *Once enunciados*, inéditos)

José Luis Gómez Toré

(Madrid, 1973). Como poeta ha publicado, entre otros libros, *He heredado la noche* (Rialp, accésit del Premio Adonais, 2003), *Fragmentos de un cantar de gesta* (Pre-Textos, 2007), *Un corte que no sangra* (Trea, 2015) y, junto con la artista Marta Azparren, *Claroscuro del bosque* (Amargord, 2011). Como ensayista es autor de *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines* (Pre-Textos, Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria, 2002) y *El roble de Goethe en Buchenwald* (Libros de la Resistencia, 2015). En 2009 apareció su estudio *Pedro Salinas* (Eneida), una antología del poeta del 27 precedida de una semblanza sobre su vida y obra, y en 2015 su edición de *Amadís y el explorador* (Pre-Textos) de Ángel Crespo.

El Teatro Anatómico del doctor Cirlot

MUJER EN EL ANDÉN: (*No debe verse su rostro. Ni su cuerpo. Tiene la vieja costumbre de la invisibilidad*). ¿Has dicho Europa? ¿La llamabas? Yo no me llamo Europa. Yo no soy quien tú buscas. No deberías hablar aquí de Europa. Aquí, no. Sucedió aquí mismo, muy cerca. La raptaron. Un dios blanco, dijeron. Yo solo te repito lo que he oído.

DOCTOR CIRLOT: (*Mientras dispone su instrumental como quien se prepara para un concierto. Sobre la mesa el cadáver desnudo de una mujer mal cubierto por una sábana, la cual sugiere una obscenidad de la que el cuerpo carece por completo. La sábana debe tapar el rostro. En un rincón un anticuado aparato de radio toca una música de entreguerras*). ¡Bienvenidos al Teatro Anatómico del doctor Cirlot! Pasen y vean, señoras y señores. Un espectáculo único. Ayudado por su hermosa ayudante, que pasea casi desnuda por el escenario, el doctor Cirlot les mostrará su portentosa habilidad con el bisturí. Gracias, estimado público. No merezco sus aplausos. Leopold Mozart paseó a su hijo durante años por las cortes de Europa. El niño llamaba ciertamente la atención. Un repugnante

monstruo de feria, una auténtica aberración humana. En nuestros tiempos, claro está, no se permitiría algo así.

MUJER EN EL ANDÉN: Hay otras versiones. Algunos, la mayoría, dicen que la historia del dios la inventaron los hermanos para justificarse ante su padre por no haberla encontrado. Nunca volvieron. Se dispersaron. Se olvidaron de Europa. O a lo mejor, la recordaron más que nunca. Uno de ellos se casó con una muchacha de ojos grandes. Nunca se atrevió a decirle lo mucho que le recordaba a su hermana pequeña.

DOCTOR CIRLOT: Sepan ustedes, damas y caballeros, que el cuerpo humano pasa por cuatro fases, cuatro períodos bien caracterizados en su proceso de putrefacción. A saber: uno, período colorativo o cromático; dos, período enfisematoso o de desarrollo gaseoso; tres, período colicuativo o de licuefacción; cuatro, y por último, período de reducción esquelética. Nuestro cadáver de hoy, una hembra joven, se encuentra afortunadamente en las primeras fases de dicho proceso, lo que nos permitirá apreciar mejor la fabulosa fábrica del cuerpo.

VOZ FEMENINA EN LA RADIO: (*Canta*).

Estando en Sarajevo
conocí a una chica
que se llamaba Europa.
Bailaba como nadie.
Al ritmo de disparos,
se quitaba la ropa.

MUJER EN EL ANDÉN: ¿Te he dicho ya que hay otras versiones? Por ejemplo, se la llevaron un día en un tren sin destino conocido. La obligaron a dejar su maleta. ¿Dónde? Qué importa dónde. La dejó, por ejemplo, en el andén. En la maleta guardaba una llave muy antigua. La llave de la casa de sus antepasados. La llave de una casa que no existe. Otros cuentan que fue ella la que huyó por su propio pie. Se fugó con un amante, te dirán algunos. Hasta serán capaces de añadir una descripción completa: rubio, alto, ojos claros, mirada soñadora pero manos firmes. O quizás moreno, fuerte, de ojos oscuros. No te sorprendas si en la puerta de al lado te dan una descripción minuciosa, del todo opuesta a la que acabas de oír. Así sucede por aquí. Todos saben. Nadie recuerda.

DOCTOR CIRLOT: Comenzaremos con el cráneo, si bien, querido público, debo informarles que a veces es preciso iniciar la exploración por la columna vertebral. Hoy, por suerte, no será necesario. Tras abrir el cráneo y pesar cuidadosamente el cerebro, estudiaremos el cuello,

el tórax, el abdomen, el aparato genitourinario. Por último, las extremidades, superiores e inferiores. Por ese orden.

MUJER EN EL ANDÉN: Son menos los que se atreven a decir que se marchó sola. Huyendo de su padre. Del futuro. Quizás solo buscando uno de esos sueños comprados demasiado baratos en la infancia. ¿Quién no ha soñado alguna vez con hacer un viaje? Yo sí. Muchas veces. Irse de aquí. Volver solo cuando una está segura de que regresará a casa.

DOCTOR CIRLOT: ¿No les resulta indignante? Esa creencia falsa y, sin embargo, tan extendida que asegura que el cadáver de Mozart fue arrojado a una fosa común. Como los restos de García Lorca encontrados en Bosnia-Herzegovina o la supuesta calavera de Cervantes que hace poco exhibió, con notable mal gusto, el ministro de Cultura en un cóctel de gala, celebrado, eso sí, para recaudar fondos en beneficio de las víctimas de una olvidada contienda en algún polvoriento rincón de nuestro mundo.

MUJER EN EL ANDÉN: La historia suele acabar mal.

DOCTOR CIRLOT: Fémur de Mozart, que lavas los pecados de Europa.

MUJER EN EL ANDÉN: Muerta, prostituida, violada.

DOCTOR CIRLOT: Fémur de Mozart, ten piedad de nosotros.

MUJER EN EL ANDÉN: Violada, por ejemplo, en una guerra en la que los soldados, borrachos de juventud, siguen un bien trazado plan de ataque. Los martes, violación. Objetivo: elevar la moral de la tropa, bajar la de la población civil. La orden: cumplir un deber patriótico, dejar la semilla en el vientre de una mujer, mejor joven, para que pueda quedarse embarazada, actuar con método y firmeza para depositar entre los muslos el semen patrio.

DOCTOR CIRLOT: Y es que, señoras y señores, parece sorprendente cómo una hipótesis con escasa base científica logra la aprobación del público. Y aun de los especialistas. Sin ir más lejos, el profesor Megnin, que proclamaba como un dogma la imposibilidad del crimen perfecto, elaboró una tabla con la que pretendía datar con precisión la muerte de un individuo por el tipo de insectos que podía hallarse en su cadáver.

VOZ FEMENINA EN LA RADIO:

Un soldado en secreto
la amaba dulcemente.
Dibujó un corazón
en una de sus balas.

Disparó contra Europa.

Así ella comprendió

que el soldado la amaba.

MUJER EN EL ANDÉN: Hay quien insiste en que al final, en su escapada, en su búsqueda, Europa llega a una ciudad donde la detienen, le asignan un número, le prenden una rosa amarilla en la solapa y la hacen subir a un tren que no tiene destino conocido.

DOCTOR CIRLOT: Fémur de Mozart, que lavas nuestros sueños.

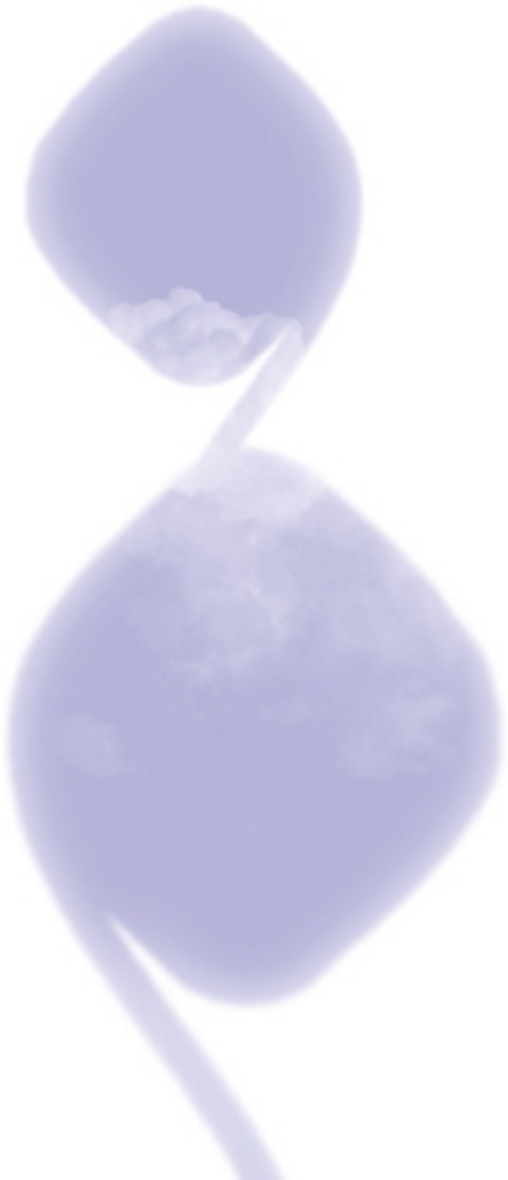
MUJER EN EL ANDÉN: ¿Por qué preguntas por Europa? ¿Sabes tú algo de ella? ¿Encontraste acaso una maleta con su nombre en una estación abandonada? ¿Con una llave dentro? Respóndeme, no voy a enfadarme si te quedaste con algo. Es lo normal en estos tiempos. No te denunciaré. Yo casi no la conocía. ¿Y tú? ¿La conocías? ¿Por qué te empeñas, si no, en preguntar por ella entre nosotros? No respondes. Prefieres quedarte ahí callado, insistiendo en una pregunta que ya nadie se hace. ¿Qué esperas? Voy a marcharme ya. Está lloviendo. ¿No escuchas el rumor de la lluvia? ¿Te hirieron en la guerra y te dejaron sordo? Quédate ahí si quieres. No intentes detenerme. No puedo hablar contigo. No quiero hablar contigo. Ya te he dicho que yo no soy Europa. Yo no me llamo así. Nadie se llama así por estas tierras.

DOCTOR CIRLOT: Megnin distinguía cuatro períodos en este proceso, según el tipo de fauna cadavérica (compuesta normalmente, como sin duda ustedes saben, por dípteros, coleópteros, microlepidópteros y acarianos). Hasta ocho agrupaciones de insectos creyó encontrar este estudioso, que él denominaba, con dudoso sentido poético, cuadrillas de obreros de la muerte. Lamentablemente su teoría es tan brillante como dudosa y ha sido, por supuesto, objeto de crítica y causa de notables discusiones. Ni que decir tiene que la tesis de Megnin debe entenderse en el contexto de la que ha sido sin duda una de las grandes obsesiones de la Medicina Forense. La determinación de la data de la muerte, es decir, del tiempo transcurrido desde que falleció el sujeto, es uno de los problemas más complejos que se puedan presentar al especialista, hasta el punto de que los autores clásicos, como Orfila, creían ver en la solución de este problema una empresa superior a las fuerzas del hombre. De la misma opinión fueron, por cierto, Thainot y Corin. Claro que ellos nunca vieron, como Rembrandt, el cadáver descuartizado de un criminal iluminado desde dentro por una luz prodigiosa. Alrededor de ese trozo de carne, sabios y autoridades exhibiendo con orgullo su presa. Les ruego

que no se vayan todavía. La cacería no ha terminado aún. ¿No escuchan los disparos? El cuerpo, una lámpara.

Cirlot, sin quitarse los guantes ensangrentados, comienza a tocar el violín. Lo toca realmente mal. Intenta acompasarse a la melodía que sigue sonando en la radio. El conjunto suena desafinado y perturbadoramente alegre.

(De *Hotel Europa*, inédito)



Cristina Grisolía

(Rosario, Argentina, 1946) vivió largos años en Viena y desde 1980 reside en Barcelona. Ha publicado relatos y parte de su poemario *Relojes de agua* en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid); Giovanni Nadiani tradujo y publicó su poesía en la revista *Tratti* (Faenza, Italia). También ha sido traducida al húngaro con motivo de su participación en el encuentro de poesía internacional en el Museo Literario Petőfi de Budapest. En Barcelona participa en lecturas y ediciones de Café Central y en diversos foros de escritores y publicaciones colectivas. Recientemente se ha presentado en el Auditorio de Vilanova i la Geltrú (Barcelona) *Material diáfano*, montaje basado en su obra, a cargo del actor Camilo García y el guitarrista José Luis Bieito. Ha sido invitada por el Centro de Arte Moderno (Madrid) a una lectura poética. Ha publicado los libros de poemas *Donde el progreso no existe y gozo* (El Cep i la Nansa, 2004) y *Galope y canto* (Olifante, 2016).

Dos centímetros

Dos centímetros por encima de la realidad,
llamada suelo,
no vuela
levita y está loca.
Dos centímetros por encima del suelo,
llamado realidad:
este es un dilema del poeta.

Entre el frío y el humo

Marina Tsvietáieva

Por la insistencia en su alma
y en la dureza de su vestido gris,
usted nos otorgó sin tregua la tormenta
sobre el árbol único, su amado.
El rigor celestial ahondó en la raíz
de los vacíos y fue llenando huecos con ausencias,
todo tipo de ausencia.
Murió tiempo y distancia
para llegar por fin a su palabra fina:
aguja de zurcir,
de hilvanar abandonos hasta darles prestigio.

A usted
soberbia pedidora inagotable
la acompaño, la sigo sin error
entre el frío y el humo.

Isla

El principio de todo fue el olor
lo diferente
y supe certidumbre: llegaba a una isla.
Rompía mi raíz bajo otras aguas.
En tanta oscuridad perdí atadura
y sumergida consideré innecesaria
la brújula inicial de la esperanza.

Viñas

Veo a dios en el cielo
y entre las viñas, veo al hombre.
Veo el azul y el verde.
Amable la neurosis que permite,
sin confundir fronteras,
contemplar la fractura
y recibir la bendición de ambas siluetas.

(De *Galope y canto*, 2016)

Creación

En la terraza al sol
amigo mío
después de muchos años
descansa la piel acumulada superpuesta.
Es decir
hay debajo.
Aún las palabras
en la terraza al sol se dejan ver.
Sin sombra vienen como rapaces altas

silencio transparente son por fin
son giros armoniosos y sabemos
no llegarán a tierra no tocarán mendrugos.
El horizonte curva toda esperanza de reencuentro,
sin embargo
la vista sigue el vuelo y la piel se hace nido.

Privilegio del llanto

por Leopoldo María Panero

No es necesaria la verdad
no es pan de cada día ni hambre de cada noche
no allana el dolor ni resquebraja muros.
Porque la muerte es lo contrario al llanto, dijo o escribió
y supo.
Para matar fantasmas no es necesaria la verdad
solo poder llorar cuando te hieren.

Raso

Dormir unos instantes
al sol del mediodía
dormir bajo la luna, al borde de las olas
sobre la roca suave
dormir iluminada por la Osa Mayor
junto al sonido constante de un río
dormir en la frescura derramada del sauce.
Dormir dentro de tu alma.

Niña sola en la ciudad

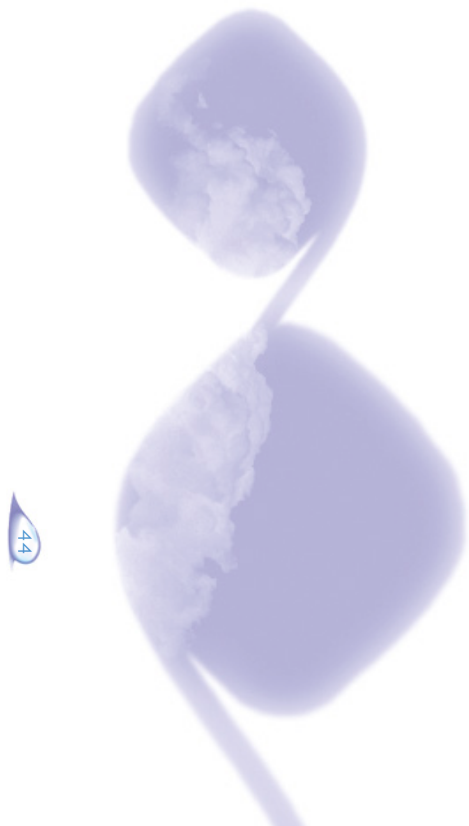
Detrás de un árbol jugaba al azar,
perdía la cuenta del color del aire
se demoraba distraída,
esperaba la lluvia para esperar el arcoíris.
El árbol era viejo, urbano, polvoriento.
Tocar el tronco, desprender la corteza.
Trozos trocitos

hacer del árbol pan y del pan migas
ser pájaro y mojarse
después el arcoíris.

balasto

Era
apretar el cilíndrico lápiz, sojuzgar su blando interior
sostener su mansa anacronía
escribir el poema
tocar como un pincel los bordes blancos.
El dominio calma y encallece las edades
afila la letra inicial de las palabras.
El tiempo de escribir es un paso a nivel:
antes del túnel
segundos antes del poema
el lápiz se hunde entre las piedras ferroviarias.

(De *Privilegio del llanto*, inéditos)



hasier larretxea

(Arraioz, Navarra, 1982) hace años que vive en Madrid. Ha publicado los poemarios *Azken bala/La última bala* (Point de Lunettes, 2008), *Atakak* (Alberdania, 2011) y su traducción al castellano *Barreras* (La Garúa, 2013), *Niebla fronteriza* (El Gaviero, 2015), *De un nuevo paisaje* (Stendhal Books, 2016) y el libro de narrativa *Larremotzetik* (Erein, 2014). Próximamente verá la luz *Meridianos de tierra*. Ha participado en el proyecto *Te cuento* con la historia de *Pulgarcito* acompañando las imágenes del fotoperiodista Clemente Bernad (Alkibla, 2015). Junto a Zuri Negrín forma parte de *Hazu Studio*, que une poesía y diseño y donde escribió una frase cada día del año 2014 para el proyecto *Un póster al día*. Ha colaborado con el músico Leo Minax en la composición de la letra de la canción «Ladudada» (*Lo que no estaba escrito*, Aulanalua Records, 2015). Desde septiembre coordina el ciclo de poesía *Jueves Poéticos* en el restaurante Dolores y Lola de Madrid.

Las nubes flotaban entre los robles convirtiéndose en marejada blanquecina del paisaje delimitado por las botas que no volvieron, por las libélulas que cazaban sueños para estudiar la gravedad de su vuelo en el silabario de la primavera. Los copos de los árboles eran frutas maduras por recoger. La soledad de la espera milenaria. La neblina, el manto de todos los caminos, el aliento que emana el afluente del río donde se resguardaban bajo el puente de piedra las manos temblorosas de futuro de los niños. La hierba sin cortar se apoderó de los límites imaginarios de la carretera asfaltada. Eran premoniciones las zancadas del intruso que atravesaba la cordialidad del prado. Sus huellas, presagios de vástagos en la curvatura de la hierba. La mirada hacia el horizonte es un destello de tonalidades verdes, el musgo que burbujea temeroso por la intransigencia de las nubes grisáceas alineadas en su contra. En mayo continúan las chimeneas emanando calor familiar en llamas que nunca se apagan. La necesidad de calentar las espaldas aquejadas por las labores diurnas en la huerta y en el campo acallaba los gritos entrecortados que chapoteaban con la lluvia, la sangre a borbotones. Cortes incisivos, la cadena de la motosierra que convirtió la perfección del tendón en un campo devastado, en tierra removida. La convención era la súplica de las almas sin consuelo.

Prometieron no enjuiciar con la intensidad de la caída de los grillos. No santiguarse antes del vendaval y de la vendimia. Dejar los pies descalzos por si la hiedra, las gotas de rocío, la bendición del campo. Prometieron con la precocidad de las camisas remangadas. Con las manos curtidas. Que creyéramos en la redención de los desposeídos. Hubo un día en el que dejaron de mirar el cruce donde nos guarecíamos de las pedradas, del envenenamiento, de las manzanas robadas a la luz del calendario sin la esperanza de los días redondos. No hubo lugar para las celebraciones sin velas. Medían los días en función de las hectáreas que les quedaban por trabajar. Prometieron llegar hasta el hayedo convertido en invierno. Prometieron todo aquello que no podía custodiar el tiempo que dejó de acariciar la piel de las hortalizas. Creyeron en lo minúsculo de las partículas guarecidas en la sombra de las paredes de piedra. En las heridas de los sufijos que fueron rescatados por el pliegue de lo humilde. En las palabras justas, en su sinfonía de cencerro. En la rugosidad de las piedras del camino. En el paso certero. El único con el que guiar e iluminar las promesas que alzaron en la noche de las velas por consumirse. Hace años que supieron que les faltan dedos para abarcar deseos.

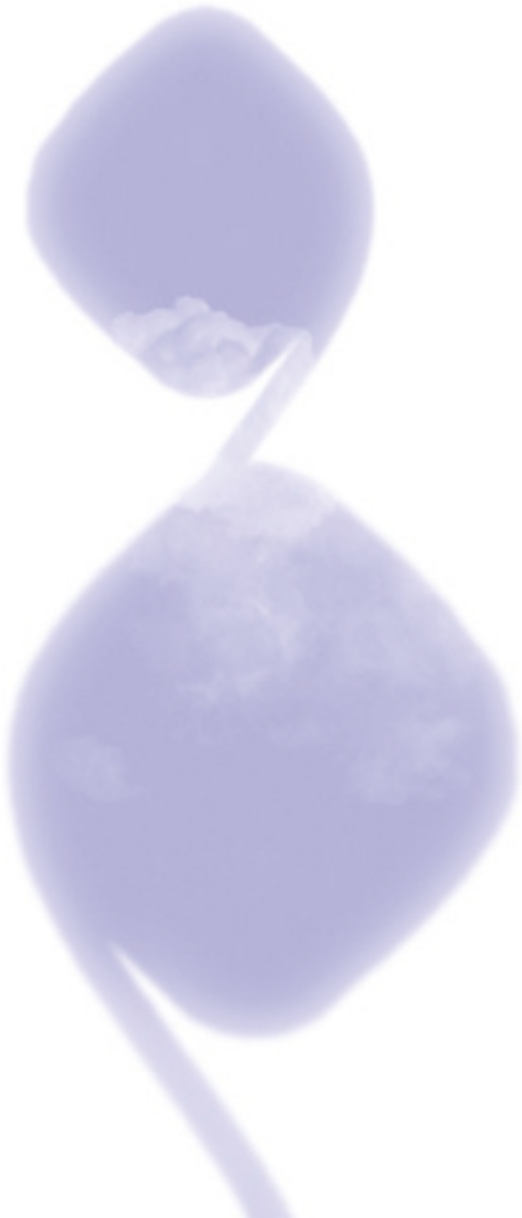
Crecieron en la tierra que colinda con el desfiladero que dejó de creer en los vestigios. Olisquearon la vida como ese lugar donde paraban los merecedores de los sacos que llegaron a buen puerto. La suspicacia agudizó el rezo reclinado ante las formas enterradas entre ramas y arbustos. Sobre la hojarasca, el palo que guiaba los latidos del bosque, temblor de las estaciones sin predicción. El anzuelo del abuelo avivó la agitación de la lombriz que se erguía como la cola del perro que dispararon después de un derrame. El sonido que ondula la vida. La mirada desde el corazón que es nudo de las copas de los árboles. La durabilidad de los enigmas recubiertos por los aros de los troncos. La mirada es cuchillo, cuando los claroscuros de la neblina retuercen esa magia interior. Cómo ver desde fuera lo que aguarda dentro. Cómo sentir en el pecho cuando no expulsa la saliva dolor ni cariño. Las muestras de afecto no rozan los límites del cuerpo. Las comidas sabían mejor desde el único cuenco. No estaba permitido dejar ningún resto que delatara la procedencia entre cordilleras. Por qué tanto descarrilamiento, por qué los meandros de la vida arrastraron la liviandad de las ánimas sin cerradura. En qué momento prendió la escasez. Sin su habitual brillo los ojos dejaron de acunar retornos. Los cuerpos tendidos en el bosque fueron quemados por la garra de la vulnerabilidad enmascarada, como los árboles podridos por dentro. Los secretos no escondieron a tiempo la rugosidad de las manos que orquestaron diluvios.

Hubo secretos que tuvieron que esperar en el bolsillo del jersey color militar. La libertad no llegó con los sinónimos que rimaban con el subrayador rojo con el que memorizar las líneas y los trazos de nuevas fronteras. Las imaginarias y las construidas. Las interiores y las expuestas. Las pactadas y las que idearon. Las que creían defender y las que trazaron a contraluz. Todo lo que se escurría de la visión de los códigos establecidos era ofensa, ultranza, insulto. Todo aquello que despuntara la condena de lo atroz. El desprecio hacia lo desconocido rugía en las cavernas donde el temor al acecho paralizaba las constantes del sentir emotivo sin escamas. Acudían a la llamada del alistamiento, al adiestramiento de la mirada infantil que debía discernir entre *lo nuestro y lo que no nos pertenece*. Entre lo asumido y aceptado. Cuando se dictaba la manera de nombrar, se infravaloraba el margen de improvisación de la vida amplia. Se convertía en el espantapájaros que volteaba la luz del viento, en un trapo agujereado por las injurias sin base ni reflexión. No estaba permitido demostrar ciertos contornos, limitar la importancia del cariño sin la corrección escrupulosa de escapularios, las sombras de afecto bajo el mantel de santos. El paso se convirtió en polvo de silencio. En ceniza de los antepasados, aquellos que no pudieron enterrar. No llegaron a tiempo a la reordenación de las colinas. Las cicatrices de las fronteras convertidas en manos desplegadas cavaron zanjas. Empapelaron el odio envuelto en paños que goteaban las carencias de las pulsaciones sin desenterrar.

Saber mantener la línea de plantación en la huerta. Que el trigo es trigo, la herida huida. Saber coger el balde. El agua del río. La oveja flotaba caudal abajo, como los rezos que olvidaron y su coral de hilo de sangre. Saber de los peligros que auguraban los caminos que se desplegaban como racimos. Caminar sobre la barandilla del puente reformado. Lo que dijeron no les ha servido para mantener la misma mirada sobre lo desaparecido. Han quedado restos donde no ha crecido más la hierba. Se han convertido en vaho, en ondas difuminadas. En la sujeción del deseo. Tierras, hogares, dichos. El viento saquea las despensas y su provisión invernal. El tiempo, las comisuras de la esperanza. Supieron de la inclinación del sol en los atardeceres que ideaban la forma de subsistir dentro de la mirada confrontada por los límites de la frontera. Saber de los márgenes del paisaje. De sus peligros. De atravesar los bosques bajo la peligrosidad nocturna de los búhos. De las corrientes del río. De cómo atravesar sin que la pesadez ahogue la huida al otro lado. Saber la pronunciación correcta de la libertad, su luminosidad a través de los nuevos campos, donde

la frontera es la continuidad de los prados. Donde se habla el mismo idioma a los dos lados de la franja divisoria. Donde los bosques absorben con su frondosidad la rigidez de las aduanas. Donde el aire es la libertad de las franjas.

(De *Meridianos de tierra*, inéditos)



Maurizio Medo

(Lima, 1965) reside desde el año 2003 en la ciudad de Arequipa, Perú. Ha publicado, entre otros libros de poesía, *Manicomio* (1ª ed., La Calabaza del Diablo, 2005; 2ª ed., Zignos, 2006; 3ª ed., La Regia Cartonera, 2011; 4ª ed., Mantis, 2011), *Dime novel* (1ª ed., Ediciones Liliputienses, 2015; 2ª ed., Luzzeta Editores, 2016) y el volumen *Cuando el destino dejó de ser una víspera* (Ediciones Liliputienses, 2015). También ha editado con Benito del Pliego y Mario Arteca la antología *País imaginario: escrituras y transtextos. Poesía latinoamericana 1960-1979* (Amargord, 2014). Su obra ha sido parcialmente traducida al inglés, francés, checo y croata, y figura en antologías como *Pulir huesos. Veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)*, de Eduardo Milán (Galaxia Gutenberg, 2007), o *Festivas formas. Poesía peruana contemporánea*, de Eduardo Espina (Editorial Universidad de Antioquia, 2009). Dirige el proyecto editorial Transtierros, y en breve aparecerán su libro de entrevistas *Backstage* (dieciocho conversaciones y algunas notas en torno a la poesía actual). Acaba de publicarse el poemario *Un tren lento apareció por la curva* (Ay del seis, 2017).

I.

Chepa ¡

Ni siquiera podía adivinar si aquello
surgía del clímax de algún estúpido juego
o era la vida presentándose para cumplir su jornada
Dos veces muda, y algo sorda por falta de ganas
aunque sólo tuviera que arrimarme el ascua
y después continuar por allí, de anónima

«Un secreto de costureras», leí una vez al viejo Adán
sin saber si hablaba de poesía o de cierto sentido
Pero chepa ¡ Aún no logro ensartar por la aguja el hilo
Apenas puedo aguaitar la casa, un ámbito
consagrado por mi padre antes de componer
el réquiem que lo bautizó en difunto
el día que descubrió a sus hijos

Mamá prefirió abdicar del presente y en vez
huir por el meollo de una foto aparecida
en *La Stampa*, un día de los años 40

sin encontrar una sola recompensa,
tal vez los restos de algo perdido
allí bajo el escombro

4.

¿Qué quiso decir mamá al hablar de un «camino»?
Las palabras son exiguas, bastante moscas
Algo más efímeras que el compás de una solfa
Si me afano y mido cuánto dicen de lo que
en realidad pudo haber transcurrido
Son una finta que amaga al recordar el color
de un lugar adonde no estuve, fuera de
la jaula Faraday, exiliado de un terruño que
en sí fue tan falso como una postal europea
Pero allende a este océano, con la imperfecta talla
de un mate burilado cuyo error suscita
precisamente tal hermosura

—A Europa —observo— se la devoró la ansiedad
por trascender la historia para después negociar
como divino el pesado lastre de lo humano

Yo amo aquello virgen, por hacerse —me dije
al bajar en un lugar que no existe

Salvo como río o volcán

12.

La poesía se perdió por tal frecuencia hasta
dejar atrás las flores puestas al rojo vivo
el tiempo suficiente como para empezar a discutir
sobre las diversas vicisitudes del clima, y ya no
del poema que se come a sí mismo, o debería
si abusó de ciertos lugares comunes

Como por ejemplo:

a) los dilemas del yo que ceden ante la velocidad
del lenguaje en una carrera de postas cuya meta
está en ninguna parte, pero en las antípodas
de las grandes verdades;

b) las referencias culturales planteadas con el fin
de inducirnos a consultar Wikipedia y encontrar
el sentido como quien se va de compras y regresa
con una gualdrapa, puesta en oferta
para ningún caballo;

c) el nihilismo lato (con el cual se culpa al pasado
situándolo en el Greenwich de un futuro
no detectado por el sensible sensor del GPS);

d) la estructuración de una nueva moral
a través de ecuaciones

15.

Anécdotas, la suma de las mismas es incapaz
de arrojar un resultado que supere en valor
las cifras de la interpretación histórica, pues
(esto me hubiera gustado decírselo a Jack)
si el vocabulario no se dirige en contra del lenguaje
asumido como una categoría ideológica
acaba noqueado por el pasmo y ajeno
a la verdadera acción de lo que logró
cruzar las fronteras, más allá del problema
originado al no haberse podido reunir
las suficientes pruebas de ADN y verificar
la identidad real del ejecutante, después de
que este fuera clonado cientos de veces
con el ditirambo del «yo poético», un superhéroe
anterior a Godzilla, resucitado para satisfacer
el gusto detectado en la platea

«La tiranía del lector», me dijo Milán la tarde en la
que un guía cuencano nos explicó que en el presente

la plusvalía de la montaña había crecido de acuerdo
con los índices bursátiles del *Shenzhen Stock Exchange*

Yo me puse a pensar en la limitación establecida por
la página en blanco ante lo que fluye, pues si algo
logra condensarse en el papel
esto es simplemente un tránsito

17.

«Debió de ser por el cielo», pensé al contemplar
el matiz de ese vasto azul en égloga

Pero en ese entonces el mar en Lima mecía
las medusas en un fosco buriel

Tal extrañeza tampoco surgió de la sorpresa
al contemplar tiernas escenas pastoriles

el *delivery* del tentempié a lomo de vaca
chorreando coágulos de leche, tan sospechosos
como un charco de sangre albina

O incluso a la gente igual de extraña que, ¿también
fue en Lima o esto me ocurrió en ese par de horas
emboscado en el aeropuerto de Manila?

Mejor escribo, «siempre» pues lo foráneo surge
en relación con la temperatura

Yo lo asocio con témpera

Posee también cierto tizne cromático, y aún peor
si sus matices derrapan rebeldes liberándose
de la exclusividad de los colores primarios
que aparecen sólo en ciertas xilografías

33.

Yo viví antes en Lima

El tiempo suficiente como para saber
que la distancia es una ideología

Entonces La Cantuta pudo orbitar
alrededor de Andrómeda

O tal vez del futuro, un período
artístico cuyas letras por tan diminutas
parecieran haberse escrito para ser
declaradas parte de un legado

Altamira está más lejos
(que Andrómeda)
por ello la representación
del pasado suele aparecer
a plenitud dentro de un espejo de humo
pero roto, y en el cual la poesía
se refleja como en esos filmes de SCI-FI
en los que la se originó debido
a cierta extensión específica del tiempo
una variable del espacio, lo sabemos
cuya longitud de onda debería calcularse
en años, los suficientes para recordar a Lima
como a otra Altamira para salvarla del anonimato

Esto no es un atributo que deba ser comunicado

Cantado

Pero por nadie (y a salvo
de las adulteraciones)

Como en un libro incunable, casi

38.

Me salgo del poema para «recuperar la
perspectiva», diría Pollock

Ludy estaba fuera, le comento
que nuestras vidas son apenas
la suma de dos o tres lugares
a los que no perteneceremos

Y anochece de pronto

Un hecho anunciado en la previsible
ecuación de Quasimodo

Ed è subito sera

Válida para circunstancias igual de fiables
que las cifras obtenidas con una fórmula
aplicada a la resolución de los conflictos sociales
que no aparecen en el poema

Estamos solos ella y yo, y anochece

Desde este ángulo el aura de la luna llena
asoma, sino invisible, austera
comparada con la que vimos anoche en
esa película producida por *Dark Castle*

Los dos y el azoro al escuchar:

God is in the house
No cause for worry now

Y cambiar inmediatamente de estación
aunque sea para especular, pero libres

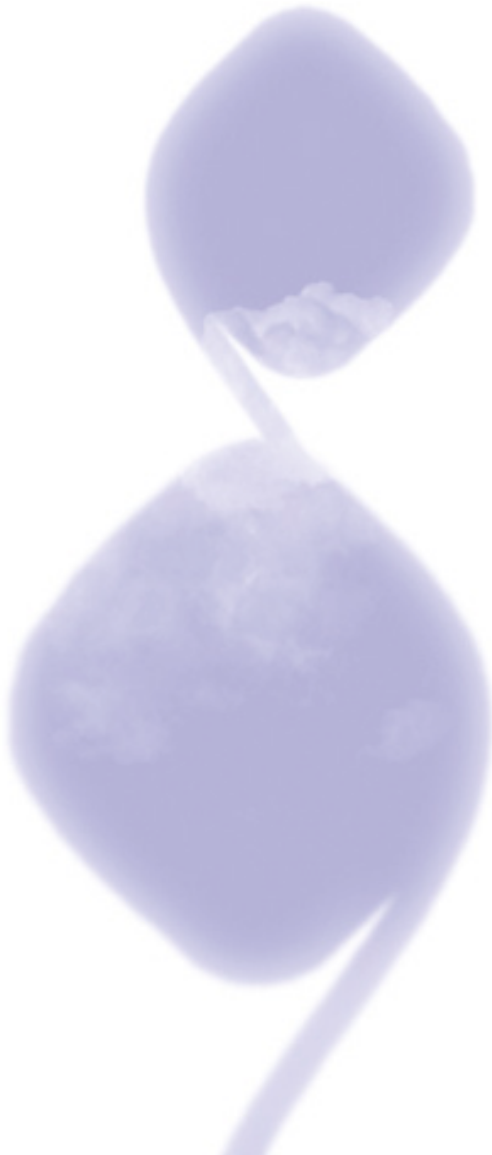
No la necesito trazando sutil una frontera entre
los dos sin que pueda reconocer su rostro debido
al patrón exigido por ciertas estructuras rítmicas

Por eso la alejo

Tal como hicieron los poetas modernistas

Pero con la realidad

(De *Y un tren lento apareció por la curva*, 2017)



Tomás Sánchez Santiago

(Zamora, 1957). Poeta. Algunas obras suyas son *La secreta labor de cinco inviernos* (Universidad Pontificia de Salamanca, 1985), *En familia* (Fundación Jorge Guillén, 1994), *El que desordena* (DVD Ediciones, 2006) y *Pérdida del ahí* (Amargord, 2016). También las antologías *Detrás de los lápices* (Fluviais, 2001) y *Cómo parar setenta pájaros* (Diputación de Salamanca, 2009). En prosa es autor de *Para qué sirven los charcos* (Los Libros del Oeste, 1999), *Los pormenores* (La Armonía de las Letras, 2007) y *La vida mitigada* (Eolas Ediciones, 2014), libros de escritura fronteriza e imprevista, entresacada de apuntes de carné. Asimismo, es autor de la novela *Calle Feria* (Algaida, 2007). Junto a la fotógrafa Encarna Mozas ha publicado *Interior acuario* (Eolas Ediciones, 2016), libro en el que de nuevo se trizan distintas frecuencias del lenguaje. Se ha ocupado con estudios y ediciones críticas de diversos poetas de su interés (José Ángel Valente, Antonio Gamoneda, Carlos Barral, Claudio Rodríguez, Aníbal Núñez…). Pertenece al Seminario Permanente Claudio Rodríguez, con sede en Zamora.

Una antología del descontento

Las dulces estructuras de la casualidad
bajan a molestar el orden
de los catálogos,
la costumbre y sus mieles
dolorosas, la íntima quemadura de la exactitud
en las palabras...

Qué sé yo qué debiera responder
a su llamada, a sus costosos tonos que hablan
de libertad, no de fijeza.

¡Y cuándo cegaremos
para ver todo claro!

Contra espejos, contra números
sigue pendiente una revolución que empiece

en la niñez de la mirada y ponga a arder
de nuevo el alma en retirada de las cosas.

Entrad, entrad —y yo—
en el revés de los cálculos,
donde un jarabe frío sueña un jardín
de músicas confusas y extrañas
cantidades de hielo decimal.
¡Y que se rompan los ciclos y que se pudran
los zumos de lo neutro!
¿Habrá de salir aún aire sereno
de aquello que no es lujo
ni eficacia
ni grasa de medallas?
¿O verás sólo insectos de ojos intolerables,
que entran a fundar
con su exceso de estambres
todas las maneras de la acomodación?

Qué sé yo,

pero... ahora,
ahora
ha bajado el azar con su misterio,
cae un crujido
de mantas descompuestas
y entra un rostro menudo e incorrecto
a reponer la vida
en el triste impuesto de las usanzas.
¿Y nadie lo comprueba? Escuchad:
levemente alguien pisa ya
sobre los anillos y los calendarios,
deja orina cociendo
en el aroma de los reglamentos
y trae bajo la lengua
lotes de desmesuras, puñados encendidos
de sal,
muelas silvestres
que rompen las junturas por donde salen ya
uñas perjudiciales.

Aquí llega este oleaje, este mugido
de luz que nadie se esperaba
como la mancha de una mañana
de pájaros calientes y navajas nerviosas.

Nosotros la veremos.

A esta ocupación sin reino
y sin señora.

(este otro orden)

Con ruido de plata inversa,
una verdad oscura y firme
atraviesa el sopor
de las habitaciones donde duermen
entre la escarcha de sus talismanes
todos los sacerdotes que numeran el mundo.

Entra con su bufido ocre
a ofuscar
los ademanes de la gentileza,
a poner el aliento de la consternación
en cuanto toca
con su luz de revuelo,
con su leche mortal y un chapoteo de natas
empujadas.
Ninguno abre los ojos, ya tan desencuadrados,
ni levanta los dedos
quemados por las trallas de sus imposiciones.
Y no hay reparo
en su llegada a través de lo oscuro
ni gestos
que valoren el alcance sigiloso
de lo sobrevenido.
Ni siquiera los labios roerán
oraciones o números

o himnos de palabras atrasadas como un caldo
dormido en la impuntualidad.

¿Habrá quien se levante
al alba y cruce
una ciudad que huele a vientres cargados
de clausuras
y entienda una llamada
allá donde se oiga el gemido
de las transacciones?

Ahí donde va a arrojar su aliento
la canción de este otro orden,

que ya toca.

(De *El que desordena*, 2006)

El alojado

Solo llega a ser huésped del todo
quien no contrató frascos
donde guardar saliva y cifras pendientes
de recobrar.
Bailarás con la vida
—si es así—
como baila un sordomudo con la mirada, inventando
la música en sus ojos
en medio de la fiesta y de espaldas
a una plata cansada de trompetas.
Tan solo si deshaces la luz
entre los dedos y soplas de una vez sobre los nombres y ves caer
sus estambres sin ruido,
sabrás que quien te aloja en su lenguaje conoce esa última virtud
de vigilar la autoridad
de lo pequeño:

las inmediaciones de los escalofríos,
las canciones musitadas a destiempo,
la intimidad oscura de esos dedales alejados
del uso.

Pensando en ello

¡Incompetencia, dame tú el último nombre de las cosas!

Ese que nadie quiere saber, el que todos desechan como un llanto sobrante. Triste y sin ángel y voladizo y último. Dime cómo tocar el hueso escondido, la tajada donde no llega nunca la sombra de los dientes.

¡Oh, incompetencia, victoria de quien no quiere ganar, de quien no desea crecer más que lo insuficiente, lo que todos los seres delicados!

Ahí, en ese estar sin el mordisco de los adjetivos poderosos, ahí quiero saborear a solas los nombres perdidos, ya tan desinfectados de las cosas.

sobre este gran temor de usar los nombres
J. A. Muñoz Rojas

llegas y te vuelves a escapar
otra vez

no te paras bajo los aguaceros del nombrar
y prefieres poner empujones
en la espalda apacible de los seres y arrojarlos
por los acantilados del lenguaje

pero
haces sebo, haces humo, haces sebo
con todas las palabras

siempre es así

tienes dientes y clavos
y una harina valiente
que querría encallar y hacer asientos

blancos para fijar en algo
el hueso adormilado de la vida

en cambio, ahora
de nuevo tu lengua sabe a fuga
y flotas en el aire
igual que los gemidos desprendidos en la noche
y vienes
y te vas

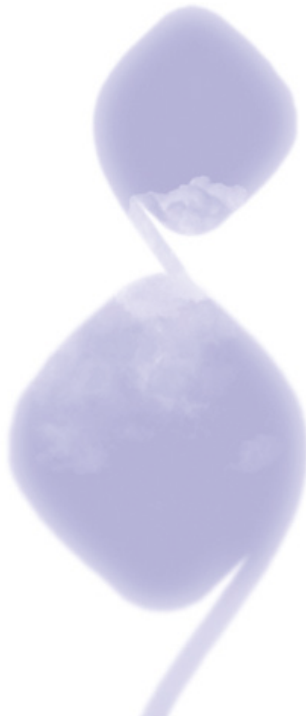
dejas sueltas
las redes para que pase viento
y desordene el peso nominal de cada cosa

no te quedas, pájaro,

yo sé por qué no paras

traías el corazón advertido:
aquí huele a nombres

(De *Pérdida del ahí*, 2016)



Antonio Santamaría Solís

(Madrid, 1963) es poeta. Colabora con artistas de distintas disciplinas. Destaca su interés por la pintura, la música y el teatro contemporáneos. Ha publicado los poemarios *Geografías* (Diputación de Cáceres-ICB, 1999), *Vértigo* (Diputación de Cáceres-abeZetario, 2005), *Tracto* (Arena Libros, 2012), *Hiena* (Ediciones de la Era, 2015) y *Ser árbol* (Del Centro Editores, 2016).

olvido tormenta memoria

El proceso. Rescate y análisis. Elementos: el bosque, los mascarones de proa, los señuelos, los poemas, el recitador, cuerdas para atar al público, el público. Comienzo por rescatar algunas palabras para su posterior análisis. Olfateando el aire me acerco al lindero del bosque para buscar la localización más adecuada. Dispersos entre los árboles caminamos internándonos en la espesura, comunicándonos a voces, como pájaros que se previenen entre sí. Cada vez que se produce un hallazgo hay uno que grita. El herrerillo, el carbonero, el pinzón, el mirlo, el chotacabras, la curruca, el cuco. Luego, nos encontramos todos en un calvero, como si aquello hubiera sido cosa del destino. Cada uno con su voz explica lo que ha encontrado. Extravío, abandono, negación, omisión, indiferencia, ignorancia. Olvido. Es precisamente allí, donde el canto de todas las aves converge, el lugar desde donde decidimos trazar el vector que señala el inicio de la acción.

Treinta pasos hacia poniente, en la espesura reencontrada, florecerá en cada tronco un mascarón de proa. Los señuelos avanzan por delante, nos guían y nos convocan, pues es el suyo imitación de un canto que saluda y advierte. Los fantasmas de cuerpos mohosos, empapados de rocío, atrapados en los árboles más altos. Al llegar junto a esos mástiles,

el portador del señuelo y otros que aguardaban en la fronda desenrollan las cuerdas y comienzan a trabar las manos de los asistentes para luego amarrarles por la cintura a los troncos de las hayas y los robles. ¿Qué pretenden encarnar estos fantasmas, entre la bruma del despertar, mecidos por el oleaje de las altas copas? La ignorancia, el extravío, la omisión, la indiferencia, la negación, el abandono. El olvido. Por fin los señuelos enmudecen. Estos sujetos canoros se deslizan a un segundo plano, simplemente retroceden un paso y ya se hallan ocultos por la sombra. Han realizado su labor de reclamo y se retiran. Han representado la inocencia que salta melodiosa de una rama a otra subyugando al hombre, aproximándolo con embeleso al estupor final, el pozo oculto en el suelo del bosque. Ya no están, solo por haber callado, aunque su ausencia es la del que acecha disfrazado de piedra, concurrente desde lo oscuro, lo bastante próximo, no obstante, como para alcanzarnos de inmediato con una mano extendida. Sin embargo su silencio avisa que es ahora el turno del recitador. El que aguarda atado presiente su llegada, no como la de un animal salvaje, sino como una onda, vibración fluida y seca, un ligero crepitar que no es tanto sonido como imaginación de sonido, presunción que se experimenta en el cabello, en la lengua, en las órbitas que se resecan un poco y enrojecen, exactamente igual que en el instante previo a una tormenta. Y no obstante el recitador demora su llegada, aún no aparece, y aunque todo guarda silencio y el bosque gira inmóvil

describiendo para cada cual su elipse, cada uno escucha solo su propio latido, no hay pasos ni soplos de viento, ningún canto ni ningún gemido. Ninguna piedra rueda, y el que aguarda tiene la consciencia de aguardar enteramente, desde su propio absoluto, aguardar. Moroso, lento, negligente, el recitador llega. Al fin, se halla en medio, en el centro, justo a nuestro lado, no tanto como la luz que habíamos supuesto y para la que con angustia nos habíamos preparado, sino como aquella mano que, interpuesta entre el disco del sol y nuestros ojos se vuelve transparente como un papel, como un poema escrito sobre un papel, un poema que revela la violenta luz entre las venas azules y la línea vibrante de la vida. Y los oídos de los que permanecen extrañamente ligados a la mañana que justo ahora comienza, se entregan a la presencia nueva y distinta del que ha germinado así, de entre sus pies, para susurrar sobre el olvido y el abandono, y la omisión, y la ignorancia, el extravío, la indiferencia. La negación.

El que mira en torno suyo solo distingue cuerpos atados a otros cuerpos a los que, a su vez, se ha encadenado el torso desnudo de un espectro, vagamente iluminado por la voz que ahora comienza un incipiente, trémulo contacto. Palabra inaugural que brota golpeando los labios del recitador como un cuajarón de sangre: olvido. Un grumo que rueda por el suelo del bosque y del que los ojos de los presentes no se apartarán ya. Olvido, dice la voz en un susurro contrario a su naturaleza. Y se detiene ante cada uno de nosotros con ojos vacíos, una mano que se acerca a un rostro que nada puede hacer por apartarse, omisión, abandono, olvido. Un movimiento en lo alto de los árboles recuerda que, pese a que el día comienza a vivir, fresco, pronto radiante, nosotros estamos aquí, casi como muertos, atendiendo con consternación al lentísimo desarrollo, ínfimo, estático, del embrión de la palabra. El ser del árbol percibe nuestro pulso, la respiración del hombre atado se transmite como una novedad curiosa, a la par enervante y placentera, a través del lomo leñoso a los tallos más flexibles de la copa y de ahí a las hojas que se agitan como pájaros ligados. Todo un mismo estupor, absorta espera.

Le cubre una fina piel parecida a la niebla, dice el recitador. Es algo que ha caído de forma inexplicable sobre él y que ya lo envuelve por completo. En un principio eran solo débiles telas de araña que se deslizaban en alguna ocasión sobre los ojos y que a menudo al pestañear desaparecían. Más tarde ya ni siquiera los dedos podían apartarlas. Así hasta llegar a comprender que no se trataba de algo externo y material, sino elaborado con el tenue tejido de la inconsciencia, hilado en algún lugar oscuro de uno mismo por

las manos invisibles de la enfermedad. Ese tejido cada vez más denso lo paralizaba por completo, detenía su consciencia, su voluntad, su capacidad de discernir, y amortiguaba las palabras y los sonidos nublando la visión y el entendimiento. Ahora esa niebla lo acompaña siempre, forma parte de él, pues de él emana, aura inseparable que ha dado en llamar olvido.

Sus labios se separan lentamente, la lengua fina y negra parece la del pájaro, nada escuchamos, se vuelven a juntar, bello canto hueco que flota en el vacío, aquel canto mojado, extraviado, abandono y negación de la memoria que pasa rozándonos la frente. Tsi tsi dee, el vacío es el teatro de sus labios, inaudible dibujo en el corazón del bosque aún entumecido.

Boli lu, wu, bu, hu. Cat ak, cat ak, cat ak.

Algo gira, se aproxima girando y algunos cierran los ojos. Quisiéramos que aquello fuera en realidad un pájaro y no su voz oscura, la raíz del canto, una sucesión vertiginosa de chasquidos roncos que progresivamente se agudizan como lascas de cristal. Al principio sucede todo de forma imperceptible, un tableteo voraz, entrechocar de huesos metálicos que se precipita desde los fantasmales rostros anclados en las alturas. El chotacabras ha avizorado a su presa. Súbitamente, el recitador comienza:

Se deslizó hacia el silencio. Pasaba entre los árboles como entre recuerdos muertos que aflorasen ahora, retornando del más allá. Analizar, desatar, escuchar sin perecer. Caer en el olvido no significa regresar a la infancia. Pasaba entre los árboles como entre recuerdos muertos. Caída en el bosque su memoria deslizaba los pies hacia el silencio. Analizar, desatar. Escuchar sin perecer. Recordó el perfume de la primera flor. Como agua embalsada. Un rostro familiar súbitamente ajeno. La primera flor que olió, sus dedos pasaban entre los árboles como entre recuerdos muertos. Desatar, analizar, enmudecer. ¿De qué fuente naciste, de qué charco has levantado el vuelo? Primera flor, aparto tus cabellos que cuelgan sobre mi frente, aliento rancio que ya no reconozco pero que se obstina en sonreír. Agua embalsada es la memoria, un cuerpo de obsesiones aisladas que oscuramente se tejen entre sí. Sus dedos, acariciando la piel de los árboles esa mañana renacidos, se deslizaban con dulzura hacia el silencio.

Lu lo, wu wo. Los que mantienen los ojos cerrados saben, tienen la certeza de que la visión destruye, las imágenes trastornan la escucha. Otros sin embargo creen que huir de la visión es hacerlo del lenguaje, por eso en lo fatal del sueño se cubren el rostro con las manos hundiéndose más profundamente en el terror. La mañana despunta y el sol comienza a calentar las hojas, que se abren con ingenuo placer sobre nosotros.

Blui, hlui, wli. Tsut zut, stut tut. Desatar, analizar, enmudecer. Li lu ling, lung liung. Riet, tsiep, tjiap, chap. De qué fuente naciste, de qué charco has levantado el vuelo. Los que aprietan firmemente los párpados escuchan el bombeo de tu sangre en sus sienes. Tsi tsi dee, dee, dee

crece una palabra para ti en medio de la noche, sueñas que todo es fácil en su centro,

peldaños inundados que desciendes uno a uno, descalzo ya sin dudas, desnudo por completo en la certeza. Un día te enseñó a caminar, ahora te reclama, su voz divide la sombra en dos mitades que se unen nuevamente tras su paso, no hay rastro sonoro sino corazón que late, sus nudillos en la puerta de tu infancia. Todo es fácil en su seno, solo es necesario descender. La luz que comienza multiplica tu horror, halo vacilante que te muestra aquella vastedad, llagas engendradas en sí mismas. El silencio te enternece. Tú descalzo sin ninguna duda, desnudo con toda la certeza. Tantas llagas como ideas imposibles. Un día modeló tus pies, ideó tus huellas, balanceó tu cuerpo enclenque, diminuto, de un lado a otro para enseñarte a caminar. Ahora, de la misma manera, es su voz la que te muestra por fin cómo enmudecer.

El recitador se dirige hacia nosotros como si estuviéramos muertos, como si él estuviera muerto, un muerto que se inclina sobre otros cuerpos separados ya de lo que han sido. Ahora somos este despojo sin memoria, le oímos susurrar: somos. Más arriba los espectros reverdecen, el sol recién nacido anima ese gesto melancólico que ha sido tantas veces devorado por la sal. El sol descubre, malicioso, que bajo la piel acartonada brilla el hueso. Somos, y la palabra fractura la propia voz, la desdobla en un eco perturbador y sedicioso que parece ajustar un poco más los nudos en torno a las cinturas de los que, con los ojos ahora muy abiertos, escuchan el estremecimiento de aquella garganta dividida, segmentada, recorrida por un viento súbitamente visible:

No hacía preguntas. De vez en cuando cambiaba de lugar. Nada me unía al suelo. Iba de un lugar a otro pero los lugares no tenían nombre. Las personas no tenían nombre. Yo no tenía nombre. Poco a poco dejé de ver. No preguntaba nunca nada. No hacía preguntas y no había respuestas. Nada me unía al suelo. Parecía una nube. Me miraba una mano y me extrañaba que aquello fuera mi mano. Nada me unía al suelo, nada me unía a mí mismo. Giraba en el vacío igual que las agujas del reloj giran en el vacío. Sin determinación alguna, como una nube, girando, girando. Siempre con la misma intensidad, la misma velocidad, nada me unía al suelo. Los lugares carecían de nombre. No hacía preguntas y no había respuestas. Sentía un miedo atroz a las respuestas. Sencillamente giraba, como las agujas del reloj, sin determinación alguna, sin objetivo, giraba.

Feed, feed, feed. Tsi tsi deee, dee. ¿Estará tan próxima la muerte? Esta niebla que como una segunda piel me cubre todo el cuerpo, dice el recitador,

esta sustancia no del todo invisible que me tapa los ojos y la boca. Brillan las gotas de rocío sobre esta tela de araña. Tsi tsi dee. Se enredan los dedos, la conciencia, las palabras. Los labios ya no pueden abrirse apenas. La lengua no alcanza a empujar la sílaba más torpe. Dee, tsi tsi deee. ¿Será la muerte este sopor, lo incompleto de la acción?, la intolerable lentitud del haz de sol que se adensa, como la sorpresiva incandescencia del opio en el caudal de la sangre. Esa combustión ácrona, un cuerpo craso que nos desplaza hacia el vacío y que nos va anegando en una crecida insoslayable. No hay orillas, todo se ha disuelto en la ausencia de medida, esta exaltación sin fin.

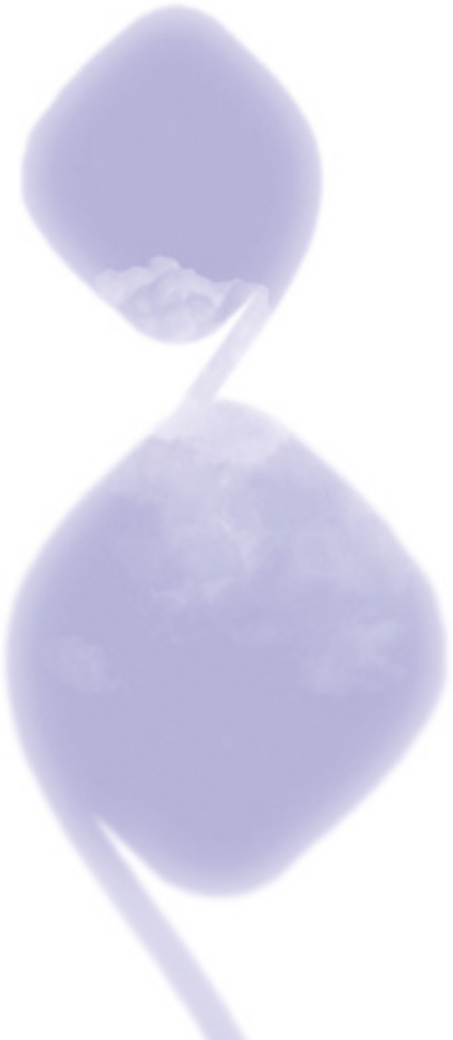
Quedó atrapado el ciervo en la linde del bosque, dice de pronto mientras abre los ojos contemplando la escena en su interior. Roído por la sarna las zarzas lo retienen, despojo abandonado extraviado de sí mismo, ignorancia de sus propias manos, de su cuerpo extático en la putrefacción. Ojos que ignora el cuervo. Lengua enterrada en la garganta. No se acerca el turón, el grajo lo evita en su vuelo. Temerosa, lo desprecia la marta. La piel helada por la escarcha que poco a poco va calentando el sol, levantando tímidos remolinos de vapor. Nube inerte al mediodía, la tarde prepara la noche, la noche lo cubre finamente de agujas de hielo. Nada se acerca, solo la sarna, ajena, continúa abriendo galerías ciegas.

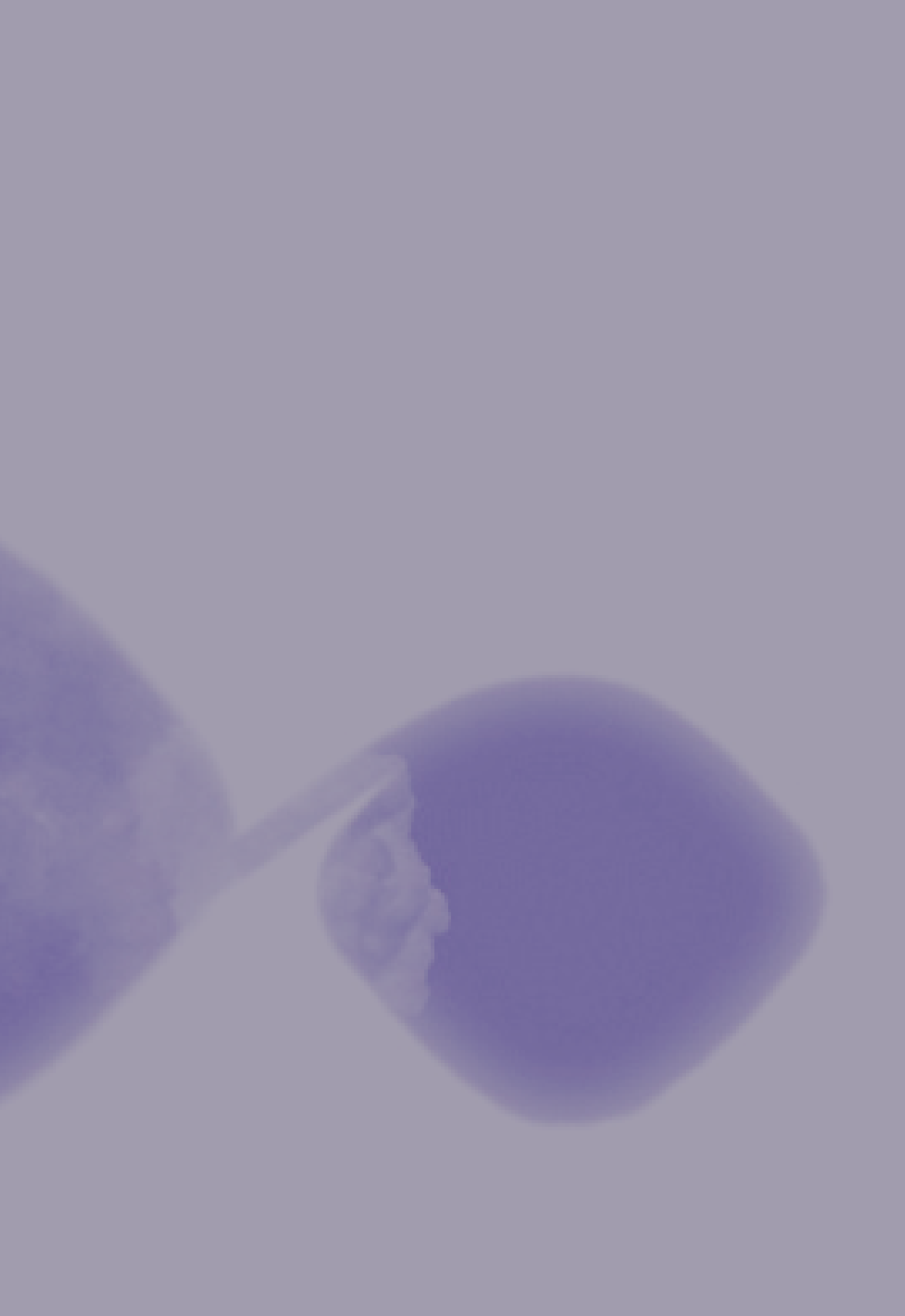
El recitador sonríe, por primera vez nos mira. Parece habernos descubierto, al fin, pequeñas criaturas temerosas, aplastadas por el miedo, encadenadas a ese mismo temor del que anhelantes luchan por huir. Es la muerte

misma en su forma de zarza la que retiene al ciervo, la que os retiene, nos dice sin dejar de sonreír. Ningún pájaro se acerca, nube inconsciente, solo es arrullado por la mosca en su negra determinación. Y esa misma sombra desdoblada en miles de presencias es la certidumbre voraz que zigzaguea ahora en torno a vuestros párpados, las manos trabadas e impotentes.

Como la lluvia evaporada bajo los rayos del sol su aura se eleva enroscándose en torno al vacío, escapando del hombre, bañando en rocío los rostros que velan allá arriba, en la espesura recién amanecida. No hacía preguntas y no había respuestas. Nada le unía al suelo. Nada le unía a sí mismo.

(Fragmento de *olvido tormenta memoria*,
acción poética para dos voces, inédito.
Esculturas de Joaquín Zubieta)





poesía
yo escribo en...

CATALÁ

Anna Gual

TRADUCCIÓN DE LA AUTORA

(Vilafranca del Penedès, 1986) publica con veintidós años su primer libro, *Implosiones* (*Implosions*, LaBreu Edicions, 2008). Desde 2006 escribía en el blog *No caigo, me tiro* (*No caic, em tiro*, Premio Vila de Martorell de 2012 al mejor blog escrito en catalán), donde fue descubierta por la editorial. En 2013 gana el Premio de Poesía Mediterránea Pare Colom con el libro *El ser solar* (*L'ésser solar*, Lleonard Muntaner, 2013). Con la voluntad de seguir averiguando cuáles son los límites del lenguaje, Gual publica su tercer poemario, *Símbolo 47* (*Símbol 47*, LaBreu Edicions, 2015). En 2016 gana el Premio Bernat Vidal i Tomàs por el libro *Musgo* (*Molsa*, AdiA Edicions, 2016) y el Premio Señorío Ausiàs March por *El tubérculo* (*El tubercle*, Editorial 3i4, 2016), que configuran la primera y la segunda parte de la trilogía *Raíz Trinidad* (*Arrel Trinitat*), que se cerrará con *Otros semidioses* (*Altres semidéus*).

Ha viajado como poeta invitada a Croacia (Universidad de Zadar, Universidad de Zagreb y Centro Croata del PEN Club), Cerdeña (Festival Cabudanne de Sos Poetas), Inglaterra (Cambridge Union Society) y Rusia (gracias a la ILC y al Instituto Perevoda). Su poesía está traducida al croata, francés, ruso, inglés, español e italiano.

Teoría del caos

En la superficie
de mi piel de humana
hay restos
de saliva, besos, caricias, mordiscos,
esperma,
chupetones,
cortes, heridas, golpes, llagas,
sudor, cicatrices,
rasguños, sangre, costras, morados, lesiones,
arañazos,
bofetadas,
varices, ampollas y quemaduras.

No me hacen falta ni perforaciones ni tatuajes,

mi cuerpo
es un mapa.

Hay que hacer un agujero

Cojo una pala y un rastrillo
y empiezo a cavar hacia abajo,
rompiendo primero las baldosas,
desmenuzando después el cemento
y la tierra que lo sostiene y todas
las piedras que encuentro las guardo
en los bolsillos por si
de repente vivo un desprendimiento
y hace falta hacer un muro y esperar
que la cosa se calme.

No quiero pensar
a dónde llegaré ni cuánto tardaré
ni si al final encontraré
a alguien cavando en sentido contrario.

Teoria del caos

A la superficie
de la meva pell d'humana
hi ha restes
de saliva, petons, carícies, mossegades,
esperma,
xuclets,
talls, ferides, cops, llagues,
suor, cicatrius,
rascades, sang, crostes, blaus, lesions,
esgarrapades,
bufetades,
varius, butllofes i cremades.

No em calen ni perforacions ni tatuatges,

el meu cos
és un mapa.

S'ha de fer forat

Agafo una pala i un rasclet
i començo a cavar cap avall,
trencant primer les rajoles,
esmicolant després el ciment
i la terra que el sosté i totes
les pedres que trobo les guardo
a les butxaques per si
tot d'una visc una esllavissada
i cal fer un mur i cal esperar
que la cosa es calmi.

No vull pensar
on arribaré ni quan tardaré
ni si al final hi trobaré
algú cavant en sentit contrari.

Quién sabe si chocaré,
sin tener tiempo para prevenir la colisión,
contra la cabeza de alguien
llena de barro y escombros.

La verdad, pánico de chocar
contra mí,
de ser yo la pregunta y la respuesta.

brotes

Entre letra y letra
nace un montón de hierba
que no pienso cortar.

He vuelto a desenterrar significados,
a tensar las palabras juntándolas.

Mírame cómo contemplo,
cómo me cruje el cuerpo
sólo en el acto de mirar.

Estirar las definiciones
como quien estira los huesos
en el momento de levantarse.

Alargar los sonidos
para que te lleguen las ondas
ahora que eres todos los hogares,
todas
las despensas,
todos los refugios nucleares.

Qui sap si xocaré,
sense tenir temps
per prevenir la col•lisió,
contra el cap d'algú
ple de fang i runa.

La veritat, pànic de xocar
contra mi,
de ser jo la pregunta i la resposta.

(De *Implosions*, 2008)

brots

Entre lletra i lletra
hi neix un munt d'herba
que no penso tallar.

He tornat a desenterrar significats,
a tensar les paraules ajuntant-les.

Mira'm com contemplo,
com em cruix el cos
només en l'acte de mirar.

Estirar les definicions
com qui estira els ossos
en el moment de llevar-se.

Allargar els sons
perquè t'arribin les ones
ara que ets totes les llars,
tots
els rebosts,
tots els refugis nuclears.

Deja de repetir en voz baja
que no me quieres a un lado de la cama
si escribo así, que te oigo.

Las cosas no son lo que parecen ser,
sino todo el resto.

efectos

No es en la noche sino en al atardecer,
en la hora azul, cuando diez mil pájaros
en la hilera de un cable eléctrico
se ponen de acuerdo y aguantan el aliento,
aprietan las alas y se les dispara
el latido, la sangre de las patas les hierve
y calculan cuántos nudos tiene el viento,
como si fuera la primera vez, como si fuera
la última, y se repiten por dentro
estamos
a punto
a punto
a punto
de atravesar el cielo y cruzar el continente.

La fuerza del impulso
reverbera el hilo metálico,
hace bajar
por unos segundos
la intensidad
de las bombillas.

Nadie
entiende el porqué.

Deixa de repetir en veu baixa
que no em vols al costat del llit
si escric així, que et sento.

Les coses no són el que semblen ser,
sinó tota la resta.

Efectes

No és a la nit sinó al capvespre,
a l'hora blava, quan deu mil ocells
a la renglera d'un cable elèctric
es posen d'acord i aguanten l'alè,
apreten les ales i se'ls dispara
el batec, la sang de les potes els bull
i calculen quants nusos té el vent,
com si fos el primer cop, com si fos
el darrer, i es repeteixen per dins
som
a punt
a punt
a punt
de travessar el cel i creuar el continent.

La força de l'impuls
reverbera el fil metàl•lic,
fa baixar
per uns segons
la intensitat
de les bombetes.

Ningú
entén el per què.

(De *L'ésser solar*, 2013)

El iris del Dios ciego

En la grieta del arcén se remueve un gesto
que levanta polvo. El polvo que nace bajo la tierra.
Los muertos son quienes lo generan: abren
las bocas en un intento de ser fábrica de oxígeno.

Es preciso vivir entre el verbo y la acción,
entre el misterio latente y el pan en la mesa.

Aprender a tener una nueva mirada.
Darle un buen uso.

Anticiparse.

Deformación

Padre de los astros,
¿por qué me nombraste camino?
Sujeta a los terrones,
plantada, inmóvil, resbalo
con la mente huesuda
por las obsesiones inguinales
y me sé barro y grava.

Textura de palabra serpentea la dentadura
y ni el aliento sube cuando me confunden con un roble.

Discreta en lo oscuro,
el espíritu de los héroes desconocidos
me retiene del puñal.

Ruderal

Renace la menudencia
del ínfimo.

l'iris del déu cec

A l'escletxa del voral s'hi remou un gest
que aixeca pols. La pols que neix de sota terra.
Els morts són qui la generen: obren
les boques en un intent de ser fàbrica d'oxigen.

Cal viure entre el verb i l'acció,
entre el misteri latent i el pa a la taula.

Aprendre a tenir una nova mirada.
Fer-la servir en bon ús.

Anticipar-se.

deformació

Pare dels astres,
per què vares dir-me camí?
Falcada als terrossos,
plantada, immòbil, rellisco
amb la ment ossuda
per les dèries dels engonals
i em sé fang i grava.

Textura de mot serpentejant la dentadura
i cap alè no puja quan se'm confon amb un roure.

Discreta a l'obscur,
l'esperit dels herois desconeguts
em reté del punyal.

(De *Símbol 47*, 2015)

ruderal

Reneix la menudesa
de l'ínfim.

Reposa junto a la carretera,
a la orilla del bloqueo mental.

Qué determinación
la de la pequeña planta que crece en la cuneta,
incomodando el cemento que la estrangula.

Rupestre hasta la médula,
me desvivo por intimar
con esta planta,
para animarla a no decaer,
para copiarle el gesto ganador.

Unas semejanzas
inventadas.

Un impulso vegetal que ya es mío.

El invernar del oso

Me enamoré
del cordón umbilical.

Me daba los requerimientos,
me los ofrecía en la boca.

Ahora vivo en la añoranza perpetua
de todas las vidas
a las que me habría podido amarrar
con aquel conducto
de carne y visiones.

Mi madre
aún no sabe
de las pinturas rupestres
que le dibujé
en la pared uterina.

Reposa al costat de la carretera,
a la riba del bloqueig mental.

Quina determinació,
la de la petita planta que creix a la cuneta,
incomodant el ciment que l'escanya.

Rupestre fins al moll de l'os,
em desvisc per intimar
amb aquesta planta,
per animar-la a no decaure,
per copiar-li el gest guanyador.

Unes semblances
inventades.

Un impuls vegetal que ja és meu.

(De *Molsa*, 2016)

l'hivernar de l'ós

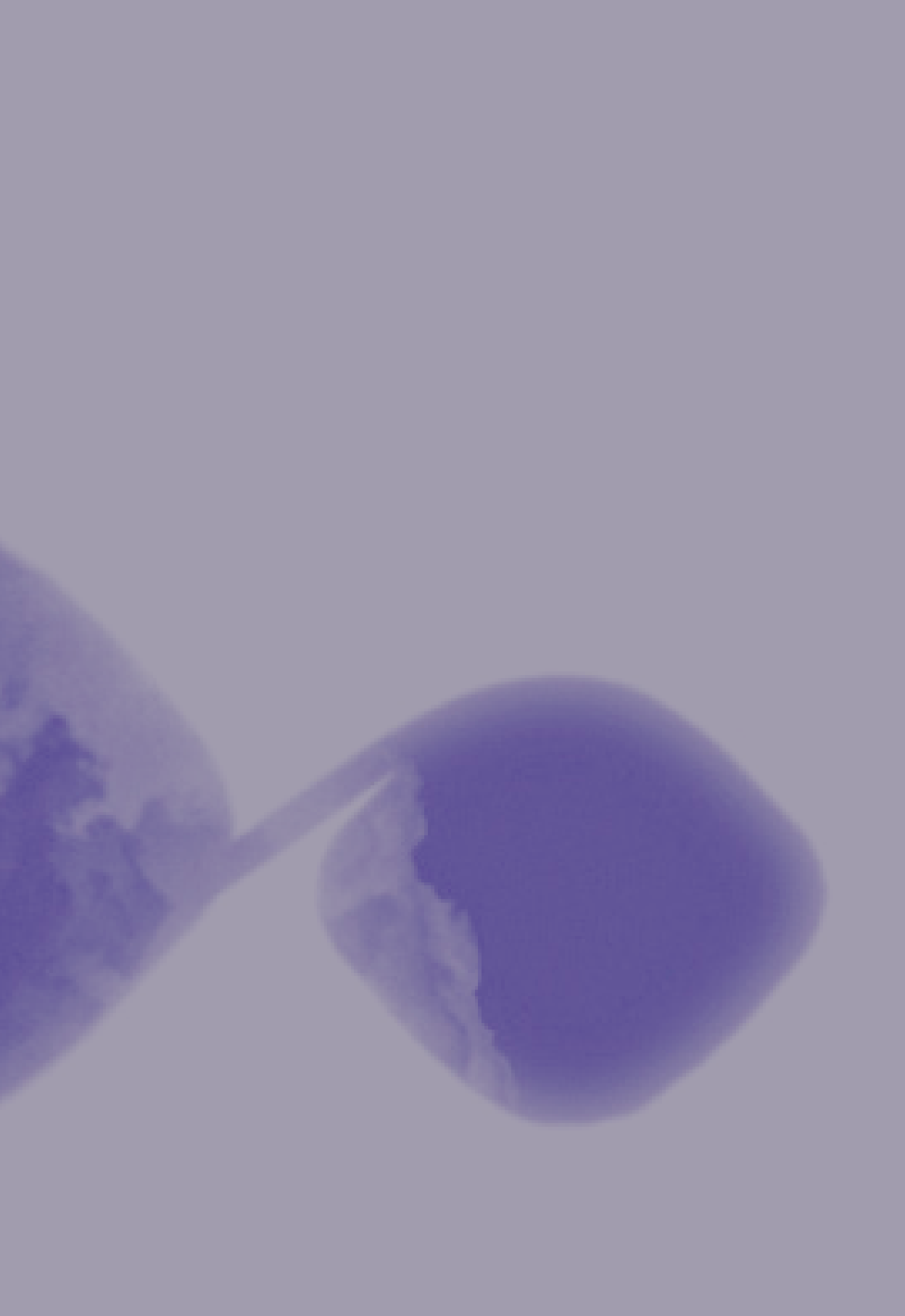
Em vaig enamorar
del cordó umbilical.

Em donava els requeriments,
me'ls oferia a la boca.

Ara visc en l'enyor perpetu
de totes les vides
a què m'hauria pogut amarrar
amb aquell conducte
de carn i visions.

La meva mare
encara no sap
de les pintures rupestres
que li vaig dibuixar
a la paret uterina.

(De *El tubercle*, 2016)



Pedro Álvarez Molina es licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de Sevilla, máster en Literatura General y Comparada por la misma universidad y en Biblioteconomía y Documentación por la Universidad Jaume I de Castellón. Ha desempeñado su labor profesional siempre orbitando el mundo del libro como librero, bibliotecario, catalogador… Actualmente ejerce de colaborador de guion y documentalista en el proyecto audiovisual *La peste*, de Alberto Rodríguez.

Amor

Estas ganas locas de descabellarte,
de sacarte los ojos, de lacerarte,
de colmarte de babas, de extirparte los pechos,
de arrancarte las nalgas
dividiéndote en dos,
de verter sobre ti y extender una blanca
sábana de olvido
y muerte, amor.

Mudanza

El tipo arrogante con el que te cruzaste,
pura sombra, embrión del que ahora lees.
Mágico prodigio siempre acontece,
cada vez que se cruzan, dañándose, dos almas.
Resulta por todos bien sabido,
que no hay amor ni dicha sin heridas
y un cuerpo, cuando sufre, se transforma,
mudando el corazón, mas no la máscara.

Alégrate, mujer, si no me reconoces:
franca señal será
de lo que te he querido.

Díscola muchacha

Díscola muchacha
de mis duermevelas vas
a ser la ruina. Tu plisada falda
presagio de condena eterna.
Piruja y coqueta
caminas por delante
de mi ventana llevándome
prendido por el cuello.
Te sabes la elegida y
no te importa ostentar,
ufana, tu humilde título.

Tú sigue así que un día
de estos te explico
el *tempus fugit* y el *carpe diem*
y armamos un tumulto
de los buenos.

El costal de los pecados

Tantos días almacenados en el trastero
que llegué tarde a la cita con mi futuro:

Ella es harina de mi costal…

Un nombre recién pronunciado
para hacer (me) olvidar todos los demás:

Ella es harina de mi costal…

Como ves, tu otoño es mi verano;
te daré un corazón lustroso… a ver qué me devuelves:

Ella es harina de mi costal…

Bebí de tu secreto a voces y ahogué mi lengua en tu abismo
por no sufrir el mordisco de tu desdén:

Ella es harina de mi costal...

Me encomendé a Lilith y aprendí las leyes de la muerte
solo para no poder rechazarte:

Ella es harina de mi costal...

Tan desacostumbrado al mercadeo de sentimientos,
torné mi alma en cacharrería, mas:

Ella es harina de mi costal...

Rodeaba sus actos de bosques tan tupidos de palabras
que al pronto se volvían invisibles:

Ella es harina de mi costal...

Porque sé que el amor es una persecución acompasada,
seguiré tus pasos a tientas:

Ella es la harina de mi costal.

llegaste tú

Como eslabón de ilusionista;
como chispa de pedernal;
como pan a deshoras;
como mayo para las aguas;
cual molino sin aspas;
como palabra de nadie;
como risa guardada;
como la cruz a Dimas

(Irremisiblemente).

Orlando

Tú, que me congraciaste
con el oficio de la mentira,
artesana del dolor
que tornarás albos todos mis caminos,
Asesina de la ternura;
Alquimista de la espera,
raptora de mis momentos de gozo.

Tú, que arrinconaste la luz y las orillas,
alta dignataria
de todo lo que espanta y retuerce.
Matrona de mis desvelos,
me anegaste las cuencas de los ojos y
rociaste mis miembros
con el caldo de la desesperanza.

Tú, que has empapado mi lengua en alquitrán…

Conserva escondido, si puedes,
mi perdón.

Cartografía

Manaré tus aguas para apartarlas, mujer roja…
porque he recorrido mi anatomía escondida a través de tus manos
y esto lo sé ahora, que me confirmo
en el abrigo de otras pieles y estoy presto
a olvidarte.

Te donaré este pequeño dolor para que no te pierdas:
estos dientes te enseñarán el camino.

Mis brazos, tenazas para los tuyos;
mis piernas, soldados insobornables;
tu pelo es tu nombre y no te lo puedo
hurtar.

He usado mi lengua como brújula
y así he llegado a la sima de tu enigma.
Pretendo nadar entre tus labios
pero hay demasiado mar.

Me esfuerzo en alcanzar la lámpara negra,
soy jaleado por tus procaces susurros.

Coge el timón y arrúllalo hasta tu boca, mujer roja…
deja que cruce el continente de tu cuerpo
como fenicio perdido.
Haz que te robe la palabra y la brega.

La alquimia de mis padres reclama su lugar
en tus conductos.

Tiembla, tiembla conmigo,
¿no ves que es dios quien nos aprieta las manos?

Loada seas Lilith por esta lluvia de besos rotos.

Pequeñas impudicias

Esta desaforada parafilia que sufro hacia las bibliotecarias
[departamentales aún no ha sido bautizada.

La juventud lo abandonó dando un portazo.

Siempre buscando el sol... para darle la espalda.

La felicidad era algo que ocurría sentado en un escalón.

Cuando la naturaleza piensa en pirotecnia recurre a las palmeras.

Hora de malearse por una chica todo embalaje.

Nunca me quiso y yo, en correspondencia, nunca se lo agradecí
[lo suficiente.

Con ella, mi cielo tuvo un color de sopa fría.

Lo prometido es duda.

Entre el dolor y la nada, no sé yo qué decir.

Los bares de mi ciudad acarician a cualquiera; las chicas, tienen sus días.

¿Quién da la vez de tu corazón?

Todo escritor esconde un sepulturero.

Fea... como mi sentimiento de culpa.

Quien no madruga no necesita la ayuda de dios.

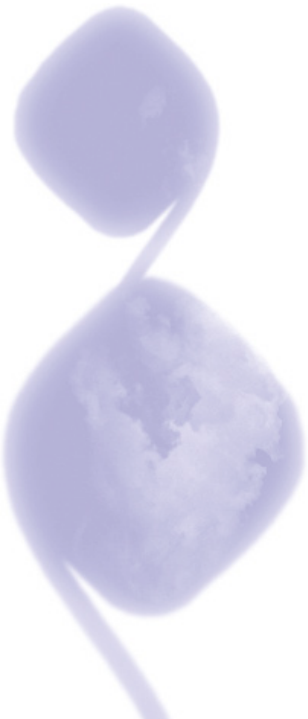
Amable, esa palabra derretida por el uso...

Maté la idea de tanto frotarme con sus encarnaduras.

Te buscaré entre las hojas de mi nuevo calendario…

Mudar de alma para mantener, intacta, la piel.

(Inéditos)



Azucena G. Blanco

(Córdoba, 1978) es doctora en Teoría de la Literatura y de las Artes y Literatura Comparada, y trabaja en la Universidad de Granada. Sus reseñas de poesía contemporánea han aparecido en diversos periódicos culturales. En 2007 publicó *El instante, la contradicción* (Genil), dedicado a la obra de Ángeles Mora y Rosaura Álvarez. Compartió lectura con Mirta Rosenberg en el festival internacional Cosmopoética (2008). Entre 2006 y 2010 vivió en Berlín, donde dirigió con Raquel Rivera el festival hispanoalemán de poesía Brücke. Ha publicado la *plaquette Zwielicht* (Limbo, 2014) y *El ser breve* (La Bella Varsovia, 2016).

A VECES no continuar la frase
es un acto
de valentía
Silencio de sí

UNA LUZ inmensa
ha cegado la mañana
los frutos tempranos ya
lo saben
los cuerpos pálidos aún
decapitados

Todos los ojos de la ciudad
han comprado la primera fila
en los balcones repletos
de sandías y zanahorias

Y los cuerpos los mismos
blandos
se entregan a ella
tras el letargo
—lagarto frío—
para que los abrase
para que los abrace
como una voluntad
de ahora sí
dibujarles un rostro

Embra

Cómo encontrar cobijo entre tus muros
abiertos
en fuga
si el simulacro apenas se mantiene
en una galería
que es nuevamente un hueco
y sin embargo
tus arcos ciegos y entrelazados
emiten una promesa irónica
icónica
como dos ventanas que se miran

Decenas de huecos
Huecos diminutos en hilera
huecos imitando huecos
Tus tumbas abiertas
ventanas subterráneas

Pareciera que el edificio
se sostiene sólo
como justificación de una apertura mayor

Orificios al tiempo
Tras ellos
el gris escocés

Hablan y sus palabras
más que síntomas
son insectos de agua
o algo más alado más leve
la sombra misma de una palabra

Embriagados
en ceguera
no hay luz de guía

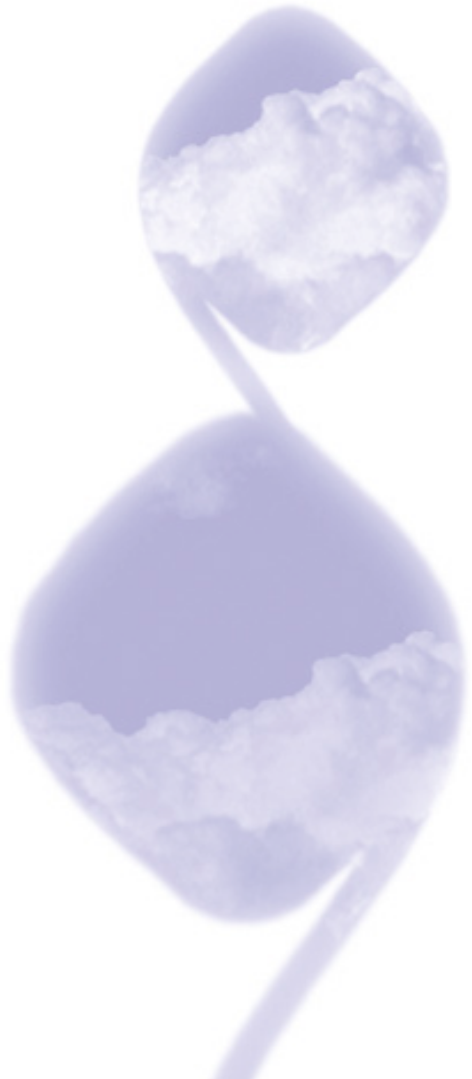
Excepto
la fiebre

Encandecen

Hay un murmullo incesante
repitiéndose
en tu cabeza ta-ra-ta-ra
tarareas
Hay algo gelatinoso en tu voz
de pájaro eléctrico

Invade
Miembros sin cuerpos

(De *El ser breve*, 2016)



Diana García Bujarrabal

(Madrid, 1980) es licenciada en Periodismo y Sociología. Participa en talleres, recitales y revistas literarias, especialmente en Madrid, donde reside. Sus poemas han sido recogidos en diversas antologías, como la *plaquette* colectiva *Trilogía PEZ* (Nanoediciones, 2012), *Esto no rima. Antología de poesía indignada* (Origami, 2012), *Último Ahora* (Izana Editores, 2013) y *En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis* (Bartleby, 2014). En 2015 publica *Destemerás el nombre de las cosas* (Ediciones Deliciosas), su primera *plaquette*; y en 2016 *Por este suelo a piel* (Tigres de Papel), su primer poemario.

IV - Donde duermen los niños

Hay un baúl de agravios que aún carecen de nombre,
y unos ojos redondos,
siempre abiertos para espantar el miedo.
Donde duermen los niños
los caballos con alas que relinchan de noche
beben siempre en el cuenco de las lágrimas secas.
¡Y qué saltos entonces por el cielo estrellado!
¡Qué lejos, al galope, los ruidos de la basura
en el desayuno!
Muchos niños comen ruidos desde primera hora,
comen ruidos malolientes,
ruidos como de basura.
Y, ¿qué le importa a nadie si mascan sus despojos?

Donde duermen los niños aún se tiende el descanso.
Y otros nombres dibujan su reposo en sus labios
mientras están soñando.
Porque los niños sueñan.
A veces sueñan.

Palabras

Contengo palabras de todos,
palabras como anís, alcoba, hierbabuena,

pecho que sube y baja
para decir rosquilla o bien rosario al fondo de la infancia,
y sigue respirando,
en el armario, dentro, caramelos violeta las voces del pasado,
la alegría, el güisqui.
Palabras biensonantes
como astracán o azogue,
o el golpe de campana que da un «inoportuno»
dicho a tiempo.
Mis palabras también los nombres propios,
muchos tan olvidados
que no vienen al caso.
Diccionario-capricho del idioma
el tránsito de «espero» a «tu me manques».
Y así es la vida, huida de las palabras-trampa,
aquéllas que contengo.
Pero vendrán las otras:
la tristeza, la rabia, el dolor con punzadas de hielo en el oído,
el dolor o la muerte,
no contengo,
no comprendo,
son palabras ajenas que me tienen a mí.

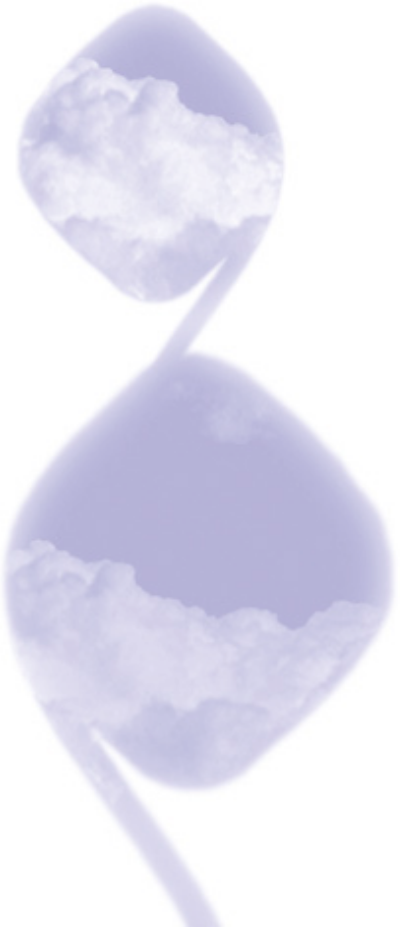
Sin más

Ahora
cuando digo descalzo,
quiero decir: descalzo.
Preciso el adjetivo
que en el camino arde del dolor,
descalzo
y sin metáfora para tu pie desnudo,
desnudo no,
descalzo,
sin mentira,
por este suelo a piel.

ANTES de que acabe este poema
habrá otro poso de ceniza en el futuro,
otro deseo ardido en el momento.

(Esto no se detiene).
Somos el polvo que ensuciará mañana
los haces de la luz,
y hallará escondite en las esquinas
donde no cabe la soberbia.
Somos ya el polvo,
conviene recordarlo:
partículas pequeñas,
restos,
minucias que susurran su voz a ras de suelo,
las sacudidas leves de otras ganas que pasan,
lo que quede de mí,
y de ti,
todo mezclado, somos ya el polvo
suspendido,
flotemos con placer.

(De *Por este suelo a piel*, 2016)



Sonsoles Hernández Barbosa

(Vigo, 1981) es profesora de Historia del Arte en la Universitat de les Illes Balears. Durante la realización de su doctorado estuvo becada en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Es autora de las monografías *Un martes en casa de Mallarmé. Redon, Debussy y Mallarmé encontrados* (Editorial Complutense, 2010), texto ganador del Premio Dámaso Alonso de Ensayo en 2009, y *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)* (Abada, 2013). Ha sido finalista del premio de relato breve de la Fundación Unir de Zaragoza (2014), ha publicado poesía en el volumen *La mancha mínima* (Escuela de Escritores, 2016) y en la revista *Letralia*.

acción-reacción #1

Ablanda sus formas el metal que nos acoge
se derrite el asfalto de la carretera
los neumáticos se funden.

Infusionamos con el alquitrán.

No puedo mantenerme erguida
ni puedo mantenerte a ti,
me has deshuesado.

acción-reacción #3

Apagas la luz.

Permanecemos
dispersos en la oscuridad,
(des)integrados en el espacio infinito.

Sólo si me acerco a ti
podemos volver a limitarnos.

Aún nos queda mucho cuerpo por recorrer.

día cualquiera #1

La ciudad me amanece. Por la cicatriz de la cortina me deslumbran sus tinieblas. De fondo, el rumor indigesto de la humedad contra metal, de la humedad contra caucho. Invoco pensamientos centrífugos que las sábanas equilibran. Doblegar esa tensión y entregarme ahí fuera sólo puede venir de un gesto reflejo o de un impulso rescatado al sur del ánimo. En la espera, me conformo con sortear la onda expansiva del desplazamiento de este segundero.

funambulismo

Un instante justo
antes de que oscurezca
en cremallera cielo y mar
convergen un cobalto saturado.
En el horizonte inestable equilibrio.

Sobre este límite exacto
un buque apenas llega a percibirse.
Certeza:
necesita hundir parte
de su casco para mantenerse a flote.

de cuajo perenne

Mediodía de agosto,
calor de suelo mesetario
bajo las zapatillas.

Un suspiro a destiempo
desprende pétalos de acacia,
como un cirro cuarteado.

El verano se templa de repente.

Recostada buscando la palabra
se produce
el órdago imprevisto:
la sombra del vello del abdomen
sobre la hoja de papel.
Y se lo lleva todo.

dismorfia controlada

En una apnea del minutero
mi cuerpo percola el polvo en suspensión
y me desposo.

Pongo un filtro entre yo y mí misma,
introduzco la distancia
de un lado el presente
del otro el instante.

Percute el café contra el metal,
disociación interrumpida
me pliego en mí.
Me restablezco el sosiego.

corpografía marina

Baja la marea
y asomo en mi parte más alta,
un iceberg
volcánico y anclado al fondo.
Casi sepultada, inmersa. Así me prefiero.

Baja la marea
y sus trazas emergen
esgrafiadas
en mi superficie, mientras me recorre.
La resaca ha arrastrado consigo el pudor.

Baja la marea
y mi cuerpo al viento se ofrece desnudo.

corpografía vegetal

Reside la memoria en las vetas
en las líneas paralelas del rostro
en las líneas en negativo de este musgo.

En los nudos,
como purga de las lluvias escurridas
este lodo enraizado.

Los devuelvo a la intemperie
los observo
los acaricio.
Ahora sí me vuelvo vegetal, madera,
cuerpo.

SOPLAS para apagar la lámpara.
Y se cumple. El deseo.

(Inéditos)

Javier Hernando Herráez

(Ávila, 1986).

Transitamos el centro y las afueras

Ahora que he ido y he vuelto,
que he visto lo que había allí y lo que hay acá,
que me han visto pasear por aquellas calles
y me han visto pasear por éstas,
que he probado vinos de ese lado del río
y vinos de éste, blancos y tintos,
ahora, que tengo una idea más completa del paisaje,
que he dejado que pasase el tiempo sin temor
a que pasase,
que se me han muerto mascotas y familiares,
que he escrito poemas a las mascotas,
pero no he escrito nunca poemas a los familiares;
ahora que me he dado cuenta de los errores:
de los aciertos que son errores
y de los errores que siguen siendo errores;
ahora que estoy aquí,
repitiéndome de nuevo, como un completo imbécil
que no ha sido todavía capaz de aprender de que va esto;
ahora,
que volverá incansable, una y otra vez,
hasta que ya no vuelva;
ahora que soy el zorro atropellado en la carretera
de tanto cruzar de un lado al otro,
ahora que te he dado un buen susto
cuando conducías por la noche, de regreso a casa;
ahora, me pregunto.

Esperábamos reglas para saber lo que hacer

Quiero una camiseta con la palabra camiseta
y una botella que tenga escrita la palabra botella.
Quiero escribir un libro que tenga por título libro
y que en todas sus páginas aparezca sólo la palabra página.
Quiero levantarme por la mañana en unas sábanas
en donde ponga sábanas
y poder nombrar las cosas al leerlas.
Quiero que mi gato se llame gato
y quiero que su sueño se llame ojos cerrados.
Quiero que mi nombre sea el de caída.
Quiero que mi cuerpo sean aguas rápidas.
Quiero un vaso frío, un aperitivo salado,
una catedral de abejas, un árbol enfrente.
Quiero que a mi vida la llamen extinción.

Quisimos cambiar el mundo desde lo cómodo

Eres el éxtasis.
En cada paso que das domas el pasto.
Cuando eres tumbado en la hierba, bajo el sol de diciembre,
adviene la genealogía de los místicos.
Eres lo siempre presente.
No conoces la mentira.
El lenguaje que te han otorgado
solo al mundo le pertenece.
Tu esparcimiento es la cuna de los sabios.
Deambulas, naturalmente, habitas el campo,
conoces la tierra, el aire, las flores comestibles
y el agua salada y el agua dulce.
Por esto ahora te pido:
mátame lo que soy.
Hazme el favor, sé valiente,
acaba con esta punzante sensación de *esto*.

Gritamos frente a un acantilado para hablar con el eco

La lengua envuelve el hueso de un albaricoque y germina.
La boca se abre, la mandíbula se estira y luego se parte.
En el cuello, a la altura de la nuez,
aparecen, como topos, las raíces,
y bajan por el esófago y atraviesan el estómago
y avanzan por la humedad laberíntica de los intestinos.
Donde antes había una oreja
y donde antes había un ojo:
ramas con hojas, con flores y con frutos.
En el pelo anidan mil gorriones:
piando mil gorriones, aprendiendo a volar mil gorriones,
revolviéndose novecientos noventa y nueve gorriones.
(Uno acaba de morir).
Son las 18:25.
La madre, busca sol y encuentra sombra,
coge los utensilios de la poda,
preocupada corta la lengua, siega el cuello,
acuchilla un dedo y otro dedo y otro más.
Piensa que así su hijo crecerá con más fuerza.
Lo riega con el agua de una cazuela
y espera, a su lado, esperanzada.
La abuela recolecta las frutas del suelo para hacer confitura.

(De *Todos los animales muertos en la carretera*, 2016)

Viajamos en autobús,
tu tío está en el hospital
y viajamos
durante toda la noche.

Son cerca de las cuatro.
El autobús entero está dormido
sometido por el

cansancio del cansancio.
Tan solo se escuchan los pies,
el olor de ligeros ronquidos.
Diciembre cae como un alud.
Las liebres blancas
atraviesan
el campo feliz de los sueños.

Miro al conductor,
su tarea, el espejismo que me
devuelve el cristal.
No quiero que
él también se duerma.
En el bolsillo de su camisa
tiene bordado un nombre.

Se llama Caronte.
Con letras de árbol.

La luz de los faros abre la noche.
Empieza a nevar
y cada copo de nieve
es una pluma que se desprende
del ala de un ángel.
La gente se acurruca en sus abrigos.

Mis ojos pesan
como pesan las estrellas.

Aquí estamos.
Seguros y confiados.
Absolutos desconocidos
durmiendo juntos,
extraños todos para todos.

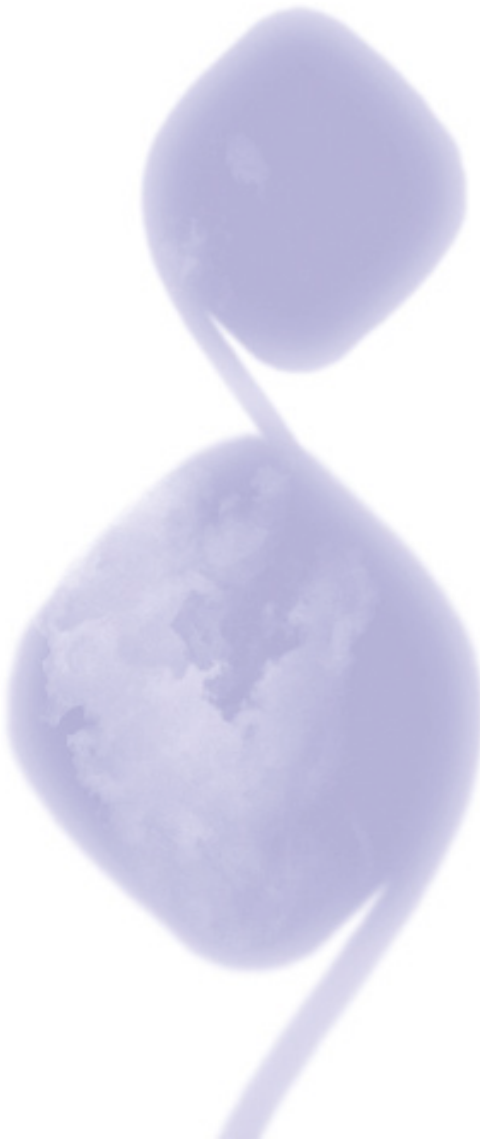
Tengo ganas de decirle
que pare,

que pare, por favor,
que abandone la meta y sus significados,
pero lo único que soy capaz
de nombrar es este silencio.

Creo conocer cuál
será la próxima parada.

El escalofrío.

(Inédito)



Eva Yárnoz

(Pamplona, 1975) es madrileña de adopción y licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha estudiado en el Reino Unido y posee formación específica como traductora y correctora profesional. Es colaboradora habitual de la revista *conVersos*. Es autora del poemario *Universalia ante rem* (Neopàtria, 2015). Con *Filiación* ha ganado el Premio Flor de Jara de Poesía de 2016, que próximamente será publicado. Asimismo, es autora de los inéditos *Cauces del que teje* (finalista del Premio César Simón en 2015), *Disolución de las formas*, *Viento que colige* y *Pan vivo*.

en amor de glándula

I.

cansada de corregir los extravíos del agua. los líquidos subalternos subyugan el agua estancada. controlan los líquidos que habitan en las esquinas del llanto. en disolución como tormenta que gira en las aguas mansas, calibran la continuidad del líquido subalterno. el líquido manso que arrastra las ramas. amarillos los caldos del cuerpo que rompieron las sogas contra mareas. ahora soportan la continuidad como luna madre sobre el agua mansa.

II.

así con brisa consuelan a las aguas que sollozan. aguas mansas reflejo de las noches quietas. noches quietas con luna que amaban con glándulas. en las orillas del agua los animales quietos con ojos en fulgor de luna. en las orillas el animal que confía en la muerte que salva. como hoja que es lecho del cuerpo o del cabello. como hoja cálida que alivia los caldos nocturnos. el ojo del animal en amor de glándula que espera con paciencia los signos transparentes en la noche.

liquen

nonato soñoliento en los caldos del cuerpo. con su ritmo incesante las ondas de tu playa. los dedos apuntan al mundo sumergido en las yemas. donde los ojos son nueces y los pies almendras. aprietas el aire con tus dedos, la tentativa extraña de la mano que yace.

come del liquen que flota como por peces aniquilado. arranca con tus dedos los musgos del cuerpo, hay algas nutritivas en las aguas del vientre. como un caldo templado tus dedos que nadan.

como almendras los ojos que se fijan en el mundo. mundo sumergido en los vientres de agua. come del liquen devorado por animales. los lobos transcurren y vigilan.

abruma al ojo el tejido iluminado y la voz insolente que resuena y te llama, mundos del frío donde las manos se sostienen al aire. a la intemperie la mano sin miembros y sin tacto. en el mundo los dedos se sostienen solos.

(De *Disolución de las formas*, inéditos)

esporas y costuras

suavemente abraza las costuras de la tierra.

costura mimbre de los ojos que desgarran las esporas. dejaste tu lirio encendido de luz entre el viento pausado de los jardines. sujetamos nuestras velas en nuestros claustros encerrados. habitamos entre las piedras, constructos del hombre con nombres que se aísla.

no decir

la célula vieja desprendida de nombres sobre un catre y sus sábanas.

y el sol que repasa los senderos donde se posan los ácaros o los dedos, o los restos de sombra.

dejar marchar como arroyo entre luciérnagas de una aldea, los restos del bosque, encendido en sus sombras, de sombras verdes, de cálidas costuras.

empujar a la hoja, muerte pequeña que navega. nada es pequeño en los ríos, nada es pequeño en tus manos. manos pequeñas.

las manos que tocan poco a poco. nunca tocamos nada. quedamos en la electricidad de las formas. quedamos en ese campo incierto de las costuras. mimbres rotos con un orden con ojos vueltos. hacia dentro sin nombres célula como universo partido en disolución.

abrirse sin nombres a las formas abstractas. número roto de la materia.

masa oculta en la sombra que comprime las almas. hábitat como ola leve, no separada de mis aguas. océano inmenso la sangre que baila.

como heces enjambradas de nombres, no temer las redes que contienen los sentidos que atribuyen la red insensible a los nombres que nos señalan. sin color los ojos. en el no saber sin nombres hayamos la trampa que acuchilla las manos rotas de mimbres, rotas sin costuras.

advertir a los otros. como peces nadamos en el agua disoluta del océano. emprendemos un viaje en el no saber del agua. qué candidez el agua que no sabe y acoge los corales. en la incertidumbre el agua sin nombres, los peces vividos por el agua.

la vida una del agua como algas que bailan. sin separación de nombres, como piedras disgregadas.

espiga sola

así hago tu voluntad torpemente, hasta donde puedo.

así me convierto en la espiga sola mecida por el viento.

así congrego a mis amigos sin apelación de nombres, y separo las formas incontables, y las destruyo.

estoy en la apelación con los nombres, y silbo al viento que me circunda, y a las olas que son una. y a los dedos que nunca tocan.

sin apelación de nombres, nunca tocamos nada. nadamos en la incertidumbre absoluta. y no decimos sino amarillos en lo azul perenne que nada significa. sólo significan con la apelación infinita, en su círculo que gira. el círculo hogar pequeño y cálido, donde el gato se asienta. o el círculo que gira y te mantiene en tu casa. el círculo de la repetición es como una eterna tormenta, y el agua salpica la orilla donde esperan los animales, bañados de glándulas que supuran. mi cadáver es tu energía, mi pequeño cadáver enterrado bajo las rocas.

copular

tú sabes que la luz limpia hiende los versículos sucios de sangre, de bilis que hierve. de hambre. tú sabes que no sabemos estar con el olor que hiede. sino que sabemos escalar las obras inacabadas con los reptiles.

estamos en el proceso de construir las ciudades que
[se derrumben.

estamos construyendo para que todo se desmorone.

estamos con los ojos en la disolución de los gérmenes
[que polucionan.

con los gérmenes disolutos de los nombres.

que vierten y conmueven a los seres indisolubles.

la lama no es vertical sino que se extiende. construir hacia delante es cercar el territorio que no se recorre.

yo diría algo entre las nubes que resuene. diría hábitos y copular y corrientes. diría con los dedos «alcanzo lo que hierve y toco levemente lo que es leve».

quiero ver el orden que cerca las formas que se disuelven. quiero convertir en el ojo la disolución sin término. quiero hervir con las partículas tiernas que bailan. quiero hendir con mi mano disoluta la partícula ilusionada. quiero abrir los senderos de la pierna o el brazo que se aferra. quiero recorrer vertebral la cuesta empinada que te encumbra.

quiero verter mis líquidos sobre tu espalda húmeda del liquen y de las hierbas. quiero convertir la hierba en la sangre de las venas, y convertir las venas en la letra de un alquimista. convertir sin formas lo informe en la vida una que no se manifiesta.

prisma

deseo mío como resina. ojos míos en las sombras que perduran hasta que la resina no es nada. resina suelta que salpica y retiene, brevemente, unas células. abril de las resinas, flores que se marchitan. flores iluminadas de las praderas.

lienzo del espectro. luz infrarroja de los dedos calientes. mansos caldos en los colores que no avistamos. ojo del animal que ve los cálidos mimbres. colores por debajo del espectro.

como lenguajes entrelazados por redes ocultas. amables las redes, las palabras tentadas. número oculto, lenguaje de los prismas. abril de las flores en la montaña. resuenan las ondas como los órganos de una iglesia. volcán dormido. la lava fría.

(De *Cauces del que teje*, inéditos)

PORQUE incansablemente esta noche he trabajado la tierra
sin mirar atrás, reino perfecto en la tierra arenosa.

porque he mirado más adentro y me he adentrado
[en el surco abierto del cielo
y el viento ha movido las ramas,
sin mí al sol de todos los inviernos,

campos abiertos sin mí

sol que fulge con cantos

repite sin ti la voz que corrige los duros perfiles y
[suaviza, suaviza, llano árido,

porque la voz duele en la boca que supura llagas y descose
mentiras repetidas una y otra vez, canto rodado de la tierra.

porque sin ti en lo solo que no tiene nombre has de morir

al sol de todos los veranos

marcho sin mí, llano árido, amarilla la mies del suelo, cántico silencioso en el no saber…

rastro sin mí, vertido al cielo
rato que mendigo al sol de todos los inviernos.
convierto sin mí la rabia que sucumbe a la bilis vertida
[de la sien

en el no saber como ojos vueltos que piden
un rato sin mí bajo el fuego.

(sin mí bajo el fuego, yaciendo en el suelo vertido.
inconexos restos
de mí)

vi los campos abiertos sin mí, y volé. ya no. escribo
[sobre Mí. he muerto hoy. y vuelo.

vuelo sobre la siembra amarilla de sol y me elevo. amor en
todo que me nombra. sin mí en la siembra que es fecunda.

(Poema largo seriado. Extracto de *Pan vivo*, inédito)

reflexión

pensar la escritura

POESÍA Y ENFERMEDAD: EL LENGUAJE POÉTICO ANTE LO REAL

María García Zambrano

(Elda, 1973) es licenciada en Periodismo por la Universidad de Sevilla. Ha realizado estudios de doctorado en Literatura y Comunicación, un posgrado en Letras Modernas en París y Lima y seminarios de Literatura Argentina en Buenos Aires. En la actualidad trabaja como profesora de Lengua y Literatura en secundaria y bachillerato en Madrid, donde reside.

Tiene tres libros publicados: *El sentido de este viaje* (Aguaclara, 2007), *Menos miedo* (Premio Carmen Conde de Ediciones Torremozas y semifinalista del Premio Ausiàs March al mejor poemario de 2012) y *La hija* (El Sastre de Apollinaire, 2015). Sus versos aparecen en algunas antologías, como *En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis* (Bartleby, 2014), *Voces del extremo. Poesía y resistencia* (Amargord, 2014) y *28/28. La Europa de las escritoras* (Gobierno de Cantabria, 2015). Y en las revistas, fanzines o páginas web *Nayagua*, *La Tribu de Frida*, *La Galla Ciencia*, *Tres en Suma*, *Caligrama*, *Poesía de Mujeres*...

Ha compartido escritura en talleres y seminarios con poetas como Ángel Leiva, Ivonne Bordelois, Reina María Rodríguez, Hugo Mujica o Enrique Gracia Trinidad. Ha colaborado en el programa de radio *El Planeta de los Libros*, del Círculo de Bellas Artes de Madrid, con un espacio dedicado a la literatura de mujeres. Y forma parte de la Asociación Genialogías de poetas para la divulgación de la poesía escrita por mujeres.

Nada tiene que ver el dolor con el dolor
nada tiene que ver la desesperación con la desesperación
Las palabras que usamos para designar estas cosas están viciadas
no hay nombres en la zona muda.

Diario de muerte[1]
ENRIQUE LIHN

ESCRIBO ESTE TEXTO en la habitación de un hospital. En esta zona muda quiero encontrar las palabras precisas, no viciadas, que pongan lindes al terreno donde germina mi poesía. Advierto que teorizar sobre la propia creación me sitúa en un lugar incómodo porque de un tiempo a esta parte no puedo dar nada por sentado, intuyo una poética en construcción, en un estado permanente de aprendizaje, como el vivir. Desde el nacimiento

1. Lihn, Enrique, *Diario de muerte*, Santiago, Editorial Universitaria, 1989.

y enfermedad de mi hija, el eje sobre el que se podría anclar mi poesía no cesa de moverse, incluso de fragmentarse. Enrique Lihn escribe su *Diario de muerte* enfermo de cáncer.

«Escribir el dolor / para proyectarlo / para actuar sobre él con la palabra», escribe Chantal Maillard.[2] Elijo este punto de partida. Conozco el territorio del dolor, una pulsión inevitable me lleva a hablar de él (o desde él). Entonces las palabras de Ajmátova en su *Réquiem* se convierten en un mandato, y un desafío. «—¿Y usted puede describir esto? / Y yo dije: / —Puedo».[3] «El soplo quiere una forma», grita Hélène Cixous en *La llegada a la escritura*.[4] El dolor quiere una forma, parafraseo. Una forma nueva y desconocida para transitar una zona terrible y desconocida, donde habita lo real, y de la que no se puede hablar.

Existe un punto de inflexión natural en mi creación que separa los libros que anteceden al hecho nombrado. *Menos miedo*[5] se publica antes y su escritura supone para mí una vía de conocimiento, un indagar en la memoria (situarse en ese refugio familiar para rescatar los afectos), enfrentarse con el miedo a través de la escritura para neutralizarlo, cantar el amor y las posibilidades de la palabra para alumbrar ciertas sombras. Su escritura me llevó al menos seis años y hubo un trabajo sobre el andamiaje de los textos, el ritmo, las imágenes y metáforas... Una escritura que, al paso de los años, la veo como una apuesta estética, con un cariz ontológico y metafísico, sí, pero un juego del que podía salir indemne, porque tenía la libertad para abandonar. Escribía desde un «cuarto propio» más o menos apuntalado. En algunos textos de este libro di rienda suelta a cierta imaginería simbolista y surrealista para hablar de la angustia, incluso de la depresión, pero desde la distancia de quien ya se sabe a salvo, tan solo arriesgaba mi capacidad como poeta, y eso, ahora lo sé, no es tan trascendental. Pero llegó el dolor y la muerte/posible, y tuve que nombrar lo real. De las estanterías de ese cuarto se cayeron apuntes de los románticos, y Goethe, y Derrida, y la vanguardia, y la posmodernidad, y el discurso roto, y la fragmentación del sujeto lírico, y la anulación de la sintaxis, etcétera, etcétera. «La estética si no está al servicio de algo más importante es inútil», afirma Maillard en una entrevista. Me quedé desnuda en un cuarto vacío. El olor de un hospital, la aguja que penetra,

2. Maillard, Chantal, *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004.
3. Ajmátova, Anna, *Réquiem*, Madrid, Ediciones Torremozas, 1996.
4. Cixous, Hélène, *La llegada a la escritura*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2006.
5. *Menos miedo* es publicado en 2012 por Ediciones Torremozas y ganador del Premio Carmen Conde.

el flujo de oxígeno que se oye en la noche, la herida real en la carne real de tu propia hija, ¿cómo se nombran? No podía jugar con el lenguaje, o no solamente. La enfermedad no me pertenece, no quiero apropiarme de ella, pero hay algo quizá más consustancial que el propio mal. El dolor de un hijo te sitúa en un precipicio en el que la angustia no te deja pensar/construir un discurso propio coherente, todo estalla, hay que levantar de nuevo esa torre de sentido construida durante años. Debo resignificar las palabras. La escritura, como la vida, se sitúa ahora en el límite.

El signo es arbitrario, pero el dolor no, escribía Alberto Chessa tras la lectura de mi libro *La hija*.[ó] Era necesario limpiar las ruinas teóricas y acercarme a quienes me precedían en esta tarea tan real que enfrenta vida y muerte. Anna Ajmátova, Chantal Maillard, Mary Jo Bang, Paul Celan, Juana Castro, Sylvia Plath, Roberto Bolaño, Enrique Lihn, Francisco Umbral... Literatura/vida es el binomio recurrente al abordar la creación de muchos escritores, ¿cómo afrontarlo ahora desde esta trinchera? Quería escapar de una autorreferencialidad narcisista, hablar de lo universal desde mi condición de sujeto lírico distinto a mi yo herido, que mi voz fuera «transparente» para sumar las voces de una experiencia que trascienda el «yo», una experiencia que, sabemos bien, no se puede nombrar, y sin embargo, tanto el libro *La hija* como el inédito *El amor y la ira* comienzan con el verbo ser en primera persona, qué sospechoso. Tal vez porque la enfermedad dinamita tu propio ser, y una ya no sabe cuánto podrá soportar, aflora la necesidad de que el poema sea ese «lugar donde todo sucede» del que hablaba Pizarnik, ese espacio donde se pueda ser sin la atadura del sentido, de lo contingente, donde se pueda amar sin condiciones, donde se pueda soñar una curación, el único lugar de paradoja donde la aguja deje de ser aguja. Estamos de acuerdo en que la literatura es ficción y el poema un artificio, pero ¿por qué en este caso la escritura se convierte en urgencia, nombrar en un asunto vital, y el decir poético, ahora sí, te compromete porque te juegas la vida, o cuando menos la cura que ofrece la poesía?

En *La hija* se plantea una tensión entre cierta «historia» que quiero narrar y cómo forzar la palabra poética hasta un espacio de significación nuevo para que dé fe de ese acontecimiento. Los poemas se van articulando como piezas de un puzle que pretendo sea un todo con una organización interna determinada, en este caso, un discurso del proceso de gestación, nacimiento, enfermedad de mi hija, y de la superación del dolor a través del amor. La

Ó. *La hija* está publicado en la editorial El Sastre de Apollinaire, Madrid, 2015.

obra deja entrever un plan previo que en cierto modo me sorprende (mi poesía anteriormente no había sido narrativa), y se pone en marcha una lírica que pretende defender una épica del dolor con su heroína, su tiempo y su lugar, sus personajes secundarios y sus distintas tramas. En este articular el discurso poético concibo la escritura como tránsito hacia la compasión, y deseo que se produzca una reverberación gracias a la complicidad de quien la reciba. Que el verso lanzado al estanque pueda hacer ondas ad infinítum. Pero sé de mis limitaciones para escribir el poema que quiero escribir. Al mismo tiempo, recupero la palabra como signo, y por tanto elemento de comunicación. Trabajo sobre palabras precisas y consciente me aproximo a cada texto con dos objetivos claros: el ritmo (que considero esencial a la poesía) y las capas de significación. Quiero hablar de lo que no se puede decir de la forma más diáfana posible, he ahí el desafío. En este sentido me erijo conscientemente en la voz que describa lo que otras muchas madres viven en las zonas más oscuras de este hospital. No obstante, a la pregunta que aquellas mujeres, a las puertas de la cárcel, le hacen a Ajmátova, aparece la duda, ¿puedo?

Durante la escritura de *La hija* surgen otros textos, un cuaderno paralelo en el que percibo que mi voz es distinta. En *La hija* hay todavía cierta confianza en la palabra que pueda disolver la enfermedad. En el inédito ***El amor y la ira***, la tensión se resuelve con la manifestación de una palabra tullida, una palabra inane, una palabra llena de agujeros de bala. A la enfermedad como hecho vital la rodea un contexto que agudiza sus consecuencias: el rechazo de los otros, la lástima, la soledad, la falta de compasión, el estigma de la discapacidad... Cuando ya habíamos aceptado la lucha vida/muerte llega una lucha más sutil pero más mortífera. Ante lo real, la palabra se había erigido casi victoriosa con su poder evocador y su capacidad para iluminar esa zona muda, y esa palabra se asentaba sobre algunos presupuestos budistas que funcionan como un sustrato que alimenta cada uno de mis actos poéticos. Concebir el poema como acción que a través de las palabras pueda transformar el veneno en medicina.[7] O que la voz haga la tarea del Buda;[8] es decir, que se produzca la alquimia y el resultado sea dotar de una luz nueva a los viejos términos para llegar a una comprensión más

7. El *bodhisattva* Nagarjuna, en la obra *Tratado sobre la gran perfección de la sabiduría*, señaló: «[El Sutra del loto es como] un gran médico capaz de convertir el veneno en remedio», *Los escritos de Nichiren Daishonin*, Tokio, Soka Gakkai, 2008.

8. El filósofo chino T'ien-t'ai afirmó en su obra *Profundo significado del Sutra del loto*: «La voz lleva a cabo la tarea del Buda», *Los escritos de Nichiren Daishonin*, Tokio, Soka Gakkai, 2008.

profunda. Como afirma Zambrano de los poetas, reflexionando sobre filosofía y poesía, «quien habla, aunque sea de la más abigarrada multiplicidad, ya ha alcanzado alguna suerte de unidad».[9]

Sin embargo, mantener esa unidad es una tarea muy difícil. En *El amor y la ira* se presiente cierta incapacidad para apresar las distintas voces que se multiplican, pero sobre todo acallar la que conoce bien la fragilidad del verbo, porque sabemos las trampas del lenguaje, y las palabras se yerguen como torres de plumas, escribo en un poema, o he perdido la capacidad para hablarle a la muerte.

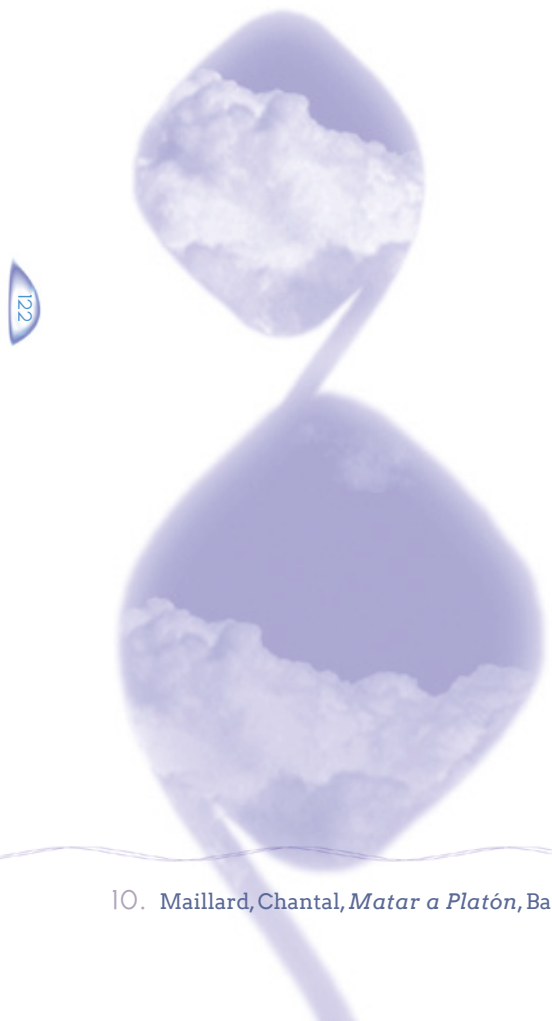
El primer texto que surge de *El amor y la ira* está en prosa, y en él establezco una polifonía que enfrenta ese yo múltiple con los otros, un juego de tipografías y cierta teatralidad rompen los esquemas de los textos anteriores, y por otro lado se continúa ese camino abierto en *La hija* que pretendía partir de la compasión (ahora se trata de la falta de ella) e interpelar a los otros en el poema, hacerles partícipes de ese dolor. Este texto lo escribo tras la primera visita a un centro de discapacitados, aunque las referencias se diluyen, ya no me interesa la realidad con sus datos, sino expresar la conmoción que produce en mí esa experiencia. A partir de este texto, que se sitúa al final del libro, concibo un libro con más libertad que pueda ser un amalgama de formas y ecos, y que en los poemas se dé esa confluencia de voces en diálogo con un tú que forme parte del organismo textual («querría ser tu hermana / y que fuésemos juntos a curarnos la fiebre»). Asimismo, regreso a la imaginería surrealista, con la que me siento muy libre, imágenes que aunque sigan conviviendo con lo real de la enfermedad y su contexto, pretenden abrir una puerta a la ensoñación como vía de escape, y por qué no de terapéutica expiación. Un bestiario de animales, seres mitológicos, insectos y pájaros pueblan los versos (una fauna que aparecía ya en *La hija* en este libro campa a sus anchas) queriendo que el conjunto se convierta en un ecosistema en el que pueda cohabitar la belleza de seres delicados con otros monstruosos, espacios luminosos frente a zonas más sombrías. *La hija* se transforma entonces en una mirla, un pájaro acuático, un pez veloz que se sumerge y emerge sin las ataduras de lo referencial, frente a los otros que son hermanas elefante con su colmillo sordo, cíclopes matando a manotazos al héroe, o muñecos de peluche con ojos vacíos a lo Pizarnik.

Aunque el verbo esté debilitado, aunque haya perdido su orgánica firmeza y sólo sea un signo marcando el límite, no cejo en la tarea de expresar el

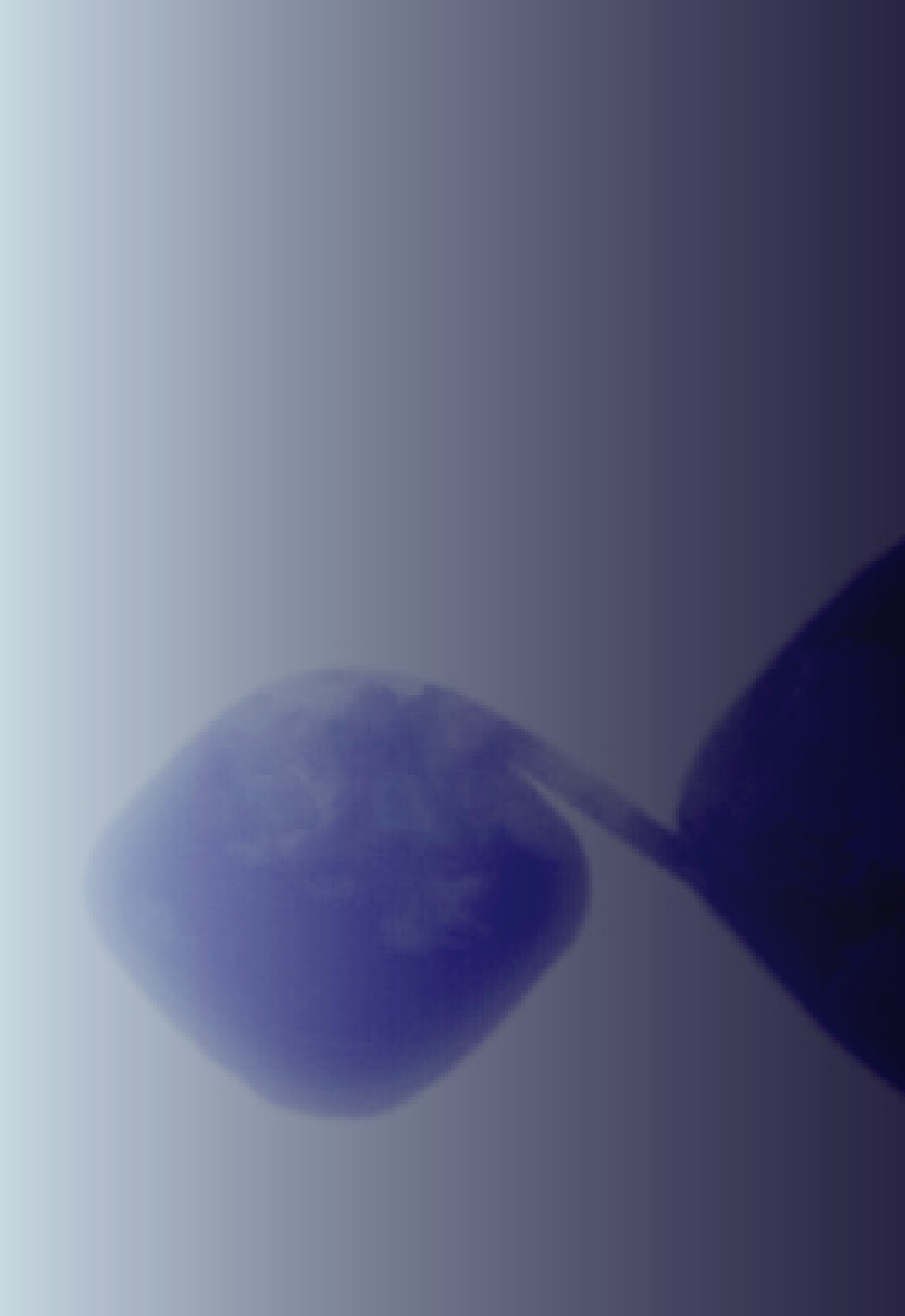
9. Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.

amor, fuerza sanadora que intento insuflar, y fundar, en el poema. Aun siendo más consciente que nunca de que en esta lucha contra la enfermedad la palabra se ha resentido, intento una y otra vez regresar al poder detonador del lenguaje poético, con su resonancia, a la palabra evocadora y en apertura constante, para escapar de lo real.

«Escribir / porque crujen las rodillas / y hay como un sueño / esperando a ser soñado / justo detrás del dolor».[10] Escribir para que suceda como en los musicales de Hollywood en los que la narración se interrumpe para dar paso a unos instantes de goce y extrañeza, sin tiempo, sin espacio y sin contingencia. Escribir para que cese el pitido de una máquina y una melodía nueva, pero a la vez reconfortante, silencie la amenaza de la muerte.



10. Maillard, Chantal, *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets Editores, 2004.



mirar un poema

BLANCA VARELA, LA DÁDIVA Y EL HUECO

Olga Muñoz Carrasco

(Madrid, 1973) es doctora en Filología por la Universidad Complutense de Madrid y profesora en la Saint Louis University (Madrid Campus). Como poeta ha publicado *La caja de música* (Fundación Inquietudes/Asociación Poética Caudal, 2011), *El plazo* (Amargord, 2012), *Cada palabra una ceniza blanca* (Ejemplar Único, 2013) y *Cráter, danza* (Calambur, 2016). Sus textos han aparecido en diversas revistas de poesía españolas e hispanoamericanas, así como en el libro coral *Por donde pasa la poesía* (Baile del Sol, 2011).

En Lima se editó su monografía *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela* (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007), trabajo por el que había recibido el Premio Extraordinario de Doctorado; también allí vio la luz su prólogo al poemario *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* de Pablo Guevara (Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003).

Forma parte del proyecto de investigación «El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica» (Ministerio de Educación y Ciencia, España, 2007-2011; Ministerio de Ciencia e Innovación, 2012-2015), fruto del cual ha editado el libro *Perú y la guerra civil española. La voz de los intelectuales* (Calambur, 2013).

Canto villano

y de pronto la vida
en mi plato de pobre
un magro trozo de celeste cerdo
aquí en mi plato

observarme
observarte
o matar una mosca sin malicia
aniquilar la luz
o hacerla

hacerla
como quien abre los ojos y elige
un cielo rebosante
en el plato vacío

rubens cebollas lágrimas
más rubens más cebollas
más lágrimas

tantas historias
negros indigeribles milagros
y la estrella de oriente

emparedada
y el hueso del amor
tan roído y tan duro
brillando en otro plato

este hambre propio
existe
es la gana del alma
que es el cuerpo

es la rosa de grasa
que envejece
en su cielo de carne

mea culpa ojo turbio
mea culpa negro bocado
mea culpa divina náusea

no hay otro aquí
en este plato vacío
sino yo
devorando mis ojos
y los tuyos

(Varela, Blanca, «Canto villano»,
Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000),
Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 140-141)

Blanca Varela contó en alguna ocasión cómo de pequeña se sentaba ante una mesa y simulaba tocar el piano. Es una imagen sugerente para describir el oficio poético: tocar aunque no suene música, escribir aunque

no se salve nada en los versos. Del movimiento mudo sobre la mesa solo queda el silencio, y tal vez nada suene mejor, como afirma el poema «El falso teclado». Porque la poesía de Blanca Varela nos da todo y nos lo arrebata en un mismo gesto, nos señala delicada o brutalmente el hueco que subyace a cada presencia, esa melodía que de niña perseveraba sin que una sola nota sonara fuera de su cabeza.

El poema «Canto villano» nos estira como lectores, nos obliga a tensarnos en los extremos que sus elementos conectan: un plato insistentemente vacío, un plato de pobre en el que repentinamente acontece la vida, traspasada por su cualidad milagrosa y su carnalidad inexcusable (el celeste cerdo, el cielo rebosante, Rubens y la rosa de grasa). Pruebas todas de la exigente condición que nos anima, ese anhelo de trascendencia que convive con lo corpóreo y su peso; esto es, la gravedad y la gracia nombradas por Simone Weil y por la propia Varela en un texto que la rescata, y cuyos versos recuerdan tanto a los de «Un hombre pasa con un pan al hombro», de César Vallejo («Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre / ¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?»). Canta Varela:

> En la mayor parte del mundo
> la mitad de los niños se van a la cama hambrientos.
>
> ¿Renuncia el ángel a sus plumas, al iris,
> a la gravedad y la gracia?

Una materialidad que no se opone al ansia de elevación, sino que más bien la condensa y traduce de manera que resulta irreductible ante los ojos y a la vez indigerible, como los milagros mencionados o ese hueso duro y roído del amor que brilla en plato ajeno. Cuerpo y alma tampoco se enfrentan, ambos resultan necesarios en la definición explícita del hambre que persiste, y que no muestra sino una gana insatisfecha. No solo sucede en este poema —pero sí especialmente en él— la plasmación física de la precariedad y la condición menesterosa del ser humano, resumidas aquí en el plato de pobre que en verdad todos portamos. Incluso el título del poema, que comparte con el del libro en el que se inserta, alude a la conjunción de la altura del canto y lo villano.

El alimento o su carencia ocupan así estos versos, como también otros de Vallejo donde el pan crepita o se quema eternamente en la memoria del horno de su niñez. En «Canto villano», además del celeste cerdo solo quedan las cebollas para nutrir, con su efecto lacrimógeno, por cierto. Se trata

de un llanto falso, como las lágrimas de cocodrilo del poema «Toy» (la insistencia en la falsedad constituye un lugar frecuentado por la poesía de Varela, como revela claramente el título de uno de sus libros, *Valses y otras falsas confesiones*). Recopilando: celeste cerdo, un hueso duro y roído, cebollas y ojos, «mis ojos» y «los tuyos», son los únicos alimentos abandonados en el plato. Pocos ingredientes que parecen corresponderse con el «negro bocado», que a su vez nos remite a una oscura y trabajosa asimilación de la realidad. La atención al proceso de ingestión, que también Carlos Germán Belli presentara en el bolo alimenticio de sus poemas, se centra aquí en la dificultad para digerir lo comido. Pues para alimentarnos disponemos del hueso del amor o los ojos del otro, tal vez del amado, y nada de eso nos sacia; quedamos en un hambre perpetua, al igual que en «Conversación con Simone Weil»:

> —los niños se van a la cama hambrientos.
> —los viejos se van a la muerte hambrientos.
>
> El verbo no alimenta.
> Las cifras no sacian.

Pero la presencia de los ojos apunta hacia otro elemento clave en la poesía de Varela, la mirada. «Ojos de ver», precisamente, se titula una de las dos secciones del poemario *Canto villano*. El tú surge en el poema asociado a la mirada (observarme, observarte) y en relación con una acción creadora o destructora, quizá azarosa (matar una mosca, aniquilar la luz o hacerla). La correspondencia entre tú y yo aflora otra vez en la estrofa final, y allí se igualan de nuevo en el acto devorador definitivo que constata, una vez más, carencia y soledad: «no hay otro aquí / en este plato vacío / sino yo / devorando mis ojos / y los tuyos». Tampoco la mirada es confiable, según nos anticipaba una confesión que descubre una realidad solo entrevista, difícilmente asimilable, vertiginosa: «mea culpa ojo turbio / mea culpa negro bocado / mea culpa divina náusea».

Los milagros, al igual que el amor o la estrella de oriente, existen; el hambre propia también, como la mosca, el cielo en su plenitud o la pintura de Rubens. La vida expuesta en su mezquindad y en su riqueza, marcada con una deixis que imposibilita la huida: aquí, este plato vacío, yo, tú. El cuerpo es otra señal, en todo su esplendor y su ruina, pues es la rosa de grasa que envejece, se dice en «Canto villano», o el abismo en el que el amor al hijo nos deja, en «Casa de cuervos»: «otra vez esta casa vacía / que es mi cuerpo /

adonde no has de volver». Muchos de los versos de Blanca Varela se asemejan a estos en el sentido de que suponen una valiente confrontación con la realidad, sin adorno ni estilización posible. Como resume otro poema, «hasta la desesperación requiere cierto orden»: asunción del fracaso y fe han de convertirse en una mantenida actitud de desafío al mundo.

«Canto villano» se inicia sin mayúscula y no hay un signo de puntuación en todo el poema. Esta ausencia origina en el texto cierta fluidez, cierta continuidad agudizada por la evidente conexión entre algunas de sus estrofas. Las imágenes, en cambio, se imponen en su potente visualidad, contrarrestando cualquier posible abandono al ritmo: un plato pobre, el magro cerdo, cebollas, grasa… Lo más rudimentario se conjuga con una voluntad de cielo y luz, y asoma apenas una queja que no llega a articularse como tal. La realidad se convoca en el plato con su indigencia y su exceso, sin énfasis ni lamento.

Los versos de Blanca Varela constituyen un entrenamiento privilegiado para el goce de la poesía. Sin embargo, hay que quedarse sin aliento a ratos, como quien escala una montaña. Del mismo modo, esta palabra exige cierta aclimatación, una gradual exposición al territorio antes tal vez de poder abarcar su tremendo paisaje; o quizá no, quizá pueda llegarse a este horizonte y aprender a respirar en él despacio, extrayendo del aire la dosis mínima de oxígeno que dadivosa nos regala, de una rara pureza.

Blanca Varela decía que cuando leía poesía enseguida tenía que ponerse a escribir. El contacto con el verso engendraba en ella más versos, de manera casi inmediata. La lectura de sus poemas también desata una urgencia y una práctica: el apremio del vuelo y la caída, por un lado, y por otro la necesidad de no abandonarse del todo a ninguno de ellos. «Canto villano» nos permite también confirmar lo que ya intuíamos: que no importa la cantidad de datos que sepamos sobre la trayectoria de un poeta (vida, fechas de publicación de sus libros, influencias), todo se dirime en la lectura obsesiva de un poema que nos imanta.

palabra articulada

TRABAJANDO PARA T. S. ELIOT

Anne Ridler

TRADUCCIÓN DE JORDI DOCE

«*Il n'y a point de héros pour son valet de chambre*» [Nadie es un héroe para su ayuda de cámara], y en general esto es válido también en el caso de un secretario. No obstante, puedo afirmar sin faltar a la verdad que mi opinión de T. S. Eliot, héroe de los poetastros de mi generación, no se vio deslucida por mis años de trabajo como secretaria y joven editora en Faber & Faber.

Empecé a trabajar en el departamento de producción de la editorial en 1935, entonces a cargo de Richard de la Mare, y más tarde ascendí al puesto de secretaria de Eliot, encargada de supervisar el proceso de impresión de la revista *Criterion* y de responder a los trabajos no solicitados que llegaban a la redacción. Asimismo, como no había una división rígida de las tareas, hacía trabajos de corrección y escribía informes para el comité de lectura que se reunía semanalmente.

En aquel tiempo vivía en Taviton Street, a solo cinco minutos a pie de las oficinas de Faber en el 24 de Russell Square, y antes de entrar a trabajar en la empresa había merodeado más de una vez junto a la puerta con la esperanza de verle salir. Una vez contratada, no tardé en buscar un pretexto para tomar el destartalado ascensor que subía a la segunda planta y llevarle un mensaje al señor Eliot. El pretexto era una duda del corrector de *Collected Poems 1909-1935* relativa al género de un sustantivo en «*Lune de Miel*», que él había dado erróneamente como «*le Cène*». «Bueno, eso depende del italiano, por supuesto», dijo; su respuesta me dejó perpleja y le recordé lo que sin duda ya sabía, que el término italiano era «*cena*», en femenino. Pero más tarde se me ocurrió que quizá tuviera en mente el masculino «*cenacolo*», pues el poema hacía alusión al fresco de la *Última cena* de Leonardo. Las ediciones de la poesía de Eliot se hicieron conocidas por sus leves incorrecciones: sin duda, los correctores trataban las pruebas con demasiada reverencia (yo misma fui responsable de la edición de bolsillo de la colección Sesame), mientras que el maestro, por su parte, era reacio a volver sobre sus antiguas producciones.

Son muchos los que han descrito el nido de águilas de Eliot, con la placa de latón en la puerta que rezaba «Thomas Stearns» (una reliquia de su abuelo materno), el barullo de libros apilados en el suelo y en la mesa, las viejas fotos en la repisa de la chimenea que se renovaban de vez en cuando y la vista arbolada de Woburn Square. La ventana miraba directamente a la plaza, pues el número 24 de Russell Square era un edificio esquinero que sobresalía del resto, con una chopera en el jardín, especialmente hermosa en primavera con sus candelillas rojas.

Aunque «Versos a un gato persa» habla de los campos verdes de Russell Square, siempre que lo leo pienso en Eliot haciendo una pausa en una tarde de trabajo agotador para lanzar una mirada a Woburn Square:

> ¿Por qué se retrasará el día de verano?
> ¿Cuándo se alejará el Tiempo que fluye?

Creo recordar que fue en esa primera visita a su despacho cuando reparé con sorpresa en una corbata de mazapán que tenía sobre la mesa. Cuando, ya después de la guerra, tuve la oportunidad de escribir sobre Eliot para un programa de radio que debía emitirse en la India, mencioné la corbata, pero suprimí la alusión cuando él mismo me comentó:

> Me temo que la corbata de mazapán puede ser un motivo de confusión para los serios oyentes bengalíes, y en realidad es un misterio para cualquiera que no haya conocido al señor Morley. Mi propia regla con los extranjeros, salvo quizá los franceses y los chinos, es que los pasajes humorísticos lleven la etiqueta de CHISTE y sean muy sencillos.

Cuando pasó a dictarme la correspondencia, yo sentada en el único sillón de su oficina mientras Eliot permanecía de pie, me angustiaba pensar en lo tedioso que debían de ser para él los asuntos que llevaba a su mesa, y creo que mi actitud vacilante no hacía sino empeorar las cosas. «¿Cuál es mi próxima cruz?», recuerdo oírle decir, no sin una sonrisa, después de alguno de mis preámbulos. Cabe distinguir entre el temor reverencial que inspira un gran hombre y el miedo servil de quien teme hacer el ridículo. Mi actitud ante Eliot, al menos en aquella primera época, era una mezcla de ambos sentimientos; y él se enfrentaba a ese miedo, a veces con un propósito deliberado, otras porque despertaba su instinto para… la burla amistosa. Desde luego disfrutaba con la sensación de llevar siempre la delantera; por otro lado, como me confesó una vez, le gustaba que la gente se defendiera sin tapujos. Cuando, después de filtrar durante semanas los atroces poemas que llegaban a la redacción de *Criterion* sin encontrar nada que mereciera la pena someter a su consideración, me sentí en el deber de escoger algo y

puse un par de originales en su mesa con las cartas correspondientes, me recibió agitando los papeles con mirada inexpresiva y la pregunta «¿Por qué?». Creo que mi respuesta fue decir que no los había entendido, así que tal vez fueran buenos.

Eliot era el más considerado de los jefes en lo que al bienestar de su secretaria respecta, y su enorme sofisticación convivía con una encantadora sencillez a la hora de abordar ciertos asuntos prácticos. Recuerdo su cálida aprobación —«Muy inteligente por su parte»— cuando se me ocurrió algo tan simple como incluir un sobre previamente franqueado con la documentación que le había hecho llegar por correo.

Trabajaba por la mañana en casa y venía a la oficina de Russell Square después del almuerzo, salvo los miércoles, cuando los directores se reunían para comer en la sala de juntas que estaba del lado de Russell Square y que era también la oficina de Frank Morley y Morley Kennerley. De la comida —cordero al horno y tarta de manzana— se encargaban los conserjes, el señor y la señora Lister, que vivían en el piso superior del edificio. Después del almuerzo llegaba el turno del comité de lectura, en el que se debatían los manuscritos enviados a la editorial, aunque antes se hacía una labor de filtro para descartar los inevitables bodrios. Hacia el final de mi estancia en la empresa yo misma me encargaba de este trabajo con Alan Pringle, que ascendió luego a director, y también fui parte del comité de lectura. El comité consistía en la lectura en voz alta de informes escritos o en comentarios improvisados, y un original podía ser objeto de nuevos informes internos o incluso enviado a un experto de fuera. Si el veredicto era favorable, se hacía una serie de rápidos cálculos sobre la marcha para determinar posibles beneficios a partir de la tirada y el precio de venta al público. La poesía y la teología pasaban primero por Eliot, por supuesto, y a menudo también los libros en alemán y en francés. Fingía un cierto desinterés por todo el proceso y dedicaba las reuniones a hacer el crucigrama del *Times*, pero su olfato comercial era tan fino como el de cualquiera, algo que el jefe de ventas, el señor Crawley, no dejaba de hacerme notar. En una ocasión, sin embargo, después de una reunión con Geoffrey Grigson con vistas a publicar una antología de su revista *New Verse*, y cuando era evidente que se había olvidado de discutir los términos del acuerdo, Eliot quiso hacernos creer que «dos hombres tímidos» habían sido incapaces de tratar el delicado asunto del dinero. Cuando Lister traía el té, Eliot, que lo tomaba sin azúcar, dejaba a un lado la cucharilla antes de que el té se derramara en el platillo.

Aunque no parecía prestar atención, era muy consciente de las manías de sus colegas, lo mismo los veteranos que los recién llegados, y cuando

presentó su libro de los *Gatos habilidosos* al comité, lo acompañó de una serie de informes apócrifos que parodiaban el estilo de cada miembro. El mío, creo recordar, tenía un tono cáustico y estaba trufado de paréntesis.

Cuando Eliot mecanografiaba sus propios informes y muchas de sus cartas, lo hacía de pie ante la máquina de escribir. Leía algunos manuscritos en la oficina, sentado en su sillón, y otros se los llevaba a casa, pues le permitían descansar de tareas mentales más arduas. «Es más fácil seguir leyéndolo que pararse —dijo de un libro—; especialmente si uno tiene algo mejor que hacer».

Cuando Eliot se lanzó a escribir *The Cocktail Party*, le dio a la secretaria de Reilly el nombre de señorita Barrera. Ser una «barrera» era desde luego una de las funciones principales de su secretaria, pues no solo había un flujo continuo de parásitos y poetas indigentes (nunca del todo excluidos), sino también la figura patética de su esposa Vivienne, de la que estaba separado, una «sombra impaciente y temblorosa» (la expresión, tomada de *The Family Reunion*, no podía ser más acertada) que a veces merodeaba en la sala de espera hasta que él pasaba por delante de la ventana de camino a la puerta principal. La telefonista de la empresa, «señorita Swan al aparato», que sentía devoción por TSE, me avisaba de su presencia cuando yo volvía de mi almuerzo. Me encargaba de resolver el problema de la mejor manera posible, aunque ya Geoffrey Faber, con quien había hablado de este asunto infructuosamente, me había advertido que intentar «crear una cerca protectora alrededor del señor Eliot» era un error. Era poco habitual que se le pasaran llamadas telefónicas, y si no le quedaba más remedio que hablar, su voz adquiría un tono extrañamente ahogado.

Al dictar medía las palabras pero hablaba con fluidez. Como en su conversación, las frases estaban perfectamente construidas; podía haber una pausa, pero no canturreos ni interjecciones vacilantes. A veces las intuiciones críticas que deslizaba en una carta eran tan interesantes que me costaba recordar que mi trabajo consistía en tomar nota, no en escuchar ni en hacer comentarios. Una vez, al criticar el relato de un amigo por su «mensaje» demasiado obvio, comentó que el lector se veía intimidado por el sentido profundo de este cuando debía absorberlo de forma inconsciente atendiendo solo a la narración; pues los objetos se ven de manera más vívida con el rabillo del ojo, «donde los fotorreceptores, los conos y bastones, están menos gastados, del mismo modo que las Pléyades son más visibles en una noche clara si no se las mira directamente».

Recordé esta viva imagen cuando, muchos años después, me escribió sobre el papel de la fantasía en la escritura dramática:

> Existe… una fantasía personal más profunda, que es el punto de vista de uno sobre la vida, la forma particular que tiene uno de dar sentido al sinsentido aparente de las situaciones y los hechos humanos; y me parece que lo deseable es profundizar en la fantasía propia, de manera que nada descuelle o sobresalga; hacer que el público participe de la fantasía de uno, en vez de atizarles con ella.

Concedía sin reservas su atención consciente y cantidades generosas de tiempo a los libros que a su juicio lo merecían, pero igualmente admirable era la integridad con que daba su opinión. Nunca recurría al elogio fácil o a las medias verdades cobardes que muchos de nosotros proferimos, como si quisiéramos convencernos de que no deseamos herir los sentimientos ajenos cuando lo que en realidad nos importa es causar una buena impresión en los demás. Eliot era diestro en el empleo de la ambigüedad y llegué a conocer muy bien sus giros verbales. También le gustaba burlarse de los necios o hacer alguna broma aprovechando su máscara de hombre público, serio y juicioso. Como explicó E. W. F. Tomlin en una charla radiofónica, «era capaz de explotar el habla arrastrada —quizá el último vestigio de su acento sureño— para expresar los infinitos matices de la mofa y la ironía».

«Entrevistando a niños abandonados y a perros perdidos, y a algún escritor genuino», fue como me describió su semana en una carta escrita después de mi salida de la empresa. De uno de estos últimos, que había enviado un original:

> Me parece que X no termina de entender la naturaleza de las diferencias fundamentales entre François Villon y él mismo. De sus entregas más recientes la mejor es esta:
>
> > Esta mañana el pueblo de Denethorpe, Northants,
> > fue animado bruscamente
> > por una decena de hombres
> > con pantalones incongruentes.
>
> Esto vino con una carta elogiosa de Richard Church, lamentándose de que la editorial Dent tiene poco papel y recomendando que nos los enviara a nosotros. Lo que sigue es más poético, creo, y viene por supuesto de la India:
>
> > ¡Ea, ea!
> > ¿Quién por aquí se acerca?
> > Somos Cuerdo y María,
> > muy joviales urracas
> > que llevamos casados
> > seis húmedos monzones.
>
> Por estas muestras —terminaba diciendo— verás que el 24 de Russell Square no ha cambiado y sigue siendo un vórtice de locura.

«A veces me parece que odio la poesía», me confesó un día, vencido por el cansancio. Y al verlo tan agobiado por los demás, una se resistía a imponerle el trabajo propio. No le ofrecí mis poemas a la editorial mientras trabajé en ella —la sugerencia de que Faber los publicara salió más adelante del propio Eliot—, pero conservo algunos originales con sus breves y mordaces comentarios al margen. Años después, cuando se convirtió en mi editor, supe que si decía «he estado revisando tu manuscrito, que me parece bien», es que iba por el buen camino. Una vez me escribió una carta sobre mi poema titulado «*Choosing a Name*» [Escoger un nombre] con una serie de comentarios muy precisos:

> Me gusta este poema, así que de inmediato saco el lápiz —modelo 1626, es una vieja costumbre— que cuestiona pero indica interés.
>
> «Colgar de los talones.» ¿Se trata así a los recién nacidos para estimular la respiración o la circulación? Si no, ¿por qué? Para mí oscuro, pero quizá sea ignorancia.

Había escrito que el bebé «sollozaba sobre un mundo / con muros demasiado holgados. / No hay muros lo bastante holgados para contener eso» (me refería a mi amor), y él comentó:

> Los muros pueden ser demasiado holgados cuando contienen algo, ¿pero pueden ser demasiado holgados en general? Lo que quieres decir es: «los muros más holgados apenas si pueden contener mi amor. No hay muros lo bastante holgados para que mi amor quepa entero».
>
> «Antiguo nombre extraño.» El nombre es *antiguo*, pero extraño solo para su poseedor. Los dos adjetivos son pertinentes, pero ¿no deberían aparecer por separado? Un «antiguo nombre extraño» sería, digamos… Carataco, Jocabed o Elzufán.

Yo había escrito que el niño al final de su vida se encontraría «olvidando al fin nombre y habla, / una casa ajena…», y comentó:

> ¿Quiere esto decir que con el tiempo te dedicarás a tus trabajos domésticos? No puede significar tal cosa. Si te refieres al Limbo de los Patriarcas, o al Limbo de los justos, tenemos todas las razones para pensar que tú también acabarás ahí… y que habrás llegado primero.

Modifiqué partes del poema (que Helen Gardner incluyó más tarde en su *New Oxford Book of English Verse*) para responder a sus objeciones, y sobre «colgar de los talones» comentó tiempo después: «Me he informado al respecto. Mucho mejor que "cabeza abajo"».

Sus consejos en el campo del teatro eran iluminadores, especialmente en relación con su propia obra. Cuando recibí el encargo de escribir una

obra para Martin Browne, el director, y me vi escindida entre mis propios instintos y las exigencias del productor, me escribió lo siguiente:

> Me parece que en nuestra época, en la que no existe la *tradición* del teatro en verso (me refiero no solo a que cada autor tiene que empezar de cero, sino a que debe hacerlo con cada nueva obra; no solo el trabajo de los demás, sino el que uno ha hecho previamente, puede ser una distracción), es inevitable que haya un cierto tira y afloja entre autor y productor. Seguramente es mejor ceder terreno al productor al principio, porque uno, en esa negociación, no sabe donde termina el instinto y donde empieza la ignorancia. Pero no es del productor ni del actor de quienes se aprende… sino de la puesta en escena misma.
>
> *Asesinato en la catedral* no me parece más que un *tour de force* que tuvo éxito… aunque viví pequeños momentos de inspiración mientras escribía la obra. No creo haber aprendido nada de utilidad para escribir otra obra, salvo cierta seguridad en mí mismo debida al éxito que terminó de prepararme para escribir lo que sin duda sería (y fue, al cabo) un fracaso.

Al trabajar con Eliot, una cobraba consciencia de unos baremos de honradez excepcionales y puede que hiciera un esfuerzo mayor por ser cuidadosa con la verdad durante el resto de su vida. Son muchos los que se beneficiaron de su generosidad con el dinero. De su bondad compasiva tenemos atisbos en su poesía, aunque no todo el mundo ha sabido verla. Por ejemplo, era incapaz de releer viejas cartas, pues la emoción que evocaban era demasiado intensa: «A veces me encuentro con una carta inserta entre las páginas de un libro… la carta de alguien que murió hace mucho. Y tengo que cerrar el libro de inmediato y devolverlo a la estantería».

Si daba la impresión de que solo el desengaño vital era capaz de producir una rectitud semejante (Andrew Marvell: «solo la desesperación magnánima / pudo enseñarme cosa tan divina»), la alegría de sus años finales, nuevamente casado, fue a desmentir espléndidamente ese juicio.

Anne Ridler (1912-2001) fue una poeta y editora inglesa conocida también por sus obras de teatro en verso y sus libretos para ópera. Sus *Collected Poems* fueron publicados por Carcanet Press en 1994, y poco antes de su muerte en 2001 recibió la Orden del Imperio Británico por su contribución a la literatura y a las artes.

Ridler trabajó con T. S. Eliot en la editorial Faber & Faber entre 1935 y 1940, tras lo cual siguió asociada a la empresa como colaboradora externa haciendo informes de lectura y trabajos de edición. Fue amiga y corresponsal de Charles Williams, C. S. Lewis y en general el grupo de los Inklings, con quienes compartió inquietudes ideológicas y religiosas.

Este artículo vio la luz originalmente en la revista inglesa *Poetry Nation Review*, 138 (volumen 27, número 4), Mánchester, marzo-abril de 2001.

reseñas

Ninguna poeta es una isla

Carmen G. de la Cueva

Tras(lúcidas). Poesía escrita por mujeres (1980-2016)
Edición de Marta López Vilar
Madrid, Bartleby, 2016

Un miedo de saberse yo
libre
desierto
solo

Aurora de Albornoz

Al coger entre las manos esta antología de poesía, aún sin abrirla, una tiene la certeza de que lo que esas tapas casi (tras)lúcidas esconden son poemas reunidos con una intención clara: reivindicar la escritura de las mujeres. La ruptura de esa evidencia surge cuando comienza a leerse el prólogo y lo primero que la antóloga Marta López Vilar precisa es que «estas páginas no pretenden mostrar una nueva antología de género —al menos, no deberían pretenderlo—, sino una antología de poesía, sin más». Ahí me surge la primera duda: ¿por qué tanto miedo a ocupar un lugar que durante siglos ha sido vedado a las mujeres?, ¿qué necesidad hay de ocultar la verdadera vocación de esta antología?

Esta recopilación no es nada inocente, no nos engañemos. Si se sigue leyendo el prólogo, se comprueba que hay cierto ajuste de cuentas con la historia de la literatura y hasta con algún que otro editor que ha llegado a dudar públicamente de la valía de las poetas españolas del siglo XX. Este editor es Jesús García Sánchez, conocido como Chus Visor, y sus palabras son reproducidas en el prólogo: «No hay una poeta importante ni en el 98, ni en el 27, ni en los 50, ni hoy. Hay muchas que están bien, como Elena Medel, pero no se la puede considerar, por una Medel hay cinco hombres equivalentes».

Así, el prólogo de López Vilar se convierte en un ejercicio académico que repasa la presencia de buenas poetas en la historia de la literatura española (del 98, del 27, del 50 y de la actualidad) para demostrarle a Visor y a los lectores que han existido siempre, pero que su voz y su obra se han visto silenciadas por el peso de una tradición canónica eminentemente masculina.

Entonces, ¿no hay cierta contradicción por parte de la antóloga? «La poesía», escribe López Vilar, «se escribe más allá de cuestiones de género, de raza u origen. Por ello, este libro es, únicamente, una antología de poesía escrita. Sí, escrita por mujeres, pero poesía al fin y al cabo, que es la manera con la que mis ojos aprendieron a leer». Y se contradice así: «Que este libro sea poesía que está escrita por mujeres no es casual. Responde a una necesidad de que la poesía de este libro —buena poesía— ocupe el lugar que merece en su existencia, rescatar de su presencia traslúcida una poesía que debe ser leída alejada de patrones creados por una historia sociocultural masculina». A mí, el pudor de la antóloga a referirse desde el principio a este libro como una antología de género —es algo inevitable, hacer una antología exclusivamente de autoras define al propio libro— me causa cierta sospecha. La poesía se escribe más allá de cualquier cosa, sí, como bien dice López Vilar, es una presencia íntima que crece dentro sin importar género, raza u origen y que, casi siempre, está «ligada al fracaso». Pero si se aspira a reivindicar la voz de poetas españolas, darles su lugar en el canon, una debe ser honesta con una misma y con la escritura de todas esas poetas que casi nadie recuerda, que casi nadie conoce porque la historia y el tiempo se han encargado, como bien dijo Adrienne Rich, de silenciarlas, fragmentarlas y hasta borrarlas.

Ejercicios antológicos de recuperación o reivindicación de poetas españolas ha habido algunos otros que en su momento tuvieron la misma intención que *(Tras)lúcidas*. Esas antologías pasaron más o menos desapercibidas y hoy son difíciles de encontrar, pero las poetas y lectoras que aspiramos a hacer genealogía —esto es, recuperar la voz de nuestras madres y abuelas poéticas— las conservamos en nuestras bibliotecas y acudimos a ellas para saber que ninguna poeta es una isla. Algunas de estas recopilaciones son *Poesía femenina española 1939-1950* (Brugera, 1970), de Carmen Conde; *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (Hiperión, 1985), editada por Ramón Buenaventura; *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (Hiperión, 1997), por Noni Benegas y Jesús Munárriz; *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y 70* (Hiperión, 2007), con edición de Sharon Keefe Ugalde;

y *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta* (Bartleby, 2007), recopilada por la recientemente desaparecida Angelina Gatell.

Cada década ha tenido su intento de reunir voces de mujeres como manera de combatir contra esas numerosas antologías ocupadas mayoritariamente por voces masculinas. Y no es tarea fácil, porque antes que la calidad de las poetas incluidas en la selección se cuestiona la pertinencia de la propia antología. De ahí mi pequeña manía de desconfiar de las antólogas que se muestran ambiguas ante la necesidad de reivindicar todavía en estos tiempos las antologías de género. No es cuestión de equilibrar la balanza, de buscar las causas de esa aniquilación de voces femeninas, ni siquiera es cuestión de ajustar cuentas con editores —ningún editor que diga eso se merece tanta atención—, la cuestión es hacer genealogía y darle a los lectores una muestra de lo que escriben las mujeres, porque si esto no se hace, si esos poemas no se recopilan, no se recogen en un pequeño refugio antiaéreo, puede que dentro de diez, veinte o treinta años nadie recuerde a esas poetas y no precisamente porque fueran malas poetas, sino porque nadie les hubiera dado el espacio para contarse: «espejo deformado que le impide reconocerse».

En *(Tras)lúcidas*, Marta López Vilar selecciona a veintinueve autoras nacidas entre 1962 y 1986, mostrando además las diferentes lenguas que se dan en el país y convirtiéndola así en una necesaria antología que recoge algunas de las voces más interesantes de los últimos treinta años: Esperanza López Parada, Aurora Luque, Susanna Rafart, Miren Agur Meabe, Rosana Acquaroni, Isabel Bono, Guadalupe Grande, Josefa Parra, Ada Salas, Cristina Morano, Nuria Ruiz de Viñaspre, Yaiza Martínez, Esther Muntañola, Begonya Pozo, Miriam Reyes, Olga Novo, Carmen Camacho, Ariadna G. García, Carmen Garrido, Leire Bilbao, Sandra Santana, Vanesa Pérez-Sauquillo, Erika Martínez, Esther Giménez, Lucía de Fraga, Laia López Manrique, Sofía Castañón, Lola Nieto y Martha Asunción Alonso. ¿Por qué veintinueve?, me pregunto. López Vilar aclara en una nota previa que el criterio de seleccionar material inédito fue decisivo para dejar fuera a poetas como Elena Medel o Amalia Bautista. A mí me faltan nombres como los de Almudena Guzmán, Yolanda Castaño, Luisa Castro, Julieta Valero, Ana Gorría y habría llegado hasta 1988 incluyendo a Berta García Faet, una de las voces más renovadoras del panorama poético español. Pero, al fin y al cabo, las antologías son eso, una selección que sigue el criterio y juicio de su antóloga y que se arriesga a dejar fuera a voces extraordinarias y a incluir a otras menos atractivas como las de Esther Muntañola o Lucía de Fraga.

Otra duda que me surge cuando repaso los poemas que se incluyen de cada una de las autoras es cómo ha sido la selección de los poemas inéditos y los ya publicados. Hay varios casos en los que no se incluyen poemas anteriores (Begonya Pozo, Carmen Garrido, Olga Novo, Erika Martínez, Laila López Manrique), tan solo poemas inéditos, lo que impide que se pueda tener una visión amplia y más completa de la evolución de la obra. He echado en falta leer «La casa encima», uno de los poemas que mejor representa la precariedad de la generación de los 80, incluido en *Falso techo* (Pre-Textos, 2013), de Erika Martínez. Poemas como «Maternidad» de *La mujer cíclica* (La Garúa, 2014), de Laia López Manrique, o «Pequeña sonata brutal para estrella y trompas de Falopio», que puede leerse en *Los líquidos íntimos* (Cálamo, 2015), de Olga Novo. A cambio, descubro con asombro «Anquises», un poema inédito de Novo que desborda las páginas de esta antología: «arrastras los pies papá / te llevo con mis ojos a la espalda / porque intentas huir de la vejez como de una guerra ancestral / te subo a mis vértebras / combadas por el peso / arrastras los pies pero yo puedo contigo / y te llevo a la espalda / hasta el final de la vida». Anquises fue un pastor amado por Afrodita que tuvo un hijo con ella, Eneas, y este hijo lo llevaría sobre sus hombros después de que cayera herido en la guerra de Troya: «No sé hasta cuándo recordarás mi nombre / y sabrás aún que soy tu hija. / Desconozco cómo se enroscan las terminaciones nerviosas / y se crispan y a veces encuentran una luz silábica / que les indica el camino. / Cómo es que de repente no sabes tal vez / que había que poner un pie después el otro / para poder soñar / y que si rodeas a una mujer con los brazos eso es amor / y todo lo demás / desaparece».

Ninguna poeta es una isla a la deriva. Solo a través de la investigación, recopilación y lectura de esas poetas que escribieron y dejaron un legado —casi borrado, fragmentado todavía y silenciado por el patriarcado— podemos llegar a refundar una genealogía necesaria sobre la que seguir construyéndonos. Ejercicios antológicos como el de *(Tras)lúcidas* de Marta López Vilar siguen siendo precisos todavía hoy en estos tiempos y necesarios para sembrar las semillas poéticas de lo que seguirá creciendo en el futuro. Pero no hay que temerle a definirse como antología de género (femenino). No hay que temblar ante la idea de reivindicar la poesía desde el género por todas las veces que la poesía escrita por mujeres fue y sigue siendo menospreciada, borrada. Aurora de Albornoz escribió que, a veces, todos tenemos miedo, un miedo que penetra en las sienes como si fueran campanas, un miedo que nos hace agarrar las cosas y borrar las palabras, «un miedo de saberse yo / libre / desierto / solo».

Vernos en un espacio que no existe

Pilar Martín Gila

No estábamos allí
Jordi Doce
Valencia, Pre-Textos, 2016

El presente poemario de Jordi Doce, *No estábamos allí*, editado recientemente en Pre-Textos, ha sido recibido como una obra que se hace esperar largo tiempo a pesar de que no se puede decir que su autor haya estado en silencio estos últimos años. Por ello, cabe indagar sobre qué clase de espera es a la que nos estaremos refiriendo. Quizá aquí se pueda hablar de un periodo que marca no tanto el tiempo transcurrido antes del libro sino el plazo que ha tenido que cumplirse para que surja este libro, entendiendo por «plazo» ese periodo lleno, cargado de contenido. Hay que pensar, creo yo, en un tiempo interior, de dentro de la escritura. Es en la lectura de estos poemas, más que en la aparición del libro, cuando se percibe el precipitado de una etapa; es decir, de alguna forma se advierte que aquí ha tenido que haber una parada que el mismo libro requería. Estaríamos, sí, ante algo que se refiere al tiempo (y como todo el mundo sabe, la espera no deja de ser un acicate del deseo): una detención, una pausa, y sin embargo, de forma muy especial, va a ser determinado, va a quedar fijado en el espacio, el mundo que está ante la vista, que recorta la mirada conformando al que mira por lo que es mirado. Estamos en la demarcación de la conciencia. En este sentido, yo diría que este libro recuerda en cierta manera a aquello que Francesco Petrarca decía en la carta en la que describió su ascenso al monte Ventoux: «Entonces, una vez que me hube saciado con la contemplación de la montaña, dirigí la mirada hacia el interior de mí mismo». Se trata aquí de la intensificación de la conciencia. A esto se refería Jean Gebser cuando señalaba esta carta del poeta florentino como el momento del descubrimiento del paisaje, momento en el que se manifiesta la conciencia del lugar que ocupa el ser humano. «Íbamos de camino a otra ciudad, / otra vida, / bajo un cielo cambiante que se movía con nosotros.»

El espacio puede ser algo inmanente. Eso es lo que, me parece, se va a poner en juego aquí, el camino con sus funciones de mediador y a la vez

constructor, desvela al tiempo que compone la mirada, como juego y como detonante del pensamiento. *No estábamos allí* parece explorar ese lugar preciso por el que se asume el pensamiento necesariamente como desorientación, pensar es deambular desconcertado. Y esto es algo que ya conforma la escritura de Jordi Doce desde hace tiempo: el camino, pero un camino que no necesita hacerse presente o presenciarse, que puede estar de algún modo siempre ahí atravesando todo, pase lo que pase. «Un fuego me quemó por dentro y no hubo tregua. / Tierras sin nadie, nubes errantes, algún árbol. / Seguí viaje hacia la frontera de mí mismo.»

La conciencia viene del paisaje que uno ha visto y ha recorrido, avanzando entre los fragmentos que se han ido prendiendo a la atención, pero también la conciencia va, regresa al paisaje. El espacio no se construye como algo total, absoluto, a través de la vieja vinculación universal de la tierra, sino que, al delimitarlo la vista, al recorrerlo en el paseo, es un fragmento de mundo creado por el propio sujeto.

Y si ha sido necesario hacer una pausa, una parada en el tiempo, del mismo modo ha habido que ausentarse del lugar, mejor dicho, señalar nuestra ausencia. No estar, no ver o, como dice Eloy Tizón, que no nos vean, desaparecer, sustraernos, quizá, aunque parezca paradójico (en efecto, lo es), para intensificar la presencia. O tal vez, aquí se dé ese cruce en el que la posibilidad de dar cuenta de algo pasa por no haberlo visto, no haberlo reducido con la presencia, con el presente. Para construir un relato es necesario mirar atrás, sí, pero desde un futuro (eso es la ausencia) que pueda poner lo que tal vez nunca haya.

En *No estábamos allí* hay intención de abrir eso que entendemos por identidad y apuntar, por tanto, no solo al yo sino a la pregunta por el nosotros, pasando así a otra construcción de la conciencia en la que el sujeto puede quedar subsumido. Ese sujeto, siempre desplazado en la modernidad, se busca ahora entre los otros, entre algo más grande que él mismo y que, en alguna forma, le haga perdurar. El yo se desborda en los otros, supera la raquítica manifestación del «yo estuve allí», presencia inmediata, directa y testimonial, hacia la memoria, no tanto como sobrecarga del pasado sino como experiencia de lo que se comparte, de la dispersa red de la historia. Más que testigos, es el tiempo mismo el que habla, como diría Auden: «El tiempo dirá tan solo: "ya te dije"». Pero si no hay testigos quizá sea porque no hay nada que contar de un mundo que se está vaciando. «Nada ocurrió que pueda recordarse, / ninguno de nosotros se dio cuenta / cuando el mundo se convirtió en el mundo.» Un mundo que no da noticia, que tampoco ofrece un destinatario y que ni siquiera puede esperar al

mensajero: «cartas en blanco para mi padre muerto. / Y el cartero, con las primeras luces / descansaba en un banco de la esquina / para calmar su sed / en la niebla insistente / que mordía sus pasos». Entonces, bien podríamos decir que si el espacio es el lugar de la conciencia, el espacio moderno se ve como extensión, diría Michel Foucault, no como localización. Es posible decir que en este poemario prevalece un tipo de espacio que es puro camino, es pasaje, estamos en tránsito, y están recorridas ya todas las direcciones y han pasado ya todas las cosas. Quizá, entonces, la impresión de ausencia, de no estar, surge de ese nosotros donde uno se refleja, ver a los demás como reflejo de uno mismo, como en el espejo, y seguir con Foucault, lugar por excelencia donde podemos vernos en un espacio que no existe, donde certificamos nuestra ausencia. «[…] este mínimo delta de formas dispersas que nos permite, una vez más, recordar cómo es el mundo *cuando no estamos en él*.»

Certificamos nuestra ausencia, así es, no estamos porque nos hemos perdido, pero seguimos formando parte de una historia, de un tiempo, a condición de que seamos un nosotros, que es la forma en la que hemos aprendido a acumular el tiempo. Buscamos estar, así, en algo mayor que uno mismo, sumamos nuestros actos, amontonamos el tiempo en libros o conmemoraciones para perpetuarnos. Toda esta inquietud es propia de nuestra modernidad, y quizá en este sentido podemos leer poemas como el que lleva por título «Piedra» (dedicado a Edmundo Garrido), cuyo motivo, además, se inscribe conscientemente en una larga tradición poética a la que pertenecer.

El libro se cierra con una muy sugerente última parte: «Monósticos». En ella palpita la pregunta «¿Sabes por fin de lo que hablas?», que al final del poemario, si tenemos en cuenta que ya está casi todo dicho, cobra una fuerza, en cierto aspecto, dramática. Y con igual fuerza se pulsa en esta parte el fantasma del fracaso que más bien se escucha desde otras voces: «Aquí donde me ves, yo tenía la vida resuelta», en este caso, un hombre que pasa; pero también nos trae el recuerdo de otros escritos de Jordi Doce, que ubicaban esa voz del reproche en la imposibilidad de cumplir las ansias de la juventud. El tiempo se perpetúa, hace historia, almacena memoria y con ella, irremediablemente, atesora los reproches.

El último verso del presente poemario dice: «Así empiezan los cuentos: un viajero regresa a casa». Quizás podamos convenir que de todos los extravíos que se dan en el camino, atravesando los bosques, el verdadero viaje surge cuando nos toca volver. Ahí sentimos esa ausencia nuestra, sí, y todo lo demás.

Despeinar la sintaxis de la mirada

Emilia Conejo

Mediodía
Víktor Gómez
León, Eolas Ediciones, 2016

Juliette Binoche plancha una camisa mientras ve cualquier concurso en la televisión. Se deja llevar por las imágenes y su sonrisa dibuja la intrascendencia y la ligereza de una escena cotidiana. La sonrisa se congela cuando al otro lado de la pared suenan de pronto las voces —feroces— de un hombre y una mujer. Binoche baja el volumen del televisor. Las voces se convierten en gritos. Los de ella. En golpes. Los de él. Luego en silencio. El de ambos. Binoche escucha. Otro golpe. La mano de Binoche se restriega la cabellera como si allí pudiera esconderse la respuesta a qué hacer, el impulso a la acción, pero solo contesta un nuevo golpe. Binoche escucha, con la mirada perdida en el frente, traspasando el aparato de televisión. Otra vez silencio. Esta vez más largo. En el silencio continúan flotando las imágenes del televisor, banales, ajenas, poderosas. Poco a poco vuelven a atrapar la mirada de ella, a extraerle una sonrisa —tímida al principio— que se va extendiendo y llevándose el sonido de los golpes. El polvo revuelto de la ligereza se asienta de nuevo en la escena. Binoche vuelve a subir el volumen del televisor. Coge de nuevo la plancha. Continúa planchando. Mira el televisor. Sonríe. Fin de la escena. *Código desconocido*, de Haneke.

En esta escena, una ciudadana cualquiera de una ciudad cualquiera de cualquier país occidental permite, sencillamente, que alguien sufra. No es ella quien provoca el mal, quien golpea a otro, pero tolera que suceda por su falta de reacción. Esta ausencia de reacción, este tolerar lo intolerable —sea por pereza, por falta de auténtico interés o reflexión, por miedo— contiene el germen de la banalidad del mal que analizara Arendt. Ahora pasemos de ese plano medio a un plano general: alejemos la cámara del salón de Binoche y veamos la ventana, las de su alrededor, todo el edificio, su barrio, toda la ciudad, hasta llegar a contemplar millones de ventanas tras las cuales, quizás, se produzcan escenas similares cada día. Estas infinitas variaciones son el aceite que engrasa una gran maquinaria.

El mal y el bien son, en gran medida, hábitos adquiridos. Y el mal implica dolor. El dolor propio, pero sobre todo el de los demás. En *Mediodía*, el poeta no sigue planchando; escucha, canta, grita por la ventana lo que acaba de escuchar, sale corriendo en delirio a la calle. *Mediodía* es una llamada a contemplar ese dolor ajeno sin la ausencia de reacción, una sacudida con la que desprenderse de la impotencia y la perplejidad que produce la visión de una crueldad ejercida de lejos, esa guerra limpia del sistema capitalista hacia la parte del mundo sobre la que se sostiene. Hay una llamada a «huir de la cobardía, de la inercia de que no se puede hacer nada, del "las cosas son así"», a separarse de ese grupo de «verdugos» y entrar en la prole de las «orquídeas».

Ahora bien, «no debería suponerse un nosotros cuando el tema es la mirada al dolor de los demás», afirma Susan Sontag en su famosa obra al respecto. Y quizás por ello, la voz del poeta en *Mediodía* se sitúa en medio —del día, del mundo, del hoy, en pleno *intermezzo*—, al tiempo que se sabe observadora privilegiada: «nos y otros los desvalidos los vesánicos los delirantes *huérfanos aún*». Es la mirada de quien(es) contempla(mos) el dolor desde el privilegio de no ser tan víctima como las víctimas y de quien(es) sabe(mos) que pertenece(mos) por defecto, de nacimiento, a una comunidad de verdugos de la que pugna(mos) por alejar-se/nos, como quien se frota el cuerpo con una esponja áspera para quitarse una mancha a la que no acaba de llegar. Leemos en *Mediodía* un contemplar de la madre que siente dolerse a sus hijos, a su camada. Leemos impotencia y perplejidad, un intento de desentrañar «las ecuaciones del bien común». Pero también leemos la determinación: la de cortar la enredadera de la inacción antes de que pueda adherirse al propio cuerpo.

Y leemos, sobre todo, esperanza: abundan jaulas de pájaros con sus trinos, si se me permite parafrasear a Woolf en *Tres guineas* («Una bomba ha derribado un lado; todavía hay una jaula de pájaro colgando en lo que probablemente fue la sala de estar…», comienza a describir la autora una fotografía de guerra). En la voz poética resuena el delirio de la esperanza, «la fiebre es un dialecto lúcido», que da lugar a algunos de los pasajes más bellos del libro:

> En estas circunstancias —no se detalla— si aceptas el elogio de la noche si te conduces en dual asombro como los alucinados y mantienes una llama recorriendo tu cuerpo árbol-fémina verás creciendo junto a la vencida madrugada el rocío la inquieta claridad que con una belleza portentosa y herida nos salva mas eso sí —mutilados y tiznados— locos en la altura la trémula oscuridad se rasgó manan por once fuentes desnudez vegetal y celeste un Continente Nuevo.

La esperanza es el calor que deshiela el mundo. Invisible, discreta, «la luz mueve pequeñas partículas de materia». La esperanza es la proteína de la utopía, de «ese imposible real», así que, pregunta el poeta, «esperanza, ¿cómo descreerte ahora?». En la escritura —como en la acción— es la esperanza la que mantiene vivo el *ab ipso ferro* de Fray Luis de León, porque «la escritura es esperanza y el poeta un derrotado indomable».

Esta esperanza es posible gracias a la fe en esa bella «comunidad de insomnes», ese nosotros o «nos y otros» del que la voz poética se siente en parte dentro, en parte fuera; esos «pájaros desobedientes», esas «aves insurrectas» que son también «pacientes crónicos» a quienes —y esto es fundamental— «una tenue sombra de dignidad [...] mitifica». Esos «enfermos insomnes», esos «pájaros entumecidos y apedreados» son «insurrección no un catecismo otro amor no encarcelado». Se trata de una fe orgánica y poblada de ternura, muy lejos de la religión organizada del consumo voraz que deshereda a la comunidad («Oh Cristo Dolarizado Tótem Materialista en el calvario de los Grandes Almacenes») y la exprime («torturar un tornillo hasta que llore óxido»). Y esa fe orgánica y fértil es la que alimenta «la salud de los vínculos», otro de los suaves mantras que acarician la lectura de *Mediodía*: «Somos amigos no por tu necesidad o la mía sino por la inevitable y umbilical unión de la luz y la sombra del cielo y el cieno así que no dudes que este sello será eterno de superviviente a superviviente»; «*confía ama agradece* escuchas decir a Sârâh». Esa salud, a veces apenas palpable, sutil e invisible se encuentra en la «acogedora oscuridad de los vínculos».

Mediodía es una polifonía, más parecida a la de las voces búlgaras que a las misas de Palestrina, porque es un coro en el que abundan las voces femeninas. Y es que hay a lo largo de *Mediodía* un hilo que rescata lo femenino y, muy especialmente, lo maternal. Hay amor y dolor de madre, la que canta «una nana para dormir once monstruos». Están Sara y Gaia, y no parece casualidad que una de las secciones del libro se titule «Madrecita». Hay toda una mirada-crianza hacia esa comunidad de desfavorecidos, un llanto vital y resuelto por el mundo-hijo: «la madre-está-agazapada ya no llora –canta en un idioma indomable *claridad en el bosque* el luto del muchacho un lento río limpia los márgenes de la locura lo solo *en la claridad*».

También la lengua es madre. Y cuerpo: «mellizas son las palabras tú-yo». Y vida: «me susurras en lengua de río bosque dunas mar celaje canción íntima de los liberados». Y alimento: «una palabra que no sea yugo —un cachopán—». Y guerrilla: «las únicas palabras que no se rinden». Y vacío al que el uso insufla vida: «es frío el lenguaje hasta que fluye en la

saliva», algo así como el aforismo de Dickinson «*A word is dead when it is said, some say. I say it just begins to live that day*», que precisamente se cita en las últimas páginas de *Pobreza*, el anterior poemario del autor. Pero el lenguaje es, al mismo tiempo, una maquinaria que genera o propaga violencia: «niñas histéricas», «mujer sin camisa de fuerza»… Una herramienta del sofismo —de esa *posverdad* tan en boga— que ha de ser revisada: «es absurdo hablar en la lengua de un Bastardo [...] caen palabras fálicas». Por eso es necesario «limpiar la casa del lenguaje», para reescribir en la comunidad, porque «la orfandad aún espera otro(s) lenguajes». A estas alturas voy a dejar de morderme la lengua y a escribir el nombre que me golpea el paladar: el de Paul Celan. Ya está. Dicho. Ese nombre recoge todo lo escrito hasta el momento en estas líneas y acuna lo que viene a continuación como una madre a su poética.

Y es que la lengua es también material del poema. Es pregunta e incógnita sobre la que trabajar. Es el dolor corporal que produce la incisión de cada signo lingüístico como herramienta insuficiente, limitada, hermosa y viciada. El lenguaje mismo es una desazón, un lugar de contienda, un doble filo en *Mediodía*. Y a lo largo del libro —de manera explícita pero callada— el poeta se convierte en un «experto carnicero (que) desmiembra el lenguaje»: dibuja más que escribe, y traza una poética en la que «el silencio es caligrafía». Así, el uso de las tachaduras evoca en el lector la búsqueda de la transparencia, la concepción de la escritura como proceso y el poema como palimpsesto; los espacios en blanco moldean el oleaje del habla con sus islas de pausas; las minúsculas se solidarizan con los sin nombre, etcétera. Y aun así, el poeta es consciente de que «[no tiene la palabra exacta porque la exactitud pertenece al silencio y el silencio es la complejidad del vacío y su promesa]».

Mediodía es, por último, una invitación a mirar, ya que «la voz sin mirada es un escándalo». Y es una mirada —sin duda, como digo— en buena parte femenina. ¿Y si el género no marcado fuera el femenino? Es la fotógrafa la que mira, pero «la fotógrafa no se limitó a masticar la rabia escupió imágenes ángeles del infierno que purificarán la vergüenza de los obesos comensales en el gran banquete». Porque, «si dicen que al mirar modificamos la realidad que desde el lenguaje se crea la realidad quién nos observa en qué lengua hablan». ¿En qué género?, añadimos.

Mediodía es, pues, un análisis sintáctico del *Weltschmerz* (el dolor del mundo), un sintagma cuyo núcleo es la mirada empática hacia el sustrato de lo que nos hace humanos.

Los frutos maduros
M. Cinta Montagut

Las zidades
Concha García
Barcelona, Calambur, 2016

Un ya lejano día de 1986, hace pues treinta años, Concha García iniciaba su camino literario, que la ha llevado hasta la publicación del libro que tenemos hoy en las manos. Ese primer libro llevaba por título un verso de Sor Juana Inés de la Cruz, *Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas*, con el que obtuvo el Premio de Poesía Aula Negra. El título hace referencia al ritual de las bodas en el México anterior a la colonización, en el que el fuego tenía una gran importancia, y en el caso del poemario de Concha García es toda una velada declaración de intenciones. No quiero con esto afirmar que la poeta no quisiera casarse, no, sino que lo que nos estaba diciendo de forma muy sutil es que no iba a seguir los pasos obligados para una mujer en la sociedad, sino que iba a ser una mujer que con su escritura iba a subvertir el orden establecido y huir siempre de lo convencional. Su segundo libro, *Otra ley*, publicado al año siguiente, corroboraba esa idea de una nueva visión de la vida a través de un sujeto distinto, de un sujeto mujer que iba a transitar el territorio de la escritura de una manera diferente y personal, y así ha sido hasta hoy. En este libro dice, por ejemplo: «Ya he vendido los volantes y las ramplonas medias». No quiere que la encasillen en un modelo único y conocido y aceptado. Vende los oropeles para buscar el oro de la propia voz.

A lo largo de su dilatada carrera de creación poética, la obra de Concha García ha recibido importantes premios, como el Gil de Biedma en 1994 por su poemario *Ayer y calles*, en el que nos dice: «Una vez concluido el día asegura el rito: / dar la vuelta a la llave de la cerradura / desabrocharse la falda, bostezar / dirigirse al cuarto. Es todo por ahora». La soledad como primera consecuencia de la libertad irrenunciable, pero es en toda la obra de Concha García una soledad lúcida y asumida como algo que necesariamente ayuda al análisis y comprensión del mundo y que su voz poética nos va a transmitir a lo largo de toda su creación literaria.

En sus primeros libros, la soledad es la de una mujer que vive en un entorno urbano y sufre un extrañamiento en el que los objetos cotidianos adquieren una importancia capital, así como los gestos repetidos como rituales a los que no se puede sustraer

A los títulos citados hay que añadir otros como *Cuántas llaves* (1998), *Árboles que ya florecerán* (2001), *Si yo fuera otra* (2006), *Acontecimiento* (2008) o *El día anterior al momento de quererle* (2013).

Desde sus inicios, la poesía de Concha García se desarrolla con una gran originalidad tanto en el tono como en la realización estilística y en la temática que presenta. Hay en ella un reflejo de la realidad que la envuelve y también de su interior en un constante movimiento de dentro hacia fuera y al contrario, de manera que muchas veces el paisaje exterior caracterizado por lo cotidiano es una trasmutación del paisaje interior y sus preocupaciones. Un yo poético en perpetua creación, en constante desarrollo, un yo múltiple, mutante, diverso. Es un yo que muchas veces se define como otro. No en vano, una pequeña antología que la autora publicó en 2005 se titula *Si yo fuera otra*, donde queda patente esa multiplicidad del sujeto que no se limita a un solo punto de vista, a un solo ser, sino que se divide y multiplica en muchos otros.

El libro que nos ocupa es el último publicado por la poeta y lleva por título *Las proximidades*. Con él se cierra una trilogía formada por sus últimas entregas poéticas: *Acontecimiento* (2008) y *El día anterior al momento de quererle* (2013). *Acontecimiento* nos muestra un yo que recorre el mundo, que viaja, que se desplaza, que mira y ve el mundo en movimiento. Se desarrolla como si de una cámara de filmación se tratara, con la que se explica un mundo en constante cambio y desarrollo. *El día anterior al momento de quererle* traza un planisferio, una cartografía de diferentes experiencias donde lo cotidiano, que siempre está unido a su poesía, desempeña el papel fundamental de provocar el poema. *Las proximidades* nos enseña que todo lo que percibimos, lo que vemos y lo que sentimos depende del acercamiento que tenemos con las cosas, los objetos, los sentimientos, la vida y, por supuesto, los recuerdos.

Estos tres libros difieren de los anteriores por la posición que adopta la voz que nos habla, que está al mismo tiempo dentro y fuera de lo que se dice; en cierto modo la mirada se aproxima a esos instantes que se plasman, se viven, se manifiestan. Lo que más dura son los instantes. El instante puede ser más largo que la vida y hay que saber que la vida no regresa; «entonces todo lo que fue / deja una estela vacía / que te desubica», nos dice en uno de los poemas de estas proximidades con las que Concha

García nos trae cosas, vivencias, pensamientos que fueron y que siguen ahí actuando y siendo presencia. La proximidad «requiere / zambullirse / en la ciénaga / de lo que todavía / no está lejos». La poeta nos habla de ciénaga, término que tiene una connotación semántica negativa pero en la que hay que zambullirse, que es un término que lleva inherente una idea alegre y hasta festiva. Es en esa ciénaga donde se van a encontrar esos instantes que nos hacen ser lo que somos ahora.

Como en toda su obra, en este último poemario aparece una serie de preocupaciones, motivos o temas que son una constante a lo largo de sus treinta años de escritura. Así encontramos la mirada, que en este libro se hace más determinante que nunca, la extrañeza del mundo, el amor que muchas veces es pasado y otras presente doloroso o simplemente es deseo, como en el poema titulado «Rostridad», con un neologismo muy del gusto de la poeta que desde siempre ha jugado con el lenguaje como materia plástica que es. En este poema nos dice: «Dos mujeres se desean / en un trayecto de autobús / se quitan la ropa / en sueños una frente a otra». Encontramos también la vida cotidiana, los gestos repetidos, los lugares donde la vida es colectiva y el yo contempla y sin juzgar constata. Así, en los transportes públicos, como en el poema citado anteriormente, en el que nos habla del «complejo mundo / de los transportes públicos», y también en los hoteles, aeropuertos y otros lugares que son de todos y de nadie, la vida es un constante fluir. Muchas veces la mirada del yo funciona como una especie de barrera entre ese yo que mira y los otros que transcurren.

El yo múltiple lo encontramos en este libro reflejado de una manera directa en el poema «Alguien te busca para mostrarte su malestar»: «Gozoso caminar / que se expande / alrededor de ella / muevo los brazos / y la voluntad / se anula en este / silencio de los arroyos, / mientras camino / sucede que la sombra / reparte siluetas, proximidades / de todas las que era». Observamos en el poema un alguien, una tercera persona, ella, y un yo que claramente son la misma persona, el mismo yo diversificado, múltiple.

Hay a lo largo del texto una aguda percepción del tiempo que se escapa, que huye de nosotros sin que podamos frenarlo. Conciencia del tiempo que hace decir a la poeta «Ya no queda nada de todo aquello», que es el título del primer poema del libro.

También se encuadra en el tiempo la vivencia del recuerdo que no es necesariamente nostálgico, sino algo enmarcado en el devenir temporal que fue y ya no es, como nos dice en uno de sus poemas: «hay recuerdos / que se despegan / de ti, estiran del / tiempo su modelo / y dan claroscuros / en la noche pensante / me hizo salir a la calle». Y la ciudad, territorio

privilegiado en la poesía de Concha García, que oculta la naturaleza y la destruye rompiendo su rumor y su presencia, como en el poema titulado «Huellas en los escritos de otros»: «[…] dejamos / que construyeran / y verticalizasen / el barrio». La ciudad crece y engulle la naturaleza.

Una novedad que presenta este libro es la gran cantidad de vocabulario referido a elementos de la naturaleza, como pájaros, insectos o plantas, en clara contraposición con la ciudad que oculta ese mundo natural, aquí hay zorzales, jilgueros, libélulas, vencejos, orugas y hasta una biblioteca de árboles. Elementos todos ellos que no habíamos encontrado antes en la escritura de esta poeta y que nos llevan al mundo de su infancia antes de su llegada a la ciudad que, en cierto modo, marca un exilio.

Desde un punto de vista estilístico, la poesía de Concha García se ha caracterizado por el uso del neologismo, la sintaxis rota con constantes desplazamientos de sentido y un lenguaje distorsionado sometido a una lógica personal, aunque en *Las proximidades* el lenguaje se hace más sereno, menos transgresor y más directo. El poemario se nos presenta dividido en dos partes, la primera bajo los auspicios de Selva Casal y Giuseppe Ungaretti y la segunda de Bertolt Brecht.

En resumen, en este libro seguimos encontrando a una poeta que camina por el mundo, viaja, se expone, mira para ver y nos traslada la radiografía de un tiempo cambiante cuando «cae un día y se levanta otro».

Cuerpo escrito, lenguaje vivo

Esther Ramón

Tótem espantapájaros
Amalia Iglesias
Madrid, Abada, 2016

Hay un momento en la vida de quien escribe poesía en el que la propia materia del lenguaje se le vuelve opaca, infranqueable. Como si algo dentro del poema se rebelase. Son innumerables los casos, pero podemos recordar por ejemplo el de Ingeborg Bachmann, que decidió abandonar la poesía y pasarse a la narrativa después de su segundo poemario y de alcanzar la fama repentina, porque «ya sabía hacerlo». El de Rimbaud. O el de Hugo von

Hofmannsthal, que abandonó inesperadamente la poesía por el teatro y cuyo dilema con el lenguaje es el tema principal de la impagable *Carta de Lord Chandos*. En ella, como es sabido, consigna las tribulaciones del escritor y erudito Lord Chandos, que escribe a Francis Bacon para contarle un extraño fenómeno: «Mi caso es, en resumen, el siguiente: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa». Y sin embargo, en ese enfrentamiento, rebelión o parálisis con respecto a la parte más artificial del lenguaje, Lord Chandos habla de instantes y destellos de revelación que forman parte de la experiencia vital y que siente completamente intraducibles al lenguaje, aunque Von Hofmannsthal nos los transmite, maravillosamente, a través de ese mismo lenguaje que está siendo cuestionado: «es como si mi cuerpo estuviese compuesto de claves que me lo revelasen todo. O como si pudiésemos establecer una nueva y premonitoria relación con toda la existencia, si empezásemos a pensar con el corazón. Pero cuando me abandona ese extraño embelesamiento, no sé decir nada sobre ello; y entonces no podría describir con palabras razonables en qué había consistido esa armonía que me invade a mí y al mundo entero no como se me había hecho perceptible, del mismo que tampoco podría decir algo concreto sobre los movimientos internos de mis entrañas o los estancamientos de mi sangre».

A un replanteamiento similar de lo poético parece haberse enfrentado también la poeta Amalia Iglesias en su último libro, *Tótem espantapájaros*, publicado recientemente en Abada, aunque, en lugar de abandonar la poesía, escribe un poemario que efectúa un salto exponencial y que es, en mi opinión, y hasta el momento, su obra maestra. Antes de arribar a esa orilla, y de efectuar un «giro del aliento», la poeta nos cuenta, en la introducción al libro, con sencillez y sin dramatismos ni eufemismos innecesarios, que el cuerpo pasó una dura prueba, la prueba de la supervivencia. Aquejada de una enfermedad grave a finales de los noventa, que felizmente superó, Amalia Iglesias se reencuentra con el lenguaje poético desde otro lugar, un lugar más vivo, más directo, casi como si escribiera desde un borrado radical que va encontrando poco a poco otra luz, otras palabras. Como podemos leer en la introducción, se trata de «un libro de la incubación», y está alumbrado, a partes iguales, por luz y oscuridad. En el momento de la enfermedad, la poeta recibe de regalo un cuaderno negro y unos bolígrafos de tinta blanca. Y a través de esta inversión se sumerge en lo poético. «Cuando empecé a escribir en aquella superficie de papel negro sólo me salían garabatos, como si estuviera recuperando el balbuceo de aprender a trazar de nuevo el mundo, el impulso de mi mano contorneaba al trazo figuras humanas. Aquella raya de la escritura era como una lámpara imprevisible

en la noche del sentido, caligrafía que quería ser fuego robado y dibujaba el verso, luz que araba surcos en la oscuridad del papel, que lo arañaba en busca de la palabra perdida y reconstruía el cuerpo roto en cada trazo». Tal y como intuía Von Hofmannsthal en su *Carta de Lord Chandos*, las palabras verdaderas implican a todo el cuerpo, y no solo al intelecto. Lo animan, lo llenan, lo reconstruyen, en un movimiento recíproco que despierta también a los primeros manantiales del lenguaje.

El tótem, el espantapájaros. Todos los poemas del libro dibujan sobre la oscuridad de la página, con sus palabras blancas de caligrafía infantil, siempre la misma forma, la de una figura humana rígida, inerte, inmóvil, con los brazos en cruz. «La escritura como icono antropocéntrico.» Una figura repetida que sin embargo se dispone a recuperar los primeros sonidos del lenguaje, para decir, desde lo inerte, a cada ser de carne que va a morir, y que por tanto debe empezar a vivir, a hablar de otra manera. Un tótem espantapájaros que tiene forma humana pero que es al mismo tiempo un despojo y un superviviente («la / guadaña / no se / atreve a entrar en mis andrajos»), y también un vigía: «sólo vine a mirar». Porque no está apartado y ajeno. Donde antes se fijaba en los árboles que le circundan, en las piedras, en las libélulas, en los cielos, ahora también sabe mirar, y leer, los símbolos de la decadencia: las islas de plásticos en nuestros océanos, la vida ensimismada y convulsa a la luz de las pantallas. Y todo aquello también debe ser nombrado. «He subido hasta el ruido / para buscar los versos que faltaban.»

Tosco e invulnerable en su abandono, el espantapájaros pretende ser humano pero permanece inmóvil, como un árbol. Si los árboles tienen el don del tiempo y disfrutan de una longevidad que casi ningún otro ser vivo alcanza, el ser humano y el animal tienen el del espacio, pueden moverse a donde quieran, pero a cambio su tiempo es corto. El tótem espantapájaros, en su desmañada inmovilidad («no he / nacido en la órbita de los / cuerpos perfectos»), con su forma anterior a la forma, sin encarnar, sin pulir, sin terminar y sin piernas, parece haber tomado ciertas propiedades de lo arbóreo. La longevidad, la pasividad, la paciencia. Y asume también «las huellas de los pasos sin andar». No hay acción en él, ni elecciones perceptibles. A cambio, se hace todo mirada.

También cuestiona el poema, el lenguaje manoseado, desde dentro. Percibe, por ejemplo, cómo puede agriarlo el desánimo: «cuando / no somos felices, los gusanos [...] / abren cavernas profundas en los / versos. [...] Poema abajo, cuando / no somos felices, la escritura / amontona sus escorias mojadas». Y soslaya la superficie, retirando capa tras capa, piélago tras piélago para penetrar «en las entrañas / de la palabra / no aprendida», «para / decir / el cuerpo en su lenguaje transparente», para retroceder al momento

en el que «cada palabra estaba aún por decirse / en la blanca escritura del primer garabato». Ese primer garabato del niño que aún no dibuja, que aún no maneja a la perfección la lengua, ese lenguaje primero al que es preciso retornar para salvar al poema.

Porque no solo mira hacia fuera, la sabiduría poética del tótem espantapájaros conoce la antigua ciencia de cerrar los ojos y mirar hacia adentro, de beber del conocimiento interno del inconsciente, del sueño, que nos habla en analogías, en metáforas, en símbolos, en arquetipos, en poemas, y que nos hemos desacostumbrado a escuchar. Sabe que «canta lo que / duerme, manantial de metáforas» y por eso atiende a los «versos residuales [que] nos sueñan a / pedazos», a los «sueños nodriza para pisarnos la sombra / de estar vivos. Ya para siempre dueños de / las golondrinas y las cosechas maduras».

Cuando el poema se vuelve tótem y espantapájaros ya no cabe la retórica. Para leerlo hay que implicar al cuerpo, la propia vida, enfrentar el propio miedo a morir, que tantas veces nos implica vivir con mayúsculas. Aunque ni siquiera los pájaros se espantan cuando el poema mira fijo, vivo, veraz, con los ojos bien abiertos a lo de adentro y a lo de afuera. Y es allí, con esos pocos palos en forma de cruz, de aspecto humano, con esas palabras de caligrafía infantil, donde se urde «un hueco para la insumisión contra / el miedo. La táctica: aprender a / abrir los ojos frente a la lluvia. / La estrategia: no retroceder / ante el asombro, acostumbrarse / a hundir los párpados en la penumbra / del sueño y regresar con la mirada / limpia, como si volviera de los primeros manantiales».

Por penúltima vez, la luz

Daniel López García

La luz impronunciable
Ernesto Kavi
Ciudad de México, Sexto Piso, 2016

Hasta *La luz impronunciable*, Ernesto Kavi (Ciudad de México, 1981) era conocido fundamentalmente por su labor en la traducción literaria, así como en la edición e investigación de otras obras y autores. Entre sus

traducciones destacan la de escritores como Baudelaire, Leopardi, Bonnefoy y Campana; y entre sus objetos de investigación, trabajó la obra de uno de los más grandes y desconocidos escritores rusos del siglo XX, Yuri Dombrovski. Cabría sorprenderse, por tanto, de que *La luz impronunciable* sea su primera obra de creación, en este caso su primer poemario, sobre todo si tenemos en cuenta la depuración del lenguaje en este libro así como la consideración del artefacto poético en relación a los temas tratados; una urdimbre entre contenido y forma que hunde sus raíces en las bases del arte poético de Occidente para su recreación en nuevas formas. Y digo cabría, porque el condicional se convierte en hecho en un autor que no muestra su bagaje literario desde el camino unívoco de la creación, sino desde sus tareas en la investigación y la traducción, siendo estas las que han posibilitado esta hazaña creativa, y este «primer libro» ha servido de catalizador de todo ello.

Ya en *Reportesextopiso*, publicación mensual de la editorial Sexto Piso (responsable de la publicación de esta obra), Frédéric Boyer describía *La luz impronunciable* como un «libro de 3.000 años», analizando cómo el libro de Kavi se enclavija en los actos de palabras contenidos en la poesía antigua de libros como la Torá. En ese sentido, en mi lectura de esta obra voy a compartir estos planteamientos presentes en el análisis de Boyer hasta el punto de que en esta crítica resonarán otros ecos que surcan el contínuum de la historia de las poéticas y la tradición literaria de nuestra cultura. «Mi inspiración me mueve a hablar de formas mudadas a cuerpos nuevos», es el exordio con el que Ovidio inaugura su *Metamorfosis*, que nos sirve para ejemplificar la empresa de Kavi: hundir sus raíces en la tradición literaria para, de nuevo y con renovados artefactos, marcar un impulso tan universal y antiguo como infinitas son la discontinuidad del mundo y el silencio, ambos aspectos del fin de la vida humana, a los que pretende dar respuesta.

Harold Bloom, en su ensayo *La desintegración de la forma*, en primer lugar, parte de la premisa de que los poetas nos instruyen en el hecho de romper con la forma para producir significados: «El sentido de un poema es el lamento de un poema». Parece que Bloom viene a decirnos que la poesía, más que un producto acabado, se convierte en el sollozo de lo que aspira a ser, mostrando la incapacidad de la que goza el artefacto para poder aprehender el sentido intelecto, el cual se muestra siempre inaprensible. De algún modo, en la poesía de Kavi emerge este lamento. En segundo lugar, el profesor norteamericano muestra que los poetas se hacen libres a sí mismos mediante su postura frente a los poetas anteriores, por lo que

la palabra nueva necesita del reconocimiento de la anterior (y, por tanto, esa libertad de la que el poeta goza hasta cierto punto se muestra ilusoria, en la medida en la que nunca depende de su exclusivo oficio), ejemplo que magistralmente desarrolla en los capítulos dedicados a Milton y Shakespeare en su obra *El canon occidental*. Kavi parece reconocer también esta cuestión en su libro. A ambos asuntos trataré de dar respuesta en lo sucesivo.

En el prefacio a *La luz impronunciable*, firmado por Yves Bonnefoy tan solo dos meses antes de su muerte y al que Kavi dedica el libro, este plantea: «los poemas de Ernesto Kavi ponen en evidencia algunas de esas palabras con las que el ser en el mundo puede volver a florecer». Ernesto Kavi parte en su poemario de esa dimensión del lenguaje poético que lo ubica en una teoría mágica o cabalística, la que a través del impulso de libertad y el empeño de significación propia y personal enfrentándose a la tradición pueda hacer que el mundo nazca de nuevo. No obstante, en la poseía de Kavi persiste la incógnita, ¿hasta qué punto esto es posible cuando contamos con el artilugio siempre imperfecto de la palabra? ¿Qué es lo que florece cuando el artefacto del lenguaje no encierra nada más allá que su incapacidad para sostener la plenitud de significado de una vivencia?

La luz impronunciable, dividida en doce cantos —que remiten al Eclesiastés— y una coda, se abre con una cita musical de Johann Sebastian Bach por medio de la transcripción de un pentagrama. Enfrentando el símbolo musical a la palabra escrita, se manifiesta el carácter simbólico y autorreferencial de la música mientras que la palabra se encuentra atrapada en un mundo referencial que determina su significado. Es el poeta, quien a través de sistemas de correspondencias, deberá articular de nuevo esa palabra, y para ello habrá de transformarla en imagen para así liberarla de la celda de su referente. Es este impulso el que parece explorar Kavi en su libro, que inevitablemente nos conduce hacia el camino del simbolismo poético.

Stéphane Mallarmé, epítome del simbolismo, en su prosa poética «El demonio de la analogía» comienza con la interrogación «¿Palabras desconocidas cantaron por tus labios, jirones malditos de una frase?». De una forma similar, Kavi en su «Canto I» establece que «solo hallé / en mis labios desolación». En estos versos, parece instaurar, de una manera semejante pero a la vez nueva, que las palabras pierden su razón de ser al ser nombradas en el poema, puesto que su naturaleza de apariencia esconde una verdad oculta, algo inaccesible y que se escapa a una percepción primera. En este sentido, los dos poemas que conforman este «Canto I» comienzan

con los siguientes versos: «Ni en la luz / ni en la oscuridad / acordé a mis visiones descanso» y «Busqué con mi corazón / la sabiduría / los nombres / las palabras». Asimismo, como en la tradición francesa de fin de siglo, el poeta aparece representado como un ser poseso, tratando de articular mecanismos de conocimiento de lo inasible, lo trascendente, a partir de la materialidad de un lenguaje que no lo es. Por tanto, la desolación, el ser «poseso» en esta tarea, emerge como resultado en estos últimos versos citados.

En la poesía de Ernesto Kavi, la palabra poética se muestra a partir del símbolo del pájaro y del vuelo. «La palabra, el alado pensamiento» que dirá Sófocles, y al que remitiré más adelante, como la virtud del hombre para acercarse a lo inaprensible e infinito, ese cielo expresado por el azul de Mallarmé, el deseo del vuelo frente a lo terrenal de la existencia. Así lo manifiesta el único verso de Kavi que compone uno de los poemas del «Canto IV»: «Tu nombre es un pájaro secreto». Pero si la palabra es lo que nos eleva, y por tanto la altura del poeta, también lo es su caída, porque nada permanece en el símbolo, tan solo la imagen que desea ser, y la palabra como producto terriblemente humano convierte la aspiración en algo tan mortal como el ser que la enuncia: «Como luz que devora la luz / los pájaros devoran mi lengua».

Más allá de la influencia simbolista, en los poemas de Kavi reaparece una espiritualidad de corte panteísta, dirigida a la naturaleza, de donde rescata la trascendencia, en su caso, desde una visión pagana. Por un lado, esa espiritualidad la encuentra en la naturaleza, en su carácter infinito frente a la caduca experiencia humana: «Vi todo / bajo el sol / y digo / todo / es destrucción / Viento que devora el viento / ¿Qué queda al hombre / de su trabajo / y de su pena / bajo el sol?» («Canto II»). En este sentido, la poesía de Kavi parece conectar de nuevo con otras tradiciones poéticas, en concreto con el naturalismo norteamericano del siglo XIX, claramente expuesto por Emily Dickinson: «Como si el mar se retirara / y mostrara un mar más lejano; y ese, otro aún más lejano / y el tercero no fuera sino la conjetura / de series de mares / no visitados por las costas; / y estos mismos, el borde de otros mares. / Esto es la Eternidad».

No obstante, ese carácter inagotable de la naturaleza, que el ser humano solo puede intuir y reflejar por la imperfección de la palabra, se muestra con un carácter cíclico, aún con capacidad de englobar lo uno y su contrario, tal y como es expresado en su «Canto III»: «Una estación tras otras / bajo el sol un tiempo / tras otro / para nacer / y para morir / para plantar / y arrancar». En los versos extraídos en esta ampliación de su visión, Ernesto

Kavi encuentra renovados resortes en una tradición más cercana en el tiempo, resonando las palabras de la poeta danesa Inger Christensen y su libro no por casualidad titulado *Alfabeto*, recientemente traducido al español también por la editorial Sexto Piso: «los albaricoqueros existen, los albaricoqueros existen / los helechos existen; y zarzamoras, zarzamoras / y bromo existen [...] / [...] los días / existen; los días la muerte; y los poemas / existen, los poemas, los días, la muerte».

El carácter pagano deviene, por un lado, de la relación que el ser humano establece en la poesía de Kavi con la expresión de esa naturaleza. Así, en el «Canto V», esa voz expresa: «Hablé con el corazón y dije / mira la alegría [...] / descubrí / el bien de los hombres / las obras que construyen bajo el cielo». Sin embargo, esta alegría posible, a partir del intento de domeñar la naturaleza con el fin del gozo humano, resulta inútil e ingrata, pues concluye: «Hablé con mi corazón / y dije / bajo el sol / nada perdura / una eternidad sin memoria nos devora». En este sentido, la poesía de Kavi conecta con otros parámetros del clasicismo, y estos versos nos traen la voz de Sófocles en los versos que componen el estásimo primero de su obra *Antígona*, conocido como «Canto al hombre», donde manifiesta la excelencia y la tragedia del ser humano como especie: «Muchos son los portentos; nada tan portentoso como el hombre». Pero concluye: «Solo contra la muerte, jamás vislumbra escapatoria alguna».

Por otro lado, el sentido pagano en la poseía de Ernesto Kavi es fijado de nuevo en el «Canto VII» a través de la idea del amor. Recupero en este punto una cita del recientemente fallecido John Berger que me ayudará a exponer esta idea. En su obra *Modos de ver*, enuncia lo siguiente:

> Cuando se ama, la visión del ser amado tiene un carácter de absoluto que ninguna palabra ni ningún abrazo puede igualar: el carácter de absoluto que solo el acto de hacer el amor puede alcanzar temporalmente.

Esta idea de Berger conecta directamente con las expuestas por Safo en los fragmentos que encontramos de su poesía, especialmente en la composición tradicionalmente llamada «Los efectos del amor», en la que la voz poética, tras la visión de su amada, siente trastornado su cuerpo hasta un estado que la eleva al punto de desafiar a la muerte. En Kavi, resuenan estas palabras en cierto modo. Así, en la primera composición del mencionado canto expone: «Vi a los justos y a los sabios y a sus obras / en manos de mi amado / también el amor / también el odio». Y en la segunda: «Mejores son dos que uno / sin hijo sin hermano / estamos solo / Si uno cae / el otro lo levanta, /

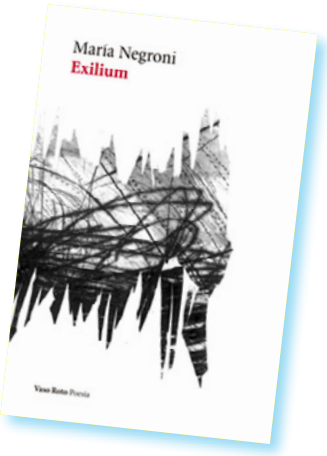
pero ¿quién nos levantará / si caemos solos?». Kavi, de alguna forma, reconoce ese carácter absoluto y benefactor del amor frente al orden natural que todo lo destruye y en el que se encuentra la voz poética. Sin embargo, su valor es perentorio, no se prolonga constante en el tiempo, y concluye ambos poemas con los siguientes versos: «Pero el hombre [...] / No conoce su hora / es como pez en la red / como pájaro en la trampa». Y esto provoca una herida irreparable en quien se sienta conocedor de ello, el que conoce la verdad de la palabra poética, y por tanto: «¿qué le harán los amores / al que se encuentra en alma vulnerado? / Cuando dos duermen juntos / no hay invierno, / pero ¿qué calor / para quien duerme solo?».

Por último, en el «Canto XII», la voz poética de *La luz impronunciable* establece una revelación a modo de himno a la vida frente al inevitable mutismo del tiempo, la discontinuidad de los días, la imposición de lo finito que siempre acecha, a modo de concesión que toma la forma de un pesimismo alegre: «Bebe besos de la boca / de tu amado / antes de que llegue / la desdicha / antes de que llegue el día / en que dirás nada / en este tiempo es alegría para ti». Ideas estas que nos devuelven a la poética de Dickinson («Temo a la persona de pocas palabras. / Temo a la persona silenciosa»), que nos arroja que la sabiduría está cifrada en el silencio, en la asunción de que ante lo que no se reconoce con un nombre no se puede hacer nada, hacia lo inevitable e innombrable que es la muerte como fin de toda vida humana.

Ernesto Kavi construye con *La luz impronunciable* un primer poemario que podría ser considerado desde su inicio como una gran obra creativa. Imposible de enclavijar en una única tradición, se dan encuentro lo mejor de la poesía occidental y, como un sismógrafo, recorre sus accidentes más pronunciados. Su renovación se halla en la depuración del lenguaje, usando un campo semántico supuestamente simple, asociado al mundo de la naturaleza como una fuerza constante y permanente, frente al impulso humano de la palabra expresado en el deseo universal del hombre a través del símbolo del ligero y anhelado vuelo del pájaro. De retórica aparentemente sencilla, su sintaxis está repleta de estructuras ecuánimes donde un mismo argumento toma diferentes funciones en la sucesión de verbos y estados, logrando el carácter cíclico e infinito a esa dimensión superior que nos empeñamos en superar con las herramientas de la poesía y el intelecto pero que no logramos alcanzar.

Apegos y desapegos en María Negroni: hacia el no saber

María Ángeles Pérez López



Exilium
María Negroni
Madrid, Vaso Roto, 2016

En una de sus «Notas al pie» publicadas en 2005, escribía Juan Gelman:

> La experiencia del exilio en el aquello de San Juan de la Cruz, que da cuenta de lo que no tiene forma y deja traza. ¿Esa traza es la marca de una ausencia que no cesa de no escribirse? ¿Es un vacío-pasión que arde en el deseo del expulsado? El expulsado solo puede dar lo que no tiene y habla desde la utopía, su ningún lugar. Como el amor, como la poesía.

Dar lo que no se tiene (el resto o huella de lo que se halla en el *antes*, en el *otro*, y es ausencia que destila un reguero de líneas sobre el papel) ha articulado el término *exilio*, fuertemente presente en el gran poeta argentino. El propio Gelman, exiliado de su país por razones políticas, había publicado *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* en un libro titulado *Exilio* (1983) que editó con Osvaldo Bayer. Diez años más tarde, su poemario *Salarios del impío* (1993) se abría con la traducción de varios versos de la tragedia *Hipólito* de Eurípides: «La muerte rápida es castigo muy leve para los impíos. Morirás exilado, errante, lejos del suelo natal. Tal es el salario que un impío merece».

Si hay una palabra con un lastre severísimo a sus espaldas, tanto en el imaginario de la Antigüedad grecorromana como en el latinoamericano de la larga «noche militar» de los setenta —a la que se refirió Jorge Boccanera—, o el brutalmente contemporáneo, con sus millones de refugiados o desplazados en todo el mundo, es la palabra *exilio*. Remontarse a su forma en latín y devolverla a su primer fulgor, más allá o más acá de esos itinerarios altamente connotados y dolorosos, es la propuesta del libro recientemente publicado por María Negroni (Rosario, 1951). Para la escritora argentina —poeta, narradora, traductora y muy notable conocedora de la obra de Alejandra Pizarnik y la literatura gótica—, en sus propias palabras:

> Podría decirse, también, que a cada libro (cada obsesión) le corresponde su forma y que uno escribe, en parte, para dar con esa forma y así calmar lo que no atina a entender (Pavese decía que, una vez que se encuentra esa forma, la obsesión empieza a morir). No se precisa mucho más (pero esto es ya muchísimo): la escritura va más rápido que nosotros, sabe cosas que nosotros ignoramos.

Escuchar lo que vive en «las palabras no escritas» articula la poética de la autora, como puede leerse en la dedicatoria de su novela *La Anunciación* (2007). Un epígrafe inicial del cineasta Jean-Luc Godard («*Je cherche la pauvreté dans le langage*») señala precisamente la tarea de Negroni en *Exilium*: abrir un espacio *primero*, un vacío que está colmado de pulsaciones sonoras aún no convertidas en palabra, de longitudes de onda que todavía no alcanzan ni el oído medio ni el yunque, el martillo o el estribo, pero que aspiran a decirse y hacer audible esa *primera* imantación, lo que la escritura sabe y nosotros ignoramos. Frente a las capas inagotables de sentido que han ido depositándose sobre la palabra *exilio* con su riquísima carga mineral, introducir la *pobreza* (es decir, la infancia). Y acercarse, así, a una «epistemología / del no saber». En el prólogo a su libro de ensayos *Pequeño mundo ilustrado* (2011), se preguntaba Negroni: «¿No era la infancia, acaso, la habitación favorita del poema?».

Varias veces *Exilium* se refiere a la infancia, territorio de la «sapiencia pura», espacio donde prenden «fuegos analfabetos» los «niños / de oraciones / blancas», porque hablar de infancia es situarse en el momento de adquisición del lenguaje, del paso (ya sin retorno) a lo simbólico. Por ello, la naturaleza de *Exilium* es esencialmente metapoética. De la unión de agua y sombra nace el libro, escribe Negroni, quien logra desprenderse del lastre de cualquier discurso normativizado, e incluso de las valiosas provisiones de sentido que el lenguaje ha ido aportando para cada término, en cualquier tiempo y cualquier lugar, y tiende a la borradura: «A este desapego / lo llamamos infancia», se lee en un poema. Como ha visto Jorge Monteleone, «el infante es el que *todavía* no ha hablado y en consecuencia vive en su paraíso mudo y sin tiempo. Pero basta que la palabra sea aprendida para que el exilio comience su derrotero».

De esta manera, *Exilium* aspira a la liviandad, la ingravidez iniciales: «ESTE DISCURSO / colmado de nada / no sabe a qué / atenerse». En su casi inmaterialidad comienza como «UN MANTRA / para escribir / un libro pequeño».

¿Es posible borrar el yo o el libro que de él se desprende? *Exilium* aspira a llegar a ese lugar (¿ese tiempo?) que es consciente de nuestra «exigua / contundencia». El mantra se repite «para que nada subsista / en su propio

mundo, // ninguna orfandad, / ninguna apetencia indebida, // mucho menos / la idea / de un / yo». Se prescinde del *yo* o el *tú* (a menudo, espejo del yo) desde el que se hace asertivo e imperioso el mundo, porque en *Exilium* el poema «canta con muchas bocas». «En su gama infinita / una música blanca / que se cuida / sola.»

El cromatismo que va desarrollando *Exilium* pasa una y otra vez por el blanco, de modo que en ocasiones los signos de puntuación (coma, punto y seguido, y especialmente dos puntos) aparecen separados de la palabra inmediata y dispuestos de manera autónoma, con lo que el blanco de la página se abre hacia más blanco y pide silencio, la pausa pautada en la que el lenguaje poético se augura como «luz pensante»:

Algo así,
muy preciso
:
silencio
de animales
blancos
tras una luz
pensante.

En varias ocasiones, además, los poemas resaltan tipográficamente algunas palabras o sintagmas, pues, al modo de los concretistas, los vocablos insisten en su materialidad, su concreción física. Avanzan hacia lo visual y en su disposición como imágenes, tienen gran belleza pictórica que se suma a la que generan las palabras en cuanto entes abstractos:

Una forma
) (
cordial
) (
de incitar al estudio
de los jardines.

¡Hágase la vida!
—dijo—
¡Boca a su beso!

Los versos tienden a ser breves y los poemas ocupan exactamente una página. Dispuestos en forma centrada en lugar de alineada, van conformando un espacio unitario: cincuenta y dos poemas de respiración acompasada, en los que el signo no se repite mecánicamente, sino que se armoniza como lo hacen los organismos que son conscientes de la presencia de otros individuos de su misma especie.

Exilium convida entonces desde la sutileza, la sagaz disposición de tinta mínima sobre el cuerpo blanco del silencio, como una pincelada precisa que sabe de su parvedad al disponerse en el límite de lo audible, en esa zona (bisagra y a la vez puerta) que es «la casi aparición / de lo no dicho». Un poema que incide magníficamente en ese sentido es el siguiente:

EN ESTA NOCHE
de mangas cortas
el horizonte del estilo
es lo de menos.

Se sientan a la mesa
las formas rotas
del mundo,

dicen
cosas vivientes,
en su mayoría tristes.

Y luego,
si luego fuera
un término aceptable,

dan de comer miguitas
a la intemperie.

Lo imposible emerge
—a veces—
bajo esas ruinas.

Toda la obra gira sobre ese imposible que solo se resuelve en el exilio. Como vio Julia Kristeva, la poesía es transformadora —si *es*, como aquí— porque transgrede los límites conferidos por el orden simbólico. Podría ahondarse en relación con el concepto de *chora* kristeviano, aquello que es imperceptible en términos del lenguaje, que no reside en la sintaxis sino en el lugar donde se generan los significados, en ese receptáculo nutriente y maternal del que habló Platón en el *Timeo* y que la filósofa búlgara resemantizó profundamente. En un momento dado, leemos en *Exilium*: «Queda / casi siempre, / de semejante aventura, / un signo». Es el poema. La ceniza del pucho, que diría Juan Gelman (como recuerda la autora que le anotó una vez el poeta porteño).

Exilium es el signo y también la aventura (del latín lo que va a venir, lo que los niños convierten en *su presente*): dragones benévolos, banderas, «lobos / en la declinación de un bosque / alto y de ojos díscolos», tesoros que la poeta no desentierra sino que entierra; deshace lo visible para que

lo invisible gane terreno, despierte la coyuntura en la que abrirse hacia su primera edad.

Frente al mundo adulto, el de «los parlamentos del coro», donde se dicen «cosas letradas / que no persuaden», el habla infantil es la sinécdoque del imposible posible en su plena paradoja. A menudo, el libro insiste, precisamente, en la construcción de un decir que se borra o niega a sí mismo. Así, un oxímoron asombroso como «ira / clementísima» ejemplifica los numerosos modos en los que la paradoja permite que *Exilium* a la vez dé y hurte, retire y entregue: antítesis, otros oxímoron, figuras de pensamiento que propician, desde la contradicción de sus términos, la posibilidad en la que se hacen palpables nuevos sentidos. De ese modo, *Exilium* ilumina la coexistencia (im)posible de lo dual: «Noche fundamental / que se escribe sola / en la doble / moneda de la vida», después de haberse internado «en la fronda / de ser y no ser / que pertenece a nadie / y a todos».

Sobre esa irresoluble encrucijada vuelve el libro una y otra vez («Todo puede ocurrir / y nada puede ocurrir, / dicen los magos») cortejándola por si se deja decir, y para ello ofrece una estética del fragmento que se articula a partir de la ausencia de trama, de la plena disolución del yo y de un pensamiento de naturaleza paradójica. En una nota del año 2007, reflexionaba Negroni en los siguientes términos:

> Hay que vivir, supongo. Prestar mucha atención (la vida es una tarea ardua y maravillosa). Y no olvidar que el lenguaje es uno de nuestros dones más paradójicos, porque eso mismo que nos limita a veces como una jaula puede, a condición de que se lo haga bailar y sufrir y emocionarse, revelar por un instante, efímero y eterno, lo que no puede decirse. Nada más importa. La poesía es una lucha contra las palabras y su fracaso es espléndido.

Numerosos libros luchan *con* las palabras. *Exilium* lucha *contra* ellas y de esa pelea surgen vocablos palpitantes, lo que aún gotea su placenta nutricia, lo que no ha terminado de codificarse ni de cosificarse. Lo que deja al descubierto la carencia de vida en muchas de las formas que adoptan los lenguajes normativizados («tan poca / emoción desabrigada»; «tanto renglón ingenioso / y ninguna caricia»; «Sílabas. / Actos transitorios. / Intimidad sin roce»).

Walter Benjamin escribió, en *Infancia en Berlín hacia 1900*, una cita memorable: «Así, más de uno soñará en cómo aprendió a andar. Pero no le sirve de nada. Ahora sabe andar, pero nunca jamás volverá a aprenderlo». Tal vez solo el poeta pueda acercarse, a tientas y desposeído, al momento en que las palabras suben por primera vez, tambaleantemente, hasta la boca. Tal vez solo el poeta pueda aprender «a estar / siendo». Y entregarlo.

Negroni advierte que «Un osario de prendas / aprieta el cuerpo / de la escritura» y desviste ese cuerpo, baila con él y juega juegos de infancia para que recupere su expresividad, su verdad. En la «selva amniótica» del lenguaje, por la falla o quiebra que hay, para la autora, entre lenguaje y mundo, se hace presente esa masa borboteante y esquiva, a la vez *lugar* y *ningún lugar* —aquel al que se refería Juan Gelman, con quien tantos vínculos presenta la obra de la escritora rosarina (desde el empleo de diminutivos a la concatenación de exclamaciones, la reflexión exiliar o la indagación sobre los territorios de *eso* que solo en la poesía puede ser atisbado)—.

Su obra anterior ha ido abordando el deseo, la creación y la introspección en los espacios nocturnos del ser en torno a la distancia y la extrañeza. En este libro magnífico, frente a los ilimitados territorios del término *exilio* y en la asunción gozosa de la relación con otros autores —de la poesía argentina anterior a la caverna platónica o a Safo, que se hace presente al ser nombrado Eros «irresistible bicho»—, María Negroni desanda caminos, desarma mecanos y restituye la algarabía, el «buen barullo» (en su prodigiosa aliteración) para ofrecer un lugar palpitante y precario, preciosísimo: el de las páginas de un poemario que pide «¡Larga boca / a aquello que no cesa / de dormirse como un niño!». Su *aquello* irrenunciable.

Un tubo enorme por donde se deslizan, brillando, objetos vivos agujereados

Ángela Segovia

Tuscumbia
Lola Nieto
Madrid, Harpo Libros, 2016

Tus dobles se me han aparecido en los sueños. Al principio solo era una sensación, una sensación de doblez, de plegado, como una maquinaria multiplicadora. Mi hermano y yo, mi hermana y yo, la de dentro del tubo, yo, la que tira la caja por el tubo, esa caja, la caja del lenguaje.

Y porque todo está vivo, todo en la doblez, tienes la sensación de que las palabras, de que el lenguaje, doblándose y desdoblándose, te vigila

muy
atentamente
te dice:

¿quién somos y te miramos? *¿quién somos y te miramos?*

¿hablas?

Sí CLARO, aquí todo habla, los objetos también (almohada, anzuelo, cajas), los objetos se la pasan hablando y luego en ellos oscila una poética, como tal, de la viveza objetual. Una poética en la que el hablar es descendiente de balbucear más que de significar, de un ensamblado de pistas más que de una sintaxis. Así, los objetos pueden querer decir/se muchas cosas, a su manera, y nuestra lectura ha de hallarse en la manipulación más que en el raciocinio, de la mano a la mente.

Por ejemplo, esto me parece importante, una clave o una pista dada por los objetos:

> Guardo todos los hallazgos en cajitas. Los guardo y los olvido. Estoy borrando el mundo ¿Quién / concede orden? ¿Quién / organiza? ¿Quién / introduce objetos en cajitas? ¿Quién da sentido y olvida?

Y más adelante:

> Es cierto que también decidió guardar los objetos de dos en dos porque pensó que el desorden amortiguaría los sonidos

Yo me pregunto cómo pueden dos cosas estar desordenadas, pienso que en *Tuscumbia* todo lo que es doble esconde el secreto de su propio desdoblamiento; esto es, que se deshace lo dual mediante la doblez, y eso lleva a un ejercicio de generación, una cajita de dos hallazgos suena como un palito de lluvia, está lleno, está así de lleno.

El efecto de doblar se parece también a ese juego de los papelitos que tienen palabras y colores en el interior y una hace preguntas y el papelito movido hace respuestas y al final todo es un relato mágicamente conducido por la doblez y la desdoblez. ¿Hasta qué punto esta idea de lo doble abarca tu libro, desde el imaginario siamés, hasta el redoblamiento de la historia, pasando por los mecanismos escriturales y rítmicos de la repetición? ¿Por qué es tan importante?

También se me hace recurrente otra cosa, que de hecho vendría a envolver a las demás, esto es como el juego de las muñecas rusas pero en mucho más sucio. La cosa es el tubo, que a mí se me concreta como un tubo

digestivo, otra definición posible para *Tuscumbia*: «Buscamos / palabras y comemos palabras tenemos la tripa llena de hueco… y llamamos universo a nuestro estómago». En este túnel que recorre el libro desde el principio hasta el final ha sucedido algo parecido a una digestión muy muy complicada. El tubo digestivo tiembla y solo está lleno de lenguaje, y solo está hecho de lenguajes, es decir, de huecos. Como un cuerpo sin órganos pero con palabras que son una especie de órganos, que tienen sus engranajes, sus mecanismos, sus operaciones, sus gravitaciones y reproducciones bien apolilladas.

Así, en este tubo engañoso de órganos lingüísticos se acopla una singular operación sintáctica, me parece que sucede una renuncia al encabalgamiento pero cabalgando, todo va junto, las separaciones bailan dulcemente en la cabeza de quien lee. Como la sintaxis, las historias también se continúan, hay una sensación de libertad arrebatada, porque puedes contar la historia y esta empieza a crecer inesperadamente por lugares insospechados y nunca deja de tener forma de historia. Esa es una trampa, es como lo que hacía Ashbery en *Three Poems*, esa hipotaxis trampeada, todo parece fluir y por dentro todo se fuerza, se tensiona, se ensordece. La sensación, claro, es doble: libertad por un lado, y encierro (¿en una cajita?) por otro.

Lo que crees, lo que creas, lo que inventas, lo que interpretas, ¿la verdad? Una historia siempre puede contarse de otra manera: era así. No, no era así, era así, de esa otra manera, y etcétera. Tú cuentas una historia, luego cuentas otra, luego derivas esta, y las palabras se separan. También parecen mariposas brillantes. También ranuras por donde le dan comida a la niña que contrajo una extraña enfermedad, la historia ahora parece balbucear, ¿así puede ser? Quizás alcanza mayor acomodo en el balbuceo lento, confuso, indispuesto. Y finalmente las historias, los troncos de las historias, se despliegan y se fusionan, pero no se fusionan de cualquier manera, siempre van hacia delante, las repeticiones no ordenan aquí, sino que desordenan, por eso el doblado, redoblado, siempre es mayor de dos, y no puede ser menor de dos. Entonces vuelve la caja, vuele el túnel, vuelven ellas dos cogidas de la mano, las mariposas, el charco con el arcoíris, y vuelve la niña enferma y el monstruo y así es como aparece la idea al final de que lo que crees, creas, inventas, interpretas cada vez, puedes creértelo cada vez y sigue siendo verdad, todo junto, en planos diferentes pero iguales, en las dos caras de la moneda, sí, a la vez. Estás en la habitación, sola, no puedes ver, ¿qué ves? Y entonces ves. Así todo.

Intentan hablarme, hablan bailando no hacen ruido, hablan bailando, intentan decirme algo pero todavía no entiendo su mensaje

Luego pasa que, hacia la mitad del libro, entre la habitación, los hallazgos y el arcoíris (tengo problemas para saber dónde acaba un poema y dónde comienza otro), empieza a aparecer una idea, por momentos planea, pestañea y de pronto comienza a alzarse como una sombra que impone una auténtica preocupación. Estoy hablando de la idea de decisión: «Nos damos esa explicación. Decidimos contarlo así y dormir». Vale, es solo el sonido de una campanita, el sonido de una campanita invisible que se repite cada día, pero más adelante dices: «Abrieron la puerta del granero y la comida del día anterior estaba intacta. Dejaron la nueva bandeja y cerraron. Al día siguiente sucedió exactamente lo mismo. Y así volvió a suceder durante cuatro días más. Después, nadie se atrevió a entrar. Decidieron que había muerto». Decidieron que había muerto. Decidieron. Era una interpretación de las pistas «ella no sabe si él dice lo que de verdad no escucha o si es una verdad inventada para dar una explicación como antes las persianas». Y en cambio, la no comprensión hace una cosa como la calma: «el alfiler, las alas de mosca, la camisa son objetos indescifrables para ella. Tampoco entiendo otros objetos que ya he olvidado. Siento que estoy entrando en una profunda serenidad». Y, fíjate, por extraño que pueda parecer, creo que es el misterio lo que provoca esa «profunda serenidad».

¿La decisión es lo contrario al misterio, y por tanto es un ejercicio de sometimiento al sentido? Si el misterio es algo muy útil, la decisión ¿qué es? En Derrida, está esa idea de indecidible que no se aparta de la idea de decisión, sino que la aborda desde una suerte de responsabilidad extrema: «si hay que asumir alguna responsabilidad, que tomar alguna decisión, estas han de ser tomadas a través de esa tensión contradictoria». Lo que me parece que haces es un juego en el que doblas y doblas las decisiones para escapar de su tiranía, pones la cara A y luego seguidita la cara B y se ven como miles y desaparece el límite, o el límite se vuelve un agujero negro pero por el otro lado, no del lado que chupa todo sino del lado que expide todo.

> *Si tiemblo me escapo*, escribes
> y *si una palabra tiembla ¿tiembla su sentido?* escribes,
> y *¿puedo salvar a alguien? si tiemblo*

Esto ahora me conecta con *Temor y temblor* y con *Dar la muerte*, donde Kierkegaard y Derrida dicen cosas como que el temblor es el síntoma que evidencia el secreto, sin desvelar su contenido, el síntoma que pone de manifiesto una sustancia secreta que no termina de revelarse, y que por tanto no es nada, no revela nada o revela la nada, revela una no sustancia, una no presencia, una falta, un resto. Me preguntaría si esa falta, que es la herida

de la lengua, y por tanto también su mejor arma, y que se desborda por medio del temblor sin desvelarse, si esa falta puede salvar a alguien o curar a alguien, y por qué. Y también, si ese resto o esa falta no tendrá algo que ver con lo que le sobra al proceso digestivo una vez lanzada la cajita del lenguaje por el tubo. Preguntas a miles; con *Tuscumbia*, así procede.

Con todo esto no es extraña la aparición final de otro gran enigma, el enigma de la madre y de la lengua materna, el enigma de la primera gran falta (de esto sabía mucho Gabriela Mistral, por cierto):

> Mi madre me enseñó a no-hablar como lengua materna
> Duérmete en la caja del lenguaje destrozado, aquí, junto a mí…

¿La escritura es un acto de abandono? ¿O un acto de recuperación?

Universos y objetos: túneles, cajas, túneles, cajas, almohadas y anzuelos, ¿una cueva es un túnel o una caja? ¿Y una habitación? ¿Y una cama de hospital? ¿Y un lienzo es una caja? ¿Una caja sirve para abrirse o para cerrarse? ¿Sirve para salir o para entrar? Sirve más bien para temblar, para ocultar y para desplegar, como la mera bis/agra, ruidosa, sin aceita ni nada, oxidada de tiempo y de lenguaje, de restos y de nacimientos, con la hoja suspendida en el aire, decidiéndose sin decid/ir, hendiéndose, si acaso, en el aire que flotaba ahí, sencillamente.

Caminos para una melodía vital

Gema B. Palacios

Caída precedido de Triunfo
Laia Noguera i Clofent
Traducción de Ana Gorría y Joan de la Vega
Madrid, Amargord, 2015

El volumen *Caída precedido de Triunfo*, editado por Amargord y traducido de su lengua original catalana por Ana Gorría y Joan de la Vega, reúne dos poemarios de la poeta y música catalana Laia Noguera i Clofent: *Triomf* (Columna, 2009), merecedor del Premio Miquel de Palol, y *Caure* (Edicions 62, 2011), con el que recibió el Premio Ausiàs March de Gandía. Desde el primer acercamiento percibimos que los dos libros que aquí se nos presentan

son sumamente diferentes, pero la decisión de editarlos de forma conjunta responde a una coherencia interna que solo descubrimos tras la lectura. *Triunfo* se despliega en dos partes: *Triunfos*, que a su vez se divide en un tríptico en el que nos detendremos a continuación, y *Estragos*, formado por treinta y tres poemas. La disposición de los poemas en este poemario obedece a una labor meticulosa de su autora, que emplea la terminología de la música para estructurar su obra. De esta manera, los poemas se agrupan de tres en tres, de forma que *Triunfo* funciona como una perfecta composición similar a la de las matrioskas: tres variaciones componen el primer triunfo, dos movimientos el segundo y veintiún poemas que siguen la estructura del *Réquiem* de Wolfgang Amadeus Mozart para el último.

Laia Noguera teje una historia fragmentada en imágenes que van repitiéndose como un *Leitmotiv* a lo largo de la obra, y además se enfrenta al dilema de representar la vida —su triunfo y su caída, su celebración y su fracaso— a través de símbolos primordiales. La poeta es una observadora: se detiene a mirar al exterior, que no es sino un reflejo interior, de la orquesta que resuena dentro. Sin embargo, es una óptica que no se atiene de forma explícita a la biografía, como señala Kirmen Uribe en el prólogo, sino que la esencia de su poesía reside precisamente en ese hilo sutil que atraviesa los versos: «delgadas líneas que nos llevan a adivinar paisajes nunca visitados, y múltiples, pues sus poemas adquieren una nueva forma en cada lectura». El primer triunfo nace del *Trío opus 50, a la memoria de un gran artista* de Piotr Ilich Tchaikovsky, y a lo largo de las tres variaciones que lo conforman, la poeta apela a un tú lírico y dibuja el boceto de un paisaje invernal. Le interroga por aquello que ve, puesto que está inmersa en una búsqueda por el sentido, y le interesa el influjo de la música, el ritmo, sobre los elementos naturales (los abedules, las piedras, los peces). Hay una reafirmación y un vitalismo *in crescendo*, así como un rechazo del dolor, que culmina en los versos siguientes: «Triunfo es lo que veo / y quiero que te des cuenta: / los árboles que nos devoraron, / el horizonte que esperaba, / el frío que nos hendió / como ramas, / pese a nosotros». En el segundo triunfo, inspirado en la *Sonata núm. 21, opus 53, Bosque de piedras* de Ludwig van Beethoven, el mundo participa de esta celebración vital, y la poeta persigue el «extraño acorde afirmativo»: los cuerpos se contagian del entusiasmo, se dejan mecer por los ritmos de la tierra y se convierten en «cantos rodados».

Es en el segundo movimiento del triunfo central donde aparece por primera vez el estribillo «estar vivo era eso», que irá recordándonos, a medida que avanza la lectura, una suerte de poética que se repite, o un canto

a modo de mantra. Estar vivo es dejarse empapar por la sonata de las ramas, los campos, las cosas caducas. La sencillez de los versos se convierte en una daga afilada en algunos pasajes, en los que a menudo la autora recurre a las repeticiones y los paralelismos para incidir en el peso de las palabras que pronuncia, como en el siguiente fragmento: «La voz de metal del amanecer, después. / Que baja. / Que hiende. / Querer repetirlo, después. / Un poco más alto. / Un poco más bello. Un poco más cierto. / Que baja. / Que hiende». En los poemas del tercer triunfo se despliegan nuevos versos que proclaman la vida y que, al mismo tiempo, se presentan bajo la forma del dolor. Así, nos encontramos con poemas punzantes, incisivos e incómodos por su abierta desnudez: «había querido clavar el puño en el resquicio de vivir», «Lo más extraño es estar vivo» o «Brindar el cuerpo vacío de vivir» son ejemplo de ello.

La segunda parte de *Triunfo*, *Estragos*, nos sumerge en un proceso de búsqueda del sentido. Desde el distanciamiento y la ambigüedad, el yo poético transita por una geografía llena de interrogantes: la vida se encuentra a cobijo en el interior de una madriguera donde también sobrevive el dolor. Los versos de Laia Noguera se muestran entrecortados; algunos parecen ecos de múltiples voces que convergen en el poema. Sin desprenderse del paisaje a cielo abierto que domina en los poemas anteriores, en esta última parte hay un protagonismo contundente del cuerpo; es un cuerpo que se persigue a sí mismo a través del otro; es el cuerpo que, como un cangrejo ermitaño, anhela una concha donde construir su hogar; por último, es el cuerpo que fluye, aquel que se transforma en una gota de lluvia y se deja simplemente caer, rodar por una ladera:

> Tu cuerpo para sembrar.
> Tienes una fuerza de cuerda frotada.
> Me duele no poder estar allí dentro.

Frecuentemente, la voz poética se tropieza con lo indecible, pero no enmudece frente al silencio, sino que lo aprehende y toma conciencia de su labor necesaria como engranaje en la noria vital. De esta forma, el dolor que yace en el interior de las cosas se convierte en un ingrediente necesario para formular versos que a veces se contradicen, como: «Vivir es una orquesta sinfónica», que apunta a la plenitud, o «Vivir es una caja vacía», que señala directamente al vacío. Entremedias queda lo estremecedor, el ser que tiembla. Reproduzco algunos fragmentos que hieren especialmente por su tanteo del límite. Parecen escritos en el umbral exacto a partir del cual comienza la no escritura:

Existe una trama oculta que no sé nombrar.
No me importa dejarme caer.
He abierto el nudo. [...]

Es una profundidad.
Un goteo.
No son fronteras.
Lugares del no ser, sin sombra y sin nombre.
Bestias del fondo del mar. [...]

El segundo de los poemarios que componen este volumen, *Caída*, se dispone visualmente como una onda: dividido en cuatro partes que llevan por título «Fuera», «Caída», «Dentro», «Caída», pone de relieve un movimiento oscilante, de avance y retroceso, que se corresponde con el contenido de la obra. Uno de sus traductores, Joan de la Vega, afirmó a propósito del libro que en él «la voz de la poeta es la voz del aprendiz, que nos muestra un nuevo camino en el no-camino. Vivir es también caer, admitirlo y permanecer en la caída, cayendo». De esta manera, los versos se dispersan sobre la superficie de la página como si se tratara de unas piedras lanzadas al aire que van a parar al suelo. Caen al azar. Su huella es la de un camino serpenteante, que crea la imagen visual del ser en el proceso de la caída.

Caída es un poemario en el que se cuenta una historia circular: da comienzo con la huida hacia afuera, que dura apenas un chasquido, e inmediatamente después sumerge al lector en el derrumbamiento. Precisamente, leemos: «la caída será inevitable / desde fuera hacia adentro, / sin castillo, sin presencia, / con las grietas». Este viaje es un recorrido del cuerpo hacia las entrañas de sí mismo y de la tierra, en un lento descubrirse a través del lenguaje. Nos tropezamos en más de una ocasión con el motivo del espejo, metáfora de lo engañoso, aquello que no puede ser conocido realmente, invitación a seguir caminando por el laberinto del sueño. El terreno de la certeza permanece oculto, vedado al lector, que puede ser guiado por el comienzo de ciertos versos en los que la poeta explicita qué es aquello sobre lo que va a detenerse a escribir; siempre oscilantes y ambiguos, encontramos términos clave como «el tránsito», «la dirección» o «la identidad». Llama la atención un verso de apariencia simple que yace en el centro de una página. Es una sola palabra: «Apariencias».

Luis Calvo, en la presentación en Calella en abril de 2012 de la versión original catalana de este libro, habla del poeta-peregrino que desea conocer el universo entero, de forma que sufre constantes transformaciones, observables en versos como: «A veces soy un guijarro que salta sobre el agua. /

El camino se me abre» o en «Me ponía al lado del peral. Le tocaba la corteza, la fruta. / Luego me observaba las manos. Llenas de semillas». En la tercera parte de *Caída*, titulada «Dentro», nos damos de bruces con los interrogantes que han ido emergiendo en el proceso de búsqueda. El primero se dirige al lector: «¿Osas?», en un guiño desafiante, para a continuación mostrarse al desnudo desde un yo poético de mujer que apenas habíamos entrevisto en los poemas anteriores. Hay una recuperación de los referentes narrativos del comienzo, que nos invitan a pensar en la memoria, así como en una pregunta más íntima por la identidad y por el sentido que pudieran tener las propias palabras que se escriben, el dilema del lenguaje.

Estos motivos van a continuar desarrollándose en el cierre del libro, que es la caída final y definitiva. Los últimos poemas tartamudean algunos miedos que parecen ligados a un tiempo pasado: «Cama: mi temor como un juguete. / Sus manos» o «Unidad: una niña pequeña removía el lodo con una ramita. / Buscaba los dedos del agua». Y otros en cambio están asentados en la madurez, concretamente en la experiencia de la maternidad, como si la poeta tratara de revisar el proceso de la vida de una mujer: «Me he pasado la vida nadando. / Siempre he llevado en la espalda, / que se ahogaba, / el sufrimiento / de mi bebé. […] Ahora las piernas me dan calambres. / Pero me amamanto. / Me amamanto». La caída culmina con el redescubrimiento del sonido interior, la música siempre presente en los versos de la poeta catalana, así como la toma de conciencia de un necesario alejamiento del yo para observar el mundo. Así, todo puede resumirse en estos versos, que son casi el telón final para esta obra magnífica:

> El destino es precisamente
> La caída inmensurable
> De dentro hacia fuera.
>
> Y es justo que todo colisione
> En un único silencio.

Me gustaría poner fin a estas líneas sobre un libro con tantos caminos como *Caída precedido de Triunfo* con unas palabras de Chantal Maillard, pertenecientes a su obra *La mujer de pie*, en las que el lector sabrá descubrir ese mismo perfume a tierra añorada que persigue Laia Noguera. Si bien es cierto que la sabemos inalcanzable, no por ello echa por tierra esa indagación constante que es la labor de la escritura:

> Hilos. Trayectorias. El mundo a imagen de la mente. De la cosmología a la cosmografía. Del discurso al trazo. Escritura que no depende necesariamente del logos. Cosmografía pautada. Musical.

Melodía no: resonancia. La música del logos es melódica siempre: dibuja imágenes, paisajes significativos para la comprensión que adviene por reconocimiento de lo anterior.

La materia de los peros

Nuria Ruiz de Viñaspre

Diario ínfimo
Mercedes Roffé
Sevilla, Isla de Siltolá, 2016

Si colocáramos este diario en un pentagrama, la escala en la que se iniciaría el primer verso sería la más baja, el verso ínfimo, lo más pequeño posible, indivisible, un número entero que de tan pequeño no pueda fracturarse más. Una conjunción prima que no puede dividirse más que por la unidad por su calidad de único. Con peros. Condensado. Como el lenguaje. Con esa misma calidad de condensación. Donde la magia es decir todo con nada. Todo con peros. Y ese pentagrama será el mapa donde se mueva la autora argentina Mercedes Roffé para exponernos su *Diario ínfimo*, libro por cierto donde ya en el título parece plantearnos un bello trampantojo con la palabra *ínfimo* como apellido de *diario*... ¿Trampa visual? Porque ¿quién no lee con los ojos semicerrados la palabra *íntimo* tras la palabra *diario*?

«Ínfimo» procede del latín *infimus*: cualquier intervención humana sobre un objeto deja rastros que pueden ser detectados, por ínfimos que sean; lo aparentemente igual, como las marcas de una bala o unas huellas digitales, puede finalmente diferenciarse en un ínfimo detalle. Huellas digitales que vemos bien grabadas en el poema «Identidades»: «entonces cada cual tendría / por huella digital / las estrías / del árbol que lo acoge». Las estrías de los días son este diario. Sus huellas son el origen de los días y en Roffé son este diario. Un diario que es cuaderno de bitácora pero también es diario de periódico donde acontecen los sucesos más terribles. Ella va concatenando esos sucesos en un diario casi a diario. Un libro presente donde está igual de presente el adverbio de tiempo *hoy* o la conjunción adversativa *pero*. Es un árbol cuyo tronco principal es la poesía. Ella habla

de poesía y realidad en una página en blanco, como en esas bellas «Dunas» cuando dice: «como para el deseo / la página / ha de darse blanca / pronta / llana». En esas dunas-páginas blancas todo sucede de mayo a diciembre de cualquier año en cualquier rincón del mundo. Todo sucede por ejemplo en un año 2015, como aquel atentado acontecido en Túnez y que desarrolla con dolorosa sutileza en el poema «Túnez». O esas otras realidades terribles que acontecen en «Criptas» o «Los Cuervos», dolorosos escenarios igualmente. Incluso en el poema «Comienzos», donde deja clara la ecuación de *todo cuanto nace muere* cuando dice: «Todo plan empieza / con ese horrendo olor / a recién nacido / a recién muerto». Y es que lo que engendra vida engendra también muerte. Por todo eso, este libro-juego-doloroso donde la autora te lo dice todo sin decir, lo dice con peros, hace para deshacer, escribe para d-escribir. Nos deja tambaleantes, zozobrados, ya que a la vez es rotunda y denunciadora de, por ejemplo la sociedad en la que vivimos, o esa actualidad del papel que desempeñan las mujeres (en el poema «Labrantíos»). Ella nos empuja a rebelarnos a través del lenguaje. A no conformarnos.

Roffé nos propone poemas crípticos donde únicamente con la herramienta del lenguaje nos habla de los días, como si fuera un Hesíodo con *Los trabajos y los días*, claro antagonista de Homero. Ese Hesíodo que echa por tierra todo lo asentado por el bardo ciego en aras de su afán de comprensión verdadera y de reflexión sobre la realidad contemporánea, que no luminosa ni heroica. Hesíodo aquí es Roffé. Un ser que escribe lo que ven sus días. Un ser que describe la vida con sus inclemencias, la urgencia por vivir, o mejor, por sobrevivir, como lo hace de un modo tan rotundo y tan bello en el poema «Zozobras»: «El hambre que no deja comer / los pies que se tropiezan / la cólera que ahoga y tulle / -esa urgencia / -ese tipo de urgencia». Y es que todo es funesto en este libro, porque funesta es la vida.

Las partículas del lenguaje también son funestas, pero para la autora son armas cargadas de futuro. La importancia del lenguaje por ejemplo en el poema «La Avenida», cuando dice: «Hay tantas personas como signos de admiración». Este hermoso y casi humorístico verso hace patente la indispensabilidad de la lengua en la vida y el quehacer diario de los hombres, como el idioma que está en el poema inicial «Pero»: «*pero* en checo es pluma / y pluma / y pluma / en serbocroata / y pluma, / autor y escriba».

En el poema «Decisiones» hay una clara declaración de intenciones. Aquí la autora resbala por los riscos del lenguaje, juega, se precipita a un pasatiempo mortal, a una cuerda floja donde tensa ritmo y dolor: «digamos / que no quieres / pero / que te encuentras / en una situación que / pero / no quieres».

Está claro que el eje por el que transcurre Roffé es un carril de una única dirección. Es el carril de los peros. El obstáculo. Esa conjunción adversativa en este mundo tan adverso. De hecho, hay muchos poemas que buscan un eterno estado de felicidad ante tanta desolación, pero en Roffé todo tiene un pero. Y ese pero nos lo abre con pulso de cirujano en el primer poema «Pero»: «desde una escena sin fondo / hoy alguien dijo *pero* / y todo se detuvo», donde ya en la negación, en la detención con ese «todo se detuvo», nace la afirmación que da existencia al poema. También hay peros en el poema «Todo es miedo»: «soy feliz / por convocar / no partir / no batir palmas / *pero* el miedo». O incluso en esas «Decisiones» de las que hablaba anteriormente, en esos mismos versos ya escritos: «digamos / que no quieres / *pero* / que te encuentras / en una situación que / *pero* / no quieres». En el poema «No solo» ocurre lo mismo: «*pero* también el cansancio / otra vez».

El 30 de noviembre escribe «Indagaciones», un poema esclarecedor y bellísimo donde queda bien claro el desarrollo de todo este diario. He aquí el lenguaje de lo sutil. Poema donde se dan la mano la memoria de los días pasados, esto es, la historia, y el momento exacto en el que se vive. Todo es ya coetáneo. Pasado y presente. El devenir cotidiano y los hechos históricos que destiñen de sangre nuestro presente cuando dice: «¿no acuden las memorias al presente / y jalonan los días / tanto o más que el espanto / nuestras noches? / memoria y percepción / ¿no son coetáneos?».

Por otro lado, Roffé también dialoga con el arte. En la carne más pictórica de poemas como «Color-Writing», «Mujeres en negro» y «Camino rural» y todos aquellos que menciona en una última nota. Y es que para Roffé el color no es un color, es el matiz de una noche profunda. El color es el dolor, palabras casi idénticas donde permanece el olor si no contamos con sus iniciales, con sus inicios. Y *entremedias*, *entretantos* que parecen *intermezzos* de vida, cortinas suaves y amables desde donde se descuelgan palabras para sosegar nuestro presente, para coger aire antes de volver a bucear en los días, como en el caso del poema «Poética»: «entretanto / dejar que las palabras / hagan su obra». O en «Templo»: «Entretanto / en el bosque de piedras cubiertas de musgo / se oye / el croar del silencio».

Hacer poesía con los días del mundo. Eso hace Roffé en este diario. Literatura y vida. Escritura y literatura. Esas son las escalas ínfimas donde se mueve Roffé. Donde se pasea intimando con el verso por la cornisa del hoy. Y lo hace de un modo tajante, porque ella es rotunda, precisa pero sobre todo delicada incluso en los peros, en los obstáculos, en los desdecires. Esa es su memoria laberíntica, una memoria de inocente a perversa con los sucesos del hoy. De sí al pero. Un diario que concluye con una conciliación.

Un final donde concilia el silencio y el ritmo, la desnudez y la memoria, lo infinito y el viento, las voces y los ecos, ¿todo es la misma cosa? Entretanto, el deseo de regresar al origen para seguir avanzando, andar para desandar, como deja claro en el poema «Pasos», cuando dice: «entonces la manera de empezar / es remontarse / desandar cada senda / cada atajo».

Una conciliación sin peros como si fuera la aguja que señala en un Big Bang, gran explosión inicial que originó el mundo primero y origen que late en el poema «Edades»: «antiguo / lo bastante / para no remontarse / a ningún origen / más allá / del propio aullido».

Luz y exigencia
José María Castrillón

Pérdida del ahí
Tomás Sánchez Santiago
Madrid, Amargord, 2016

El discurso estético amalgama elección de lenguaje y actitud moral. La necesidad de una modulación propia del idioma implica el descubrimiento en la vida de los ángulos y las grietas que el poeta puede habitar; del otro lado de la moneda, la actitud vital del autor precisa de un idiolecto determinado, único por entrañado. Si en el discurso débil y aparejado por la circunstancia y el interés banal estas dos dimensiones se superponen con inocencia o arteramente, en una voz personal se necesitan, buscan con obstinación su correspondencia.

Por ello, cuando en la primera de las tres secciones de *Pérdida del ahí* el poeta invoca el bautismo de un lenguaje poético, no está únicamente solicitando un ropaje, ni siquiera una investidura: clama por un canto redentor en la medida en que este le permite (y le autoriza a) dar cuenta de una relación personal con la realidad y, de ese modo, recuperar, siquiera momentáneamente, un lugar en el mundo y un camino de conocimiento.

Un motivo circunstancial y una convicción alientan en estos poemas iniciales. Si bien Tomás Sánchez Santiago (Zamora, 1957) no ha dejado en estos años de entregarnos importantes testimonios de su quehacer literario y

crítico (recordemos aquí sus ediciones de Antonio Gamoneda y José Ángel Valente), es cierto que su último libro de poesía, *El que desordena*, vio la luz hace ya una década. No es extraño, pues, que el poeta resienta la ausencia («Tócame, al menos tócame otra vez») de una palabra urdida en lo poético, «música y espesura / a la vez». Y es en esta letanía de la necesidad —podría decirse que de la orfandad— donde el poeta alcanzará «los nombres sumergidos», «las palabras escondidas». Pero, asimismo, el reencuentro con la palabra obedece en el autor de la memorable *Calle Feria* a un compromiso inequívoco con la búsqueda poética: «Tráeme contigo [...] señora // todo lo más, / luz y exigencia».

Esta invocación al decir poético no responde sino a una necesidad moral. La sed de palabra se corresponde al ansia de nombrar, de descubrir, de señalar incluso acusadoramente. Lejos de esteticismos baratos, la ausencia de un lenguaje preciso y esencial aturde al poeta y socava su lugar en el mundo: «Así he vivido por un tiempo: sin rabia y derrotado / por lenguajes de carrocería muerta». Porque nuestro autor solo podrá recuperar el canto «cuando hayas perdido el ahí», adverbio referido a lo trivial (no a lo humilde), que implica un desaprendizaje que deslinde lo necesario de lo urgente, lo sabido (y resabido) del conocimiento, hasta destinar «todas las canciones aprendidas / al oleaje de la incertidumbre [...] —ya perdido el ahí—». En Tomás Sánchez Santiago esta búsqueda («escarbar: el oficio del poeta») es un acto humilde y verdadero de insumisión y de amor. Cabe aquí el aforismo de Jean Cocteau: «Escribir es un acto de amor. Si no lo es, es solo escritura».

Nada más lejos que este *(pérdida del) ahí* del *ahí* heideggeriano, esa apertura peligrosa pero enriquecedora al mundo en todas sus posibilidades. La circunstancia de la que el autor necesita desprenderse, liberarse, es «La dejadez. El oficio de agarrarse a las cáscaras», el *ahí* de una vida adormecida, anestesiada por las rutinas y los discursos mendaces de los que nos quieren en silencio y expulsados de nosotros mismos.

Sin embargo, en ese despojamiento de lo circunstancial estos poemas alcanzan una ganancia que, de algún modo, socava la contundencia de esa *Pérdida* a la que alude el título. Y es que estos poemas se nutren igualmente de esa circunstancia que rodea al poeta, pues su alzamiento crece a partir de los materiales que ese mismo *ahí* le concede: las toses vecinales en la noche, los relojes anunciadores, los ventanales traspasados de luz, las «cucharas, imperdibles, lozas frías... // Todo de uso menor. Sede y sentido de lo vulnerable», pero en el poema: «ya totalidad. // Quién lo diría».

«Todo de uso menor», como cada uno de nosotros. En sus libros de poesía, en su novela *Calle Feria*, en sus diarios o en sus artículos periodísticos, esta atención, este cuidado de lo «menor» sella la voz de Tomás Sánchez Santiago. Si por algo se reconoce esta es por ser aliento para lo que no puede decir: no ya las cosas, el río, los árboles talados o la luz, también los arrojados (para siempre) en la cuneta, los que viven en la mansedumbre de una vida demediada, «los que salen del mundo sin portazos». Se trata, en fin, de una poética decididamente moral que cae del lado de lo arrumbado, de ese mundo modesto que no es sino el tablero sobre el que Sánchez Santiago lanza su mirada al ser humano, un cachivache hermoso también él, apartado por el tiempo pero espléndido en su humildad. Y entre los seres sin voz, esos «pájaros extremos» con los que se cierra el libro, los que habitan la ausencia y su tránsito, la madre anciana, la joven extraviada en su melancolía, en fin, los seres en la debilidad de la vejez o de la desesperación. Todos se alzan en la voz de un poeta que huye de la caridad meliflua porque precisamente tales blanduras sentimentales le impedirían conferir espesor y dignidad a lo nombrado, ocluirían, en definitiva, el/su significado.

Se mueve, pues, el decir de Tomás Sánchez Santiago en un tránsito unificador de la levedad y lo importante, de lo modesto y lo grave, que está al fondo de esas imágenes tan suyas, de lejano origen simbolista, que enhebran lo pensado con lo cercano, la abstracción con el ajuar de los días: «la campana de la acusación», «las manchas de la última inocencia», como pretendiendo «la extraña compasión de los significados» y que, de alguna manera, rebajan la grandilocuencia de los conceptos y les conceden un vigor nuevo, ya que son vulnerables ante los poderosos y perdonavidas de toda laya y condición que manipulan y vacían su valor, «los hombres sagrados / —funcionarios de la culpa y el perdón—», «los que podéis traficar así, sin guantes, con nuestros sueños».

Sin duda, el autor no obedece a la pretensión ingenua de la transformación. Como cualquier poeta de la modernidad, siente que está abocado a las cosas, pero se sabe expulsado de ellas; busca alguna forma de salvación que, al fin, se le escurre entre los dedos; acusa pero es consciente de su poquedad; y se toma a sí mismo la medida justa: «Bailarás con la vida / —si es así— como baila un sordomudo con la mirada, inventando / la música en sus ojos / en medio de la fiesta y de espaldas / a una plata cansada de trompetas».

Una década después de su último libro de poesía —pactemos por un momento con ese raído catálogo de los géneros—, Tomás Sánchez Santiago nos entrega un libro, otro más, hermoso, conmovedor y sabio. Tal vez tres palabras para decir lo mismo.

Agitar, indagar, cuestionar

Alberto García-Teresa

Fugitivo Feisbukero
Pedro Verdejo
Madrid, Amargord, 2016

Pedro Verdejo lleva varios años sorprendiéndonos con su poesía encarnada, que funde las inquietudes dadaístas, el estudio fonético del lenguaje, el juego formal y una feroz denuncia anticapitalista. Hace unos años trasladó parte de su planteamiento en su primer libro impreso: *Crisis sistémica* (2011). Un lustro después, con *Fugitivo Feisbukero*, avanza en su propuesta. No se reduce solo a la descomposición y recomposición silábica del lenguaje, a las derivaciones fónicas, a la construcción y reconstrucción de palabras y derivaciones a raíz de las repeticiones de sílabas en las que se basaba su primer poemario, sino que busca la fusión de soportes y amplía el espectro de recursos de su investigación.

Desde el punto de vista lingüístico resulta una apuesta formidable e interesantísima, pero que no parte del juego insustancial, autorreferencial o elitista, sino de un postulado político antagonista. En *Fugitivo Feisbukero*, los versos son sucesiones de palabras repetidas o variadas. Verdejo incide en la reiteración, que podríamos comparar con bucles de sonido y *loops*, sobre todo dentro del paradigma tecnológico en el cual se sitúan las referencias de la obra. Esas técnicas llegan a hacer saltar por los aires la sintaxis y la lógica. Juega con lo supuestamente azaroso, con las combinaciones aleatorias que, con un medido efecto sorpresivo, revelan variantes y derivaciones que abren sentidos y significados en principio acabados, siempre partiendo de la homofonía, orientados hacia la denuncia y el sarcasmo. Al respecto, los poemas tienen un sentido de unidad muy notable, así como una estructura y una gradación especialmente afinadas. De esta forma, se forman numerosos neologismos (poemas enteros se componen, de hecho, de una larga sucesión de ellos) que buscan ensanchar más allá de lo gramaticalmente acotado la nueva realidad social y el andamiaje ideológico que la sostiene para hablarnos de una realidad que sobrepasa los límites (no solo físicos del planeta o morales) del lenguaje normalizado y conocido. Especialmente

destacan las derivaciones con nombres propios y verbos con sustantivos. A su vez, imprime una gran tensión a los poemas, les dota de mucha fuerza y de un ritmo trepidante. Las gradaciones terminan por culminar yuxtaponiendo significados (como si fueran *flashes*).

El volumen se abre con un excelente prólogo de David Trashumante, en el que analiza la poesía fonética: orígenes, postulados teóricos, aspiraciones políticas... En concreto, hace un recorrido por sus manifestaciones en lengua española y atiende a los autores de la «poesía de la conciencia crítica» que emplean esta práctica (el «fonetismo crítico»). Asimismo, hay que resaltar el excepcional trabajo de diseño y de maquetación que lleva a cabo en estas páginas el mismo David Trashumante, que plasma toda la intención experimental y visual de estas piezas, no solo a través del texto, sino también de imágenes, *collages* con las palabras. Dichas imágenes están emborronadas, pixeladas o superpuestas, al igual que está distorsionada nuestra percepción de la realidad por dichas mediaciones.

De hecho, el libro se complementa con enlaces QR y la web http://fugitivofeisbukero.cmmin.com/, donde el autor ofrece las grabaciones de esos mismos textos recitados. Pero no se trata, en realidad, de un complemento, sino de una puesta en acción de esas palabras, pues, más allá de cobrar auténtico sentido y demostrar los efectos reales de sus juegos fónicos, incluyen numerosas variantes respecto al texto escrito. Así, Verdejo plantea una propuesta de poesía experimental no autocomplaciente, que se revuelve ante la posibilidad de ser fijada en el texto impreso y que necesita ser encarnada, no como parte de un espectáculo, sino para subrayar la parte sonora del lenguaje que utilizamos. *Fugitivo Feisbukero* se trata, en definitiva, de una propuesta muy cuidada por desbordar los límites y corsés del libro (incluso físicos) y los usos habituales de la poesía.

Se trata de textos firmemente asentados en la contemporaneidad. Verdejo alude a nuestro presente, a lo concreto: se incorporan multitud de nombres propios de políticos, empresarios o personajes de la televisión actuales. Además, cuela notas que ayudan a contextualizar o que explicitan el detonante del poema (una noticia, un dato, una cita o un concepto) y que, a su vez, remiten a distintas páginas web (contribuyendo a ese desbordamiento referencial). El autor denuncia señalando, mirando directamente a los ojos al entramado político, económico y cultural que dirige el mundo. De esta manera construye una feroz crítica de nuestro sistema, incidiendo en la miseria, el dolor, la avaricia, la banalización, el sometimiento, la mercantilización de la vida, el imperialismo, el militarismo y la injusticia. Mantiene en ese aspecto también, por tanto, los parámetros de su anterior poemario.

Desprende un talante antiautoritario, que señala y denuncia el Poder, la corrupción y las estrategias de sometimiento y de banalización que alimentan la sumisión y la obediencia. Lleva a cabo un cuestionamiento continuo y radical de nuestro sistema democrático, remarcando la falsa igualdad, el control del Poder político por parte del Poder económico, la manipulación, las quimeras de los derechos.

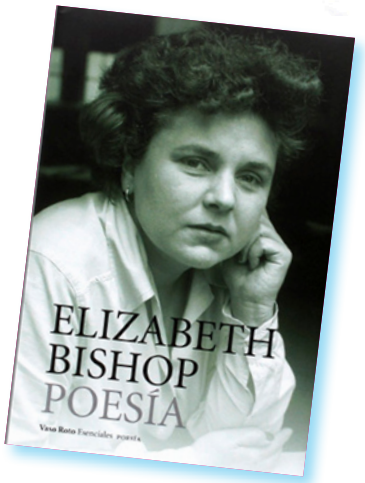
Específicamente, se centra en la mediación de la realidad que constituyen internet, las redes sociales y los medios de información. Su denuncia aborda cómo fomentan el individualismo, el aislamiento, el control social, la inocuidad de nuestra protesta y la falta de vida auténtica. Al respecto, pone de manifiesto el conglomerado de empresas que poseen el entramado de medios de información que monopolizan nuestro acceso a la realidad. En ese sentido, se vuelca en el impacto de las redes sociales (Facebook, fundamentalmente, en el cual se centran varios poemas), las nuevas tecnologías y los medios de comunicación (especialmente, la televisión), en las nuevas formas de relacionarse que establecen, incluido el ámbito comunicativo (por ejemplo, incluye una pieza escrita imitando las traducciones automáticas de Google Translator de los mensajes de publicidad). Denuncia la apariencia, la banalización y el embobamiento masivo.

La ironía permanente y el sarcasmo (incluso existe cierta ridiculización de los poderosos a través de estos recursos de reformulación léxica) que mantiene el poeta permiten, también, salvar el apabullamiento de injusticias o la evidencia del horror y de la desigualdad. En los poemas basados en construcciones sintácticas normativas, aparecen con un sentido más claro, ya que necesita una menor intervención por parte del lector (solo para detectar ese especial punto de vista). En las piezas con un mayor juego de descomposición y recomposición fonética operan tras una inicial barrera de extrañamiento que provocan los poemas en un primer momento, hasta que el autor evidencia el sentido de las derivaciones y captura la atención del lector, el cual acompañaba antes anonadado el chorro verbal por el ritmo y la construcción musical. Pero, por debajo de esa ironía o de la búsqueda del reconocimiento cómplice del lector, sale a relucir un profundo cuestionamiento político y sociológico de nuestra forma de vivir y de pensar.

En definitiva, *Fugitivo Feisbukero* constituye un maravilloso compendio de poesía fonética, poesía experimental, poesía crítica que despliega, a base de ironía y sarcasmo, la investigación lingüística para ridiculizar, evidenciar y desmontar el absurdo de la lógica de nuestro mundo y de los poderosos. Imprescindible.

La magia de la melodía, el silencio de lo perdido

Luis Ingelmo



Obra completa, 1. Poesía
Elizabeth Bishop
Traducción de Jeannette L. Clariond
Madrid, Vaso Roto, 2016

Elizabeth Bishop se formó a la sombra de la poesía metafísica del siglo XVII de la mano, entre otros, de John Donne y George Herbert, cuyo magisterio la alejó del versolibrismo para, exenta de cumplir con el gusto métrico tan en boga desde el Modernismo (en lengua inglesa), desarrollar una poesía de gran complejidad formal y sobria ejecución estilística, lo cual no le impediría coquetear con el silabeo y otros esquemas de gran sutileza rítmica. Es muy posible, así pues, que ese agudizado sentido de la perfección estructural y temática le impidiera a Bishop publicar más colecciones terminadas en vida, pero, sea como fuere, la cuestión es que se puede reunir la poesía completa de la estadounidense en un solo libro. De hecho, el volumen que hoy nos ocupa no llega a las seiscientas páginas, incluidos en ellas un elocuente prólogo de la traductora, los cuatro libros que publicó la escritora en vida —en versión bilingüe, con las páginas en inglés y español enfrentadas—, una sección de poemas inéditos, un apéndice con la reproducción facsimilar de otra serie de poemas, las traducciones de estos facsímiles, unas suculentas notas aclaratorias y, por fin, un índice. Se trata, sin lugar a dudas, de un objeto de hermosa factura, elaborado con una encuadernación diseñada para perdurar en el tiempo, con un generoso tamaño de letra amable a la vista, y con un papel de tacto sedoso y embriagador. Detalles como la sobrecubierta protectora y la

cinta marcapáginas contribuyen también a convertir la experiencia lectora en todo un goce para los sentidos.

La brevedad de la obra de Bishop, volviendo a nuestro hilo conductor inicial, no fue óbice para que la escritora fuera ampliamente reconocida en vida con numerosos galardones y no menos becas. Octavio Paz tradujo alguno de sus poemas y le dedicó también un sentido ensayo, al igual que han hecho, por ejemplo, Mark Ford y Paul Muldoon, mientras que el conjunto de su obra recibió reacciones elogiosas y entusiastas por parte de sus contemporáneos, tendencia que ha continuado hasta nuestros días.

La obra poética de Elizabeth Bishop ha sido, en multitud de ocasiones, singularizada como exuberantemente descriptiva y visual. Tales calificativos podrían hacerle pensar al lector ocasional que el interés poético de Bishop tiene como único objetivo demorarse en una pura contemplación paisajística o, en el peor de los casos, en un remedo cartográfico de dimensiones microscópicas. Y, en cierto modo, así es; pero lo que el ojo percibe en primera instancia no es todo lo que hay. Veamos por qué.

Esta última alusión geográfica no es casual, pues de sobra es conocida la preocupación de la poeta por lo topográfico, hasta el extremo de que el último de sus libros, precisamente, lo titulase *Geografía III* (1976). Anteriores a este, los epígrafes de las otras colecciones son igualmente reveladores: *Norte y sur* (1946) y *Cuestiones de viaje* (1965). El único que podríamos considerar extraño a esta tendencia, digámoslo así, geodésica, es *Una fría primavera* (1955), pero también en este hallará el lector poemas cuyos títulos le preparan para otra visita más a nuevos territorios: «La bahía», «La aldea de los pescadores», «Cabo Bretón», «Vista del Capitolio desde la Biblioteca del Congreso», «Calle Varick» o «Carta a N[ueva] Y[ork]» certifican que la acumulación de lugares y el inventario pormenorizado de lo que en ellos se contempla no es un mero capricho pasajero, sino una tendencia, un hábito. Incluso en otros de título menos patentemente geográfico son detectables rasgos espaciales. Así, «El pródigo», esto es, el exiliado de su hogar, el desplazado permanente, se centra en la figura de un alcohólico que, tras extenso debate interior, decide en el último verso del poema que «por fin era hora de volver a casa»; o ese otro, «Invitación a *miss* Marianne Moore», cuyo corazón temático es la exhortación al desplazamiento, el reencuentro tras la separación a la que obliga la condición física humana de ocupar un espacio, en ocasiones, lejano a nuestros seres queridos, y que comienza con estos versos emocionados: «Desde Brooklyn, sobre el puente de Brooklyn, en esta hermosa mañana, / ven, por favor, volando».

El primer poema de la colección inaugural *Norte y sur* se titula justamente «El mapa». Citado hasta la saciedad como ejemplar, en lo que de exposición casi programática del método lírico de Bishop tiene (la traductora, en una acertada nota al poema, indica que «este poema anuncia lo que marcará el resto de su obra: la descripción, la repetición»), no puede por menos que recordarnos al título de la novela *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq. Independientemente del hecho de que la novela del francés no tenga, ni en lo temático ni en lo estilístico, ningún punto de conexión con la poesía de la estadounidense, la conjunción de estos dos asuntos en un lema invoca de maravilla la particularidad lírica de Bishop; sin que se mencione la experiencia personal, sin que se haga del poema un diario de confesiones, los versos logran lo que ningún poeta confesional ha conseguido: relacionar lo exterior espacial, lo geográfico, si se quiere, que no es sino lo conceptual y lo representativo (es decir, el mapa), con la experiencia interior, lo vital y la celebración imaginativa de las cosas (en otras palabras, con el territorio), con lo íntimo e individual. Todo ello, por asombroso que pueda parecer, sin heroísmos y sin el más mínimo ápice de homilía o de resquicio para la glosa moralizante.

Hay quien ha querido ver en el estilo poético de Bishop, seguramente con acierto, las antípodas de las formas líricas confesionales. En este sentido, Charles Simic, en su ensayo *El flautista en el pozo*, no vacila en calificar la obra poética de Bishop de realista, metiéndola en un saco en el que, asimismo, tendrían cabida Robert Frost y Charles Olson. Lejos del exhibicionismo biográfico que caracteriza la obra en lengua inglesa de otras damas (Sylvia Plath o Anne Sexton son las primeras que nos vienen a la mente) o caballeros (John Berryman y Robert Lowell son buenos ejemplos de esta tendencia), la de Bishop buscaba, sí, la expresión sencilla de una escena cotidiana o un lugar fácilmente reconocible, pero lo hacía envolviéndola de una elegante y engañosa seducción («Escribir poesía es un acto antinatural: se precisa una gran dosis de habilidad para hacerlo pasar por natural», aseguraba la propia Bishop en uno de sus escritos en prosa recogidos en el apéndice de *Edgar Allan Poe & The Juke-Box*, la recopilación de poemas inéditos, esbozos y fragmentos editados por Alice Quinn en 2006), tan solo a modo de antesala en la que hacer acopio de fuerzas y prepararse para una expedición para su viaje más largo, exigente y enrevesado: el que se emprende hacia el interior de uno mismo.

Ciertos críticos gustan de sugerir que la poesía de Bishop no habría existido si la biografía de la poeta no hubiera sido tan rotundamente desgraciada. Los sucesos acaecidos en su infancia (la muerte de su padre, sin que ella

hubiera cumplido aún el año de edad, así como el internamiento en un psiquiátrico de su madre, a quien jamás volvería a ver en vida, cuando la joven Elizabeth tan solo contaba cinco años) la llevaron a vivir, primero, con sus abuelos maternos, más tarde con los paternos y, por fin, con una hermana de su madre, con lo cual se vio abocada a revivir la separación de sus seres queridos en varias ocasiones. Su viajar constante, no en sentido turístico, sino de permanencia suficiente como para hacerse a un lugar, así como su intensa y agitada relación amorosa con la arquitecta brasileña Lota de Macedo Soares, no hicieron más que acrecentar ese sentido de desplazamiento que tan acentuadamente obsesionó a la poeta, tanto en el plano geográfico como en el mental, y que, faltándole una brújula fiable con la que orientarse, se erigió en la búsqueda que le ocuparía sus días y sus noches. ¿A qué, si no, ese título genial de su primera colección, *Norte y sur*? Si estos hechos fatídicos, decíamos, o su exacerbado pesimismo, o incluso el alcoholismo que nunca llegó a sacudirse de encima, forjaron o no su carácter —que muy seguramente fuera así— es asunto de psicólogos y biógrafos; si tuvieron o no relación en su obra escrita —que sin discusión la tuvieron— es materia de reflexión y estudio para filólogos y analistas más o menos bienintencionados; si su vida nos ayuda a entender sus versos, en fin, puede ser motivo de preocupación para el exégeta impenitente o para el crítico recalcitrante, pero no deben alejar al lector que, sin ojos de académico, incluso con una mirada cándida y limpia, se acerque a los versos de Bishop. Precisamente a estas líneas, producto de la voluntad de una autora que quiso desaparecer en ellas, distanciarse por medio de su arte, reproducir su sentido de desarraigo vital, diseminar su yo en partículas tan vaporosas que se transmutaran en escenarios, en ritmos y en alusiones.

Que la editorial Vaso Roto está firmemente comprometida con la obra de Elizabeth Bishop queda de manifiesto no solo en esta soberbia edición de la poesía de la norteamericana, sino también en el hecho de que este sea el primero de los dos volúmenes que conforman su obra completa, estando el segundo de ellos dedicado a la prosa, género en el que Bishop brillaba con luz propia (recomendamos encarecidamente al lector que no deje pasar por alto «Nota para una exposición de Wesley Wehr», vertida al español con envidiable pericia por Mariano Peyrou, sucinta y espléndida exposición de la estética bishopiana) y al que le dedicó ímprobos esfuerzos e ingentes cantidades de tiempo, como evidencia la inmensa colección de cartas, artículos, reseñas y apuntes de todo tipo que componen un elemento imprescindible de su vibrante y siempre actual legado literario.

Un sinfín de poesía, más allá del guion cinematográfico

Luis Cerón Marín

Cobijarme en una palabra
Cesare Zavattini
Edición y traducción de Juan Vicente Piqueras
Epílogo de Alonso Ibarrola
Madrid, Bartleby, 2016

Cesare Zavattini llevó su talento artístico más allá del cine. La razón de esta faceta poliédrica era su innata inquietud cultural, que le condujo más allá de la *sceneggiatura* —a través de la pintura, el cómic, el periodismo, la novela y la poesía—, máximo vehículo expresivo de la poesía italiana del siglo XX. Diversos autores dan fe de ello, como Alfredo Zerbini, Delio Tessa y Giacomo Noventa, y compañeros de fatigas cinematográficas como Ennio Flaiano, Tonino Guerra y, de forma más relevante aún, Pier Paolo Pasolini. Sus guiones son muestras del mejor cine neorrealista que consta en las filmotecas y en el imaginario cinéfilo de toda una generación. Películas como *Ladrón de bicicletas*, *Umberto D.* o *Estación Termini* definen su quehacer literario en el transcurso lírico de las historias que escribió para las grandes pantallas, dirigidas por los mejores cineastas italianos del momento: Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis, Luchino Visconti y Alberto Lattuada, entre otros. La expresión cinematográfica era la mejor denotación de la connotación poética.

Cobijarme en una palabra, publicado por Bartleby Editores el pasado año, se presenta en una edición trilingüe (dialecto luzzarese, italiano y castellano), excelentemente tratada por el poeta Juan Vicente Piqueras, tanto en el prólogo como en su traducción. Con ello se le ha hecho justicia a Cesare Zavattini en España, tras la publicación de *Milagro en Milán* y *Straparole*. El epílogo corre a cargo de Alonso Ibarrola, quien conoció personalmente al autor y da muestra de ello.

Za quiso siempre ser poeta, y lo consiguió: «He deseado ser poeta toda mi vida». Elaboró poesía constantemente, si bien no constaba ejemplo alguno en forma de libro hasta muy tarde. De entre sus títulos literarios, en español solo hay uno poético —este, el que se trata ahora—: *Stricarm'in*

d'parola/Stringermi in una parola (*Cobijarme en una palabra*), perteneciente a sus *Poesie* editadas en 1973 por Vanni Scheiwiller Edizioni. En esta recopilación de cincuenta poesías, el polifacético Zavattini muestra su obra poética en el dialecto de su Luzzara natal, denotando así sus más profundas raíces: los ecos que le evoca su infancia a través de recuerdos familiares y de correrías con amigos, las mujeres de su pueblo, las nutridas experiencias, en suma, acaecidas a través de todo tipo de anécdotas vecinales y de momentos, destellos y esbozos que emanan de la tierra. Un ejemplo evidente es el de su *concepción* en una tinaja. El autor quiere reducir su máxima expresión «a una sola palabra» que resuma su necesidad de transmisión expresiva, a través de estos versos: «Cabemos enteros en una palabra». De ahí el título que da nombre a este poemario, y que bien podría, además, resumirse en los siguientes poemas: «A la vejez» y «Madre». En el primer caso, Zavattini se *desnuda* así:

> A la vejez quisiera
> sacar en dialecto
> cosas que llevo dentro en italiano [...].

Y en el segundo evoca sus orígenes de esta forma:

> ¿Sabes que he encontrado en el mercadillo
> la cama en que dormías con tu marido?
> Sí, con mi padre. Setenta mil liras [...].
>
> • ● •
>
> ¿Para qué
> todas estas maniobras?
> El corazón también tiene sus prejuicios.
>
> • ● •
>
> Derrotados, nos sentamos en el balcón
> que da a la calle, te gusta estar sentada
> viendo pasar todo lo que ha pasado.
>
> • ● •
>
> El presente parece siempre menos solemne que el pasado.
> Qué torpemente vivimos
> el misterio de la vida.

O la percepción amorosa e instantánea de la vida, en «Mejor callar»:

> Ay, la vida, ¿qué es? Mejor callar.
> No quisiera molestar a aquellos dos
> que están gozando en la hierba.

O «La Brisca», cuadro tabernario que se extiende en el tiempo y en la distancia:

> Miro jugar a estos cuatro
> bajo la luz de cámara mortuoria
> de la taberna.
> Si yo me acercara y les dijera: Góngora,
> no me preguntarían ni siquiera quién es.
> Esperando que salga una copa o un basto,
> quietos, muelen
> humillaciones de ahora y de antaño,
> esperanzas, miradas que podrían
> haber tenido incluso los aqueos.

Otra pieza clave del poemario es «La Bassa». Es una extensa ribera que *circunda* la extensión del río Po durante varios kilómetros. Recorriéndola, uno se empapa de la turba que conforma la gestación y la maceración de toda la lírica dialectal del autor. Esta es muy relevante para la plasmación de los «disparos» zavattinianos, tanto para componer sus versos como para construir sus guiones cinematográficos, que son la máxima expresión de su obra artística. El poema homónimo dice así:

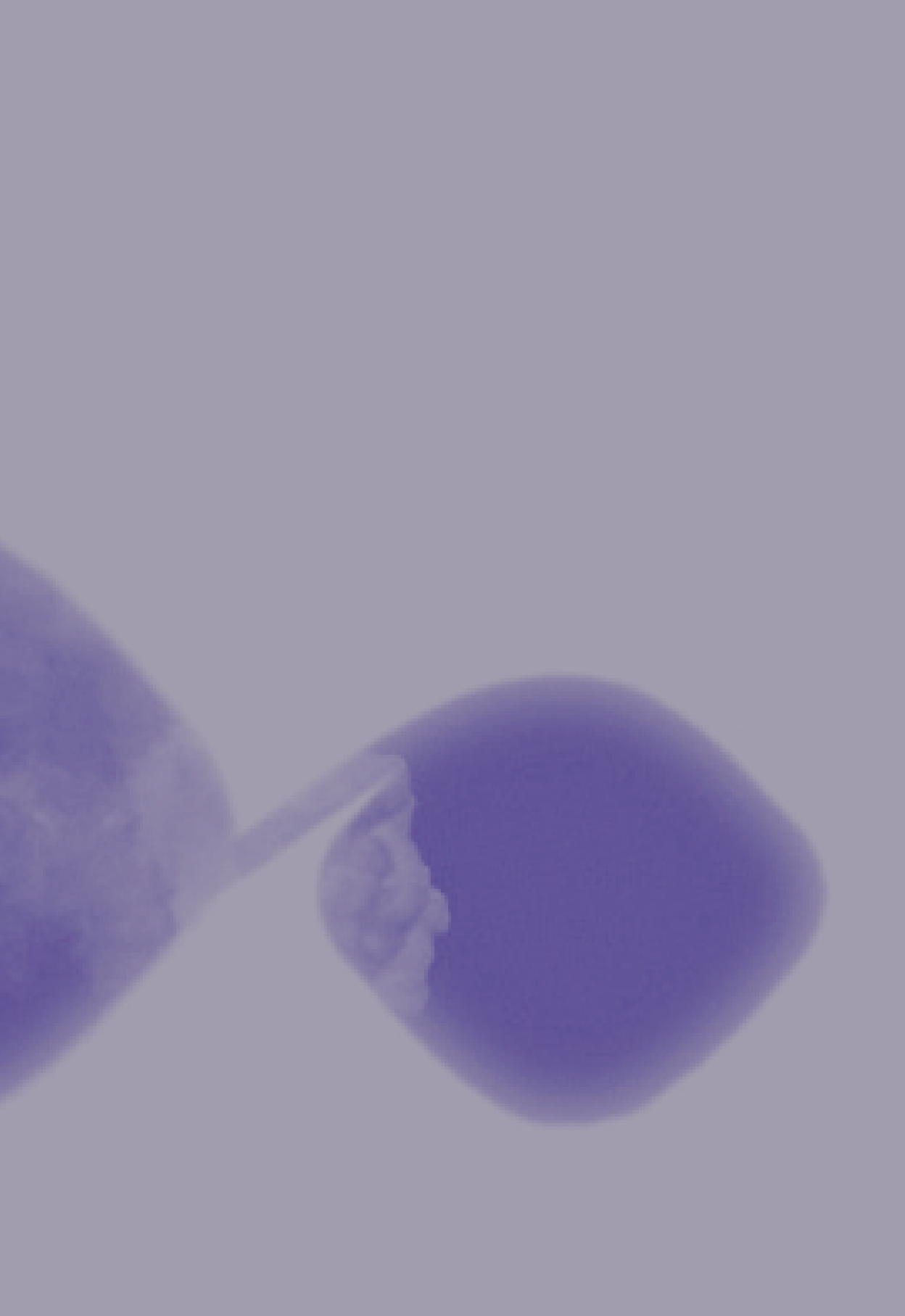
> Una vez vi un funeral tan pobre
> que no había ni muerto en el ataúd.
> La gente iba detrás llorando.
> Iba llorando yo también
> sin saber por qué
> a través de la niebla.

En cuanto a su proceso creativo, puede decirse que Zavattini no dormía muy bien. Por esta razón, aprovechaba esos momentos de vigilia para concatenar —más aún— relatos o fragmentos sueltos a la trama de sus guiones, o bien componer diversos poemas que vieran la luz algún día. Su dinamismo misceláneo siempre fue muy prolífico. La poesía latía en él constantemente, ya que era un tipo muy lírico. Solo tenía que escoger un medio expresivo para canalizarla. El autor cuenta en su autobiografía *Io* [*Yo*] que durante un viaje a un festival poético en Seneghe (Settembre dei Poeti), vio unas palabras

—versos— de la poeta polaca Wisława Szymborska que rezaban lo siguiente: «Prefiero el ridículo de escribir poesías al ridículo de no escribir». Esta frase resume a la perfección el ideal artístico de *Za*, un hombre «pesimista» que, afortunadamente, siempre se «olvidaba» de que lo era.

En su asistencia a diversos funerales, *Za* percibe la idiosincrasia tan singular de sus gentes. Este es el caso de «La Bassa», en el que el poeta deja constancia de la peculiaridad de los habitantes de su pueblo, retratándolos con una solemnidad estoica. El autor traslada al lector a esa ribera fluvial tan particular, única en la Romaña. Se trata de la escena-fotograma de un funeral muy pobre en el que escasamente se aprecia gente; en el que ni siquiera consta medio fastuoso alguno; en el que los asistentes se preguntan el porqué de la muerte…, mientras apenas se sienten correr las aguas del río. Estas se muestran estancadas, estáticas. Zavattini les acompaña en este devenir vital sintiéndose partícipe del momento y tomando buena nota del instante (hasta las inclemencias meteorológicas cita, resaltando las peculiaridades climáticas de la región). Nada escapa a su percepción integral.

Los poemas de Zavattini exhalan humanidad, ternura, erotismo, rudeza e incluso cierto compromiso político. Ya lo dijo Gabriel García Márquez en su faceta más periodística y cinéfila: «Zavattini infundió al cine de su época un soplo de humanidad sin precedentes». El guionista polifacético y el escritor colombiano se profesaban una gran admiración. Debido a ello, *Gabo* no escatimó en elogios con sus impresiones sobre esas pinceladas «neorrealistas» surgidas tras la enorme contienda bélica: «Después de la II Guerra Mundial, los escritores de cine vivieron su cuarto de hora con la aparición en primer plano del guionista Cesare Zavattini, un italiano imaginativo y con un corazón de alcachofa». Y es que la imaginación del autor nunca cesó. De hecho, podría decirse que sigue desbordándose hoy a raudales, gracias a su concepción de lo real, que no puede ser más carnal, más fidedigna. Zavattini nos muestra la Luzzara de su presente y de su pasado, entendiendo que esta se extenderá más allá, en el futuro. *Za* transmite el latir constante de todo un pueblo que, por ende, va más allá de la Romaña; que va más allá de Italia. En suma, va a recalcar en su manifestación artística (especialmente cinematográfica y poética) el acontecer diario de todos los pueblos del sur de Europa.



En el oído del viento
Amparo Arróspide

Tenerife, Baile del Sol, 2016

En el oído ***del viento*** es el último libro de poemas publicado por Amparo Arróspide, filóloga, traductora y poeta nacida en Argentina y radicada desde hace años en Europa. En esta colección de poemas nos ofrece un trabajo singular, innovador, sorprendente, coloreado por diversos registros y voces corales, sin perder el hilo conductor de una voz afianzada: «Y a salvo yo, lectora de la vida, esto que se mueve y me sucede, donde sucedo y no hay respuestas, ni siquiera búsqueda de respuestas, un afán inútil, donde presto mi oído atento al runrún de lo que pasa y va pasando».

La realidad resuena en este oído y se nos ofrece traducida con distorsión, juegos del lenguaje y toques de ironía, quizá una de las mejores formas de poner de manifiesto la situación social que atravesamos sin caer en la queja panfletaria o el lamento repetitivo. Y es que lo cierto y verdad es que «hemos descreído del género mayor, ese rumiante ante la caja de los panegíricos con olor a violeta y forma de billete bancario».

El libro está dividido en tres partes: «en el oído del viento», «el mundo en fuga» y una tercera parte «a modo de epílogo». Encontramos en muchos de estos poemas una poesía crítica con esa realidad exterior que sutilmente nos ha ido imponiendo su dictadura de lo políticamente correcto. Es tarea de la poesía desvelar los resortes de esas trampas para acceder a la verdad, a la esencia de una realidad que a menudo difiere bastante de las apariencias: «¿Ustedes nunca fueron vendidas compradas construidas / paseadas por los medios de incomunicación?». Los poemas se enfrentan a esa labor a través de ingeniosos mecanismos que denotan un buen trabajo con el lenguaje y con la semántica, dejando apreciar su valor textual, a la vez que encuentran diversos tipos de paralelismos con la realidad exterior a la que se refieren. En esa relación de contexto, los versos se abren paso significando

distorsionadamente, tratando con divertimento crítico acontecimientos que nos conciernen a todos los ciudadanos.

Una innovadora fusión de poéticas se nos revela aquí. Por un lado, encontramos preocupaciones y motivos de fondo que podrían resumirse en estas palabras de Enrique Falcón: «Mi verdadero conflicto: que me muerden mis versos, que no tengo país». Y por otro lado, el magnífico trabajo con el lenguaje se acerca formalmente a una poesía conceptual, cercana a los concretistas y a algunas obras de Martín Gubbins o Ignacio Miranda en su tratamiento del lenguaje administrativo y burocrático, convertido en obra de arte mediante el talento poético. Esta labor a la que nos referimos se aprecia en una serie de poemas que ofrecen variaciones a referencias legislativas, como en «Real Decreto 624/2014», o a discursos políticos, como en «Investidura MMXI», donde se alude al discurso de investidura del presidente del Gobierno actual en España. Hay en ellos un contraste de la estructura opaca, propia de ese tipo de discursos políticos, con esa magia poética que nace de los nuevos sentidos que ofrece el texto distorsionado. Ecos surrealistas de una voz que se distancia de la realidad para denunciarla mejor mediante la deformación de los significantes, el realismo de ese lenguaje político resulta tan grisáceo que en su temerario engaño no es capaz de ofrecer ni siquiera un vocabulario seductor. Esta poesía cautiva y divierte, pero a su vez contiene el poso amargo de la verdad ineludible, de la corrupción, del paro, de los recortes, de las mentiras que duelen: «Habrá pañoles, todos punibles, todos fungibles, todos cocodrilos, / dignos de esputo, todos capaces de trincar en la estafeta común».

Los recursos del lenguaje poético son mucho más bellos y entretenidos que ese lenguaje de los burócratas, pero desvelan también una verdad más cruda. El esperpento se hace necesario para poder afrontar el tratamiento de cuestiones que tanto nos afectan. Apela a la función lúdica de la literatura a la vez que despierta el pensamiento crítico, señalándonos la realidad que tenemos que afrontar cada día: «Esta es mi puesta, Luñorías. / Es una oferta de bergamota porque se sustenta en la micción / de que contamos con miedos, meigas y vergas para salir adelante».

También hay ráfagas de un registro más íntimo con poemas que apuntan a preocupaciones esenciales como el paso del tiempo, la naturaleza o el amor con ecos de César Vallejo y referencias a otras tradiciones culturales. Y a la utilidad de la poesía, al lugar del poeta en este mundo, si es que tiene cabida más allá de infinitos interrogantes: «¿Todos los poetas no pueden… / obtener un doctorado en sinestesia / por la universidad de Columbia en Nueva York? / ¿Trabajar de catedráticos de ciencias púnicas / trabajar de maestras jardineras, / trabajar?», «¿No pueden desdoblarse transmutarse / no pueden extrañarse balbucearse / y enmudecer al fin?».

En el contexto actual no podemos permitirnos el lujo de que este tipo de obras pasen de puntillas por las estanterías, estamos ante una apuesta innovadora y vitalista que tiende puentes y abre caminos en el marco de la poesía contemporánea. A pesar de tantas necesarias cuestiones, esta poesía no enmudecerá.

Cerrando el libro, a modo de epílogo, encontramos un magnífico diálogo que no podría ser más necesario: «Por su bien y por el mío, ciudadano paciente, lo engranaré en la maquinaria de la rutina social. Afortunado usted: de haberlo atendido otro (hay dos escuelas, la dura y la inflexible), dada su mórbida atracción por Sogas y Vigas ya estaría colgando. Podría hacer otro chiste fácil con los empalmes del

ahorcamiento pero no lo haré. Alégrese, hombre, tiene usted permiso. ¡Pero hable, calle, alégrese!».

Por su bien y por el mío, ciudadano paciente, le recomiendo que se acerque a la poesía que Amparo Arróspide nos ofrece en esta obra.

José Antonio Pamies

Todo tanto
Arturo Borra

Madrid, Tigres de Papel, 2016

SECRETO PARA RESEMANTIZAR EL PRESENTE

Horadar el secreto: empezar desde lo más abajo
El escombro.

En febrero de 2016 aparece *todo tanto*, así, con minúsculas pero afiladas verdades de un poeta antimesiánico, antidogmático, en pulso con la cruda realidad de nuestro tiempo, esos rebrotes de crueldad contra los empobrecidos y los desesperanzados, abatidos, del presente, extranjeros, sin techo, enfermos crónicos, personas desestructuradas, suicidados por la sociedad (en directo o en diferido). Aparece este libro, con un secreto, fruto de una experiencia de amor, que se va desvelando conforme avanza el libro. Pero antes de llegar a eso, mirar, observar, pensar en el porqué de la estructura del libro, sus tres partes orgánicas e inseparables. Lo. Lo tal que lleva a lo cual, que a su vez lleva a lo esencial.

Fallido. Inadvertido. Resquicios. Todo. Tanto. Todo tanto. Un tránsito vital que sale de la contienda con el lenguaje, con su conciencia y su lucha por retornarle a lo dañado legibilidad, después de tanta barbarie, dolor, historia de vencidos, índice de arrase. El lector de la obra de Arturo Borra es consciente de que se está situando en el epicentro de la historia de la humanidad, de sus fracturas y complejas interrelaciones entre el poder y la insurrección, la violencia que extiende desiertos y la memoria que sostiene una pequeña posibilidad de restitución, de dignidad, de vida por lograrse, vida íntima y colectiva.

El libro cuestiona las formas, desde las gramaticales fracturadas por el uso perverso que ha hecho el capitalismo y sus sociedades contemporáneas de la cultura masiva y los *mass media*, hasta las formas de relacionarnos con la realidad observada, los seres queridos, los seres anónimos, la contemporaneidad con rostros, con lugares. Se cuestiona cómo y para qué escribir, porque lo que no se puede es

dejar de escribir, y menos en esta *ahoridad* de crecientes indicadores de brutalidad contra los desprotegidos. La voz —del pueblo— atraviesa los límites de lo posible y lo imposible, de lo indecible y lo comunicable en un lenguaje intensificado y abisal como el que emerge en estas páginas:

> Sorprendido de tanto nadar en la nada uno se habitúa a no ser uno; se empecina en nadar por una nada que tampoco es suya; se hace resta, nadie que nada por la aritmética donde uno no es uno.

Voz que al ser de nadie, es voz desde los arrasados. No por usurpación, que ya concluye el poeta: «nadiendo sin uno». Lejos de imposturas, el poeta «simpatiza» hasta lo insufrible con toda esa gente que deambula por la vida sin vida, como zombis, como asesinados en vida, que en libros anteriores se enuncian más explícitamente. Y como en libros anteriores, Arturo propone que le acompañemos en un itinerario desde la sospecha, el sufrimiento y la insurrección «aquí y ahora», lo que convierte a la esperanza no en una espera pasiva y un futuro, sino en un esperar caminando, afrontando cara a cara las dificultades del presente y volcando sobre la acción diaria no solo una atenta observación y un análisis de los agravios, sino una praxis de amor que escucha lo nimio, lo fragmentado y, finalmente, lo que nace, con un lenguaje fresco, inocente y sabio, el del hijo que empieza a hablar e interactuar con el padre: «tus ojitos grandotes / hurgan cada recodo. […] Tus ojitos revelan la ceguera ensayada. Que no te los cierren». Y le muestra una ruta inédita para él, y cargada de revelaciones humanas, «escribir para sostener nuestra soledad ante los otros»: «Erosionar la frontera entre "escritura" y "vida". Aunque no haya más que distancia».

Podría decirse que leyendo *todo tanto* el lector no hallará respuestas o fórmulas mágicas al mal que está arrasando la vida de gran parte de la humanidad, pero sí se exponen ciertos puntos de apoyo para caminar. Por ejemplo, «Lo milagroso» expone ese modo de pensar poético, donde el corazón, aliado de la inteligencia, y el sentir, aliado del pensar, no se dejan seducir por falsas seguridades, promesas, mitos, pero constata que solo los apoyos y afectos mutuos, en la búsqueda amorosa de lo político, desde la intimidad hasta lo asambleario, pueden traer nuevos frutos que alimentar y sostener los deseos y proyectos de una sociedad más justa. Equilibrio difícil, cuando no se recurre ni a los dioses ni a los gurús, sino que se propone que cada uno horade en sí mismo para extraer sus talentos de humanidad y convivencia, sus temores, dudas y contradicciones y trabaje, desde una muy exigente crítica y sanación de su ser, la posibilidad de formar comunidad, fuera de los intereses de dominación, posesión e imposición imperialistas. «Conocerse por quien nos ama» es lo que le enseña el hijo al padre, el inocente al fatigado pero insistente Ulises de la posmodernidad.

Todo el libro está perfilando, detallando, puliendo, la herramienta básica del cambio de paradigma: la conciencia. Conciencia del lenguaje y experiencia del amor filial. La conciencia de los límites. Un escepticismo que activa el hacer y el rehacerse uno, ayudado por la palabra poética y por la vida, que se yuxtaponen por momentos en la figura de un niño pequeño, de un ser de palabras de honor que todavía no ha sido anestesiado o atrofiado por las perversas maquinarias de (des)educación y doma del sistema-mundo.

Las cotas de belleza expresiva y tensión textual del libro, la autenticidad de lo expuesto, los puntos de enfoque de la realidad física, así como de la realidad emocional, psicológica, semiótica, hacen de este *todo tanto* una suficiente joya, un desvelado secreto (a medias, la otra mitad respetuosamente el poeta se la deja al lector, en complicidad):

> vivir en los gestos
> Diminutos, en esos ojos de asombro

La editorial Tigres de papel nos ofrece un libro para releer con deleite, mucha atención, placer, inquietud. Un pellizco justo ahí donde el cuerpo necesita para activarse, para conectar deseo y realidad, vida y conciencia, humilde caminar, no sin riesgos, hacia otras posibles maneras de hacer mundo, hacer poesía, dejarse hacer por las bondades de lo suficiente incondicional. Lo dicho, no es un libro de autoayuda, ni las palabras de un iluminado, de un creador de fantasías animadas a lo Walt Disney o de un líder político al estilo Trump o Putin. Es, creo yo, este *todo tanto* un impulso necesario desde la apuesta vital y caligráfica de un poeta que vive como escribe y propone lo que horada o recorre, que no es poco, desde lo pequeño e irrefutable, desde una voz del pueblo, a la que me sumo: «La quema diaria no se detendrá por este conjuro y aun así seguirás tirando piedras al cielo, como una guerrilla nocturna insistiendo en otra vida».

Víktor Gómez Valentinos

Caducidad del signo. Poesía reunida (1994-2016)
Juan Luis Calbarro
Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2016

EL HOMBRE, SUS ESPACIOS

Con una inicial declaración de intenciones, «La fe / de mis antepasados es culto de hombres libres», da comienzo este recorrido por veintidós años de escritura poética. Seis libros publicados junto a un nutrido conjunto de poemas inéditos (vertebrados casi todos en dos nuevos títulos) dan cuenta de un quehacer poético apegado a la geografía histórica y legendaria de los lugares que el autor ha ido habitando, a la memoria como forma de conocimiento. Por eso, aquí el lector podrá apreciar una gran variedad de tonos: desde el irónico *Sazón de los barrancos* a uno más apegado al decir cotidiano de una vida, con especial y llamativa querencia por lo herético. Se conjugan así tanto el interés por la intrahistoria de cada lugar como por la sucesión legendaria de victorias y derrotas que configuran los grandes eventos.

Todo ello configura el plasma fecundador de esta poesía alejada de la queja melancólica de quien escribe en aras de un tono distanciado, a veces iracundo: «¿Qué creíamos? ¿Cuál fue nuestro desdén / por un mundo del que éramos los dueños? / Información genética. Nutrientes. / Inventarios sin ínfulas. Nosotros: / museos naturales». En otras ocasiones con marcado tono reflexivo a partir de la mirada del paisaje: «La arena de la playa es tan estéril: / de la contemplación del mar extraigo / la tibieza que exige / este sobrevivir, / pero los tulipanes / prosperan en los lechos abisales». Y además combinado, en otras ocasiones, con la reflexión metaliteraria.

Sin duda, se trata de un buen manojo de registros y temáticas, de un muestrario de un saber poético que culmina con *Breviario de Fuerteventura* en forma de magníficos haikus. Valgan de ejemplo poemas como «Invernaderos de Rainer Müller», donde leemos: «Fueron cosecha. / Son campos desolados. / Serán simiente». También «Vallebrón», con versos como: «Es valle o nido, / y el agua lo demuestra; / pero no hay verbo». Y «Pitas», con: «Nada demuestra / el poder de la savia / como esta madre». O, por retornar al principio, «La atalayita», donde el poeta escribe: «Alma de lava. / Piel de piedra y de liquen... / Sed de hombre libre».

M.A.

Silencio en mis auriculares

Luisa Gil

Prólogo de Noemí Trujillo
Madrid, Playa de Ákaba, 2016

«Hablamos un miserable lenguaje de palabras no dichas a fondo. Nos miramos a la cara pero no nos vemos». Una de las citas que significativamente preside este primer poemario de Luisa Gil es de Viktor Shklovski, el lingüista ruso que nos regaló, entre otros iluminadores conceptos, el de extrañamiento o necesidad de desautomatizar la mirada sobre la realidad para recuperar la capacidad de verla en toda su multiplicidad generativa, en su infinita y deslumbrante riqueza. Y ese noble propósito parece presidir, en efecto, el pulso que echa a la cotidianidad quien aquí habla. Reiniciar el silencio y sus efectos para darle la vuelta y, a partir del poder correctivo del lenguaje, recuperar una percepción verdaderamente viva:

Escribo.
Al otro lado
rumores de la vida
sol energizante
calles que guían
la relación con la palabra

los sonidos sin gestos
las atracciones primarias.

Y no me muevo.

Merece mucho la pena asomarse a esta primera propuesta de Gil hecha desde la sustanciación de la mirada, condición indispensable para encontrar un lenguaje limpio, que nos presente el mundo; que nos represente.

FCPJH

Los días mejor pensados
Alberto Guirao

XII Premio Nacional de Poesía Joven Félix Grande
San Sebastián de los Reyes, Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes,
Colección Literaria Universidad Popular, 2016

¿CON FLORES Y JOROBAS?

Los días mejor pensados plantea un juego de ascensores que nos transportan a diversos niveles del lenguaje poético. Las tres partes que dividen el libro (*Fragmentos para una biografía compartida*, *Delirios de parentesco* y *Las fronteras compartidas*) serían los botones temáticos que Alberto Guirao deja que pulsemos como pequeños lectores. Con cada nuevo abrir de puertas nos encontraremos con poemas que hablan de generaciones, de la familia o del amor.

En la primera parte del poemario podemos descubrir lo cotidiano de una clausura en Córdoba o incluso un viaje en avión con sujeto desdibujado (nosotros/él/yo) como si de nubes se tratase. En *Delirios de parentesco*, Alberto propone un mestizaje entre lo teatral y una comida navideña en familia. También la irracionalidad de las conversaciones en casa, fragmentos sin narrativa aparente que conforman poemas propios, poemas vividos. La última parte del poemario habla de un amor con finales inacabados, de preguntas sin resolver. Lo curioso es tratar de adivinar a quién van dirigidos los textos: ¿a un amor?, ¿a él?... Puede que tan solo sean pequeños *flashazos* de una convivencia entre silencios.

En un sentido más amplio, *Los días mejor pensados* propone un viaje de toboganes. En él, podemos encontrar tintes surrealistas y fragmentos reflexivos de enorme transcendencia:

El secreto requiere a desconocidos que beban de él medianoche.

Este verso del poema que abre el libro («I. El árbol solo es el niño en llamas») tiene cierta resonancia con el primer poema de *Poeta en Nueva York* de Federico García

Lorca. Se empiezan a mezclar los muñones con las amputaciones y un idioma devorado por las hojas con un posible árbol asesinado por el cielo. Fragmento de «Vuelta de paseo» de Lorca:

> Con el árbol de muñones que no canta
> y el niño con el blanco rostro de huevo.

Haya o no paralelismo entre estos dos poemas, Alberto Guirao nos deja pasajes llenos de frialdad y humor que conforman textos con vuelo propio, de lectura en caída:

IV. Problema físico n.º 4

> «¿Cuánto tiempo podremos vivir de esta manera?»
> enuncia a un suicida el otro al vuelo,
> a ochenta metros sus sombras,
> hombro con hombro, bocabajo, con
> la requerida gravedad
> sin rozamiento,
> a 6,6 m/s.

Personalmente me identifico con el estilo de escritura de los primeros poemas. *Fragmentos para una biografía compartida* me introduce en una colectividad como lector y orienta el libro hacia un imaginario realmente único. Creo que Alberto Guirao ha conformado un poemario arriesgado en cuanto a lenguaje y conjunto. Lejos de ser una miscelánea de versos, es una obra digna del XII Premio Nacional de Poesía Joven Félix Grande 2016.

Héctor Guedeja

El silencio de los peces
Jacobo Llano

XXVI Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma
Madrid, Visor, 2016

Escribió Anne Carson, la poeta, ensayista y profesora canadiense, que «el lenguaje es lo que mitiga el dolor de vivir con los otros, el lenguaje es lo que hace que las heridas se abran de nuevo». Entre esos dos polos, el restitutivo y el que abunda en la herida que implica todo vínculo, parecen bascular, sobrevivir y hacerse materia poética estos textos que componen el segundo libro publicado por Jacobo Llano, tras su estreno con *No sabemos* (Devenir, 2013).

Se trata de un poemario enunciativo, narrativo, que no rehúye ni sublima la referencialidad de lo personal y biográfico sino que precisamente logra trascender los límites de lo personal por ese despojado y franco punto de partida. La enfermedad de los que amamos. La muerte. Lo que no puede ser nacido aunque exista con fuerza apabullante en nuestra afectividad. ¿Cómo decirlo? El propio Llano escribe:

> Desde la experiencia biográfica a la memoria discursiva, desde la realidad íntima a la imaginación que intenta trascender los huecos que nos llenan, los poemas indagan en las contradicciones y malentendidos que forman las relaciones de padres e hijos, en la incapacidad para quebrar la incomunicación entre seres que se quieren. En este proceso de verbalización que constituye el libro, lo que parecía inmutable no cesa de transformarse y todo aquello que dormía entre cenizas se alza en llamas a la vuelta de cada verso. En el poema, entonces, todo es presente, el lugar donde el lenguaje sucede —igual que la vida— como un acto de fe.

En la estela depurada y contenida de la tradición anglosajona, Llano maneja sin estridencias muchos de los recursos fundamentales del lenguaje poético y logra un equilibrio inusual entre lo figurativo y la caracterización de los espacios emocionales que nos conforman tanto o más que lo cuantificable. Realismo de conciencia que el lector de poesía agradecerá.

FCPJH

Huracana
Ámbar Past

Prólogos de Elena Poniatowska y Antonio Orihuela
Madrid, Amargord, 2016

AMERICANA de nacimiento, de origen más que mestizo (ascendencia polaca, cheroqui), refugiada cultural y nacionalizada mexicana desde 1985, Ámbar Past ha vivido durante casi cuarenta años en Chiapas, compartiendo respiración y subsistencia con las comunidades indígenas, con quienes aprendió la lengua tsotsil. Fue discípula de Sabines. Durante decenios grabó, tradujo y publicó cantos rituales de mujeres mayas. Su relación despojada y ajena a sistemas mercantilizados con los demás y con la vida misma ha ido arrojando una obra naturalmente directa pero reciamente elaborada en el ámbito de la conciencia del lenguaje. «¿Cómo no había de ser poesía una mujer que vive en un árbol?», se pregunta Elena Poniatowska en su prólogo.

Por primera vez ve la luz en España una amplia selección de los libros y latitudes, tantas, recorridas por esta poeta irrepetible en la que se confunden, en el más productivo y hermoso de los sentidos, poesía y antropología como relato del Hombre.

Eclipse

Usted no usa mecapal, Sol.
Usted no usa azadón.
Usted no tiene que limpiar su milpa.
Allí no más sentado.
Un rato negro, un rato oro.
Yo que soy limosnera de la cosecha
agarro el zacate.
Arranco el zacate.

FCPJH

Al otro lado de los cocodrilos
María Jesús Silva

Tenerife, Baile del Sol, 2016

DE LA MANO EN LO OSCURO

Como piedras que sirven para vadear un río peligroso infectado de cocodrilos y dentelladas, las citas que elige María Jesús Silva jalonan sus textos. Desde la primera, de Ángel Valente, que alumbra el libro:

> Alejarme tan solo fue el modo
> de quedarme para siempre.

Hasta la última de T. S. Eliot:

> He aquí un lugar de desafecto.

Aquí los poemas se suceden entre la pérdida de algún gozo conocido y el dolor, el miedo a un interior que se abre para dejar entrever las entrañas y un afuera donde habitan *otros* cocodrilos tan suyos como los primeros. La frontera la establece la dinámica del libro, esas dos partes con las que la autora, dueña de su palabra, crea como un cortafuego, pero arrastrando de un lado a otro, sin frontera conocida, los mismos amenazadores dientes, que en sus poemas hacen más bulto que los fantasmas. Quizá la confirmación más clara de esta impresión sea la cita de Heráclito:

> El camino que sube y el que baja es el mismo.

Trasladando así lo que en el título de la obra es horizontalidad de planos y fronteras a la verticalidad del arriba y abajo, siempre el mismo camino, la misma dirección en dos sentidos.

La impresión es que, más allá de la intención que declara su título, *Al otro lado de los cocodrilos* hay más cocodrilos, más dolor y más miedo, más pérdidas, y la autora lo sabe, por eso habla de *Mis cocodrilos* y *Mis otros cocodrilos* y solo en el *Himno* se salva, en el último poema. Hasta ese momento todo lo que siente es suyo, no hay escapatoria y solo en algunos destellos se atisba consuelo:

> […] la vida es mejor porque les tuve a ellos, porque me quisieron
> […] quizás algún día yo pueda perdonarme

Aunque vuelva a la carga una y otra vez sobre un pesar que se manifiesta hasta en lo físico, como mordedura, un desgarrón sin costura:

> Puedo abrirme a la mitad y perdonarles. Aplasto sin compasión los brotes.
> Solo duele si respiro.

De su poética la autora declara:

> Los poemas nacen de lo que soy, de lo que me ha hecho, de lo que me hicieron los demás, de lo que nunca me hicieron y nunca hubo. Los poemas me ahogan y salen a borbotones negros y blancos, sin pensar, sin pactarlos, solo buscan las palabras desde el interior para hacerse versos, y ahí está la transición y están mis manos y mis ojos, y está la luz y el encierro y todo cuanto existe en esta y en la otra dimensión. Ahí reside el latido, los colores, el miedo, el amor… la poesía.

Y así es en esta obra, que no halla contención a la expresión de tristeza y hasta los días del dolor tienen número:

> Hace diecisiete días que te has ido. Me dejo escurrir pesada y lentamente por estas escaleras que se ensanchan con la congoja que proyecta tu ausencia.

La elección de tanta cita para ayudar a vadear lo que finalmente ya no es río ni cocodrilos sino procelosa laguna, ayuda a la poeta en su tránsito por el abismo del dolor. Como amables Beatrices, las palabras de insignes poetas asisten a Silva de soporte y así pasa, como de brazos en brazos y por oportuna elección, de Rimbaud a Hierro, de Francisco Umbral a Caballero Bonald, Juan Ramón, Antonio Gamoneda, Heráclito, Tranströmer, Cesc Fortuny, Vallejo, sin que solo le importe nada más que confirmar, afianzar el hilo de su relato con la fortaleza de quienes ya pasaron por ahí.

Los poemas en prosa se hilan como cuentas de un crepúsculo sin respiro, intentando colocarse al otro lado de los cocodrilos con la temperatura de las palabras, con su matiz y su significado, con su borboteo y así hasta llegar al *Himno*, la tercera parte, el final abrupto con el que se cierra el libro:

> Desde aquí también oigo las campanas. Hoy las he oído sonar y parece que estaba allí. Pero allí ya no existe. En allí hubo algunas primeras veces. Allí me robaron una vez el dinero y otra el corazón. Y allí volvieron los pájaros, la risa, las velas, el calor bajo las

> mantas, la mermelada y el vino. Pero allí, no estaban ellas. En allí comencé un nuevo camino, sola. Empecé a cruzar al otro lado, dejé atrás algunos cocodrilos. Oscilé por un momento infinito en la frontera y crucé al otro lado.

En esas dos últimas frases se desvela el secreto, el significado del «otro lado», que es la salvación de la poeta, el tránsito entre lo temeroso la justifica. Su palabra la ha rescatado, su libro ya estaba a salvo.

Pepe Jesús Sánchez Marín

De exilios y moradas
José luis Zerón huguet

Madrid, Polibea,
Colección El Levitador, 2016

EL VÉRTIGO DE LA ESPESURA

Con su verso membrudo, con su sintaxis sin urgencia, José Luis Zerón Huguet (Orihuela, 1965) viene desde hace años construyendo una obra poética poco acostumbrada en los dominios de la lírica española de última hora. Su última entrega hasta la fecha se hace llamar *De exilios y moradas*, un título que nos obliga, ya desde su misma formulación, a cuestionarnos qué hay detrás de cada término y hasta de la misma preposición que los antecede y que nos trae a los lectores de hoy un eco medieval, en la medida en que nos remite a un tratado o un bosquejo en el orden del pensamiento. La filiación visionaria y gnóstica de Zerón se anuncia ya, pues, en esos *exilios* y aquellas otras *moradas*. El segundo (que no puede ocultar su ascendiente teresiano), ¿está ahí como un mero contraste, según gusto barroco puesto al día, del primer elemento? ¿O acaso *moran* juntos en el epígrafe —sospechamos— como el anuncio de una indefectible y fatal convivencia, de una secreta mística de la expiación?

En las páginas preliminares que abren *De exilios y moradas* trato de explicar que estamos ante una poesía entendida como «exploración, indagación, revelación, rebusca, en donde la palabra es don y maldición a la vez, linfa y pedernal, catarsis y condena». Y ahondo en la idea tras señalar que solo si aceptamos de antemano que estamos invitados a participar en un ritual «de tenebrosidad órfica, podremos penetrar el vértigo que entraña esa *espesura* que hechiza al poeta y lo arrastra a su interior, un intramuros colmado en su discurrir sorprendentemente de "ajetreo furioso", estrépito, algarabía. Y es que la vida en estos dominios hace ruido, mucho ruido».

El poeta nos va a dar la bienvenida con un largo poema inaugural, «Moloch», en donde se deja sentir la lectura de Cioran. Bajo la invocación de esa divinidad de los antiguos pueblos del Levante, sabemos, recordamos —ratificamos— que «nos fue / dado el entendimiento», como si ese acceso al saber no pudiera revestirse más que de un carácter iniciático; como si a la gnosis no se pudiese llegar de otra forma que provistos de un hornillo de atanor en cuyo interior el pléroma se fragua lentamente.

El riquísimo acervo cultural que maneja José Luis Zerón permite que, al adentrarnos en la primera sección del libro, *El ruido del mundo* (título sonoro per se), nos esté esperando Shiva, dispuesto a pisotear con su danza la ignorancia de los hombres y a desvelar «los secretos del caos», ese estado informe, entrópico, gracias al cual —lo sabemos más acá de Oriente— puede surgir el orden, el orbe. El poeta, rendido a la inflexión salmódica, versicular, letanística, adopta por momentos la voz del arúspice. Como intento desentrañar en el prólogo, «Alto voltaje» es, en este sentido, una clara muestra de la pericia de José Luis Zerón para conciliar dos entidades tan interdependientes y, al mismo tiempo, tan escurridizas la una de la otra, como son la realidad y el mito. El agüero de la muerte de un águila, cuyo vuelo ha de sortear una hilera de torres del tendido eléctrico, da la medida exacta de hasta qué punto el poeta se siente cómodo en su condición —valga la paradoja— de nigromante cartesiano: la adivinación es hija de la observación, y esta, a su vez, nutre al curioso de nuevos oráculos.

El «(Homenaje a Novalis)» que abre la segunda sección (cuyo título, «*Le dur désir de durer*», Zerón pide prestado a Paul Éluard) delinea un paisaje que remite a los colores de la paleta que asían los precursores de aquel movimiento que se dio en llamar *Sturm und Drang*. Acaso convenga recordar que, cuando Novalis afirmaba que «somos el ojo que este planeta eleva al cielo», lo que nos estaba diciendo es que la determinación kantiana, con su raíz en Newton, no es válida para el romántico (y, según deja constancia en este libro, tampoco para Zerón). El poeta sajón iría aún más allá cuando dictaminase que un mundo ocluido en sí mismo no es compatible con la dignidad humana. De eso se sigue el mandato de estar simultáneamente dentro y fuera de la naturaleza, algo que ya nos había recordado Goethe al comienzo de estos *exilios* y que volveremos a encontrar después en la composición «Apoyados en la ventana», en donde sus *moradores* practican el ejercicio de «Fuera y dentro, / estar y no estar».

Seguimos adentrándonos en la *espesura* y alcanzamos las dos últimas secciones, cuyos encabezamientos sorprenden por lo que tienen ambos de apelación a lo exacto, lo categórico: el pascaliano «Razones del corazón», en donde predomina una serie de variaciones sobre el amor y su complementario (lo contrario del amor no es nunca el desamor), y el sentencioso «Hic et nunc», con su deseo —sin duda, insatisfecho— de colonizar al fin un lugar y un tiempo. El poeta va preparando la despedida no sin antes conjurar una vez más la indecibilidad que rubrica su empresa y, así, en el poema que ejerce de colofón de todo el volumen, se nos recuerda lo que ya sabíamos pero nunca está de más *celebrarlo*, esto es: que por más elíptica que sea la sustantividad, no tenemos más y mejor cometido que proclamarla («Nombra la realidad, nómbrala»).

Termino acogiéndome una vez más a las líneas que tuve el honor de estampar al frente de este libro de José Luis Zerón Huguet: «Todo exilio conlleva un desahucio; de ahí que la nueva morada comprenda en sí misma la aventura callada de

una mudanza. *De exilios y moradas* es el juramento de lo que viene después de desvalijar la casa y poner rumbo a lo incierto: el silencio, la soledad blanquísima, el sudario de la almoneda».

Alberto Chessa

Señales y muestras (Antología 1980-2016)
Ana Rossetti

Prólogo de Manuel Rico
Madrid, Bartleby, 2016

«Señales» claras de que estamos ante una obra poética de más de treinta años y «muestras» de ello. Con estas dos palabras se titula la *Antología 1980-2016* de Ana Rossetti, publicada por Bartleby Editores. En el prólogo, Manuel Rico nos describe en unas páginas el espacio-tiempo de la autora y va explicando las pautas fundamentales de su itinerario poético, su «intento fructífero de provocar la fusión entre erotismo, relación amorosa y contestación a los valores dominantes y heredados». Así, nos encontramos ante un singular dominio de la tradición literaria, lo que empleó Rossetti para poder hablar «en-cubierto» de cuantos temas espinosos deseara. Con los años no se reniega tampoco de un decir panteísta, quizá menos representado en esta antología. Por último, se nos ofrecen unas lindas composiciones infantiles que vienen a subrayar la variedad de su verbo.

Marta Agudo

En los bolsillos huesos de melocotón
Isabel Pose

Madrid, Polibea,
Colección El Levitador, 2015

Se cuentan con los dedos de manos y pies los libros de poesía editados cada año con los que seguro acertaríamos al regalarlos tanto a seres queridos que no acostumbran a leer poesía, e incluso la rehúyen, como a los que suelen disfrutarla.

Y este libro es uno de ellos, creemos, por muchos motivos, entre los que destacamos cinco:

La variedad de poemas breves, y su argumentada agrupación en tres: haikus, antihaikus, tankas; cada grupo precedido de una aclaración de la autora, muy oportuna para quienes aún se sientan algo inseguros al encontrarse ante estos géneros breves de tradición japonesa, cuya práctica se extiende cada vez más en castellano. La inclusión de tankas sin duda enriquece ese panorama, pues a diferencia del haiku, su escritura y edición escasea.

El particular sabor de sus haikus, su wabi-sabi; aunque suele traducirse como «belleza triste», conviene citar la amplitud con la que Vicente Haya matiza este concepto: «Más que tristeza sería una hondura en la que, aun estando solos, no nos sentimos mal, porque hemos conectado con el fondo suave y fértil de la existencia» (*Aware. Iniciación al haiku japonés*, «Clave 19»). Se da la mano con la «soledad serena» que Enrique Linares destaca en el prólogo a estos huesos. Además, la madurez de quien escribe «En el medio del camino de la vida» —que llega a ser un verso literal del libro— añade hondura existencial al haiku de Pose, a su reposada manera de decir el mundo, tan alejada de los tópicos como de la necesidad de destacar o distinguirse. Y tan hecha a lo que no perdura, tal vez por eso esta lectora ha disfrutado especialmente de sus haikus con nieve o lluvia: «En la lisura de la nieve: / Un camino de huellas / que no regresan».

Su riqueza sensorial, ya táctil, y auditiva, desde el título. También olfativa: «Del otro lado de la montaña / trae al enfermo / un manojo de menta». Esto es importante, porque una de las cosas que pueden resultar monótonas en el haiku es el previsible dominio de lo visual, ese que lo hace parecer tan fácilmente sustituible por una fotografía. Los haikus y antihaikus de Pose nos muestran que no siempre o más aún, que rara vez. Otro indicio de que posee, su palabra, una particular audacia para captar «esa invisible relación entre las cosas, los seres», otro de los secretos del haiku bien construido según Haya en *Aware* («Clave 71»). Sus textos se alejan de la anécdota descriptiva para resultar reveladores, tocar nuestra, digamos, fibra del instante.

Cierto riesgo; aunque sería motivo de reseña más larga adentrarnos, sí apuntar que la mencionada vía sensorial pareciera no estar reñida con otra, más simbólica, en alguno de sus haikus; se muestran en armonía, de modo que si se desea renunciar a la segunda, para seguir disfrutando del haiku como herramienta que muestra el mundo a partir de lo percibido y nunca de lo pensado, nada vamos a echar de menos; como un pulmón cuando le quitas una parte, que se expande hasta ocupar el espacio de lo extraído. ¿Y la otra opción? Tampoco va a ahogar su haiku, que respira hondamente desde lo que está ahí, desde lo que aparece, y no desde lo que parece; Isabel deja entreabierta esta lectura múltiple.

La cuidadísima edición y diseño con siluetas de pájaros migratorios, solitarios, en parejas o en bandada, sobrevuelan el interior de cada página, pareciendo ampliar el espacio-tiempo requerido por cada uno de los dos textos que la habitan, tal y como si hubieran sido dibujados «con el último sol de la tarde», en sintonía con ese verso final de un haiku del libro. Una vez más, la colección El Levitador de la editorial Polibea nos deja medio temblando de agradecimiento.

Eva Chinchilla

Cirlot. Ser y no ser de un poeta único
Antonio Rivero Taravillo

Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías
Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2016

EL DEVORADOR

La vida poética de Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), «sepultada en las sombras de los que dirigen el país», según le escribe a Antonio Saura, es la de alguien que, a pesar de haber culminado una de las obras cumbres de su época, solo muy recientemente ha comenzado a ser valorada como se merece. Antonio Rivero Taravillo le califica, al comienzo de esta biografía, de «lobo esteparío»; y lo fue, en efecto, por su soledad estética y por su capacidad para transmutar los materiales de esa soledad (las sombras anteriormente citadas, por ejemplo) en el oro de una serie de poemarios que deslumbran por su valentía expresiva, su capacidad visionaria, el dominio exhaustivo de las formas y su capacidad de compromiso con las corrientes telúricas que animan y justifican cualquier acto creativo desde el origen de los tiempos. Cirlot, que fue, en cierto sentido, alquimista de sí mismo, supo escuchar, con su afinadísimo oído de alto aficionado a la música (estudió piano y conoció a fondo a autores como Scriabin, Schönberg o Stravinski), la voz de sus símbolos esenciales y ponerlos a trabajar en favor de un proyecto que fundía lo literario con lo personal y los catapultaba hacia otra dimensión. Una dimensión cuya estructura le ayudaron a descifrar estudiosos de la talla de Marius Schneider (maestro suyo el tiempo en el que este residió en Barcelona), los representantes de la Escuela Tradicional (Guénon, Corbin, Evola o Coomaraswamy) y otros autores (Eliade, Bachelard o Jung) del momento.

Antonio Rivero Taravillo, que reconstruye con paciencia y datos exhaustivos el itinerario de Cirlot, acierta a la hora de situarle en el corazón de un universo donde el magnetismo de las espadas es más importante que el trato parisino y luego

a distancia con Breton y los surrealistas, donde una visita a la ciudad cátara de Carcasona explica más que las tertulias o sociedades culturales a las que asistía (Dau al Set, Círculo Manuel de Falla), o donde una película como *El señor de la guerra* tiene más peso en su evolución que las decenas de libros sobre artistas y arte que se vio en la necesidad de redactar para sobrevivir. Otro gran acierto es haber incluido en el volumen un puñado de poemas inéditos y largos fragmentos extraídos de su correspondencia, entre los que destacan los que dirigió a ese otro raro genial que fue Carlos Edmundo de Ory. Es a este a quien le confiesa su «enfermedad poética», resume en clave su existencia como la de «un niño que se cuenta historias de miedo en la casa vacía donde nadie aplaude» o describe su programa de vida con esta contundente frase: «Hay que devorar los objetos, hay que devorar los instantes, hay que devorar la realidad».

Cirlot el devorador, en efecto, y también Cirlot el poeta permutatorio, Cirlot el hacedor de sonetos, Cirlot el enamorado, Cirlot el experto en movimientos de vanguardia, Cirlot el que coquetea con el nazismo esotérico (la esvástica) o el real (se manifiesta públicamente en favor de la liberación de Rudolf Hess), Cirlot el experto mundial en simbología, Cirlot el destructor de un diario que se negó a publicar Barral, Cirlot el lector de Poe o Nerval, Cirlot el conservador que escribe una «Elegía a Miguel Hernández» o se declara fervoroso de un Neruda o de un Alberti, Cirlot el soñador, Cirlot el contemporáneo de Cartago, Egipto o el Medievo: todos esos Cirlot y muchos más están en este libro extraordinario resultado de una gran erudición pero, sobre todo, de un formidable ejercicio de empatía de quien lo firma con aquel al que está dedicado.

Jesús Aguado

Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española

Miguel Floriano
y Antonio Rivero Machina

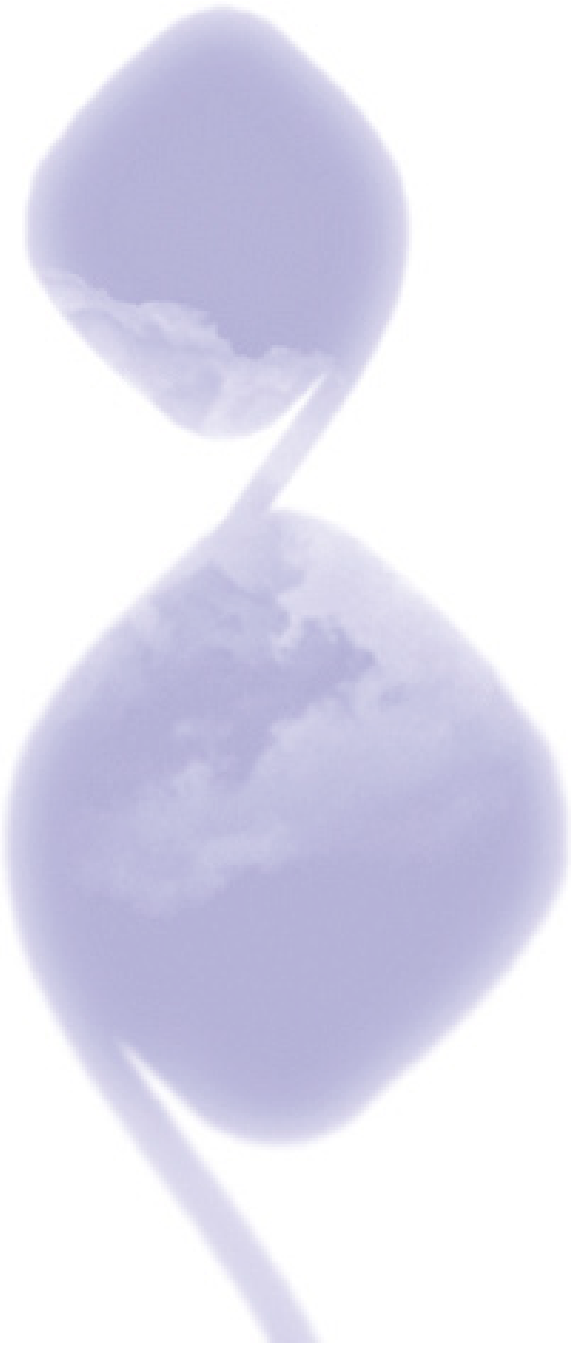
Prólogo de Álvaro Valverde
Sevilla, Renacimiento,
Colección Calle del Aire, 2016

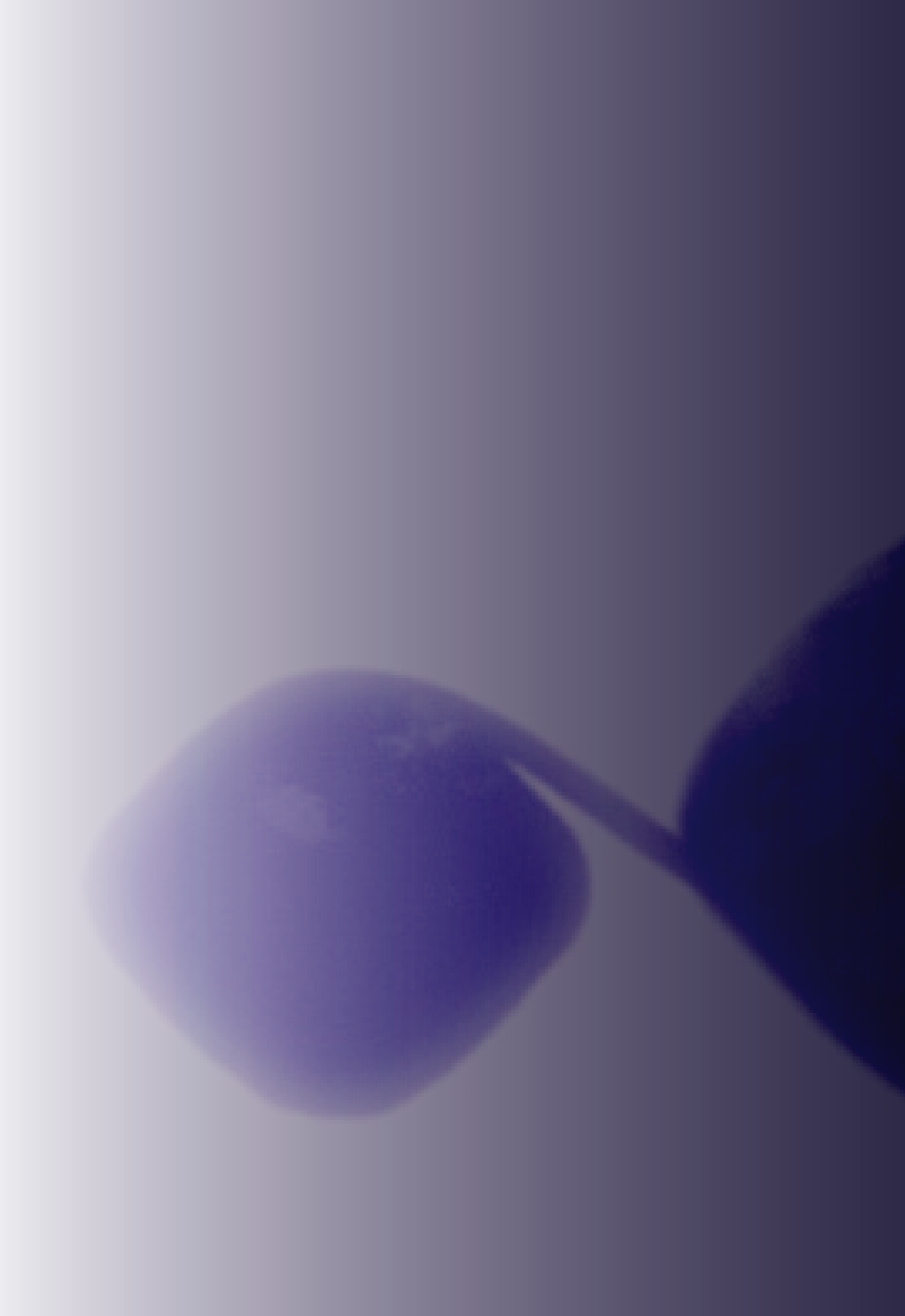
En el rango de edad elegido por los antólogos (nacidos desde 1980) hay desde luego un nutrido número de poetas. Ellos decidieron empezar a trabajar con una lista de cincuenta, que luego ha quedado en veintiocho, como un mes lunar, en cifra que le habría gustado a Robert Graves (así como la notable presencia de diosas blancas, no ya como inspiradoras, musas, sino como poetas por derecho propio). Salvo algunos nombres que se deslizan en su epílogo, no sabemos quiénes integraban la *long list* (como si se tratara de un premio de postín). Los finalistas son, por orden de edad de mayor a menor, Sergio C. Fanjul, Javier Vela, Andrés Catalán, María Alcantarilla, Ben Clark, Luis Llorente, Pablo Fidalgo Lareo, Constantino Molina, Javier Vicedo Alós, Víctor Peña Dacosta, Aitor Francos, Juan Bello, Martha Asunción Alonso, Laura Casielles, Unai Velasco, Francisco José Najarro, María Eugenia Motilla, Berta García Faet, Rodrigo Olay, Diego Álvarez Miguel, Ruth Llana, Emily Roberts, Paula Bozalongo, Gonzalo Gragera, Gema Palacios, Xaime Martínez, María Elena Higueruelo y Óscar Díaz. Cada lector escogerá quién es para él el mejor o los mejores, aunque hay aquí más de una docena de voces que ya han acreditado una obra, si aún breve, excelente.

Que tienen oficio es más que evidente en casi todos. Por eso resulta aún más gratificante comprobar cómo algunos —solo citaré el caso de García Faet, aunque hay más— poseen una arrolladora inventiva. La muestra que se ofrece de cada uno es muy sucinta (tres poemas no dan para mucho, quizá habría sido conveniente ampliar el número de composiciones). Es lástima, aunque los buenos modales

obligaban a ello, que los responsables de la edición se hayan autoexcluido: Floriano y Rivero (ningún parentesco conmigo) son también buenos poetas a los que no hay que pasar por alto. Álvaro Valverde firma un prólogo amable y bien informado.

Antonio Rivero Taravillo





enVIVOen

un espacio para contarte

Mansilla y los Espías: «El Espía de los Grillos»

She Came in Through the Bathroom Window
Abbey Road
John Lennon y Paul McCartney

Todo comenzó con un grillo que se coló por la ventana del cuarto de baño. Se instaló luego en alguna rendija de la cocina. Y cantabas todas las noches, hermano grillo. Yo te escuchaba con gusto, te escribí un poema, nos hicimos amigos. Pero claro, no todo el mundo opinaba lo mismo. No a todos complacía aquella música monótona y algo obsesiva. Una noche (*qué noche la de aquel día*) el grillo —algo descontrolado— subió el volumen de su música, los vecinos se quejaron, y en mi casa mis familiares me dijeron que le diera con la zapatilla: «Dale con la zapatilla». «Quedad tranquilos», les dije. Y concluía el poema: «Si supieran que yo soy un espía de los grillos». O sea, que no me dio la gana de darle con la zapatilla.

Así que de momento salvó la vida pero tuvo que huir ante las amenazas. Seguimos su pista hasta los Montes de Toledo, donde supe que se había establecido. Y no me preguntéis cómo diantres llegó tan lejos. El caso es que se hallaba cantando en dichos montes cuando una noche de luna llena se le cruzó en el camino un niño que acababa de hacer su Primera Comunión y que vestía traje de almirante y calzaba zapatos de charol. Lo mató sin piedad y sin pensarlo demasiado. Alzó su zapato y cumplió su destino.

«Chao chao», cantó el niño para despedirse, «chao chao, jamás me olvides mi amor». Aquel niño verdugo de siete años lo pisó con su negro zapato, donde brillaba la muerte y se reflejaba la luna. Alrededor de la tragedia montamos un espectáculo con un título: «El Espía de los Grillos». Y ya de rebote un nombre para el grupo: Mansilla y los Espías. Y es que, tal como se decía en el dosier del espectáculo: «[…] utilizan su condición de espías para revelarnos los secretos y entresijos del ser humano, de la condición humana, del espectáculo humano. Eso es lo que importa».

En fin… murió el grillo, se le hizo un espléndido funeral y se le escribieron poemas y epitafios.

Pasaron los años. A veces se habla de cambiar el nombre del grupo. Espías… ¿por qué? Busquemos otro nombre mejor. Se habló de llamarnos Los Mansillas, pero desestimamos la propuesta. Ya había un grupo con ese mismo nombre. Hicimos una lista de nombres posibles:

- Mansilla y los Micropuntos.
- Mansilla y los Confieso.
- Mansillórum.
- Mansilla y los Ygriega.
- Mansilla y sus dos hippies.

Y muchos más que ahora no recuerdo.

Ninguno cuajó.

Y seguimos siendo Mansilla y los Espías. Mientras canten los grillos. O no.

Mis uñas lucen negro carbón
pero no es mierda
es luto
porque ayer
murió un grillo
y me da la gana
de enlutar mis uñas
tres días
por él.
Todas las noches
disfruté su música
era magnífico
era tan pequeño
y humilde.
Murió ayer
de manera violenta
aplastado por un zapato de charol
que calzaba un verdugo de siete años
vestido de almirante
con el cuerpo de Dios
en el estómago.
Tan feliz
en el día
de su Primera Comunión.

Fernando Mansilla
Sevilla, diciembre de 2016

Para disfrutar de uno de los temas
de Mansilla y los Espías véase, por ejemplo,
Ultramarinos Contreras

radio 3

Metaverso

Radio 3

Siempre he creído que la poesía abre cicatrices incurables en la conciencia; una vez dentro de su contagioso embrujo, no hay posibilidad ni para el remordimiento ni para la duda: uno ya es lector de poesía para los restos. Y como yo siempre he sido de naturaleza retraída (y un poco misántropa, para qué engañarnos), consideraba que el único vehículo legítimo para la comunicación real, salvando cualquier obstáculo que entorpeciese y denigrase las palabras, era la propia poesía. Lo que pasa es que, a pesar de mis enconados esfuerzos y de mi insomnio desprendido, jamás pude lograr algo equivalente a aquellos versos que me fascinaban tanto: mi gran hazaña como poeta fue ejecutar conatos de soneto con rimas asombrosamente pueriles.

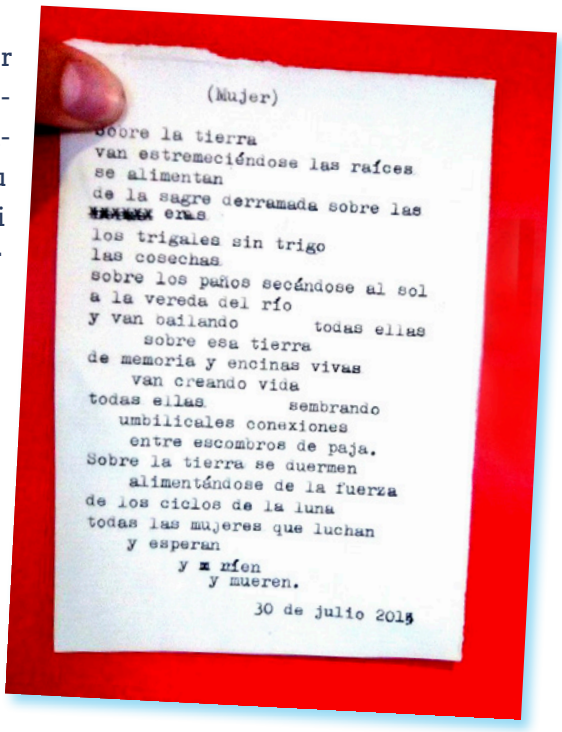
Pero la terquedad es una cuestión casi genética dentro del gremio periodístico, y a pesar de las advertencias de amigos y compañeros (sensatos hasta un punto insultante), yo quería expandir aquello que para mí resultaba a la vez épico y mundano, vívido y gélido, fugaz y eterno. Como suele ocurrir, se requiere una cierta fortuna para que toda locura halle su camino: en este caso, el medio idóneo para fomentarla. A diferencia de muchos de mis coetáneos, que tristemente deambulan por los márgenes del mercado laboral sin una oportunidad real para demostrar su valía, yo recalé en un medio de comunicación tan descomunal como imprescindible: Radio 3, la que es sin duda la gran plataforma de referencia en cuanto a actividad cultural (y musical) en este país. Siempre me había admirado su parrilla, y quizás por esa excepcionalidad consideraba que mi vocación vociferante había encontrado su lugar.

Era entonces junio de 2015, y en calidad de discreto becario me armé de valor para hablar con Tomás Fernando Flores, el director de la emisora, para reclamar humildemente un hueco, una franja que pudiese subsanar las que para mí son las tres grandes lacras de la presencia poética entre los medios de comunicación. La primera, la perniciosa marginalidad a la que se le condena: parece haber un acuerdo tácito en ningunear con manierismos casi papistas todo lo que tenga que ver con el ámbito de la lírica, propia o ajena. Su relevancia la determinan la institucionalización de su naturaleza, la concesión de premios y honores y la conmemoración de aniversarios y efemérides, que es básicamente lo mismo que decir que su presencia se embasta con su senectud. La poesía ha prorrogado su disfraz de epílogo de las secciones culturales durante años, apenas un corolario inútil que nada comunica y nada alienta más allá de un recatado bostezo o una infame mirada. El objetivo, por lo tanto, era priorizarla, reasignar su papel más allá de un rol subsidiario de demás disciplinas y permitir que ejerciese en plenitud su derecho al pataleo sin condicionantes ni reglas editoriales.

La segunda gran lacra, complementaria con la anterior, es la predisposición a lo académico y a lo arcaizante de los periodistas. Jamás se me ocurriría negar la honrosa herencia de quienes crearon poéticas inolvidables, transversales tanto en lo social como en lo estético: es su impronta a la que todos aspiran, en el fondo. Sin embargo, hay que permitirse ser iconoclasta sin cargo de conciencia y posibilitar renovación y juventud, vitalismo y poesía incipiente. Y en este momento de la historia de la poesía, hay una fecundidad unánime, una creatividad torrencial y de difícil disputa que ha acabado por consagrar una geografía emocional donde reverberan todo tipo de líricas y de posicionamientos. Permanecer ajenos a este abrumador fenómeno, excluyéndolo por aplicar la frivolidad como eterno mediador, sería no solo un ejercicio de negligencia profesional, sino la asunción de una ignorancia sociológica.

El tercer punto es el tratamiento mediático que se le dispensa. Ignoro si hay una deontología acordada para la cobertura de las noticias o de las novedades en lo que a poesía se refiere, pero siempre que he tenido la oportunidad de leer el anuncio de una publicación, parecía que se ofrecía cierta condescendencia rayana en la parodia, en el desprecio. Como si de un simulacro de solemnidad trasnochada se tratase, numerosos profesionales incurrían en una conmoción verbal que solo se podría explicar desde una súbita apertura del diccionario por páginas al azar, en búsqueda de términos extraoficiales que limasen de desdén su crónica, e impusiesen un clasismo feroz. Por ello, siempre he creído que se debe purgar la información poética para evitar cultivar ese endiablado estereotipo que afirma que la

poesía resulta ininteligible y por lo tanto desechable. Un periodista debe ser un traductor de realidades, y por ello debe moldear su mensaje para que ni la retórica ni la especialización nieguen el valor comunicativo.


(Mujer)

Sobre la tierra
van estremeciéndose las raíces
se alimentan
de la sagre derramada sobre las
[illegible] eras
los trigales sin trigo
las cosechas
sobre los paños secándose al sol
a la vereda del río
y van bailando todas ellas
sobre esa tierra
de memoria y encinas vivas
van creando vida
todas ellas sembrando
umbilicales conexiones
entre escombros de paja.
Sobre la tierra se duermen
alimentándose de la fuerza
de los ciclos de la luna
todas las mujeres que luchan
y esperan
y x nfen
y mueren.

30 de julio 2015

Con estas tres premisas, me presenté con más pánico que ánimo en el despacho de Tomás, confiando en que una propuesta tan descabellada, incluso en un medio tan afín a la cultura como Radio 3, pudiese tener su espacio. Y para mi perplejidad, Tomás dijo que sí. Yo creí que deliraba, o que el café de la radio contenía trazas de estramonio. Pero lo cierto es que, como descubriría más adelante, en este difícil mundillo poca gente ofrece tales oportunidades y garantías como él. Lo hizo a sabiendas de que yo tenía razón, de que la poesía merece su espacio autónomo y autosuficiente.

En agosto de 2016, a las tres de la madrugada de los sábados, comenzó a emitirse *Metaverso*. Evidentemente, el nombre es una *boutade* entre lo viralizable de la red y la expresión poética. Es cierto que la idea del proyecto fue mía, pero para aquellos cinco programas de la primera temporada, contaba con Laura Martínez, tan enferma de poesía como yo mismo. Éramos conscientes de que, por nuestra condición de becarios, contábamos solo con esas cinco ediciones, así que decidimos tematizarlas para que tanto los poetas impresos como los inéditos tuviesen su oportunidad. El erotismo, la poesía de mujer o la insumisión tuvieron su lugar. Quisimos que los propios oyentes enviasen sus versos por esa vieja espina que a mí mismo me carcome: el ofrecimiento para la difusión. Por supuesto, en un medio radiofónico, y en pleno corazón de la madrugada, es difícil sobrevivir sin música, así que el programa se ajustaba al tempo de las canciones.

Cuando me ofrecieron un contrato en Radio 3, y me dieron de nuevo la oportunidad de dirigir el programa en verano, casi como el polen en las amígdalas, decidí darle un lavado de cara más pragmático que formal: limé indicativos, añadí un poco de humor y sinteticé (a mi pesar) la presencia

masiva de voces para que la estructura resultase más dinámica. Quería evitar la ampulosidad caótica de nuestras primeras tentativas, con una nostalgia continua de Laura pero con una determinación mayor por el hecho de hacerlo solo. El nuevo horario, mucho más accesible en la pronta noche del domingo, facilitó el código y la irreverencia, si es que la hubo.

Acabada de nuevo la etapa estival, supuse que el programa regresaría al desván de los veranos como un recurso siempre latente pero igualmente estacional. Sin embargo, una vez más la generosidad de mis compañeras volvió a abrir la puerta del ofrecimiento: otra Laura (ya parezco Petrarca), en este caso González, me ofreció una sucursal en su programa regular, *Todos somos sospechosos*, para que una vez a la semana *Metaverso* pudiese regresar a la vida y respetar la labor que venía ejerciendo, aunque en este caso fuese en calidad gregaria.

Me enorgullezco con fervor paternal de todos los programas: desde la exuberancia bicéfala de los primeros hasta los últimos, más insertos en el metal de la noche. Mi gran sorpresa ha sido, claro, la recepción y la difusión: apenas iniciado el programa, un buen puñado de oyentes ya enviaban sus versos a nuestro correo para ser emitidos, y uno lo hacía con un entusiasmo genuino aunque con un cierto pudor motivado por el asombro. El ritmo de correos ha ido en aumento, de modo que quiero creer que ha convencido (y, secretamente, quiero creer que ha gustado).

Arrastro un manojo de recuerdos que guardo con una añoranza eterna: desde la primera entrevista, con Alberto García Teresa, hasta conversaciones geniales con Ana Pérez Cañamares, María García Zambrano, Inma Luna, Bolo García, José Luis Morante, Marta López Vilar, los integrantes del Patarrealismo Salvaje, Ben Clark… Son solo unos cuantos nombres que selecciona mi memoria, pero evidentemente la lista es más extensa y espero que los ausentes sepan perdonarme.

Mientras la poesía siga exhibiendo esta viveza acorazada y esta energía de géiser embravecido, uno espera seguir poniendo la cara dura y la bocaza insomne para dar cuenta de ello. Porque, como dije al principio, una vez dentro de la poesía ya no hay vuelta atrás, *ni el bálsamo falaz de la nostalgia, ni el más firme consuelo del olvido. Y entonces, triste, pero firme, ofreceré un* programa *ya sin demonios ni alucinaciones*. Larga vida a la poesía.

Rubén Luengo
DIRECTOR DEL PROGRAMA

Aristas Martínez

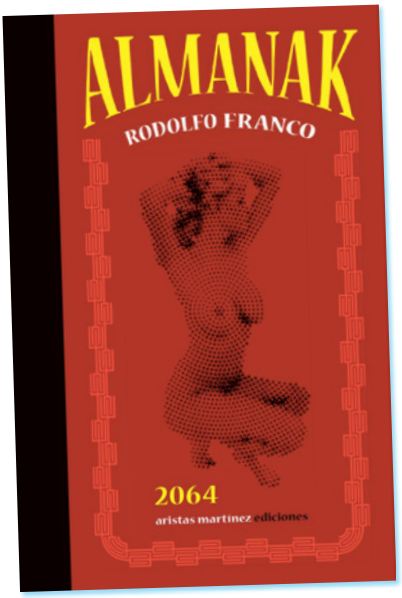
Aristas Martínez nace en Badajoz en 2010 y se define como una editorial fronteriza no solo por su localización periférica, sino también porque publica libros al límite de los géneros, hurga en la linde entre la ficción y el documento, traza líneas editoriales bastardas y plantea retos a sus autores en proyectos difíciles de clasificar. Esta búsqueda de libros singulares trata de conjugar contenidos originales con una estética capaz de transmitir y ser transparente desde su contemporaneidad. La acción desde el

perímetro nos ayuda a mantener las distancias, a vivir en lugares poco polucionados culturalmente y abordar la literatura con normalidad.

Desde su fundación, la editorial prestó especial atención a la poesía, dándole cabida en tres de sus cinco colecciones:

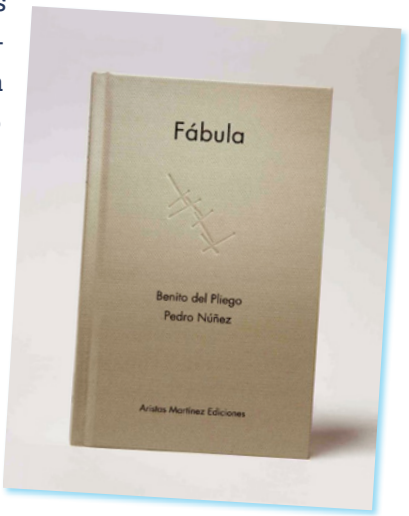
- La colección *Fonografías*, dedicada a la publicación de audiolibros, tanto para ofrecer al oyente una nueva experiencia literaria como para servir de puente a otras sensibilidades y realidades poéticas, en un momento en el que la oralidad y las colaboraciones entre poetas y músicos está más presentes que nunca. En enero de 2011 se publicó en esta colección *Poesía Sorda*, una selección de poemas de Jaime *el Gamba* acompañada por música compuesta por Pepe Arce. Ya desde su concepción, ambos ponen este repertorio en escena junto a un/a intérprete de signos, papel que en la actualidad recae en Erika Roex.

- *Libros singulares*, concebida como un cajón de sastre donde dar cabida a aquellos títulos en los que el contenido escapa a los estándares de publicación, de tal manera que el diseño y materialidad del libro como objeto es parte del discurso de la obra. Dos de los títulos de esta colección son:
  - *Almanak* (2010), de Rodolfo Franco. Se trata de un compendio de poemas ludolingüísticos (palíndromos, anagramas, empotres, máximas, greguerías, haikus, etcétera) e ilustraciones del autor. En el diseño se entretejen tres ideas gráficas: el almanaque tradicional (con una estructura clásica de insertos diarios y la visión de una semana a doble página), el calendario



Pirelli (inclusión de pornogramas ilustrativos) y el *Libro rojo de Mao* (con portadillas alegóricas cada mes).

- *Fábula* (2012), de Benito del Pliego, es un poemario oracular ilustrado por Pedro Núñez. Fue diseñado para llevar a cabo una lectura no lineal, propiciando así la lectura condicionada por las diferentes manipulaciones que se experimenten con el libro, otorgando nuevas relaciones y sentidos a la experiencia lectora. Se trata, en cualquier caso, de uno de los poemarios más importantes de la presente década, escrito y reescrito durante más de quince años por uno de los autores más reconocidos y, a su vez, esquivos del panorama nacional, con una voz tan lírica como rotunda. Recientemente ha sido traducido y publicado en lengua anglosajona.



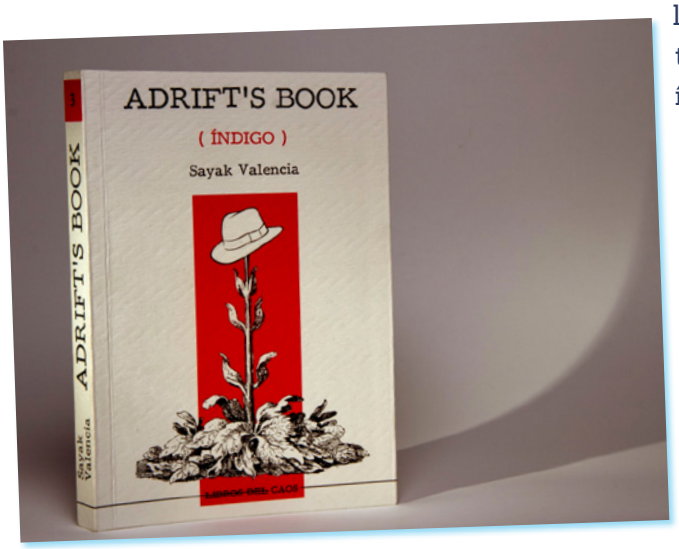
- Por último, *Libros del caos*. Los títulos recogidos en esta colección nacen de una invitación de la editorial al autor para publicar aquellos textos poéticos cuyo origen no parte del deseo de verse impresos, sino de la necesidad de su escritura. El planteamiento de su diseño suele llevar incluida una propuesta para la ilustración del texto, que acompaña e interpreta el discurso del autor. Así nos encontramos con una serie de obras que reivindican la intimidad, apelando al lector a visitar una isla tan personal como familiar. En esta colección se han editado los siguientes libros:

  - *Transporte de animales vivos* (2013), poemario de José Antonio Llera, dedicado en buena parte a la idea de la paternidad y la muerte del padre. Ilustrado por Paco Nadie.
  - *Mussolina* (2011), selección de poemas del multidisciplinar Riot Über Alles iluminados por él mismo.
  - *El libro de las transformaciones* (2011), de Luis Gámez, ilustrado por Miguel Gómez Losada, es un compendio de poesía experimental

que parte de una breve exposición ensayística sobre el concepto de plagiarismo.

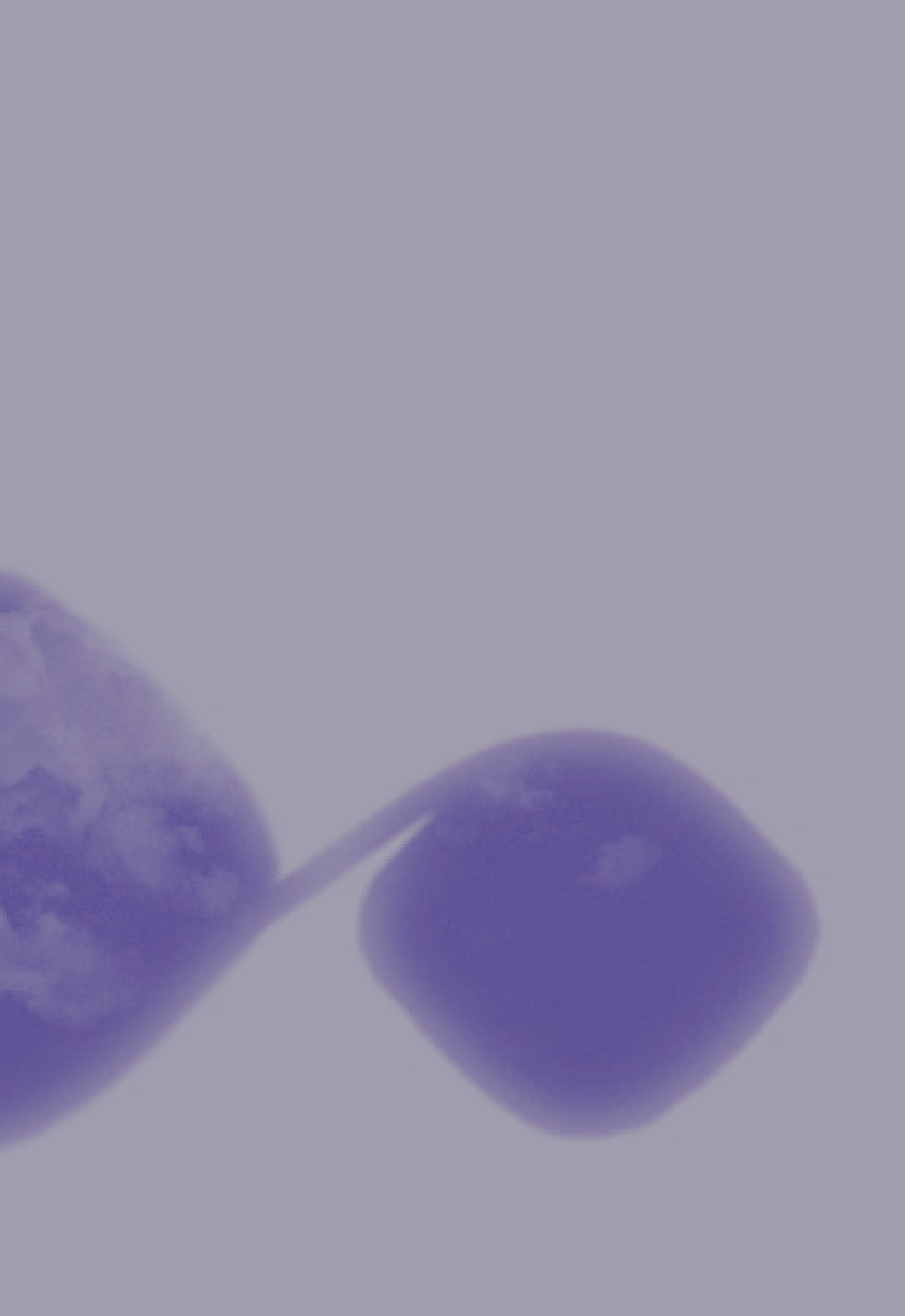
- *Zoombi* (2010), poemario de Cisco Bellabestia con dibujos de Fidel Martínez.

- Mención aparte tendría el inclasificable *Adrift's Book* (2012) de la mexicana Sayak Valencia, que a caballo entre poesía y narrativa configura un texto transversal que aborda el transgénero físico, emocional y literario, cuya publicación supuso toda una declaración de intenciones por parte de nuestra editorial y cuya lectura, que en su momento pasó casi desapercibida, viene siendo reivindicada a lo largo del tiempo, convirtiendo este libro en un íntimo secreto.



Sara Herculano
y Cisco Bellabestia

aforismos



Ángel Guinda

(Zaragoza, 1948) reside en Madrid. Ha publicado, entre otros, los poemarios *Vida ávida* (Olifante, 1980), *Biografía de la muerte* (Huerga & Fierro, 2001) o *Claro interior* (Olifante, 2007). Su obra también se encuentra recogida en diferentes antologías: *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetas hacia el nuevo siglo* (Biblioteca Nueva, 2007), *Avanti. Poetas españoles de entresiglos XX-XXI* (Olifante, 2009) o *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología 1980-2012* (Trea, 2013).

Ha sido finalista del Premio de la Crítica en 2012 y del Premio Nacional de Poesía de 2013 con *Espectral* (Olifante, 2011) y *Caja de lava* (Olifante, 2012), respectivamente. Obtuvo el Premio de las Letras Aragonesas en 2010.

Lo desconocido nos conoce.

Todo cuanto perdí ya me ha encontrado.

Me he arrojado dentro de mí mismo.

¿De qué se esconde la inmensidad?

Considera la vida el gran corredor de la muerte.

Envejecer es un catálogo de averías.

Lo perpetuo es cosa del deseo.

Perdidos en la tierra y tan lejos del cielo.

Dentro y fuera son formas del abismo.

Cualquier retorno queda atrás.

¿También los muertos nos han abandonado?

¿Por qué seguir si nada ha de durar?

La vida se disuelve en la muerte.

El afán derruye murallas.

Nuestro inventario está hecho de pérdidas.

Lo que se acapara invade.

Hablo desde tan lejos que estoy dentro de ti.

Para aprender a vivir se tiene toda la edad.

Para aprender a morir se dispone de poco tiempo.

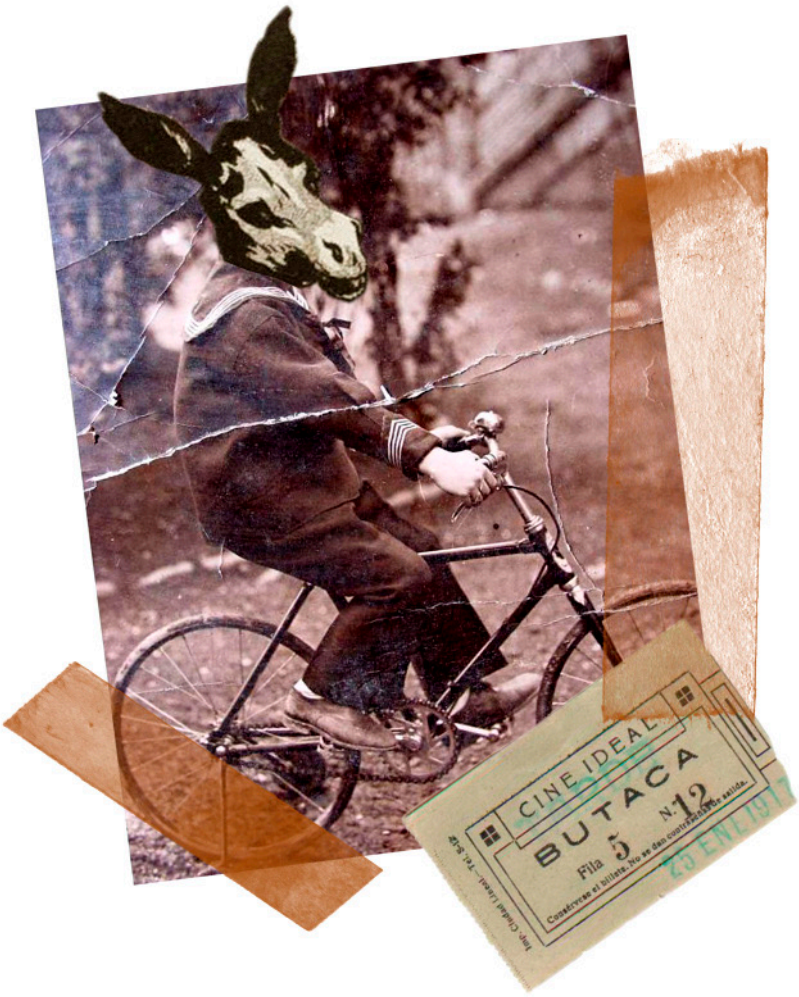
La ausencia acaba llevándoselo todo.

(Inéditos)

poesía visual

Andrés Collado Rodríguez

nació y se ha criado en Toledo, entre sus callejones y cobertizos. La lectura, el dibujo y la música son sus fuentes de experimentación. Ha cursado Ilustración en la Escuela de Artes de Toledo y ha trabajado para proyectos fotográficos. A los dieciocho años se adentró de lleno en el mundo de la poesía, tanto escrita como visual. Pronto verá la luz su primer poemario. Parte de su obra se puede ver publicada en su blog *Andrés Collado Arte* y en distintos medios, *ABC* entre ellos.

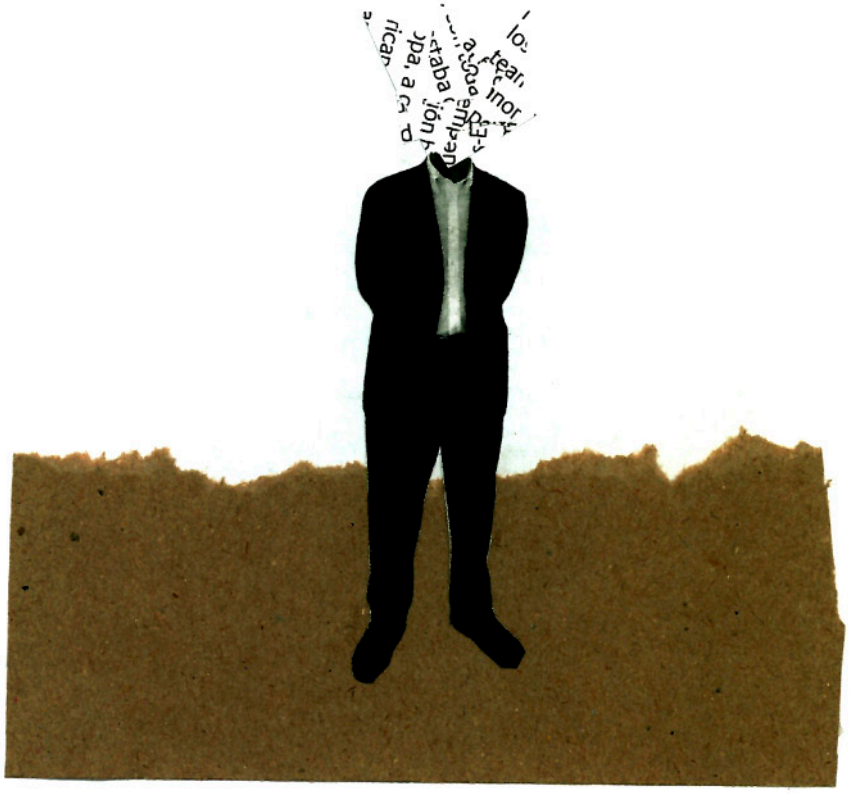


Mala cartelera / Collage

6-11-15

Collage Cautiva

Muestras de amor / Collage



6-11-15

Que bonita es la metáfora
cuando no te encuentras
con ella.

Collage Unamuno

A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L

Todos los caminos llevan a mi hogar

Collage Tolerancia