

naya de poesía o composión de poesía o compo





Marta Agudo Carmen Camacho Eva Chinchilla Tacha Romero Iulieta Valero



Iulieta Valero

- Edición

Gloria Díaz Llorente



© Stellum projects. Mercedes Carretero

& Julio Reija

diseño de cubierta y Maquetación

Elena Iglesias Serna

© De los textos, traducciones e imágenes: sus autores, 2018

Cdita

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

Fax: 91 681 58 14

in fo@cpoesia josehierro.org

www.cpoesiajosehierro.org

ISSN: 1889-206X







Sumario

-	Cditorial	11
-	Poesía	
	Mario Angel Quintero	19
	Jeannette Clariond	28
	Benjamín Chávez	37
	Izaskun Gracia Quintana	41
	Rodolfo Häsler	45
	José Manuel Martín Portales	51
	Erika Martínez	60
	Nieves Muriel	65
	María Negroni	73
	yo escribo en galego	
	Antía Otero	
	(traducción al castellano de Ana Varela Miño)	91
	Otras lenguas. İnglés	
	Frank O'Hara	
	(traducción al castellano de Andrés Catalán)	103
	emergencias. Poesía por-venir	
	Azahara Alonso	116
	Carlos Bueno Vera	120
	Lucía Boscà	126
	Pilar Gorricho del Castillo	128
	Álvaro Guijarro	137
	Rachid Lamarti	144
	Marcelo Rizzi	148
-	reflexión. Pensar la escritura	
	Sergio Raimondi	157
-	Palabra articulada	
	«El relincho, la gota, el caballo blanco»,	
	por Esther Rámon sobre Pilar Gómez Bedate	167

Alle-	l eseñas	
	 Los cuadernos de la tierra, de Jorgenrique Adoum (por Julio Espinosa Guerra) 	177
	 La sien en el puño. Antología poética, de José Manuel Arango (por María José Bruña) 	180
	 Fragmentos de un diario desconocido, de Noni Benegas (por Eva María Chinchilla) 	184
	 Ningún precipicio, de Olalla Cociña (por Miriam Reyes) 	189
	 El nadador, de Miguel Ángel Curiel (por Paola Laskaris) 	192
	 La marcha de los 150.000.000, de Enrique Falcón (por Luis Melgarejo) 	197
	 Testigos de la utopía, de Julio César Galán (por Juan Carlos Abril) 	201
	 La sorpresa del mundo. Conversación con Miguel Marinas, de Olvido García Valdés (por Ernesto García López) 	205
	· Celebración, de Gonzalo Hermo (por Alberto Guirao)	207
	 Por nada del mundo, de Antonio Méndez Rubio (por Margarita García Candeira) 	211
	 Memorical-Fractal, Miguel Ángel Muñoz Sanjuán (por Ángela Segovia) (MAMS) 	215
	· Las naciones hechizadas, de Viviana Paletta (por Nial Binns)	219
	• El año del cangrejo, de Mariano Peyrou (por Ada Salas)	225
	 CO CO CO U, de Luz Pichel, con versión al castellano de Ángela Segovia (por Alba Cid) 	227
	 La protección de lo invisible, de José Luis Puerto (por Tomás Sánchez Santiago) 	232
	• Poesía, de Jaime Saenz (por José Ignacio Padilla)	235
	· Caídas, de Teresa Soto (por María Ángeles Pérez López)	238
	 Nieve antigua: incisiones en lo real, de María Sotomayor (por Sara Torres) 	242
	(por oura rorres)	
	lenguas no hispanas	
	 La moneda del tiempo, de Gastao Cruz (por Ángel José Alonso Menéndez) 	248
	• La inquilina descalza, de Isabella Leardini,	
	(por Luis Cerón Marín)	252
	Antologías	
	 Diccionario de las periferias, de Carabancheleando (por Ignacio Miranda y Chus Arellano) 	257
	 Voz vértebra. Antología de la poesía futura, antología y prólogo de Ayganim Katharmova (por Chus Arellano) 	261

	Escaparate. lecturas recomendadas	
	• penzias w ilson, de Francisco Agudo	268
	· Medio mundo en luz, de Joan de la Vega	270
	· Es conveniente pasear al perro, de Manuel García	272
	· Intemperie, de Luis Luna	273
	 Con hilos de olvido[Amb fils d'oblit], de Maria Mercé-Marçal 	275
	• Treinta y seis mujeres, de Gema Palacios	276
	 Escalones que descienden hacia arriba, de David Eloy Rodríguez 	278
	· Si Abel matar pudiera, de Pepe Jesús Sánchez Marín	280
	Cnsayo	
	 Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura, de Noni Benegas 	284
	<pre>fevistas</pre>	
	 Versants (revista suiza de literaturas románicas) 	288
	lenguas no hispanas	
	· El agua que mece el silencio, de Mary Salum	290
-	enVIVOen. Un espacio para contarte	
	enVİVO	
	Poesía en acción	
	Intronáutica aplicada, de Diego Fuentes	295
	Overture	297
	Poemad. Festival de Poesía de Madrid	302
	ViVOen	
	lugar de la poesía. librerías osadas	
	Casa-Museo San Juan de la Cruz	307
	La Surada Poética	312
-	Oforismos	
	Lorenzo Oliván	319
-dh-	Poesía visual	
	Beltrán Laguna	327
	Care Care Care Care Care Care Care Care	







ue quince años ya es algo. Que veinte años son nada...

Julieta Valero

Sentimos este invierno felizmente amenazado de claridades y alternativas. Cuando termine, cuando abril traiga luz y contundencia, estaremos de celebración larga. El día 3, siempre, la onomástica de José Hierro; el mes entero, que se cumplen quince años de existencia de la Fundación, de realidad respirada, gozada, sufrida en ocasiones pero siempre vertebrada de convivencia en y desde la palabra poética. Ese es el patrimonio y la semilla de nuestro poeta, Y esta es la casa de la poesía. Una certeza no dada, alentada a lo largo de los años por las personas que hemos trabajado aquí pero sostenida verdaderamente por sus habitantes... Para hacerlo sentir, le robo unas palabras a nuestra querida y admirada inquilina, la poeta Olvido García Valdés, profesora de la Fundación:

Pero el verdadero capital del CPJH son sus alumnos y alumnas, que llenan la matrícula de talleres y seminarios de escritura y de lectura. Eso solo se puede conocer dentro del aula y lo que ocurre allí es impagable. Grupos heterogéneos (por edad, procedencia, dedicación, intereses...) confluyen en un sentir y una inquietud; leen, piensan, escriben, hablan, comentan, discuten. En una época en que es frecuente oír que no se lee poesía, se descubre que muchos creen que el poema es un lugar donde ir a buscar... Buscar más las preguntas que las respuestas seguramente. Son las que importan. «¿Qué ves?, ¿qué piensas?, ¿qué haces?» Las tres preguntas que Joseph Jacotot, el maestro ignorante, formulaba poco después de la Revolución Francesa, siguen activas hoy y sirven para aproximarnos a un texto, a un poema, quiero decir, a nosotros mismos. Un raro lujo. Algunos de los participantes dicen que la cosa, la casa produce adicción. 1

Larga vida a este milagro civil que es de todos.

Como fugaces sobre el inabarcable papel de la historia, pero extrañamente morosos en su duración han pasado los veinte años desde que Hierro publicara su última entrega creativa, el mítico *Cuaderno de Nueva York* (1998). Vamos a festejar que esos prodigiosos poemas nos acompañan siempre con

una edición ilustrada por Adolfo Serra que publicará con todo mimo y cuidado la editorial Nórdica, también para abril.

Os dejamos en la mejor compañía, en la de las poéticas insobornables y anticortesanas de María Negroni, Lucía Boscà, Sergio Raimondi, Azahara Alonso o Beltrán Laguna, entre los muchos poetas que generosamente han querido colaborar en esta Nayagua, ya la 27, más nuestra que nunca. Pero antes un brindis al sol de los desbordamientos de Hierro...

Coordinadora general de la Fundación Centro de Poesía José Hierro





José hierro Oración en columbia university

5

A Dionisio Cañas

Bendito sea Dios, porque inventó el silencio, y el chirrido de la chicharra, y el lagarto de fastuoso traje verde, y la brasa hipnotizadora (horizontal crepúsculo pudo haberla llamado don Pedro Calderón de la Barca en el declive del Barroco). Bendito sea Dios que inventó el agua el agua sobre todo.

Bendito sea Dios porque inventó el amanecer y el balido que lo poblaba.

Ahora vuelvo a escuchar aquella melodía.

El arroyo arpegiaba sobre cantos rodados, hacía el contrapunto.

Suena el concierto en mi memoria.

O puede que se trate de una música diferente:
la que escuchó, primero, entre los arrayanes de Granada Federico García Lorca, y luego aquí, rescatada, en Columbia University.

Bendito sea Dios que inventó los prodigios que contaba mi padre perfumado de espliego y de tomillo. Eran historias de ciudades mágicas en las que el agua circulaba por venas de metal, agua caliente y fría (nos lo contaba al borde del regato, helado en el invierno, seco en estío: «Venga, a lavarse, coño, guarros». Y obedecíamos).



Bendito sea Dios que inventó la cabra -la cabra que rifaba por los pueblosmucho antes que Pablo Picasso, con barriga de cesto de mimbre y tetas como quantes de bronce. Maldito sea Dios porque inventó el estaño parpadeante del olivo, ramas y tronco de Laoconte, y aquella sombra trágica de catafalco y oro: un rayo congelado en la mano siniestra y en la diestra un crepúsculo. Maldito sea Dios porque inventó a mi padre colgado de una rama del olivo poco después de recogerse la aceituna. No puedo perdonárselo. Pero eso fue más tarde. Antes fueron los niños. Bendito sea Dios que inventó aquellos niños, vestidos como príncipes o pájaros. Con voces de cristal, «Papá», decían a su padre. Bendito sea Dios por inventar una palabra milagrosa, jamás oída, y su padre correspondía con vaharadas de ternura.

Maldito sea Dios, porque yo quise arrezagarme en la ternura pronunciando la mágica palabra entonces descubierta. «¿Papá?» «Mariconadas, si te la vuelvo a oír te llevas una hostia.»

Bendito sea Dios porque inventó los años, 1970, 1980, 1990..., inventó el fuego, el oro viejo de los arces de otoño, y estos ríos profundos como penas, largos como el olvido o el recuerdo, hospitalarios, generosos, por los que la ciudad va navegando hasta la mar, que es el morir.

Bendito sea Dios que inventó libros sabios.
Se daba nombre en ellos
a lo que antes no lo tenía.
Bendito sea Dios porque inventó licenciaturas
masters, campus con risas y con marihuana,
laboratorios y celebraciones
con cantos en latín, gaudeamus igitur,
todo situado en niveles distintos del tiempo.

Bendito sea Dios que inventó la memoria y que inventó el silencio de este lugar aséptico, y las venas metálicas ocultas en las que el agua espera unas manos liberadoras que les devuelvan su canción. Ahora sé que mi padre está vengado. Mi padre, descolgado del olivo pronuncia con mis labios las palabras totémicas, y se estremece este recinto sagrado. «Coño, joder, carajo, a lavarse la cara, hostias.» Y abro los grifos, lavabos, duchas, retretes, se desbordan las aguas que él soñaba en la choza de adobe y paja, cantan la gloria de la recuperación, y mi padre navega por las aguas, le provoco, gritándole desconsolado. «¡Papá!» «Mariconadas», me contesta. ahogado, recuperado, navegante por los canales de oro, vivo ya para siempre.

(De Cuaderno de Nueva York, 1998)





poesía







Mario Angel Quintero

(San Francisco, California, 1964) estudió Literatura en la Universidad de California y obtuvo una beca para cursar Creación Literaria en la Universidad de Stanford. Ha publicado poesía, prosa y ensayo en revistas literarias estadounidenses y también los libros en inglés Globo (Will Hall, 1996), The Fifth Season (FC2, 1996) y On the Voice (2016). Desde 1995 reside en Medellín, Colombia, donde ha publicado los libros de poesía Mapa de lo claro (Párpado, 1996), Muestra (Párpado, 1998), Tentenelaire (Párpado, 2006), El desvanecimiento del alma en camino al limbo (Los Lares, 2009), Keselazboga (Párpado Teatro, 2014), Mapa de las palabras (2014) y los libros de dramaturgia Cómo morir en un solar ajeno (Transeúnte, 2009), La sabiduría de los limones (Párpado, 2013) y Calamidad doméstica (2016). Es integrante de los grupos musicales Underflavour y Sell the Elephant. Es codirector y dramaturgo del grupo Párpado Teatro, con quien ha llevado más de veinte obras a escena. Publica sus ensayos en las revistas colombianas Babel, Diverciudad, Interregno, A Teatro y Revista de Extensión Cultural (Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín).

Pendiente

١.

Oendiente

Sobre la orilla de otra catástrofe, El risco, desde donde se tiró la casa, Hoy es mudo, hoy supura silencio y erosión. El borrón desmesurado sobre la tierra Es casi un mordisco que se le ha sacado al hábito de crecer. Cuando aún hablamos de madrugadas, En otro sitio los cuerpos flotan en el agua, Como si fueran mierda que se va por el cielo. Reflejos del viento y platos rotos arrancan El murmullo que brota y lo riegan.

Sólo cerrar los ojos un rato más, ahí sin pétalos ni raíces.
Balbucear es aspirar y dormir trae sueños.
Todo esto mezclado aquí a la fuerza.
Fragmentos cojean por el aire sucio.
La piel le huye a una pátina verde y cada cual
Le trabaja a su prótesis mientras que las estrellas
Se amontonan en la ribera de la noche.

Florece la maleza, una quebrada amarilla Que baja por la grieta, su tenue arraigo, como su brillo, Obvio e irremediable, ya que el tiempo aquí no ha aprendido El truco de estar vacío, de avanzar sin más de que hablar, Y siempre tiene que llenar su barriga, Antes de salir a robarle a alquien su descanso.

Garzas confunden este sitio con el pantano
Que ya se ha vuelto, son estacas que marcan
La extensión de lo impermanente, sus miradas
Indagan las distancias, firmes como si fueran la memoria—

¿Por qué mueren los seres? Por la misma razón que viven— Porque el tiempo es un ocurrir. A través de lo que pasa, siempre somos divididos.

La inundación no es más que un afán
Del agua por habitar la intimidad
Que se esconde en las piezas,
Y las ganas, en la corriente,
De regar a la gente como hormigas,
Sus vidas llevadas más allá de todo familiar,
Lejos del collar roto de sus instantes vividos uno por uno.

Arriba, asomarse es invadido por caer, Surge un quejido hacia el aire abierto,



El rugido de la madera al rajarse la inclina más.

Aplastada en el momento de desprenderse

Aplastada hasta sus lentes, ya sólo frascos de sombra,

Cubierta en sordera, clavada de narices,

Tapada toda, más abajo que distorsión y tembleque,

La consume el relámpago del nervio,

Un martillo, un trueno, la sensación chispea y se aleja.

La llama que se come el suspiro.

Así acaricia el agua, su borrón silba sobre el horizonte.
Esta extensión inclinada, sobada por un palustre de ocaso,
La luz por donde se chorreó vida, vista como por culo de botella.
Este momento se escarba a sí mismo,
Esclavo de la nostalgia,
Este día se desmorona solo.

Ш.

Cnmendadura

La tierra gaguea, como una lengua que se flexiona y cae. Empezar de nuevo, ahora, sin entender el verbo siquiera. Improvisar sobre una nube, el sucio dejado por un lápiz perdido, Como si al caer, nuestros raspones fueran legibles para algún ojo.

Pero el reloj parpadea.
Cualquier foto, cualquier instante aislado,
Captura la sensación de estar en la catástrofe.
Un teléfono que sonó y luego no habló nadie.
La huella que deja el deseo.
Un trazo negro y un trazo marrón.
Lo que se veía del perro
En la entrada de la casa al desplomarse.
Borrón de nuevo, borrón perpetuo.

Las letras ya no se ven, se han enterrado al enunciar. Afasia florece desde el asombro de los cadáveres cosechados. Rebosan vocablos en terrones, pegotes de palabras, El barro que se escurre desde las muecas.



Vocabularios, veteados por humedades, se inclinan Pero no crecen, ya sin con qué pegarse a decir, Se marchitan en un repetir empalagoso.

No hay extensión en tanto caer. El horizonte tiembla, el cielo se tropieza. Las palabras, como las ruedas dentadas del instante, Ya acabadas, se deslizan dando vueltas Sobre ejes de cosas ya demasiado abajo, Cosas que sienten el apretón de encías y ya no brotarán más.



III.

Osomarse

Porque es el sonido mismo el que soba membranas y sube a buscar salida, Raja la viga más alta, pero no reverbera al recibir todo lo que le viene encima. La mitad de todo —así son los divorcios, las partidas— flota entre

Si fuera rasurar sólo fachadas, pero al llevarse toda la entrada Quedan sólo interiores, obscenamente expuestos sobre un filo, adentros Abrazados contra el frio que sube desde algún hecho de tierra y baldosas, Donde ver tapa y enunciar envuelve lo salido de lo humano en un gesto [continuo.

La voz lanzada se desílaba, encuentra una cavidad en la monotonía de una [vocal,

Su barco tenue, mientras navega los estrechos de archipiélagos, islas de [pisos y techos,

Desde la fisura invisible en la casa dividida hasta el golpe de nada que se riega. El engranaje cojea por una de las líneas de vista, extrañando la fractura [escondida

En la mirada que pasa por unas gafas rayadas que se asoman desde la basura En morros, como párrafos de palabras que murmuran sus rezos en tinta [corrida.



IV.

Grieta

Me tropiezo y caigo
En la brecha al centro
De una coyuntura.
Abro los ojos y te he perdido.
Adelante y atrás son palabras
Sin realidad desde este *entre*.
El momento de pagar es estrecho.
Desalojado, desplazado, traducido,
Cada caída me lleva
Hacia la punta del vacío.

Miro hacia arriba,
Donde antes se extendía un firmamento.
Hoy un gris sin rasgo,
Una afasia voraz,
Anula cualquier asunción.
Algo se ha roto y se ha regado,
Uniforme hasta empapar el horizonte.
Ha borrado las estrellas
Y las formas fugaces de este cardumen nuestro.
El frío bochornoso y pesado nos separa,
Como algo malhecho o equivocado.
Ya es tarde para hablar de contingencias.

El balbuceo de tratar de cruzar,
Por lo menos hasta donde estabas,
Navegar aunque sea una sílaba sola,
Como una canoa sobre los remolinos,
Tartamudear un eco en el cráneo,
Ese tú que no sonó aquí afuera,
Entrenos, nada, titubeo y silencio.

Cada vez menos materiales. Cada vez más exceso de ese *menos*. Con la llegada del golpe



El nervio no logró hacer el brinco,
Se me zafó tu mano.
Cada instante más distancia.
La luz que ilumina tu rostro
Empieza a titilar y arrebata mi aliento.
Me traslada. ¿Hacía qué hueco
Entre fronteras? Más allá de esta fila
De almas, de estos costales llenos de extraños,
A mi alrededor sólo veo
Escenografías de sitios lejanos.

V.

Cevienta

La flor explota. La falla en la ladera. La corriente de lluvia En quebradas recientes Baja y rompe eslabones De raíz y de sinapsis. Se ha caído la postura. Se desliza la mejilla, Se desplaza la sonrisa. El chorreo de fluidos Es una alarma entumecida. Donde hay derrame hay mancha. La mancha es un golpe de estado, Un nuevo territorio, una soberanía ciega, Que nace y paraliza un lado o el otro, Asalta alguna ribera y la sumerge.

Intento repetir algo y de repente
Incapaz de decir, de nuevo
Sin poder enunciar cualquier cosa
Bajo la avalancha de músculos.
Una coyuntura sin articulaciones,
Sin movimiento, sin poder pensar hasta donde estés,



Descubrirte de nuevo en una sensación Más allá del zumbido antes de apagar.

Aislado en el lodo de la conexión devastada. Cada fuga termina por atrofiar. Sin poder hacer el esfuerzo siguiera, Ni gastar lo que cuesta hundir, Bajo esta lluvia que detiene y ata, Los cimientos de un puente nuevo. A la tierra se le hinchan los pies, Le es difícil avanzar sin caerse, Todo a su alrededor se mueve en grises. Cada instancia en menos colores. Los músculos, distantes y sellados, no responden. La mosca intención dentro del frasco cráneo Se posa sobre el fondo del ojo, Vuelve ese zumbido de cuenta regresiva, Atrapado bajo las capas mucosas Que descienden hasta tapar miradas. ¿Dónde está el daño? Abajo, muy abajo, Una hemorragia de magma Funde y desorienta todas las vías. Al fondo, el bulbo que brota Cada desprendimiento es el arraigo Del magma en el hueso de lo pendiente.

VI.

bifurca

Lo firme se muele.
Lo blando se deshace
mientras flota sobre el agua.
Las palabras se han tragado
las anclas y los sitios.
La sensación de ti
se fue de cabezas.
El fiasco del cráneo

se abre como una flor.
Un relámpago parte el momento.
Nombre y rasgos caen en calambres:
otra hora, otro idioma, otro paisaje.
Una serie de huesos y escaleras invisibles.
Envuelto en la colcha del día,
respirar es un remiendo,
vivir es inventar,
recordar es tapar con retazos,
recortes de sueños y visiones.

¿Cómo habitar entre las versiones?

Extensiones hacia variaciones.
caprichos dados vida.
Mutaciones nacen desde una lógica.
Un gesto tendido
a alguien que no está.
Una conversación en zumbidos
con un insecto gigante vestido de frac.
¿Dónde se perdió el aquí y el ya?
me pregunta una mujer
con la cabeza bajo el brazo.
Lo subjetivo me tapa los ojos, la nariz, los oídos, se mete entre mis dedos irreales.
Lo que ocurre huye,
Busca donde morirse en silencio.

Inundado por posibilidad,
permanezco mudo bajo
el peso de tanta sensación
en capas en ondas en partículas
como alfileres que insisten
en lo especifico mientras la
puerta gira como una tabla
de salvación sobre los rápidos
de un rio de lo particular en muchos
lugares al tiempo patas arriba pero
convencido de estar acá y acá y acá
con este esta y estos aunque no sea



en ese idioma con ese pasado y nada al fin llega más allá de la duda si se sigue viviendo al cerrar y abrir el ojo.

VII.

Mueca

Soy un pedazo de alguien. Soy una vena, un depósito entre terrones Ya que el mundo entero me cayó encima. ¿Quién, bajo una montaña, sabe dónde está? A veces me pongo muy nervioso, Porque pienso que ya todo Se ha acabado para mí. Al ser lanzado por el vitral de la misericordia, Caí en un mar de árboles, las olas astilladas. La tierra salió corriendo. Un trozo de tela, de ropa de alguien, Baila, se asoma, y se hunde de nuevo. La bulla se dobla y se guarda. La ola, que al crecer, no sabe más que tragar, Obliga todo lo horizontal a ascender. Así el mundo se llena la boca de si mismo. Y sin poder cantar, busca el punto En que se va de cabezas no a un abismo Sino a una nada insípida en que rodar, Donde se muele el espacio entre las cosas Y no quedará ni el vestigio de una membrana Para resonar.

(Inéditos)



Jeannette Clariond

(Chihuahua, México, 1949) creció entre tres lenguas, algo que marcó su mirada, su visión de la realidad y su poética. Entre sus libros publicados destacan *Mujer dando la espalda* (Ediciones Castillo, 1992), *Desierta memoria* (Ediciones Sin Nombre, 1996), *Todo antes de la noche* (Pre-Textos, 2003), *Leve sangre* (Pre-Textos, 2011), *Marzo 10*, *NY* (Abstracta Ediciones, 2014) o *Cuaderno de Chihuahua* (Fondo de Cultura Económica, 2013), en prosa.

Por su obra poética, y por su aportación a la traducción y a la cultura, le fue concedido el Premio Juan de Mairena por la Universidad de Guadalajara en 2014. El mismo año, la Universidad Autónoma de Nuevo León la distinguió con el Premio al Mérito Editorial, y publicó su último poemario, Astillada claridad (2014).

Ha traducido a W. S. Merwin, Charles Wright, Anne Carson, Primo Levi o Alda Merini, entre otros, y la obra completa de la poeta Elizabeth Bishop. Algunos de sus libros y parte de su obra han sido traducidos al inglés, francés, portugués, rumano, griego, italiano, búlgaro y árabe. En 2003 fundó la casa editorial Vaso Roto Ediciones, que desde entonces dirige. Los poemas aquí reunidos forman parte de la *Poesía reunida*, de próxima publicación en Animal Sospechoso.

Génesis

Como un espejo que sangra, como una herida que escurre resbalo.
Resbalo entre tus piernas, tiemblo ante la vacilación.
Tiemblo.
Procuro sostenerme.

(De Mujer dando la espalda, 1992)

0 0050

La casa, ese sitio incierto. La niña sin lámpara, blanco el origen, arde en silencio



la revelación.
Todo origen es blanco,
la composición
de la forma, callada
la niebla, el árbol. La niña
callada, lo alto, lo
aire. Todo origen
es blanco, el azar. Callada
la niebla, cuya
música es silencio, sílabas
dispersas.

Mina 1004

Arder, yo vi a mi abuela arder.
Agosto. Chihuahua, 1963. Ella ardió,
su fuera y su dentro, ardió en la calle Mina 1004.
Vi a mi padre envolverla en una sábana, el colchón ardía;
las cortinas, la alfombra, su vestido
ennegrecieron. Todo lo recogió.
«No hagan ruido, su madre está cansada.»
Lo vi de luto esa tarde de agosto con su corbata negra.
La recogió. Ceniza y llanto recogió.

El humo de la abuela en el zaguán, las tías sorbiendo, ásperos, los grumos del café. Había que borrar lo oscuro que dolía, disolver la sal, el llanto, abrazarse, sofocar el temblor del viaje, escuchar a Paul Anka, por ejemplo, a falta de pulso rayar el disco de 45 revoluciones por minuto.

Por instantes vivía, por instantes todo fue púrpura: la mujer, el cansancio, las frondas de los álamos. Después el vidrio, el vidrio en el cedro, el rostro quemado bajo el humo. También mi madre ardió. En lágrimas su sonrisa apagada: «Arréglame el pelo, me dijo, déjame salir a ver si ya está seca la ropa».

Tuve miedo. De que sus pasos lentos no volvieran, de la tersura de la hoja, del sigiloso carcomer, del reseco peso de la hiedra, ya sin muro, del florero en la cocina, sin flores. De ese cuarto ciego con su muerte tuve miedo. De mí misma y el filtrarse del viento que se llevaba el polvo de los sicomoros.

(De 7 visiones, en coedición con Gonzalo Rojas, 2004)

CI pan de cada sombra

ı

Esta costumbre,
esta grave costumbre de perderse
al momento en que hilos,
hojas lanceoladas,
tenues luces
de rostros
se deslíen
y cuerpos se borran
como en una vieja fotografía.

Hacienda, pan, todo guarda su nombre bajo la sombra.

Siete vados antes de entrar a la ciudad aún esparcen su mancha neblinosa.

Ш

Ruinas, nogales, sicomoros desmoronándose en mis manos,



y entre huellas el asomo de un lugar.

Espeso el polvo, las cordilleras, el nocturno cañón donde los gansos blancos de Babícora esparcen la ceniza que dejaste enterrada en el Chuvíscar, en la distancia que llamamos cercana indiferencia, sus múltiplos sumándose a la trayectoria de tus días.

Eco de tus lamentos entre los muros, la soledad que ciñó tu muerte, mito de noches y distancia, certeza de lo que no es.

Ш

Arde la aurora en altos médanos, alumbra la ciudad en ruinas, el corredor de ancha bóveda, los caminos de tierra, el pantanoso piso de la caverna. Buscas en tu cuerpo ese cuerpo extraviando que se hunde.

IV

De noche las persianas,
los sueños,
alejando su frente,
el vino que aromó la mesa,
el mediodía;
él era el mediodía,
la morada,
el sueño de quien ve doblemente en los espejos;
y en ese sueño el alarido,



la cuerda que nos ata
de los crepúsculos
a la contemplación.
Hablará de tu luz, alas de hielo
devolviéndome el canto,
la fuerza de los años
sostenida
en un atril.

 \vee

Qué lugar es éste en el que habito de hojas y penumbra presentir.
El polvo sella el hambre del recuerdo.
Cae la noche entre el silbido de los trenes.
Vestida de novia la muñeca de la hacienda va por el pasillo oscuro.

VI

Orlas, círculos en la arcada central.
El amor desciende sobre el imperio de la cera, alumbra el pan de cada sombra, las tardes de manganeso, la puerta en la balaustrada que abre al mar de tu borrasca.

Vuelve a tu cuerpo lo marmóreo azuloso de raíces y desde el techo antorchas cuando el agua del corazón adormece.



La sequía adelanta una luz y su palabra, al centro, como una gran copa de alabastro.

ΧII

Dos ibis sosteniendo el tiempo,
cielos para que al menos
un instante pudiéramos soñar.
Luego, los altos montes,
atolones circundando la isla,
esa limitación tatuada
de faro
y llaga de raíz,
esa perpetua gaviota perdida entre los riscos,
esa raíz oscura de lago mudo y órbita violeta.
¡Oh madre! La muerte en tus manos
y en el orto
las rosas abiertas
hacia la copa de ébano,
urnas que alumbran la levedad.

(De Desierta memoria, 1996)

$\int \Omega (7)$

El viento
desmoronaba el barro,
vértigo, dolor era ese viento
en su descenso:
el encuentro
con la primera voz:
la muerte.

El muro de raíz sedienta rasga cielos de aquella hora.



De nuevo brotarán salmos palabras destejiendo sobre el espejo.

. . .

Apenas el agua circundó la tierra en su centro se abrieron cavidades: el viento devoró las copas de los cedros, los nidos, el rostro de aquella voz.

Creer, crear la oración que nombre su presencia, el misterio de su alma desprendida.

• • •

Todo era tiniebla (de raíz), arteria dilatada cuando el viento derrumbó la cúpula.

En vano

la tierra hunde su perpetuo nacer.

...

Cielo esta boca, hojas la orilla, el río congelado y la tierra del recuerdo



evaporando su fragmento de piel.

Mi ser, mi ser errante, mi ser, miseria entrando, mi ser

Lo que no fui, siendo afina su sombra.

Ceguera: ahí estarás.

• • •

Eras trigo al aire sosegado, linterna que alumbraba mi cuerpo, huella caudal de mis sentidos.

Tu palabra ave para mi sendero.

Mas ahora te desvaneces y mi corazón sufre.

• • •

He de llorar
a mitad del río,
a mitad del puente
el fuego del amor.
Es la pregunta de la carne,
alas y caricias
de lumbre hasta los huesos, he
de llorar.

Nunca dicha es la llaga.



Espina del pez, forma labrada por el verbo. ¿Qué se busca? ¿Qué alcanza en su límite la llama? Distancia es aquello que nunca sabremos decir.

(De Leve sangre, 2011)



benjamín Chávez

1971) ha sido galardonado con el Premio Luis Mendizábal (Oruro, 1994), el Premio Nacional de Poesía Yolanda Bedregal (La Paz, 2006) y el Premio Edmundo Camargo (Cochabamba, 2012). Es director del Festival Internacional de Poesía de Bolivia, editor de la revista cultural *Piedra de agua* y coeditor de la revista de literatura *La Mariposa Mundial* y del suplemento cultural *El Duende*.

Ha publicado los libros de poemas *Prehistorias del androide* (Premio Luis Mendizábal Santa Cruz 1994), *Con la misma tijera* (1999), *Santo sin devoción* (Plural Editores, 2000), *Y allá en lo alto un pedazo de cielo* (Plural Editores, 2003), *Extramuros* (Editorial Mariposa Mundial, 2004), *Pequeña librería de viejo* (Plural Editores, 2007; Premio Yolanda Bedregal 2006), *Manual de contemplación*. *Antología Personal* (Plural Editores, 2009), *Las invasiones perdidas* (Plural Editores, 2012), *El libro entre los árboles* (Premio Nacional de Poesía Edmundo Camargo 2013) y *Arte menor*. *Antología poética* (Ediciones Caletita, 2014). Y una novela, *La indiferencia de los patos* (Editorial 3600, 2015)

Junto a otros dos poetas, elaboró *Cambio climático*. *Panorama de la joven poesía boliviana*, bajo el auspicio de la Fundación Patiño, que realizó dos ediciones del libro. La primera en La Paz, en 2009, y la segunda, bilingüe francés-español, en Ginebra, en 2011.

Como parte de un equipo de tres cronistas y tres fotógrafos, obtuvo el Premio Internacional de Crónica Periodística Elizabeth Neuffer de las Naciones Unidas (2012) por la serie de reportajes *Viaje al corazón de Bolivia*.

Su obra ha sido publicada en antologías y revistas de Argentina, México, Suecia, Estonia y Uruguay; y algunos de sus poemas han sido traducidos al alemán y al estonio. Ha participado en festivales de poesía y otros eventos literarios en Alemania, Argentina, Bolivia, Chile, Cuba, Colombia, Estonia, México, Nicaragua, Perú y Uruguay.

Ha escrito algunos cuentos que han sido publicados en revistas y antologías del género. En agosto de 2017 se publicó en prensa el libro *Los trabajos y los días* (selección de columnas publicadas en periódicos).

Íntima

Llaman otra vez a la puerta
y en la luz azul del televisor
sigo a la deriva.
No, hoy no estoy para nadie
para mí mismo no estoy.
Como una tallada imagen de culto
Atesoro ofrendas a mis costados.
Conmigo quedan selladas las quietudes.
Así, por ejemplo:
¿Significa algo esta esfera jugosa
o es sólo otra inútil fruta
en la bandeja del harto?



la débil música de las suaves cosas

En la alta noche
la débil música de las suaves cosas.
Mientras el sueño consuma la quietud
las torres callan
los motivos de su altura.
Cada instante se estremece
y lo quedo nos habla con una voz más íntima.
No son las cosas que no tendremos nunca
son las que están
las que estuvieron siempre
y hoy
—complicidad contenida—
nos susurran
una familiaridad irresuelta.

Tortuga

Contemplo el paso de las horas sin ferocidad ni resignación.
Las vidas de los hombres
—perdidas o no—
me tienen sin cuidado.
El planeta se apoya en mi espalda, mi lentitud es un premio.

Ceremonial del kiwi

En la certera devastación de la lluvia
—lento y rumoroso el tiempo—
agonía de la pretensión
canta el impío kiwi.
Solo
en la íntima maraña lobular
—vaivenes de ritmo confuso—
encañonado recuerdo
alas transparentes.



Ascensos truncados, trastocados maroma oscura forcejeo constante.
En la intermitencia de la vida la salvedad lo inocuo se estremece el kiwi el decantado.

(De Pequeña librería de viejo, 2007)

Poema final para una antología

Frente a mí
hay un libro abierto
una mujer
el eco de una guerra cíclica
una bandera trasplantada
la llamada de la línea del horizonte
un cielo generoso
el camino al centro del bosque.
Miles de músicos tocando inagotables
una triunfal sinfonía inmensa o
la íntima música que me levanta cada día.

Algunas —muy pocas—
certezas para un débil soplo,
que generalmente pastan libres
fuera de mi vista
en el inmenso prado de todas las cosas.
—Y los poemas como mares
o como granos de arena y pedrería celeste.

Frente a mí también hay el bullicio de los amigos ciertas tardes llenas de sol de ciudades

colinas

rostros

la contemplación reflejada en los estanques de la memoria.



El caminar de gente que no conozco algo que se dicen, un gesto que los muestra dignos. Y no por último, algunas dudas perdidas en el fondo de un baúl trajinado.

Un mirar de frente a los hombres y otra certeza —ésta del corazón apaciblemente recostada a los pies de mi cama:

El mundo es un sitio para amar.

(De Manual de contemplación, 2009)

Espejo de agua

Contemplo mi rostro, más que inexpresivo, invisible.

Mudez de las horas y los motivos, la
laguna textual en esta página que
cambia de color a la luz del atardecer
inunda la planicie no manchada por lo escrito y
moja el resto del libro, humedeciendo, diluyendo, borrando.

Pólvora mojada

Un instante a solas y ya garabateo versos.

La respiración agitada,
saltos de mata por palabras enmarañadas
o la visión parcelada del explorador que se desliza sigiloso
a ras del suelo
intentando no ahuyentar.

Pobre aventura de la dicción y el grafito a menudo olvidamos que la caligrafía es un arte mayor —y queda la fauna librada a su suerte.

(De Las invasiones perdidas, 2012)



İzaskun Gracia Quintana

(Bilbao, 1977) es licenciada en Filología Vas-

ca. Fue editora y cofundadora de la editorial de poesía Masmédula y actualmente trabaja como diseñadora gráfica y traductora, además de escribir artículos y crítica literaria para diversos medios.

Es autora de los poemarios Fuegos fatuos (accésit en el certamen poético Centro Juvenil Latina, 2003), Eleak eta beleak (Arabako Foru Aldundia, 2007; XVII Premio de Poesía Ernestina de Champourcín), Saco de humos (Telira, 2010; XIX Premio de Poesía Villa de Aranda), Artikoa/Ártika (Amargord, 2012), Vacuus (Kokapeli Ediciones, 2016) y Despertar Iloviendo (Ya lo dijo Casimiro Parker, 2017), y del libro de relatos Crónicas del encierro (Salto de página, 2016).

Sus poemas han aparecido en numerosas antologías y revistas, ha participado en varios festivales poéticos y ha colaborado con artistas plásticos como Anabel Lorca, Zigor Barayazarra, Delphine Salvi y Leire Urbeltz. Vive en Berlín desde 2011.

ANTE LA AUSENCIA de palabras

te basta el tacto que yo desprecio el frío y blando monstruo pegado a la garganta que abriendo raíces en la boca del estómago asfixia las ganas de todo lo demás y tú no estás

en realidad

para nadie

y te dejas

como enfermo

y yo confirmo cadáveres bajo la náusea mientras juro una y no más

una vez más

hasta el fin del tiempo

o la nada

ME HIERVE EL VIENTRE la consunción de la esperanza el desgarro de alivio frente a la decepción y la pena musitadas cual secreto a voces que ya no es me pregunto si reunir fuerzas para otro intento no supone



en realidad traicionarse

claudicar el deseo ante lo abstracto futuro y ser

ya por otro

nada

comenzar a desaparecer
diluirse como sueño
etérea y alígera
en dolorosa espiral con epicentro anzuelo
hasta que la realidad nos haga libres
presos siempre de todo lo que (nos) callamos

TOMADA LA CIUDAD como símbolo reinvento las fisuras

las manos huidizas
los medios colgantes
los pasos torcidos en los caminos rectos
todas las letras de tu nombre
y recojo hojas blancas caídas de otros árboles
esperando leer lo aún no escrito
perdiendo paciencia

y años y héroes de otros ahoras

como si en este hoy
habiendo llegado tan lejos
retomáramos al fin nuestras riendas
y azuzáramos todos los yoes
contra puertas que no osan abrirse
y extraños familiares en nuestros vagones
nos recordaran qué dejamos de ser durante este periplo





COMIENZA con un susurro

apenas un aleteo

entre los puntos suspensivos que intermitentemente brindan luz en este túnel percibiéndose rotura al borde de la nuca al paso del matador como quien nada busca y algo

(turbio)

encuentra

como el picor de una vieja herida rabiosa por renacer

CAMBIADOS LOS GÉNEROS soy al fin protagonista de tu relato abrazando mi rol con el paso de tu desconocimiento encarnando incluso lo descartado lo exiliado de tus palabras por el pavor a la crítica o al rechazo privado de quien quizá no importa y ahora que ha huido el invierno rumio mi actuación a la espera de otros cielos de otro cierre para nosotros que nunca fuimos

LO QUE DESEABA era esto

lo soñado

y sus imperfecciones

y los caminos por allanar antes del todo desnudo y del gris eterno el calor en la garganta

У

por fin

el silencio

aun la reverberación del grito como costumbre y guía que a nada conduce donde los monstruos duermen hasta el momento del cambio antes de aventurarse

fantasmas

en lo desconocido innato

como si supieran como sabemos que ya nada importa



ENCONTRAR VOZ que case con los árboles que no dan sombra con mentiras construidas al amparo de lo que no se recuerda

y no(s) conviene

y construir entonces la historia de lo que no fuimos y presentarnos

sin mácula

ante otra traición

ante otro grito en el vacío

[que nos revele callando]

como perdido entre algodones sacudido de nuestras verdades para bailar al son de tu no ser y de mi silencio

idos

entre bosquejos de otros posibles

(Inéditos)





rodolfo häsler

(Santiago de Cuba, 1958) reside desde los diez años en Barcelona. Estudió Letras en la Universidad de Lausana, Suiza. Tiene editados los libros: Poemas de arena (Editorial E. R., 1982), Tratado de licantropía (Editorial Endymión, 1988), Elleife (Editorial El Bardo, 1993; Premio Aula de Poesía de Barcelona 1992), De la belleza del puro pensamiento (Editorial El Bardo, 1997; beca de la Oscar B. Cintas Foundation de Nueva York 1993), Poemas de la rue de Zurich (Miguel Gómez Ediciones, 2000), Paisaje, tiempo azul (Editorial Aldus, 2001), Cabeza de ébano (Montblanc, 2007), traducido al italiano, macedonio, portugués, francés y parcialmente al alemán, y Diario de la urraca (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2013; Huerga & Fierro Editores, 2015). También Antología poética (Editorial Pequeña Venecia, 2005) y Antología de Tenerife (Ediciones Idea, 2007).

Ha sido incluido en numerosas antologías de poesía latinoamericana y española e invitado a diversos festivales internacionales de poesía en Europa, Turquía, Túnez, Canadá e Iberoamérica.

Ha traducido la poesía completa de Novalis (DVD,2001), los minirrelatos de Kafka (Thule, 2006) y *Los instantes silenciosos* (Pen Press, 2009) de la poeta francesa Cécile Oumhani. También es responsable de la edición de la antología de la poeta boliviana Blanca Wiethüchter, *El festín de la flama* (La Cabra Ediciones, 2012). Perteneció al equipo de redacción de las revistas *Hora de Poesía* y *Poesía080*, ambas de Barcelona.

Visión de Orión

(Ibiza)

Por un sendero vertical avanzas como el asceta que al astro busca y lame con la punta de la lengua; para poderte anular sólo cabe esperar la eclosión del magma del silencio; no hay más que seguir la cola de la estrella, la frente expuesta a la fuente de luz, en plena oscuridad; una vez en su poder no hay nada que permanezca, la parábola del ojo que conduce a la vida estática, divino sortilegio que, de repente, te transforma, y si hasta la palabra te quieres acercar, hasta la sed, deja de andar y eleva la mirada hacia la altura, sin miedo al desafío, al desprenderte de tu cuerpo.

Visión púnica

Navegar al encuentro del ídolo de barro, el que te lleva sin pausa de un puerto a otro puerto.

la нарала

(Cn la casa de Lezama Lima)

A Reina María Rodríguez

Qué impresionante silencio en la angosta saleta, en el exacto lugar donde la voz atronadora reclamaba cada tarde su café, en fina taza china, colado y servido con amor de madre. Remedio certero para aplacar el ritmo entrecortado, entre risotada y risotada, y recomendar a Góngora, leer cada día a los franceses, los de la rosa. Adorando a Casal, maldiciendo a Virgilio, logró ensalzar las sombras ante la oscura ventana, oh los mayas, Ariosto, la impertérrita herencia española. La ventana ahora clausurada es un tokonoma del vacío.

berna

A mi padre

Desde arriba contemplo a la bestia dentuda y recuerdo que en la infancia jugaba con una réplica en peluche, mucho menos imponente, presente en la formación de todo niño alpino. El foso es la salida del laberinto medieval, un camino sinuoso de piedra arenisca ocre en la que han sido labradas las agujas más sorprendentes y las ventanas de las viviendas. En una de ellas, mi padre, que ahora es mi hijo, tocaba la viola con método insistente



mientras yo aprendía el dialecto gótico de mis antepasados. Los almacenes subterráneos de patatas y manzanas, los barriles de mosto campesino, las sedes de los gremios y sus emblemas, la cigüeña azul, el devorador de niños, la carpa dorada o el ojo de la aguja acaban en la rueda de la muerte que acucia a los berneses junto al símbolo del oso, el animal.

Desde la altura de la nieve desciendo a la casa de las bestias, y apoyado en el borde, me asomo a ver sus fauces.

Stettin

La inmensa planicie brumosa, helada en su superficie, tierra y cielo solidificados por meses y meses, no entra el azadón, los enormes almácigos dispersos al borde de los canales indican la cercanía de las granjas, extensa granja de ladrillo y madera entrecruzada alrededor de una enorme explanada que lleva por nombre Sophienhof, antecedente de mi sangre. Bandadas de gansos blancos buscando gusanos escarban en la paja mezclada con estiércol, los caballos de tiro patean en las paredes de los establos reclamando la llegada de sus amos que los encinchan para llevar la madera al mercado central de Stettin; las vacas, de ojos líquidos y negros, tan exquisitas, pretenden lijar las manos con sus moradas lenguas mientras padre y madre, sentados en taburetes de una pata, las ordeñan. Algunos empleados acarrean los recipientes que los perros, conocedores de la ruta, acercan en un carrito a la lechería. Del bosque llegan ruidos inquietantes, el estrépito de la cornamenta de los ciervos contra los troncos, el graznido de los cuervos, mozos talando. Los niños se adentran en él con cestos para llenarlos de setas de color cadmio que acompañarán la carne, pequeñas y pardas maravillas de la hojarasca para engordar la sopa, setas que perpetúan el recuerdo indeleble de la infancia.

(De Cabeza de ébano, 2007)

la urraca de luz

I

Su paso entre el follaje sopesa el acierto, es el modo de no dejarse atrapar, quizá no tenga respuestas convincentes, nada que ofrecer, solo un cambio de estación, un efecto cromático.

(En el espacio entre la rama y el aire, este sobresalto cabeza de serpiente.)

П

Depurando la palabra que escupió en mi ojo, una luz apelmazada en el centro de la estancia.

Es un guiño, por si no lo entiendes.

Ш

Deja que la sombra se aposente en el cuerpo, la sombra y su pronóstico más lengüilargo, una parte insistente que actúa como un dardo, un susto que arrincona a la urraca, un chispazo de luz, pero no es luz.

|V|

Masticó un sol entero para dejar un rastro, una pisada en el patio, un jardín que reaparece en el libro,



—es tiempo de olvidar, eres abismo una orfandad dorada en el recuerdo, por eso no logra hablar, solo graznar para indicar su nombre. Ya la puedes atrapar, únete a ella, su pico es voraz y se hunde en la insatisfacción.



Bajé despacio al hueco de la renuncia

con el tiempo en contra golpeando su curso, una fiesta musical, el dedo en la zarza desgarra el horizonte, ¿por qué no habla?

aún no, aún no, dicen los naipes, una lámpara de aceite, un plato con agua, una flor, ¿bastará para evocar la calma? no puedo verte, deja palpar tu sentido,

tomé una espina envenenada, ¡sangre, sangre!

(De Diario de la urraca, 2013)

formentera

Agarra el reflejo, sin pensarlo, un salto infinito eleva el lecho de la ola, la estrechez de la luna y la suma del calendario, adéntrate en una turquesa mexicana, zambúllete y mira, mira en todas direcciones, desnuda osamentas, una higuera que no puedes abarcar. Ves pinaza y fruta en la boca de los más atrevidos, parpadea, no pierdas a nadie de vista en el vendaval que achicharra los cuerpos, no dejes de insistir, quítate los pantalones.

Vives sin oficio aparente, vas derecho hasta el mar, la aventura del ojo hace que todo suceda, apura la infusión de geranio.



Lame el pómulo mojado, mide su tibieza y anuncia que algo se acerca, una higuera más, una sepia muerta, un caballo de mar delirante. No es un modelo a seguir, sólo sirve para un momento, pero aprovecha y bebe champagne transparente hasta lograr la transfiguración, la obsesión de la palabra trouvadour.

Sigue cabalgando su lomo, el mar se escurre en las piedras y la piel se reconoce al sol, a esa distancia no sabes qué te vas a encontrar, no olvides el anzuelo, exprime el triunfo del deseo, afuera languidece el orégano, el esqueleto de un náufrago, el aceite en el pan y poco más. Todo se altera y aumenta el peso del entusiasmo.

(Inédito)





José Manuel Martín Portales

estado vinculado desde los años ochenta hasta 2007 a los diarios La Voz de Córdoba y Diario Córdoba, y ha formado parte del consejo de redacción de la revista San Juan de la Cruz, desde 1991 a 2014. Entre los libros que ha publicado se encuentran Lógica de la perplejidad (Ediciones Bahía, 1997; Premio Bahía 1996), El hombre prohibido (Huerga & Fierro Editores, 2004; Premio Ciudad de San Fernando), El espejo vacío (Diputación de Guadalajara, 2004; Premio Provincia de Guadalajara), Crítica de la nada (Ayuntamiento de Toledo, 2007; Premio Ciudad de Toledo 2006), Cuaderno de la pobreza (Renacimiento, 2008; Premio Eladio Cabañero 2008), Todavía la noche (Fundación Jorge Guillén, 2012; II Premio Villa del Libro), La lentitud de los triángulos (Detorres, 2013), Patio interior (Pre-Textos, 2014; II Premio Internacional de Poesía Gabriel Celaya), Última alambrada (Diputación de Soria, 2017; Premio Leonor 2016) y el ensayo teológico La fractura relacionada. Apuntes para un pensamiento inocente de la revelación «sucesiva» monoteísta (Renacimiento, 2001).

Entre otros, ha recibido los premios Villa de la Roda, Porticus, Justas Literarias de Reinosa, Aula de Poesía Pedro Antonio de Alarcón, García de la Huerta, Justas Poéticas Castellanas y Amigos de La Herradura. En colaboración con Vicente Haya ha escrito tres libros sobre poesía japonesa: Haikus de vuelo mágico (Azul Editorial, 2005), El monje desnudo (Miraguano Ediciones, 2006) y 99 Haikus de Mu-I (Mandala Ediciones, 2010), y uno sobre teología: El Dios de la perplejidad (Herder, 2010); con Agustín Iglesias, el texto dramático Noche oscura ¡ahora!, estrenado en Valencia por la compañía de teatro Guirigai en octubre de 2013; y con Pedro Villarejo, el libro Amor impaciente. Diccionario poético de San Juan de la Cruz (Monte Carmelo, 2014).

1.

Dime tú qué sentías cuando eras una estatua. Cuando las hojas muertas se reunían en tus tobillos erosionados por el musgo y vetas grises dibujaban figuras surrealistas en tu cuello de piedra.

No podías ver el parque, no podías escuchar el violín del jilguero posado sobre el hombro, no podías desear la inocencia.

Dime tú en qué lugar, qué árbol, qué ventana a lo lejos, se habían precipitado tus ojos color mármol, y porqué persistías, inmóvil, a sabiendas de que todo es ajeno. 2

en la estación de Davos-Dorf el joven Castorp enciende un María Mancini

por ese tiempo Heidegger intentaba algo contra la metafísica

el frío es limpio

la memoria, un cementerio en llamas

3.

Protege la oscuridad: toda luz no es más que tránsito.

4.

Cuando te encuentres habrás roto el espejo.

¿Quién dirá que eres tú?



5

Me estructura el azar.

Todo fruto madura su propia incertidumbre.

(De El espejo vacío, 2004)

Ó.

Desierto, pájaro, acacia,

esta nada existente

esta cerrada imagen

sin espejos ni sombras

cegada voluntad anterior

a

la

luz

no-símbolo absoluto

cual memoria de un límite que no encontró retorno

exaltación, exilio, existencia expresiva extensión extenuada

(De Crítica de la nada, 2007)

7.

trajina el pan en la sudoración de la palabra algo nutricio se espera de los significados pero a veces no es más que amargo vino hacia la ebriedad

así protegido por su propia indefensión el canto cruza de un tiempo a otro sin temor a sabias interpretaciones sin peligro de ser santificado en largos tumultos caligráficos

la pregunta que se basta a sí misma ha sido despreciada por las fábricas culturales como un niño en la entraña de los estercoleros vaga entre las ubres de la intemperie

8.

Quiero mostraros que la destrucción es posible, que no hay que temer a la indefensión, que no hay que huir del silencio o del frío.

No estoy hablando de aquello que se pudre. Hablo de lo que puede ser ofrecido.

De lo que cuando ya nos ha abandonado tiende a florecer.

Q,

Cada día me alimento de la fertilidad de lo que me abandona acumulo fermentaciones recienhechas que buscan su lenguaje

> y trazo aquí y allá señales silenciosas sobre el estrépito de lo que se despide

Enumero las noches que se han precipitado a las afueras las noches que insinúan la orfandad de los niños

55

palpo el vértice de los desagües rozo hierba minúscula permanezco en el centro de la lluvia como un pájaro que espía el horizonte

En los depósitos de la sombra doy de comer a las luciérnagas En los dormitorios de la infancia doy culto a un Dios asesinado

Cada día me advierte la esperanza la pobreza incorrupta de algún sueño

Hablo con las serpientes un idioma futuro

10.

Siento crujir de árboles en el fondo de mi pensamiento crecen arrastrándome desollan órganos devastan vísceras desaguan sus metales en el borde del alma

siento el desarrollo impuro de la vida las raíces hollando una caverna en la base del cráneo

un devenir de pájaros sin sitio atravesando el pecho

un incendio de arroyos humeantes buscando el mar inútil de los labios

siento que lo que nace me destruye

que voy a ser paisaje derribado

perfección de una pérdida sublime

inacabable huella de una ausencia

50

Niños cruzan la noche escríbelo en tu cuaderno junto al silencio puro con palabras minúsculas como si le escribieras a la novia imposible de cuando fuiste joven escríbelo sin saber niños cruzan la noche lo que quieres decir como un día se escribieron las antiguas palabras sobre barro cocido niños cruzan la noche sencillamente cruzan sencillamente escribe con palabras de nadie para que nadie entienda la noche simplemente para que ni tú mismo puedas saberlo nunca niños cruzan palabras niños noche la noche cruzan hacia el lenguaje estos niños nocturnos escríbelo es urgente antes de que amanezca en el silencio puro que permanece a oscuras niños antes que el sol venga a aclararlo todo cruzan la noche ignoran dónde estuvo la infancia niños no saben cruzan no quieren ser salvados escríbelo es urgente nadie debe saberlo

12.

he meditado sobre los tránsitos
yo estaba dentro de tus manos jóvenes
de blancura tibia
de fuego sosegado
y ascendí muy lentamente
como un pájaro silencioso
al fruto rosado
desde el que me hablabas
oh el peso de la ternura que te hizo callar
de qué manera apenas existía

Al silencio veníamos extendida hacia el final de la luz la vela se consume

pozos de miel
cómplice abundancia
ebrias soledades
caliente oscuridad
agotada quietud

como dentro de un árbol

(De Patio interior, 2014)

14.

Poco después del principio los sabios constataron que una sola idea requiere la muerte de muchos pensamientos. Lógico sacrificio.

Lo que quiere decir que toda idea es ceremoniosa y sepulcral, y que los idearios son como cementerios, donde la familia del pensamiento [finado]

a veces lleva flores y reza por su dolorosa pérdida, con la esperanza de su resurrección en el último día.

Todo esto era cosa del padre, que terminó adquiriendo categoría racional para dar a entender que toda contradicción es positivamente energética, y que, así, el que se enorgullece de la vida y de la muerte es porque ha logrado cerrar el círculo perfecto, lo que viene a significar la cuadratura de la facticidad, imprescindible para que la verdad sea totalmente una idea rodeada de cadáveres. Es decir, inmortal.

Y como tal cosa de razón, solo puede ser pensada por la razón; pues eso, todo quedaba en casa, en la casa del padre, que era también el Bien, el Logos, la Belleza, el Imperio.

Muchos filósofos, después, osados y a la intemperie, han intentado que al menos algunos pensamientos resuciten.





Hogueras nocturnas, cánticos indefensos, caricias hasta el amanecer, niños correteando entre las tumbas... pero sucede, sin embargo, que quien logra un pensamiento resucitado o reciennacido lo primero que quiere es que se convierta en una certeza de provecho, y así, el sacrificio, nuevamente, y otra vez la verdad.

Qué trabajito cuesta.

15.

oh! qué perfecta metáfora de lo fáctico cómo no hemos hecho otra cosa que convertir el desierto en tierra prometida

pero salir del desierto es perder la pregunta solo un dios verdaderamente puede prometer algo así

yo no quiero habitar las palabras quiero que las palabras no me engañen que las palabras vomiten la razón con la que han sido alimentadas durante milenios quiero palabras famélicas palabras que no muestren su oronda satisfacción palabras solitarias y humildemente desprovistas de esperanza palabras donde puedan existir los poemas

como madres descalzas de la mano de sus niños descalzos mientras perdura sobre las ciudades reconstruidas el aroma inconcluso de los crematorios

(De Última alambrada, 2016)



(lluvia)

He sentido una especie de llanto al otro lado. Su ternura casi silenciosa.

Era como una luz líquida rozando el cristal de la ventana.

Nada que yo pudiera comprender. Nada que yo pudiera expresar diciendo esto o aquello.

Sí, como un mundo remoto que aún no he vivido. Tal vez una forma sublime de alegría. Desconocida.

Como un estar muy lejos de mí mismo. Como si ya no fuese el que creo ser.

17.

(atardecer)

Es posible que quede algún libro al atardecer.

Será un libro prohibido para avivar el fuego de la hoguera nocturna.

Es posible que quede algún lector al atardecer.

Será un hombre despojado que extenderá sus manos sobre la noche ardiente.

(Inéditos)

Crika Martínez

Filología Hispánica. Con su primer libro, *Color carne* (Pre-Textos, 2009), obtuvo el Premio de Poesía Joven Radio Nacional de España. Su segundo poemario, *El falso techo* (Pre-Textos, 2013), fue escogido como uno de los cinco mejores del año por los críticos de *El Cultural*. Su último libro de poemas lleva por título *Chocar con algo* (Pre-Textos, 2017). Como aforista ha publicado *Lenguaraz* (Pre-Textos, 2011), y ha sido incluida en las antologías *Pensar por lo breve* (Trea, 2013), *L'aforisma in Spagna* (F. Caramagna, 2014) y *Bajo el signo de Atenea* (Renacimiento, 2017). Actualmente es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Granada.

la casa encima

Tantos siglos removiendo esta tierra que atravesó el ganado y alimentó al ganado y a los hombres que regaron esta tierra con el curso negro de su sangre —la sangre cambia de color cuando sale del cuerpo—. Tantos siglos alineando ladrillos, aquí hubo un establo sobre el que se construyó una iglesia sobre la que se construyó una fábrica sobre la que se construyó un cementerio sobre el que se construyó un edificio de protección oficial. Tantas mujeres fregando sus baldosas, pariendo en sus baldosas, escondiendo la mierda debajo de las baldosas que pisaron sus hijos ebrios y sus sobrios maridos que trabajaron y fornicaron por el bien de un país en el que no creían. Tantos siglos para que yo, miembro de una generación prescindible, pierda la fe en la emancipación, mire el techo de mi dormitorio y se me venga la casa encima.



Un hombre horizontal
habita el falso techo de mi casa.
Cuando recorro el pasillo
repta sobre mí
como un soldado a tierra
y repite con acento extranjero
cada palabra que digo.
Atrincherado en la altura,
desgasta el yeso oscuro
con su runrún de termita.
Se acomoda, gana terreno,
consigue que sea yo
quien se esconde.

(De El falso techo, 2013)

lugares que se inventan de camino

Nos gustaba impulsarnos de la mano y salpicarnos todo el eros de política.
Como en aquella foto movida y entusiasta que nos hicieron saltando en multitud.
Solo después supimos adónde: cada salto inventaba su lugar.

¿Y si rompemos esto —nos decíamos y luego lo volvemos dulcemente a construir? Estábamos desnudos, estábamos furiosos y queríamos llevarnos las sobras a casa.

Con el paso del tiempo nuestros cuerpos detenidos transparentaron el paisaje, o nos caímos de la fotografía por un agujero que nadie esperaba. De lo que hicimos queda el lugar, un aire eufórico y algo hecho añicos que aún respira. La historia cruje. Y la hostigamos. Amor es una escala de violencia.



Obolirse

Se podría afirmar: yo soy mi cuerpo.

Sin embargo, si perdiera la pierna derecha en una batalla o huyendo de la batalla o más bien en un estúpido accidente doméstico, seguiría siendo yo.

También seguiría siéndolo si perdiera las dos piernas, o incluso todos mis miembros.

¿Cuánto cuerpo tendría que perder para dejar de ser yo?

Quizás una mínima parte de mí representaría al resto por sinécdoque. O quizás mis restos me convertirían en otra.

Cortarte las uñas te modifica existencialmente.

CI guardapelo de las poetisas

Para que nunca se les olvide, las poetas llevan colgando del cuello el guardapelo vacío de las poetisas.

¿Qué hacer con su moño resignado y su croché, sus juegos sin apuesta y sus remilgos, con esa manía tan suya de escribir y tirarse de la enagua?

Me prometí quitarles a sus nombres la tachadura, como quien sabotea un cepo con un palo; no juzgarlas ni juzgar tampoco a quienes consintieron la demencia por un equívoco romántico.

Esto último me cuesta mucho.

Confesando que me gustan las isas y los ismos, y también sin medida lo contrario, me pregunto cuánto quedará en nosotros de su amor por la nadería.

En inglés isabelino llamaban nothing a lo que ellas tenían entre los muslos.

(De Chocar con algo, 2017)

İnstrucciones para una máquina del tiempo

Vosotros, amigos, que todo lo habéis probado, ¿habéis gustado del placer de tocar, no ya a un muerto, sino a alguien que está a punto de nacer? («Para una democracia muerta. Sobre Santiago Auserón y yo», de L. M. PANERO.)

Desoyendo las advertencias, me asomé al numen de su barbilla y en ese último hueco resbalé.

Tras varios días de centrifugado—que hice a hombros de mi padre mientras sonaba la sintonía de El hombre y la Tierra—, llegué al túnel en ruinas de la Transición española.

Iba a gritar pero me eché a reír, lo cual hizo muy poca gracia.

Volví a encontrármelo en el interior de sí mismo, con la cara muy sucia y el sombrero de siempre, cavando para otros un recorrido oblicuo.

—¿Adónde se llega por aquí? Tengo miedo de lesionarme el inconsciente histórico



y no quiero extenderme con palabras una alfombra que llegue al mismo sitio.

- -Piensa despacio lo que debes escribir, bórralo todo y deja su energía.
- -Pero no puedo con mi alma.
- -Algo tendrás que comer.



Nieves Muriel (Melilla, 1977) es doctora en Estudios de las Mujeres, Prácticas y Discursos de Género por la Universidad de Granada. Ha cursado estudios en Filología, Filosofía y Teología. Maestra en Estudios de la Diferencia Sexual, imparte la asignatura El día que estrené el vestido verde. Poesía española del siglo XX en el Centro de Investigación de Mujeres DUODA, en la Universidad de Barcelona. Ha recibido el Premio Beca de Investigación Miguel Fernández por su trabajo La luz de las palabras. Estudio sobre poesía contemporánea española (Uned, 2013) y el Premio de Ensayo Feminista María Telo (2016) de la Universidad de Salamanca por El árbol y la luna. Historia cultural del cuerpo femenino. Ha publicado los poemarios La pequeña llama (CBC, 2013), con el que obtuvo el IV Premio de Poesía José Verón, y Carta de la sirena (Renacimiento, 2016), II Premio de Poesía Juana Castro.

Para Lola S., que sabe

De la botánica oculta o en recuerdo de la historia de Sibilla y Pierina, condenadas a muerte en fuego en la plaza de Sant Custorgio, Milán, en el verano de 1390; o «Ir libremente entre sueño y realidad» según lo explica la filósofa luisa Muraro

Ya me sé de memoria los nombres de las flores y las plantas que crecen junto al río. Ya distingo de lejos la sombra de las hojas de los árboles de toda la vereda de la Estrella. Para este mes, te digo: la rama de serbal nos dará claridad sobre nosotras mismas. Las bayas y cortezas de este árbol en un saco de cuero protegerán tu casa de gente indeseable.



Para lo que me cuentas la madera de fresno, en polvo y finamente machacada a luz de la luna cercana a la influencia de saturno, hará que nazca en ti la voluntad que buscas.

¡Espera! No olvides de llevarte el perejil y dáselo a tu hermana para lo que ya sabes.

del despertar de la sumisión inconsciente o una joven lectura de la querida Casilda fodrigáñez

Ese hombre que lame el ombligo de mi hermana lame el mío y el de mi madre y así hasta el infinito.

Otro izran amoroso (escuchado a las muchachas de Taounil a su regreso del bosque)

> ¡Ay! Mi amor se va en el barco Cruza el mar sin pasaporte

> ¡Quién sabe si volveré a verle!





Moça tan fermosa non vi en la frontera como una vaquera de la Finojosa. Maroués de Santillana

Para el Marqués de Santillana en su V centenario y a un muchacho soberbio, que me miró en la frontera de Aith-Enzar y cuyo gesto, todavía, llevo escrito en el pecho

> Voy buscando a mi amor y el sol del mediodía se detendrá de golpe y hará que sin quererlo el día sea más largo.

Encontraré a mi amor dormido junto al río trabajando en la tierra de su padre encajando herraduras en el zoco recogiendo las redes en Mar chica faenando con la luna y las sardinas dentro de un arrastrero frente al Cabo Tres Forcas.

Voy buscando a mi amor.
Quizá, quizá —¿ quién sabe?—
le encuentre ensimismado
frente al té de las doce
leyéndose el *Al-Massae*en el hotel Victoria.

Y tras tanto buscar,
tras tanto andar muriendo,
cuando no lo esperaba
de vuelta y distraída
—ya lo advirtió el Marqués—
le he visto en la frontera.
Y supe distinguirle entre los otros.
Y su belleza oscura de vaquero
se quedará por siempre



prendida a las palabras que no pude decirle y ahora escribo.

(De La pequeña llama, 2013)

Dividiendo bien el Logos —distribuyéndolo bien— por tus entrañas. Empédocles

Carta primera. (O respuesta a una enemiga que me pide referencias reales de existencia — blogs, fotografías y facebook —, por favor. Poco sabe la bella enemiga de otras ontologías y por eso).

Mi querida enemiga,
—hoy es 30 de Marzo—
te escribo desolada.

No tengo portal ni puerto que ampare mis palabras.

> En vano se tira la red delante de los ojos de las que tienen alas. Gabriela Mistral

Segunda carta en la que se recoge la botánica oculta y las cuatro cualidades que poseen los cuerpos de las bienaventuradas, un muy breve tratado sobre los siete nombres del viento y una historia de amor de la que no se conservan fotografías. (O de nuevo, O mi bella enemiga cuyo nombre no puede ser escrito aquí sin escándalo).

Mi querida querida,

permíteme que ahora

te cuente de mis dotes

ocultas en las cuatro cualidades



que poseen los cuerpos de las bienaventuradas —las nacidas con el sexo de su madre—

Ligereza y Claridad,
Pasividad y
Obediencia.

Cuando el logos se reparte en las entrañas, renuncia a la palabra como medio total de expresión, se convierte en acción... que encuentra en cada momento la solución imprevisible, el milagro humano. María Zambrano

Tercera carta en la que se exponen cuestiones de ontológica precariedad y amor por el asombro. También el gusto de la sirena por el género epistolar y las palabras, los bordados y la historia, el lenguaje de las aves y sus vuelos.

Mi querida querida,
me preguntas si es cierto
—verdadero—
lo que de mí se cuenta e
inclino la cabeza hacia
mi pecho.

Es cierto. Yo he sido una mujer de faldas en el aire.

Allá donde me lleves, sabré elevar las velas de esta barca pequeña.

También puedo remar.

Acercarme a la isla diminuta que alguien dejó indicada en el mapa olvidado en una servilleta. Atracar con cuidado, no encallar en las rocas.

Lo aprendí en el jardín,
cerca de mis hermanas,
—tras la puerta del patio, entre leonas—
y lo que fue aprendido en aquel tiempo
no puede ser borrado
del todo.

I COMÍ... I

Corrí.

Volaba el mes de agosto y

yo corría.

Su sombra en mi pupila y

la Evidencia.

La certeza en el cuerpo y

la condena.

Yo era joven altiva y, sin saberlo,

fui más veloz que

Él.

Le dejé sin merienda. Todo el bosque lo sabe y ese vetusto azor no me perdona.

Yo sé que me vigila y me cuenta los pasos
— sus ojos en mi cuello—
cuando regreso al
bosque.





de hilos y madejas que atan los cuerpos a otros cuerpos

He dejado mi hilo vuelve a nacer de nuevo.

lunar dentro de ti.

En el hilo hice un nudo

— pequeño corazón imperceptible — y ahora puedes marcharte donde quieras.

Al hilo de otro hilo, que otras dejaron antes y

antes que ellas, tu madre,

— primer nudo en tu ombligo — el hilo de esta luna irá donde tú vayas.

Llegarás a ciudades inmensas, a pequeñas aldeas, a campos desolados que ya nadie cultiva y alguien te encontrará. Alguien dirá despacio.

Mirad bien a ese hombre que camina con los ojos abiertos,

que duerme con los ojos cargados de ternura porque guarda memoria de la que le precede.

Y cuando la recuerda

— agradecido —

vuelve a nacer de nuevo.

(De Carta de la sirena, 2016)





lacierva

Mis hermanas son pájaros oscuros colmadas de belleza.

Yo, en cambio, nací cierva.

Y aunque a veces extiendo
mis alas como párpados,
mis brazos como ramas
— mis dedos como entrañas cuando llega la noche —
he cabalgado bosques y planicies.
Conoce mi costado la furia de la flecha.

Nací cierva, lo sé. Y llamo a mis hermanas a cabalgar la tierra.

Al rito y la granada para contar el tiempo.

(Inédito)



María Negroni

publicado numerosos libros de poesía, entre ellos La jaula bajo el trapo (Libros de Tierra Firme, 1991), Islandia (Monte Ávila Editores, 1994), El viaje de la noche (Lumen, 1994), La boca del infierno (Mantis Editores, 2009), Cantar la nada (Bajo la Luna, 2011) y Elegía Joseph Cornell (Caja Negra, 2013); los ensayos Ciudad gótica (Bajo la Luna, 2007), Museo negro (Grupo Editorial Norma, 1998), El testigo lúcido (Viterbo, 2003), Galería fantástica (Siglo XXI Editores, 2009) y Pequeño mundo ilustrado (Caja Negra, 2011); y dos novelas: El sueño de Úrsula (Seix Barral, 1998) y La anunciación (Seix Barral, 2007).

También ha traducido a Louise Labé, Georges Bataille, Valentine Penrose, Charles Simic y Emily Dickinson. Ha obtenido las siguientes distinciones: Guggenheim, Rockefeller, Fundación Octavio Paz, New York Foundation for the Arts, Civitella Ranieri, American Academy in Rome, PEN American Center, Fondo Nacional de las Artes y Premio Konex 2014. Ha sido traducida al inglés, francés, italiano y sueco.

Actualmente dirige la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF, en Buenos Aires. Sus últimos libros son *Cartas extraordinarias* (Alfaguara, 2014), *Interludio en Berlín* (Pre-Textos, 2014), *La noche tiene mil ojos* (Caja Negra, 2015), *El arte del error* (Vaso Roto, 2016) y *Exilium* (Vaso Roto, 2016).

Olgo nunca visto

como cuando se dice a alguien no te despiertes de mí no me prohíbas con tu razón traidora

y a bordo de un velero azul aparecen de pronto varias figuras retóricas

la anáfora de un beso la catacresis de un llanto

y una linterna mágica alumbra la sinfonía del mundo

oro mudo en la noche del pájaro

Siguiendo un fuego

ahora si puede decirse ahora para esto

que siempre está pasando y vino y encenderá la luz detrás de cuál imagen

vos contra un paisaje cada vez en su temblor

> eternamente mi ciudad que todavía no se supo

y sin embargo estoy cantando a ese camino que me abrís

encandilada como una oscuridad en otra oscuridad

Cscrituras

el arte es una cosa mental pero tus manos alzadas a lo invisible de mí

como si fueran sordas al tacto de lo que no tendremos



quisieron abrir un cauce

y así fuimos un río y nos íbamos de la boca a la boca sin más expectativa que todo

y hasta pudiera decirse que una ciudad perdida se asomó a tu dibujo

mientras los cuerpos volvían a saber eso que ignoran

Nocturno

nunca vi un cielo así repleto de batallas a punto de ocurrir

como si hubiera una verdad en algún sitio

o noche diminuta para un concierto inmenso

no sé de otra espiral donde mi flor oscura se tolere

incluso plena incluso abandonada

Monólogo interior

¿cosa busca la noche cuando aquí prolifera tu ausencia más palpable

y yo me quedo en vano cada vez hacia nadie

eco de qué mármol de qué aurora

luz de sombra de tu luz que me naciera

o alegoría del oído

esa campana repicando

por todo paisaje?

(De Cantar la nada, 2011)



una mujer espera
a la orilla del río
para decir lo que no sabe

y el río la ve y no la ve y ella en su desnuda inexperiencia a punto de llegar a lo que busca eso que tal vez podría decir



pero no sabe querer

canta

canta como dormirse en el regazo del agua que la escribe

como llamando
al río de su cuerpo
que calla de deseo
en la indecisa noche
que lo inspira

y así en la medida de las cosas espera

lo que ansiaría preferir

un líquido temblor una música incumplida para saber qué dice cuando dice no saber

otoño en la ribera abiertamente noche

no hay más historia que ésta

una mujer que invade la página nerviosa del deseo como una muerte atenta a lo que vive dentro de ella esa impaciencia por ser lo que sería



si el corazón hablara tranquilo en su orfandad

y el río la ve y después no la ve

y ella que ignora lo que supo sin por qué la inverosímil casa de las cosas

canta
está cantando ahora
como emprender un vuelo
hacia sí misma

y el río se va se va la pena escrita llevándose su imagen a las tierras del mar donde ella todavía no nació

y es ya una desinencia



Vous cherchez trop à comprendre ce qui se passe, cher Monsieur. C'est un grave défaut. JEAN COCTEAU

a ciertos besos a la subida del invierno es mejor no entrar se ve demasiado



o demasiado poco

¿Usted sabe quién soy? sí una idea una prisión arbolada un gran lobo negro

¿qué clase de lobo? mi pequeño sol de aquel lugar esas nieblas

así es todo tiene su sombra su cuerpo a medio hacer

había una vez una vez una vez

¿hay alguien?

¿una niña de acá para allá de allá para acá nunca más allá de?

entre lo que no llega y lo que ni siquiera cabría esperar que llegue todo y nada la demanda absoluta de la vida

a ciertos fríos a ciertos besos oscuramente sueltos mejor no entrar

no hay qué decir no hay cómo no decir lo que no hay había una vez un aquí había un aquí allí

¿Usted sabe quién soy? sí la historia de la palabra nunca el destello de una noche al frotarse contra otra

¿qué clase de noche? una traición a la infancia

así es todo tiene su cesto de significantes rojos

esas nieblas
donde la pena adorna
la caminata inmóvil del poema
y el Deseo canta
lejos
muy lejos
el inconcluso cuerpo
de lo real

VI (Occidentien)

Buenos Aires no es la ciudad de los amantes

al viajar las flechas se distraen el otoño llega a un lugar equivocado o no llega

los barcos



como pequeños cortejos entre palabra y palabra se beben el viento el odio la triste rosa sexual

es difícil alcanzar el enigma que se es

naturalmente la confusión de estar en un cuerpo nunca emigra

a lo sumo Buenos Aires muere como una ciudad inclinada

tienen miedo los barcos a no poder salir a no querer salir de la jaula obscena del lenguaje

en realidad
nada ha empezado todavía
nada podría empezar
cuando buscamos lo absoluto
y no encontramos sino flechas
distraídas

es así no tan breve la cárcel no tan breve el cadáver de la rosa sexual

para salir hay que entrar no por la izquierda sino por la izquierda

los barcos mienten cuando escriben mienten cuando no escriben las decisiones toman un cariz



un poco trágico

oh Sócrates haz música

un motín en el hogar del miedo no resuelve el enigma del miedo del hogar

a lo sumo como esas flechas que llegan y nunca han existido

> las palabras mueren como deben

luz encerrada afuera ciudad que no he de escribir

VII (İntemporare)

ciertas músicas hablan

de lo que siempre no habla

como un poema sobre nada
vuelan en la noche
de aquello que no existe
o existe en la serenidad de las preguntas
de un pájaro agraciado
canta lo que es
y se apresura a morir
para nacer de nuevo



al don breve del mundo

a ras del ala el canto a ras del canto la flecha distraída por su propio esplendor y su desdicha

llueve adentro de la música

la música es el mundo—dice el agua
la música es el agua—
dice la sed que escribe
en el pequeño laberinto
armónico del cuerpo

luz leída o cielo memorioso que somos y no somos en el inquieto río de tu nada

ah vida
como otra infancia
esta vez más adentro
el ruiseñor de sombra
cruza el lenguaje

nota contra nota tu lluvia hospitalaria no sabe decir cómo es y no importa

...



ir volver de un adónde a un adónde Susana Thénon

es difícil aquí no precisamente el Canto X del Paraíso

¿y?

mucho mejor que irse y después repetir cada tanto éramos había

a veces es tan raro hay una máquina de guerra per me si va tra la perduta gente

oh eso

juro que vomito si escucho una vez más todavía cantamos

no será para tanto se trata de vivir ¿no? hoy esto mañana lo mismo hay un jardín arrasado abril mueve memorias eso es todo

bueno

casi todo

a veces también es hermoso



la partera canta en el hogar del miedo

¿será posible?

más o menos siempre más o menos te ordeno que sueñes que sufras que hagas el amor más o menos

así es domingo tras domingo aquí o allá la sombra al cuello el inhallable caracol

¿y después?

después nada

sin que nadie lo anuncie un día cualquiera aparece con vida la palabra cuerpo

hay que ver cómo canta la ciudad exiliada

(De *Arte y fuga*, 2004)

ugu,2001,

ERA DE NOCHE o de día en mi biblioteca emocional. Primeras aventuras, casi graves, casi tristes, y el amor ni al Este ni al Oeste de la zona oscura. Sin consuelo, el monólogo de la vida. Tuve que parar al primero que pasaba y preguntar: ¿Cuál yo es yo? El hombre pareció desesperarse.

Bajó las escaleras de un libro a otro, y empezó a desvestirme de mis frases de piedra.

...

EN BERLÍN, entré por segunda vez como si yo misma fuera el muro que ha dejado de existir. Graffiti en las costras del cuerpo. Confusiones de muchacha del Tercer Mundo que perdió la fe en las revoluciones, talmente lista a sepultar al amor cuando locura ya no hubo que la ayudara a perderse. Tuve que insinuarme en estrechuras, ser otra respecto de nadie, renglón sensible, con una voz de aire delgado. Pasó una nena en bicicleta. Enseñame, le dije, cómo escribir lo que me extraña. Se alejó sin darse vuelta, liturgia erguida en mi estrella nómade.

• • •

Días en que me encierro con todo lo necesario adentro y ningún cielo afuera. Nada como la sensualidad de la nada. Por la calle, pueden pasar todas las alemanas del mundo hacia el contorno de alguna realidad tan irreal como la mía. ¿Qué podría importarme? He aquí mi pedacito de infierno, mi derrota dulcísima: sentarme bajo el sol negro de mi propio cuerpo cuando las plazas duermen y es la hora del siglo XIX. Mañana te cuento cómo me fue.

• • •

Hoy no cayó ningún chaparrón ni llovió con sol. Ningún diálogo sordo, como tormenta en mí y fuera de mí. Me reí como tonta cuando vi en un espejo mis gestos de mudanza. Tuve que pararme a respirar. Tuve que hacer un esfuerzo para repetir los verbos de la pertenencia. Sólo de noche pierdo

las cosas para siempre y no me importa. Sólo de noche extiendo las manos al vacío y lo doy todo a cambio del asombro.

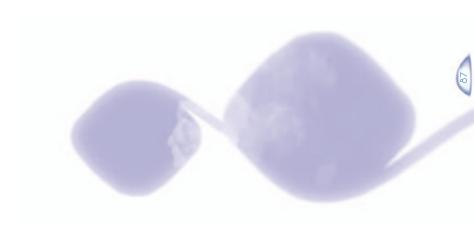
...

A ESTO se reducen mis pecados traducibles a ningún idioma: no logré transformarme en militante sensual. Soy aún la chica diligente, organizando la carencia. ¿Alguna vez amó mi corazón? Rápido e intenso, el domingo llega, reparte golosinas, muertos, besos políticos, y cae en el país de lo irreal. Yo misma partida por el eje. Tomé vino a ver si así atraía un cielo protector.

• • •

¿Qué hacer cuando todo promueve la felicidad verde? Los miedos llegan a grandes bocanadas. Lo que es peor, se suben a la cama, con su voz de máquina soltera, su lección de tinieblas, como hilando motivos de un viaje sin motivos. Y después niegan lo que fui, mis sueños más feroces, su acústica ciega en mi hora de artista. Cascabel, cascabel. Se oye una música fósil. Me falta algo y no sé qué es.

(De Interludio en Berlín, 2014)



Una selva amniótica donde morir se acuna.

Poco más ocurre en los días futuros

:

la amada insuficiencia acopia heridas, alimenta el juego de la realidad.

Después amanece en la isla verbal

:

boda, ausencia, mundo y página sin deletrear.

El dios del parto en tales modos del frío.



A esta escena sigue una noche de aquéllas, abierta a más noche, por donde se mire.

> La realidad infiltrada sangra al oído de todos y la herida supura sin escarmientos.

No es seguro que esa riqueza persista, que nos expulse de nosotros mismos.

Pasa una sombra escrita, la ortografía de una pasión trunca.

El poema enamorado de lo peor.

(De *Exilium*, 2016)





galego

Ontía Otero traducción al castellano

de Ana Varela Miño

Antía Otero (A Estrada, Pontevedra, 1982), tras licenciarse en Historia da Arte y formarse como actriz, trabaja alrededor de la práctica escénica y la escritura. Como poeta ha ganado el VII Certamen Francisco Añón con De porta un Horizonte y ha publicado O Son da Xordeira (Espiral Maior, 2003), (Retro) visor en 2010 (finalista en los premios AELG) y O cuarto das abellas en 2016 (Premio Mejor Libro de Poesía 2016 en II Gala do Libro), ambos editados en Edicións Xerais. O branco non pinta es su primera incursión en la literatura infantil, un álbum ilustrado editado por Apiario en 2017. Su obra puede leerse también en publicaciones colectivas como Novas de poesía. 17 poetas (Fundación Uxío Novoneyra), De Cantares Hoxe. Os Cantares Gallegos de Rosalía de Castro no século XXI (Fundación Rosalía de Castro/Radio Galega) o Poesía Hexágono. Ollada e experiencia. Proposta e resposta nas aulas (Apiario).

Desde 2014 codirige Apiario, un proyecto cultural donde se tejen talleres y cursos de formación literaria y artística con un sello editorial independiente.

Ono Vorelo Miño es traductora e intérprete en la Administración de Justicia y licenciada por la Universidad de Vigo. Y autora de diversos trabajos de traducción y revisión, principalmente audiovisual y literaria, como el libro Berenice e outros relatos, de Edgar Allan Poe, y de varios cuentos de Virginia Woolf para la Biblioteca Virtual (Bivir).



No quisiera morir

sin saber cuántas mentiras puedo contar sin que lo notes cuántas hojas entrarán por la ventana en un otoño donde el mundo parece acabar en cada celda del panal

No quisiera morir

sin antes imaginar el entierro la ropa con la que vestirán el estado del cuerpo las manos del maquillador cubriendo las causas del desastre

la posibilidad que dista entre la provocación y el azar

Dejo escrito que me perfumen, mamá que no falten olores cítricos entre los gusanos ni placebo para los bichos

Disfrutemos con un brindis de este cadáver exquisito pero no os confiéis evitad que vengan pronto a por mí con sus bocas de segadora bailando sobre mis ojos borrando el azul

No quisiera morir

sin que una mujer pájaro lene como un mimbre



NON QUIXERA morrer

sen saber cantas mentiras podo contar sen que o notes cantas follas entrarán pola ventá nun outono onde o mundo semelle rematar en cada cela do panal

Non quixera morrer

sen antes imaxinar o enterro a roupa coa que vestirán o estado do corpo as mans do maquillador cubrindo as causas do desastre

a posibilidade que dista entre a provocación e o azar

Deixo escrito que me perfumen, mamá que non falten cheiros cítricos entre os vermes nin placebo para aos bechos

Gocemos cun brinde deste cadáver exquisito pero non vos confiedes evitade que veñan tan pronto por min coas súas bocas de segadora bailando sobre os meus ollos borrando o azul

Non quixera morrer

sen que unha muller paxaro lene coma un vimbio



cante en mi oído agudos
a los que nunca pude llegar
malgastar con Ella pólvora fina en gorriones
y por un momento vivir por encima de lo posible
en nuestra honradez de familia numerosa que
recicló
todos los pollos del corral para hacer croquetas
y vistió
toda la ropa de los hermanos que nos precedieron

No quisiera morir

sin colocar por orden a mis amantes
abrazarlos pasándole las manos por las arrugas
siendo parte de ellas
pedazo
de sus músculos blandos y canas quizás teñidas
de la tapicería de sus coches
de los hijos hijas mascotas esposas que no son yo
en esta cama que construyo para arroparlos a todos
con la excusa de tenerlos cerca y darles las buenas noches
con un beso
en la frente
en la oportunidad de decir
que con el tiempo olvidé el tacto de sus lenguas
en mi sexo
y todo lo demás que algún día fue vital o tuvo importancia

en el relato

No quisiera morir

sin conducir un coche en el desierto saltar a la cuerda en la brisa de un lunes saliendo de un after con toda la resaca que sea posible pedir un cigarro a las señoras de la plaza que venden repollos en cestas de mimbre quitar los zapatos y correr calle abajo



cante no meu oído agudos
aos que nunca puiden chegar
malgastar con Ela pólvora fina en pardais
e por un intre vivir por riba do posible
na nosa honradez de familia numerosa que
reciclou
tódolos polos do curral para facer croquetas
e vestiu
tóda a roupa dos irmáns que nos precederon

Non quixera morrer

sen colocar por orde os meus amantes
abrazalos pasándolle as mans polas engurras
e ser parte delas
anaco
dos seus músculos brandos e canas quizais tinguidas
da tapicería dos seus coches
dos fillos fillas mascotas esposas que non son eu
nesta cama que constrúo para arroupalos a todos
coa escusa de telos preto e darlles as boas noites
cun bico
na fronte
na oportunidade de dicir
que co tempo esquecín o tacto das súas linguas
no meu sexo
e todo o demais que algún día foi vital ou tivo importancia

no relato

Non quixera morrer

sen conducir un coche no deserto saltar á corda na brisa dun luns saíndo dun after con toda a resaca que sexa posible pedir un cigarro ás señoras da praza que venden repolos en cestas de vime quitar os zapatos e correr rúa abaixo gritando —estoy asimétrica—
que no tengo medicinas ni cocacola light
que te necesito como nunca
o sé que te quiero
como los personajes que mueren
en las películas
justo después de descubrir el amor
en esa caída de párpados
en la que todo parece injusto y hermoso a la vez

No quisiera morir

sin sentir que valió la pena que las hijas que tendré estarán agradecidas de la ausencia que las baldosas que fregué brillarán en los suburbios

No quisiera morir

sin antes saludar a la muerte con un gesto de mano alzada porque así duele la llaga aún no hecha los días que esculpen la epidermis los fluidos que borran el suelo en la consciencia que abandona justo antes

de la caída

que no dejará volver ni encontrarnos en ningún lugar

Me recordaré

en los códigos postales en las estrías que dejaron mordedura

Me recordaré



berrando —estou asimétrica—
que non teño menciñas nin cocacola light
que te preciso como nunca
ou sei que te quero
como os personaxes que morren
nos filmes
xusto despois de descubrir o amor
nesa caída de pálpebras
na que todo semella inxusto e fermoso á vez

Non quixera morrer

sen sentir que pagou a pena que as fillas que terei estarán agradecidas da miña ausencia que as lousas que freguei brillarán no arrabalde

Non quixera morrer

sen antes saudar a morte
cun xesto de man erguida
porque así doe a ferida aínda non feita
os días que esculpen a epiderme
os fluídos que borran o chan
na consciencia que se perde
xusto antes

da caída

que non deixará volver nin atoparnos nalgures

Recordareime

nos códigos postais nas estrías que deixaron trabada

Recordareime

en las veces en las que dije que no tuvo consecuencias en las que dije que sí para arrepentirme después

En la mirada sobre la piel como corte limpio que se abre entre el aquí y allá en una grieta que sangre sin límite ni alternativa

en un cuarto mojado y los pies a punto de resbalar en un salto

libre entre avenidas

donde el arnés traicione toda obesidad tantos brazos dispuestos a apretar algo más que aire

Me recordaré

en las veces en las que estiré las sábanas y recogí los restos de los manteles las sobras de las cenas en el *papel albal*

en las ocasiones en las que creí llegar a algún sitio y fue solo intención

Me recordaré

riendo
con las uñas mordidas
entre ojeras y campanas de cristal
cuando los cines cierren

nas veces nas que dixen que non e tivo consecuencias nas que dixen que si para arrenpentirme despois

Na ollada sobre a pel coma corte limpo que se abre entre o aquí e alá nunha fenda que sangue sen límite nin alternativa

nun cuarto mollado e os pés a piques de esvarar nun salto

libre entre avenidas

onde o arnés traizoe toda obesidade tantos brazos dispostos a apertar algo máis que aire

Recordareime

nas veces nas que estirei as sabas e recollín os restos dos manteis as sobras das ceas no papel albal

nas ocasións nas que crin chegar a algures e foi só intención

Recordareime

rindo coas unllas mordidas entre olleiras e campás de cristal anque os cines pechen 100

los teatros engullan anemia y las bibliotecas ardan alejandrinas

Me recordaré

aunque plantar en el huerto sea lo más cerca que haya estado de comulgar con las manos rezando entre sulfato turquesa mientras me golpeo el pecho y repito tres veces como Scarlett O'Hara:

abuela, aquí la oración, aquí la tierra... prometo que no la cagaré, no la cagaré



os teatros engulan anemia e as bibliotecas ardan alexandrinas

Recordareime

anque plantar na horta sexa o máis próximo que estivese de comungar coas mans rezando entre sulfato turquesa mentras bato no peito e repito tres veces tal que Scarlett O'Hara:

avoa, aquí a oración, aquí a terra...
prometo que non a cagarei, non a cagarei

(De O cuarto das abellas, 2016)







inglés

frank O'Nara traducción al castellano de Andrés Catalán

Frank O'Hara (1926-1966) es, junto a John Ashbery, James Schuyler y Kenneth Koch, una de las figuras principales de la New York School. Crítico de arte, poeta y dramaturgo, trabajó buena parte de su vida como comisario en el MoMA y su obra siempre tuvo una estrecha relación con la pintura. En su producción poética, de signo marcadamente autobiográfico y centrada en lo cotidiano, destacan los libros Meditaciones para una emergencia (Grove Press, 1957) y Poemas a la hora de comer (City Lights Books, 1964; Ediciones DVD, 1997). Una de sus mayores influencias, al igual que ocurre con otros miembros de la New York School, fue el poeta ruso Mayakovsky, de quien Schuyler señaló que O'Hara había adoptado su «grito íntimo». El poema «La verdadera historia de cuando hablé con el sol en Fire Island» es una respuesta al poema «La extraordinaria aventura ocurrida a Vladímir Mayakovski en verano, en el campo», de Mayakovsky.

Oncrés Cotolón (1983) es poeta y traductor. Autor de los libros Composiciones de lugar (UP José Hierro, 2010; Premio Félix Grande), Mantener la cadena de frío, en coautoría con Ben Clark (Pre-textos, 2012; Premio RNE) y Ahora solo bebo té (Pre-textos, 2014; Premio Emilio Prados). En 2015 obtuvo la beca Valle-Inclán de la Real Academia de España en Roma. Ha traducido a numerosos poetas norteamericanos entre los que se encuentran Robert Hass, Louise Glück, Philip Levine o Edna St. Vincent Millay y preparado las ediciones de la poesía completa de Robert Frost y Robert Lowell.



¡Tengo el corazón alborotado!
Estoy de pie en la bañera
llorando. Madre, madre
¿quién soy? Si él
volviera al menos una vez
y me besara en la cara
el roce de su tosca barba
en las sienes, ¡qué palpitaciones!

entonces podría vestirme supongo, y salir a la calle.

2

Te quiero, te quiero, pero recurro a mis versos y mi corazón se cierra como un puño.

¡Palabras! enfermad tanto como yo, derretíos, poned los ojos en blanco, una charca,

y le echaré un vistazo a mi maltrecha belleza que es como mucho cierto talento para la poesía.

No puedes complacer, ni embelesar o ganar ¡vaya poeta! y el agua cristalina es densa

con golpes de sangre en la cabeza. Abrazo una nube, pero cuando alzo el vuelo se hace lluvia.



My heart's aflutter!
I am standing in the bath tub
crying. Mother, mother
who am I? If he
will just come back once
and kiss me on the face
his coarse hair brush
my temple, it's throbbing!

then I can put on my clothes I guess, and walk the streets.

2

I love you. I love you, but I'm turning to my verses and my heart is closing like a fist.

Words! be sick as I am sick, swoon, roll back your eyes, a pool,

and I'll stare down at my wounded beauty which at best is only a talent for poetry.

Cannot please, cannot charm or win what a poet!
and the clear water is thick

with bloody blows on its head. I embrace a cloud, but when I soared it rained.



100

¡Qué gracioso! tengo sangre en el pecho oh sí, he estado acarreando ladrillos ¡vaya sitio más raro para herniarse! y ahora llueve sobre el ailanto y salgo al antepecho de la ventana debajo las vías humean y brillan apasionadas por la carrera salto hacia las hojas, verdes como el mar

4

Ahora estoy tranquilamente esperando a que la catástrofe de mi personalidad vuelva a parecer hermosa, e interesante, y moderna.

El campo es gris y marrón y blanco en los árboles, las nieves y los cielos de risa siempre en recesión, menos divertidos no solo más oscuros, no solamente grises.

Puede que sea el día más frío del año, ¿qué pensará de todo esto? Quiero decir, ¿y yo? Y si lo hago, tal vez vuelva a ser yo mismo.

la verdadera historia de cuando hablé con el sol en fire Ísland

El Sol me despertó esta mañana alto y claro, diciendo «¡Ey! Llevo intentando despertarte desde hace quince minutos. No seas tan maleducado, eres tan solo el segundo poeta al que he elegido hablar personalmente

oh yes, I've been carrying bricks
what a funny place to rupture!
and now it is raining on the ailanthus
as I step out onto the window ledge
the tracks below me are smoky and
glistening with a passion for running

4

Now I am quietly waiting for the catastrophe of my personality to seem beautiful again, and interesting, and modern.

That's funny! there's blood on my chest

I leap into the leaves, green like the sea

The country is grey and brown and white in trees, snows and skies of laughter always diminishing, less funny not just darker, not just grey.

It may be the coldest day of the year, what does he think of that? I mean, what do I? And if I do, perhaps I am myself again.

A true Account of talking to the Sun at fire Island

The Sun woke me this morning loud and clear, saying «Hey! I've been trying to wake you up for fifteen minutes. Don't be so rude, you are only the second poet I've ever chosen to speak to personally

107

así que ¿por qué

no estás más atento? Si pudiera quemarte a través de la ventana lo haría para despertarte. No puedo pasarme aquí el día entero».

«Perdona, Sol, me quedé hasta tarde anoche hablando con Hal.»

«Cuando desperté a Mayakovsky se mostró mucho más dispuesto» dijo el Sol malhumorado. «La mayoría se ha levantado ya y aguarda a que haga acto de presencia.»

Traté

de disculparme «Ayer te eché de menos».

«Eso está mejor» respondió. «No sabía
si saldrías.» «Te preguntarás
por qué me he acercado tanto.»

«Sí» respondí mientras empezaba a notar calor
y me preguntaba sí quizá no me estaría quemando
al final de todos modos.

«Francamente quería decirte que me gusta tu poesía. Veo un montón durante mis rondas y la tuya está bien. Tal vez no seas el mejor del planeta, pero eres diferente. Bueno, he oído que algunos dicen que estás loco, son ellos los que están demasiado serenos en mi opinión, y otros poetas locos piensan que eres un aburrido reaccionario. No yo.

Sigue adelante como yo y no hagas caso. Notarás que la gente siempre está quejándose del tiempo, o bien muy caluroso o muy frío muy claro o muy nublado, días muy cortos o muy largos.

Si no apareces en todo el día piensas que eres un perezoso o que estás muerto. Continúa con ello, me gusta.



so why

aren't you more attentive? If I could burn you through the window I would to wake you up. I can't hang around here all day».

«Sorry, Sun, I stayed up late last night talking to Hal.»

«When I woke up Mayakovsky he was a lot more prompt» the Sun said petulantly. «Most people are up already waiting to see if I'm going to put in an appearance.»

I tried to apologize «I missed you yesterday». «That's better» he said. «I didn't know you'd come out.» «You may be wondering why I've come so close?» «Yes» I said beginning to feel hot wondering if maybe he wasn't burning me anyway.

«Frankly I wanted to tell you I like your poetry. I see a lot on my rounds and you're okay. You may not be the greatest thing on earth, but you're different. Now, I've heard some say you're crazy, they being excessively calm themselves to my mind, and other crazy poets think that you're a boring reactionary. Not me.

Just keep on like I do and pay no attention. You'll find that people always will complain about the atmosphere, either too hot or too cold too bright or too dark, days too short or too long.

If you don't appear at all one day they think you're lazy or dead. Just keep right on, I like it.



Oll

Y no te preocupes de tu linaje poético o natural. El Sol brilla en la selva, ya sabes, en la tundra el mar, el gueto. Allí por donde andabas yo lo sabía y te vi moverte. Aguardaba que te pusieras a trabajar.

Yahora

que eres dueño de tus días, por así decirlo, incluso si nadie te lee aparte de mí no te deprimas. No todos pueden alzar la vista, ni mirarme. Les hace daño en los ojos.»

«Oh, Sol, ¡cuánto te lo agradezco!»

«Gracias y recuerda que te observo. Me resulta más fácil hablarte aquí al aire libre. No tengo que deslizarme entre los edificios para captar tu atención. Sé que te encanta Manhattan, pero deberías alzar la vista más a menudo.

Y

aprovéchalo siempre todo, cosas, gente tierra cielo estrellas, como hago yo, profusamente y con el apropiado sentido del espacio. Ese es tu instinto, familiarizado con los cielos y que habrás de seguir hasta el infierno, si fuese necesario, aunque lo dudo.

Tal vez

volvamos a hablar en África, a la que tengo especial cariño. Vuelve a dormirte ahora Frank, y quizá te deje un poemita en ese cerebro tuyo como despedida.»

«Sol, ¡no te vayas!» Por fin me había despertado. «No, debo irme, me están llamando.»

«¿Quiénes son?»

Alzándose dijo «Algún

día lo sabrás. También a ti te están llamando». Oscuramente se elevó, y me dormí.

And don't worry about your lineage poetic or natural. The Sun shines on the jungle, you know, on the tundra the sea, the ghetto. Wherever you were I knew it and saw you moving. I was waiting for you to get to work.

And now that you are making your own days, so to speak, even if no one reads you but me you won't be depressed. Not everyone can look up, even at me. It hurts their eyes.»

«Oh Sun, I'm so grateful to you!»

«Thanks and remember I'm watching. It's easier for me to speak to you out here. I don't have to slide down between buildings to get your ear. I know you love Manhattan, but you ought to look up more often.

And

always embrace things, people earth sky stars, as I do, freely and with the appropriate sense of space. That is your inclination, known in the heavens and you should follow it to hell, if necessary, which I doubt.

Maybe we'll speak again in Africa, of which I too am specially fond. Go back to sleep now Frank, and I may leave a tiny poem in that brain of yours as my farewell.»

«Sun, don't go!» I was awake at last. «No, go I must, they're calling me.»

«Who are they?»

Rising he said «Some day you'll know. They're calling to you too». Darkly he rose, and then I slept.



Según lo planeado

Tras el primer vaso de vodka
puedes aceptar más o menos cualquier cosa
de la vida incluso tu propio misterio
crees que es bonito que una caja
de cerillas sea morada y marrón y se llame
La Petite y proceda de Suecia
puesto que son palabras que conoces y eso
es todo lo que conoces palabras no sus sentimientos
o lo que significan y escribes porque
las conoces no porque las entiendas
porque no lo haces eres tonto y perezoso
y nunca serás uno de los grandes pero te dedicas
a aquello que conoces porque ¿qué más hay?

Canción

Estoy atrapado en un taxi en un atasco algo bastante típico y no solo de la vida moderna

el fango trepa el enrejado de mis nervios ¿tienen que acabar con Venus los amantes de Eros muss es sein? es muss nicht sein, te lo digo yo

odio la enfermedad, es como una preocupación que se hace realidad y que ha de impedirse que suceda

en un mundo donde tú eres posible amor mío nada malo puede sucedernos, dímelo



Osplanned

After the first glass of vodka
you can accept just about anything
of life even your own mysteriousness
you think it is nice that a box
of matches is purple and brown and is called
La Petite and comes from Sweden
for they are words that you know and that
is all you know words not their feelings
or what they mean and you write because
you know them not because you understand them
because you don't you are stupid and lazy
and will never be great but you do
what you know because what else is there?



I am stuck in traffic in a taxicab which is typical and not just of modern life

mud clambers up the trellis of my nerves must lovers of Eros end up with Venus muss es sein? es muss nicht sein, I tell you

how I hate disease, it's like worrying that comes true and it simply must not be able to happen

in a world where you are possible my love nothing can go wrong for us, tell me

(De The Collected Poems of Frank O'Hara, 1995)







emergencias poesía por-venir

Azahara Alonso

cenciada en Filosofía y máster en Escritura Creativa. Autora del libro *Bajas* presiones (Trea, 2016), ha participado en la antología de relatos *Servicio de habitaciones* (120Pies, 2016) y en la de aforismos *Bajo el signo de Atenea* (Renacimiento, 2017). Es profesora en la Fundación José Hierro de Poesía. Trabaja como coordinadora de la escuela de literatura Hotel Kafka y de Ámbito Cultural de El Corte Inglés; también como correctora. Escribe crítica literaria y artículos para distintos medios nacionales.

ME DICEN que necesito un narrador omnisciente. Sobre todo ahora que vivo del otro lado del tiempo y habito con rutina de lavadora y ancla un lugar en el que ya no están —yo permanezco—. Cada inicio será una revuelta. Segmentos de duración: subo al cerro, consumo salitre, desprecio turistas, calculo perímetros y violento los indéxicos. Porque ahora, repito, vivo del otro lado del tiempo.

En la gran ciudad el único consuelo es gestar un tópico, no queda otra que perderse en sus bosques y mecer, merecer y remecer lo turbio de lo que brilla con letras arrugadas. De este lado ya no hay pudor, no importa que me vean escribir porque me he ganado cinco milímetros regulables —estanterías con espacio para todo—. De la gesta al gesto. O más bien justo al contrario. Compraré unas flores pero no más papeletas.

Nada bueno palpita dos veces.

Sospecho al narrador omnisciente que chasquea la lengua al fondo y se significa en la confusión de lo real con lo verdadero. Clínica y fertilidad, moneda de cambio para que todo continúe como si, como si fuéramos nosotros quien nos abrazara, quien gimoteara agarrado a nuestro cuello otro tres del mes uno. Feliz año nuevo.

Aquí nos saludamos como si las canas de los otros nos importaran.

...

LA CONFUSIÓN es lo que parece. No saber tirar del hilo pero comprender los colores (entendimiento y sinestesia).

La cópula y lo copulativo requieren del estar tanto como yo de las elipsis de consciencia (ocho horas, lo suplico).

Mientras tanto, el poema intermitente despliega su mitología: los animales ejercen desplazamientos de la semántica. Por veinticinco pesetas: el pavo real.

El tópico, la infancia y aquel único parque al que debemos llamar campo.

Comprender, comprimir cada letra y lo que falta.

 $Volveremos\,a\,ese\,campo\,adoquinado\,a\,buscar\,lo\,que\,alguna\,vez\,deberíamos\,haber\,perdido.$

Hay algún barquillo, un coletero en el columpio y quizá, como ahora, esa palabra tan confusa que solo existe en nuestro idioma.

• • •

 \mathbf{E}_{L} AZUL es sinonimia edulcorada y Éluard se acerca en una carrera de sacos por el aire.

Consumo páginas de alto gramaje espero el hueco

—en los tejados despuntan los gatos—.

En China hay excursiones para ver un cielo azul

azul todo-va-bien azul solo faltan los buzones azul CO2.

Dadme un cielo y levantaré el mundo.

• • •

Todos los poemas tienen pájaros Si todos los poemas tienen pájaros entonces yo no escribo poemas

Porque apenas de poemas sé las alas de los huesos de la sintaxis distinguir el vuelo.

• • •

Y PONES el gesto
de la madre con los ojos
del padre porque
de ese laberinto ya no hay quien te libre.

• • •

Todo sobra menos la carne. Se caerá la red y tendrá tu nombre. El lenguaje binario es otro puente, un espigón para esta nueva remesa de analfabetos.



A los nuevos iletrados se nos llamará obsoletos.

Recuerdo aquel viaje
Recuerdo sus manos llenas de collares clamando a ese cielo en efectivo
Recuerdo un espíritu de costurero
Recuerdo un zoo humano
—que no somos bárbaros, hacemos bárbaros a los otros
los otros, ese es el infierno—.

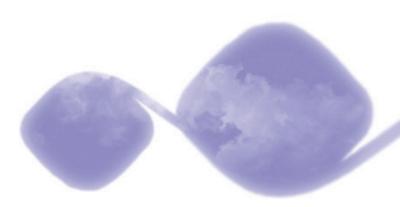
La estadística en el limbo, redención de purga.

Las flechas de los indios y el silbido de la sangre. Cero uno uno cero uno.

...

Puedo imaginar un mundo corregido, lleno de tachones, notas al margen de toda duda. Un mundo-galerada que se quedase así, en prueba y revisión, sin posibilidad de llegar limpio a nosotros como un texto sin rratas.

(Inéditos)



Carlos Oueno Vera

traductor. Ha publicado Lo lavado y lo barrido (Colección Universidad Popular, 2013), por el que obtuvo el IX Premio de Poesía Joven Félix Grande, y Panorama (Ártese quien pueda, 2015). Entre sus traducciones destacan las de Inquieto, de Kenneth Goldsmith (2014), y Cartas a Hawthorne, de Herman Melville (2016), ambas en Ediciones La uÑa RoTa.

En junio de 2018, bajo el título *Materiales para un derribo*, publicará en la misma editorial un ciclo poético en forma de estuche que recoge tres libros de poemas inéditos escritos entre 2014 y 2017, *En ruta subterráneo-transparente/Catabática/Dípticos*, de los que la revista *Nayagua* ofrece a continuación una pequeña muestra.

revés/envés: 1. (Si)

1

¿Por qué permitimos al desastre hacer? Cuando al reverso se le da intención, desciende

y reconoce. Ya no queda nada insospechado:

ni mácula en el nombre, ni mácula sin nombre. El anverso, acaso sea, el anverso donde la suavidad.

Alrededor bufa.

El objeto resplandece, iluminado

hacia su esplendor. Con espuma

alrededor, aumenta. Espumea y opone.

Opuesto al frente,

rompe para negar. Mas

horada para negar. Horadar, horadar más, la planicie. Si lo plano, siempre en pos, en postura, postura en contra, encuentra un remedio para negarse. O para dejarlo, y negarse. Y

así, ovillándose, se halló en novedad.



Refulgía enjambres, arrumban roturas. Barruntado, asediado.

en el regusto por la letanía.

Al aparecer, con las manos: escucha aparecer el hallazgo de entre las partes. Sabe que su significado está en destino; todo significado mueve y se.

Si es móvil que se mueva, si es uno. Porque estamos llevando lejos. Rectitud y no esquivez. Se coge, recoge y al sonar. Siempre, cuando sea posible, coger y sonar.

Si la fisura, puede, ser grieta del otro lado. Tras cortar el trasfondo. Tras los ruidos, en busca de la sombra, encuentra la noche, en la revuelta, que vierte y revierte si no agarra el descenso. Así está el despertar.

> Opuesto al reverso. A1 despertar.

Permitir que sea.

Hacer que permute. Que circule, el haz, de este lado. Si se añade, estaba ahí, en llegada, arribado. Pues así recibe el despertar.

Si rasga, no agarra, pero rasgará. Corre correr.

Si cae. Si

no cae, también. Desde entonces, podrás con ello, lo pondrás en su sitio. Encontrarás ponerlo, podrás poner que se ponga: si es, es es.

Ahora, lo que quede.

Regresar.

Agilizar cierta posibilidad para hacer.

Figura de ello. Semblar, conseguir semblanza, quiso llevar. El altiplano, a algún lugar. Secado y seco. Cortado y corto.

> Le añadió algo, algo que es incertidumbre. Lumbre en umbra, cumbre de umbrío.

Si se consigue cierto hueco.

Oh qué sueño.

Oh qué — qué sueño.

Conformar aparte, apartado. Qué sueño. Qué dificultad para la parte.

Opuesto completamente, en diferencia y contrariedad.

No es un pedazo, es

2.

Avanzar entre los árboles. Llegar. Intentar ver.

(Vista la cascada, quién sabe de visitas.)

Desde la flexión hasta la ruptura, existe la alabanza, entremedias. A través, se comprende.

La leche también en blandura quiere raíz que chupar.

Porque busca enfrente el extremo.

Bajo la costra, el hallazgo,

la piedra de caliza.

Tu espejo, va primero. La meseta, el centro.

La disfunción ama el espacio

sin la sencillez deseable.

Porque si se amamanta

encontrará lugar más adecuado.

Porque la ceguera liba del fulgor. Se abre la puerta, evitando

los equívocos,

lugar da la accetitua

en el lugar de la sustitución.

Comprender que falta y por tanto cede. Cede el paso, el movimiento, sugiere desplazamiento.

Que esté dos veces hace

que no sea igual. Se mueve. Repetir

no es decir lo mismo. Ni siquiera decir dos veces.

Abre la mano ante lo diurno, da una palmada hacia lo nocturno. De una bocanada da una bocanada, arroja. Si es que prefiere golpear al cortar la carne. En lo paulatino, sugiriendo el aliento o su querer sugerir.

Se habla y se advierte la figura, ya

sea sobre la arena, sobre la tierra o sobre el barro. Habla hasta cierto cansancio de la locuacidad. Presupone

alguna habilidad hacia su consumación.

Partida en la llegada si la fisura rezuma, gasta. Si entiendes algo del vértigo. Si en todavía, incluso, en preparación. Estancias, con la mano en la frente,

que parecen tener que ver. Si lo entiendes todo, incluido, y gritando desde lo más alto, tras de ti, a tu espalda.

Todavía es diurno y lo nocturno es que refulgen todavía.

No necesitas a nadie, no — no necesitas a nadie. Siempre y cuando la fisura es fisura.

(De *En ruta subterráneo-transparente*, inéditos)

DE PIEDRAS de ausencia se hace la geografía no se engulló nada más que el vacío allí otra cosa porque allí allí indica después de chuparse los dedos después que allí es el infierno lo que reina en lo imposible como la figura del lugar reina en lo imposible el trabajo de una mente sola el trabajo del sueño de lo imposible el trabajo de esa mente sola ya que tras una temporada de desgaste no quedaron nombres no quedaron y dijeron que no somos de agotamiento que somos de costumbre entonces decide perderse en la floresta por culpa de la sed como un idiota la sed profunda le escolta la sed que provoca que pida en su decir más lo imposible

y dice «el placer es geografía»



tiembla y entenderás que no es más que la geografía no todo es búsqueda de esencias la ciudad y la naturaleza los animales domésticos y los salvajes verás que dice con resuelta calma como quien dice impureza lo habitable hay otros lugares sin geografía un trayecto que necesita una piedra «que no sólo requiere que se la lleve en el bolsillo sino que pide que se la muestre» no la mostración no es necesaria en los lugares de la revelación pero es entera de mostración porque aunque los oídos son geografía la geografía es de mostración

CANSA LA NOSTALGIA carga la pérdida en la que se pierde porque ensueña pureza que es de antigüedad que es de quiebra quiebra anterior separada que superficialmente parece entera perdida si no deja ir siempre casi no podría ser se encierra por voluntad propia y la lujuria y la pérdida son siempre históricas y sólo hay dos verbos que añadir sólo hubo siempre dos verbos que van el uno hacia el otro y van a lo mismo ser y estar ese es el enigma de la gramática va a su esencia ser y estar los dos fallan por supuesto que fallan y arriba muy arriba fallan a ser exactos retruenan quicios

«por eso gramática y placer se asemejan y se buscan parecido»

(De Catabática, inéditos)



los ladrones de tumbas

EL VACÍO, el vacío del eco, vaciado de pájaros y carente de accidente; secos, resecos, de piezas puestas, superpuestas, que tornan y dan, dan y ejercen, ojos, ojos cual ojos clausurados:

aunque no del todo: lo frágil, el eco, lo caduco, espera verse envuelto, la rara música que considera que falla y que falta y que, débil, cae en pedazos blandos; formas, blandas, sí, sobre un campo de tumbas, sobre lo perpetuo:

muertos, muertos y cavernas; antorchas, lámparas y linternas: que sólo seguimos tiempo que perseguimos, perseguimos por perseguir: una taza sobre una taza, una alacena, el vacío o el eco sobre el eco

DESDE UN VACIADO desenvaina desértico, desciende exhausto; el vuelo de un recuerdo recubre danzante el mundo como una burla: cae exprimido, un accidente en la extrañeza de poder, de ejercer, hueco; sacar fuera un muerto de su tumba, sacarlo, accidente de falso alarido -accidente de café y de té-, como trozos del terreno, exentos, ebrios, en un campo de formas amontonadas: linternas que iluminan allí, donde el plano, allí, que iluminan allí donde, descendidas desde altura y desprovistas de rasgos, arrancan tallos, quardan monedas sin curso, ramas partidas, par

tidas de insistir, idas, en luego, en para, en decir, en el insistir del temporal, del mal tiempo: el tiempo, otro

(De *Dípticos*, inéditos)



lucía boscà

(Valencia, 1985) es licenciada en Filología Hispánica y profesora de Lengua y Literatura. Publicó su primer libro de poemas, Ruidos (Colección Literaria Universidad Popular José Hierro, San Sebastián de los Reyes, 2014), tras resultar ganador del Premio de Poesía Joven Félix Grande 2014. Sus poemas han sido recogidos en las antologías Ida y vuelta (Fin de Viaje, 2011), Por donde pasa la poesía (Baile del Sol, 2011), 23 Pandoras (Baile del Sol, 2009), El árbol talado que retoña (El Páramo, 2009) y Verso a verso (Náyade, 2003). Asimismo, poemas suyos han sido incluidos en el muestrario Poesía sin permiso. Antología de poesía emergente española (Confines/El Extremo Sur, Argentina, 2010). En 2013 apareció su cuaderno de poemas Por error (Ejemplar Único, 2013). Los siguientes poemas pertenecen a Afasias (inédito).

Un cadáver en el nombre, una luz

pretérita, el brazo derecho, la cabeza: fuego, fuego, un campo eterno que linda con la profundidad; lirios de agua alimentados por una corriente que yo misma provoco; descargas nocturnas: el suicidio es un acto, es un acto revolucionario. ¿Por qué?

SINTAXIS, OSCURIDAD GRADUABLE.

(De)bajo (de) la etimología:
antes —después. Destrucción
por tecnificación. Escribir sin verbo.
El humo desafía al aire,
möwe: gaviotas gráficas: «»
Pero la piedra preñada de muerte
—más pérfida que un montículo de
termitas—
atar, atra-viesa el cristal de tu córnea
sin romperlo, como un sol
de yema venenosa.



SILENCIAR UN PRONOMBRE,

lo delicado. La noche en tu ausencia se vuelve ciclón sin grados ni latitud... Lentitud... no lates, late, la tt justo antes de caer. Caes. Cáeme y verás lo que no puedes.

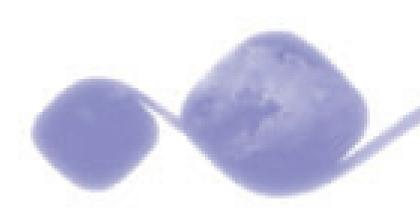
Este árbol — de nuevo—

corteza en los labios,
leña en los labios.
Estos ojos —de manto negro—
no pueden responder,
se precipitan para modificar,
para inventar
el árbol, la corteza,
la leña; para sellar
con su ruido los labios
vaciados por la voz.

CUANDO LO SABES TODO

es difícil hablar: deshaces la posibilidad, ensayas lo que aún no has aprendido.

(De Afasias, inéditos)





Pilar Gorricho del Castillo

(Logroño, La Rioja) es escritora, filósofa, gestora cultural, poeta y crítica de poesía. Ha editado seis poemarios: Los retazos de mi alma (Cultivalibros, 2009), Girasoles de asfalto (Cultivalibros, 2010), El vacío de los plenilunios (Cultivalibros, 2010), Las Flores del Bien (Círculo Rojo, 2015; junto a Cecilio Barragán y finalista al libro del año Ateneo Riojano), La hiedra del perdón (Torremozas, 2016; accésit al libro del año Ateneo Riojano) y Vía Lucis (Ediciones del 4 de agosto, 2016). También ha participado en diversas antologías clásicas y de verso libre, como Los rincones más oscuros (Groenlandia Ediciones, 2010), Antología de poesía clásica de mundo poesía (publicación digital, mundopoesía.com, 2014), Antología de versos desde el corazón (Diversidad Literaria, 2014) y Voces del extremo 2015 y 2016 (Amargord, 2015 y 2016).

Es colaboradora de *Dichtkunst Magazine* y crítica de poesía en varias revistas, clubes y canales literarios. En 2014 elaboró los textos para la exposición «Lesvá», del escultor Luis Isidoro Sanz, y para la exposición «Arte en red», de Casa de las Musas. Ha sido gestora y colaboradora de la exposición «Las Flores del Bien» y coordinadora del Festival Internacional de Poesía y Arte «Grito de mujer», celebrado en La Rioja. Posee varios reconocimientos a sus poemas y aforismos.

Es fácil ser valiente desde lejos. Esopo



¿En qué miedo podré yo abandonarme? Quizás, cuando cansada de esta infamia descubra que desnuda de equipaje me iré. Dime, en qué miedo moriré.

Mis brazos se doblegan desvalidos y ni todas las flores de este mundo harán que mis temores abandone. El narciso no sabe que humillado encuentra antes el río y su reflejo.

Dijeron: pecarás si eres tu misma ¡estúpida niñata que no crece! ¿acaso piensas eres importante? Hormiga que del árbol buscas pan y sólo sobre ti misma volteas



llamando a tus ancestros por su hambre.

Deja las rogativas para cuando aceptes que eres tú quien se castiga y ni todos los íncubos te asusten. La vida malgastada, los pesares atestiguan mis manos ya desiertas.

¡Amé tanto el latido de septiembre!

No es fácil ya, entregarse al abandono

del sueño. Me incorporo, me sopeso, mi mente es hervidero que incomoda a este cuerpo aterido por el miedo. ¿Y si no despertase? Nada importa si para ver el sol, toda mi sombra enhiesta se revela contra el cosmos.

Suplicas atendidas en la corte maldita y desatenta del oprobio.

Abruptos como cenas sentenciadas, prisión, canal de paso hacia la muerte, los días me despiertan a otro sueño.

¿Acaso el condenado calma el ansia procurando placeres a la carne?

Y perpetrar en mí todo el castigo. ¿En que miedo podré yo abandonarme? Me hablan las mariposas, las gaviotas de mares en la urgente luz del mundo.

Me gritan los tejados cercanías celestes, todo grita, ¿y yo? Ingrata, silenciosa me hallo, confusa, pobre, más, mucho más rebelde. Pobre diabla.

Fluir, enaltecerse, ¿quién promulgando la esencia del errático camino regresa inconmovible al abandono?



Acaso sea Dios esta presencia que austera borbotea entre las rosas instando a las espinas al despojo. ¿En qué miedo podré yo abandonarme? Dime en qué miedo moriré.

Orimer mundo

¿Por qué este pensamiento enalteciendo a mi dolor? Hay otras madres, otras mujeres implorando a sepulturas.

Desde el rostro de ébano reseco, rugoso, donde el agua es mortífero rugido al Dios que todo lo administra; una muchacha limpia con su mano el famélico rostro del cadáver.

Es su hijo, su hijo muerto, desterrado del Edén, harapiento de la vida.
Es su hijo, el nacido entre las moscas, aquel que se ha hecho carne, sangre seca, y el tiempo en injusticias ha medido.

Aquel que levantando a los montes sus ojos, el auxilio no descubre.

Se burlará de ellos el destino turbando con su ira los decretos.

Las quebrantadas hijas de Eva lloran a la vez el cuchillo vespertino del tronco que regresa a las raíces.

¿Por qué este pensamiento enalteciendo a mi dolor? Quizás la blanca carne sea más que la negra, sea mejor; o protegida contra el diente clame su universo. Tu duelo es semejante al descargo habitado de mi sangre.



—Y las dos conocemos el infierno que ajusticia la infamia de la noche—

A mí, un grifo me salva en la alborada.

Me ducho, con lavanda me perfumo y entre las multitudes me confundo. Borro por unas horas este incendio y hasta da la impresión de que estoy viva.

CI subconsciente de las flores

La memoria es la hija putrefacta que desde su viciado montículo abierto al desconcierto, nos señala.

—He gobernado dentro del perdido en las soberbias páginas del siglo—

Sangre seca he bebido, aspirando la criba subconsciente de las flores.

Te recuerdo hija, madre, padre, como niños que creían que el último que queda, contando tras el árbol, no se esconde hasta salvarnos a todos.

Poética

Aequam memento rebus in arduis servare mentem [Acuérdate de conservar la mente serena en los momentos difíciles].

Odas 2, 3

HORACIO

A menudo me digo: deja esta manía tuya de hacer poemas, deja de estar siempre buscando las palabras que definan el péndulo del verso.



Me digo: olvida para siempre todo aquello que no huela a cielo raso.

La voluntad perpetua de los miedos ese pánico a ser solo recuerdo en alguna medalla que del cuello se cuelguen. Morirás, si, y tus huesos heredarán la tierra. Escupe flores peina lluvias, escala las ciudades olvida tus demonios. ¡Vive, solo vive! que otro poeta lo contará por ti, y una palabra suya quizás baste para salvarte.

En los momentos de crisis, solo la imaginación es más importante que el conocimiento. EINSTEIN

Cfecto placebo

Me salgo. Me voy de aquí cuando el oxido de la rutina se revela en lo descarnado del combate.

Me fabrico la píldora de la inmortalidad en Huangshan, o me paseo en bicicleta por Central Park imaginando cookies y una casa repleta de rubios niños esperándome.

> Los lunes me desplazo a Roma y absorta en la fontana de Trevi y su Acqua Vergine degusto un brunello pensando en Fellini y su mágica sentencia:

«No hay final. No hay principio. Es sólo la infinita pasión de la vida»



No hay moneda ni ofrenda valida cuando el sueño previsto es plausible

bajo los soportales de la exclamación.

Rascacielos de Brooklyn
qué sabéis del infinito si la vida
es un monólogo de pasos de vuelta.
Abrasad los remolinos que acogen al hombre
ciego de si mismo, hundido en el asfalto.
En este día invoco los tejados
de las ruinas de la periferia.

Estoy paseando por la Avenida de los Insurgentes de México, y mi nombre no dice nada aquí.

No tengo madre, y mi linaje es la erguida lengua de los pájaros.

La colonia Lindavista ya no recuerda que fue un rancho, sus vacas, y la leche de su propia historia donde brota el humo de la alberca.

Hoy he visto al gran Bansky con su street art pagar cincuenta dolares en el barrio chino de San Francisco por una fachada, y el sofisma ha palidecido ante las alambradas de la estación joven.

La gran metrópolis, el convulso hospedaje desterrado del verde. La fascinación de los edificios ante la invalidez lúgubre de las soledades.

He llegado a París, a la rue de Vaugirard
y Édith Piaf me susurraba al oído
«Non, je ne regrette rien»
Y sentada
frente al autorretrato de Vicent Van Gogh
en el musée D´Orsay



desde su estrellada noche pido solo un deseo, solo uno.

Que no me sea arrebatada la imaginación cada vez que deseo salir de esta escombrera.

black friday

Regreso a casa
con un adorno nuevo entre las manos
como cuando tú estabas.
Llenamos la casa de fatuos
objetos a los que rendir pleitesia.
-Cadenas de polvo estático
esperando esa mano
que otorga y enaltece el don de la pulcritud
para desplazarseEso eramos nosotros.
Nos llenamos de cosas
para olvidar que no podíamos vivir
con tanto vacío.

Enséñame el rostro de tu madre, te diré quién eres. Khalil Gibran

Mater

No sabes cómo amarme; yo tampoco sabría hacer de mí, aquello que esperabas. Llevo cincuenta y seis años buscando el parpadeo fiero del pasado del bebé que en la cuna demandaba lo mismo de estas carnes ya maduras. Una razón de peso, para besar tu cara sin sentir que no soy digna.



Paseo matutino

Por todo pasa el cáliz de las horas. Esa barra de pan, acariciada por la veneración que hace del horno habitáculo férreo del origen.

La misma que en las manos del humano pasea por la calle su ambulante camino hasta la boca, impoluta, gozosa, será pasto de millones de neuras, de mordiscos desidiosos de atormentados credos, entre mudas facturas por pagar, conversaciones de saldo y baratija en la mesa o la pertinaz sombra del reproche.

Algún que otro suspiro de mediodía en beso inconmovible hasta amar. si.

¿Qué es amar, sino aquel pan milagroso

en vino convertido?

El pan. El pan de cada día, aquel que paseó soberbio entre los hombres su condición de espiga temblorosa.



Ohora y en la hora

En este preciso instante algún niño en algún lugar de este planeta, saltará a la luz y traerá los ojos de la muerte, mientras otra madre cualquiera se arroja al féretro de su hijo, en un monologo contra el vientre de la tierra. En estos momentos alguna mujer mirando al techo tras un orgasmo fingido, rezará y rezará para que le paque algo más de doce euros el resoplido enfermo que empuña la espada que corta el hambre. Y la joven al hueso asido, que vomita la juventud mientras que todo el pan del mundo a ella misma se niega. Ahora, en este mismo instante, algún anciano, sacará de su maleta la foto de su anciana esposa para colocarla en la mesilla del asilo. con toda la mansedumbre de aquel que todavía padece la memoria. En este momento del sábado. con el sol recién encendido: está muriendo un niño de hambre. está muriendo un anciano de soledad, está muriendo una mujer en vida, y este poema no será la palabra que les baste para salvarse. Este poema es un cuchillo de fonemas, algo parecido a la literatura, y me sirve a mi para trazar el mapa de mi desventura y del dolor de muchos hacer ese consuelo de tontos, de estomago agradecido, cilicio, dogma, y apartado cáliz que piensa que la sangre, con letra entra.



álvaro Quijarro

(Madrid, 1990) es poeta y fotógrafo. Es autor de *Tránsit0* (Chiado Editorial, 2011), *Colorofilia* (autopublicado en internet, 2012 y 2017), *La postpunk amante de Tiresias* (Canalla Ediciones, 2013), *María Eugenia* (Chiado Editorial, 2015) y *Poliedro* (Antipersona, 2017); y guarda varias colecciones de poemas y dos libros inéditos. También ha participado en dos antologías: *Tenían veinte años y estaban locos* (El Gaviero Ediciones, 2011) y *Los poetas de la senda* (Ópera Prima, 2014). *Pangea* (www. pangeapangeapangea.blogspot.com) es el nombre de su blog. Como fotógrafo (www.alvaroguijarrophotography.com), trabaja en DIMAD (Matadero Madrid) y se ha formado en las ramas de fotografía editorial y fotoperiodismo; y ha participado en varias muestras colectivas, una de ellas dentro del marco de PHE 2015. Interesado también por el cine, estudió en Metrópolis y ha sido codirector, director de fotografía y guionista de varios cortometrajes a lo largo de su juventud.

Extranjera

Ī

llevarte bajo el brazo hasta el inicio en leve y marino sortilegio grieta entre las aguas tu cabello escondidos los mamíferos del norte el dolor es el rostro del amor no hay voz bajo el volumen impuesto del océano refugio de los síntomas del barco errante conducido por el péndulo y la sombra indicios del hambre

un lugar sólo hace falta un lugar desde el que emitir esta necesidad de vuelo que nos enmudece como enmudece advertir un alba un trueno un hueco

V

cómo explicarlo
tiene un rumor de abeja y un temperamento de espejo
y es como si la vida le caminase de lado a lado
de vórtice a vórtice sobre un jardín



repleto de manos desnudas y jóvenes ansiando en red la captura de sí mismas como una fuente protegida por monedas antiguas razón de los días y sueños ajenos inevitablemente hundidos bajo el espesor de los musgos señal del deseo

cómo explicarlo si ya hace años que huí como una hiena huye ante su presa aunque la acabe

(De Extranjera, inédito, 2009)

Clecciones

A Batania A Carlos Cay

Elegí a tiempos caminar y a tiempos doblegar la sombra por entre las plazoletas óseas.

Elegí a veces amar y a veces sopesar la estupenda maravilla de estar solo en la idea.

Elegí en ocasiones contemplar y en ocasiones regalar mi tú al yo al él al más nosotros.

Elegí momentos para ansiar y momentos para navegar oscuro por las verdes planicies de la belleza.

Elegí una tanda de verdades y una tanda de inocencias.

Elegí turno de mañana y turno de tarde.

Elegí el torpe mecanismo de la burla como aparejo y como aparejo el torpe mecanismo de la burla.

Elegí la frecuencia del desorden y la frecuencia del 202.



Elegí como punto vital el pentágono de las familias insinceras y como punto vital la sed de las penínsulas y las locomotoras de agrietadas polvaredas.

Elegí de la mano una estación de *subte* y de la mano un vuelo de nulo coste.

Elegí en serie el color de mi avispero y en serie todas las generaciones del siglo XX.

Elegí la sucesión clave que abriría las ventanas de nuestra casa dibujada a las afueras.

Elegí tramar un lance de pájaros piadores, alegrías troqueladas e ironía esencial.

Elegí
la vez y el punto
y el melodrama
y la parodia
y el contubernio
y la cascada
y el juego cinematográfico
y las piñas
y las resinas
y el alquitrán
y la observación psíquico-química
para poder amaros.

(De *Tránsit0*, 2011)

|V||

Nuestra humildad debe ser ósea ni celeste frente a un camionero de pulmones campesinos. Esta ventanilla de coche es un portón donde se estampan, tímidos, valientes girasoles.



Las grúas poseen un grave punto de gracieta si nos dejan subir, alto alto, a ellas, y cantar... Dime: ¿existe algo parecido a una paleta para basar el divino componerse del paisaje?

Cervantes cruza aleteando los riachuelos.
Y su Tebeo —más dinámico que La Biblia—
desdobla su carácter de esfinge puntiaguda,
como mi hermano Arturo, como mi hermano Arturo.

¡Aprende! ¡Este pueblo de arcén se llama «Órbita»! ¡Me abstraigo! ¡Peso lo que un halcón no ha olvidado! ¡Vacas! ¡Psicópatas salvajes de provincia! De repente, tu ausencia es necesaria en el poema.

(De La postpunk amante de Tiresias, 2013)

Transterrorismo

In memoriam

Hay una napolitana de chocolate sobre los raíles y una vieja con rostro de espía que siempre abre

con e4 cuando está a solas con su hijo.

El andén está poblado de sillas y de caracoles negros con cuernos azules. La gente se agolpa. Parece que el tren no llega.

No sé por qué pero hoy aquí se han reunido magos, estanqueros y flautistas.

Nadie se habla con nadie.

Yo estoy aquí también, detrás del parasol que me regaló aquel hombrecillo dedicado al cultivo de puros biológicos, sí, diablos, aquel hombre.



Un guardia. ¡Un guardia! El guardia se alerta ante el terrorismo del silencio, sólo roto por su pulgar al pisar con temblor el interfono.

Ruido de coche violento: el tren. Entonces el estanquero empieza a fumar de cuatro en cuatro, el flautista reúne a las sillas en su centro con un do y el mago hace desaparecer la estación subterránea.

Queda la napolitana de chocolate sobre los raíles increados.

Hace noche, y vacío.

(De Siglo XXIII, 2017)

El destierro del símbolo

Ojalá no te esparzas, símbolo, y todo sea metáfora de todo lo invisible. Yo no te dejaré alzar el clima de tu podio y así reine tu engaño persuasivo, cuchillo rojo en la inocencia, veneno entre los puentes cuyo cuerpo inventó la arquitectura. Te conozco, jy cómo prevaleces con lúcida soltura frente al sitio donde las aguas dan luz al nacimiento, calladas y hay mutismo! Sufro la apariencia de tu instante, seducción o almanaque de las armas ignoradas por la masa dirigida. En tu lengua he visto yo los lazos transparentes de la niebla,



pero debo tu destierro o moriré, moriré en lo sagrado pero muerto y nadie podrá llorar por mi equilibrio, cobijo errante con lianas de sanción. Tus enemigos deben ser muy fuertes y tus amigos deben ser muy fuertes. Tu magia es instalarte entre los verbos para conjugar la descripción de la verdad, pacto que susurras con mentiras y absorbe la tangible salud de lo ordinario. Demasiado inmortales tus ojos para mí, pese a que el trato que fijamos un amanecer de lámparas siniestras haya hecho de mí algo inconcebible, y esté en deuda contigo para siempre. Debo entonces tu muerte al pausado raciocinio y a una mujer que mancha las paredes vinculando tus joyas rupestres al sentido, pero sé que solo pensarás en mí porque mi amor por ti fue grande y casi verdadero, y casi verdadero.

(De Poliedro, 2017)



Cternidad

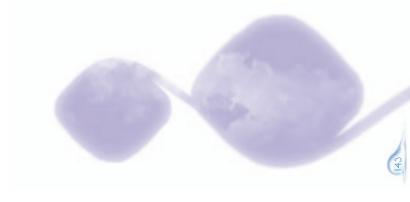
Antes del último saco de tierra, la fiesta clara y los pequeños escarabajos blancos, mi cuerpo será un texto sin historia con piojos como cláusulas hacia los hornos de mi pasadizo.

La impureza es una droga excelsa y mi precisión abre las prisiones cuando ya se fuga mi rubio esqueleto: soy en la muerte azules océanos, mitologías y parques escondidos. Sinceramente, nadie quiere mi memoria.

Pero qué grande es el perdón y el deseo te destina a abolir todo cuanto espera. Atravesar el pasillo hasta el salón mediano y decir en voz baja, para nadie:

«universo»...

(De La razón adivinada, inédito, 2017)



rachid amarti

nica y profesor e investigador del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Tamkang, en la costa noroeste de Taiwán, país donde reside desde 2010. Sus principales líneas de investigación y campos de interés son la metaforología, la sinología y la poesía. Es autor de los poemarios *Hacia Kunlun* (Progresele, 2013) y *Poemario del agua* (Catay, 2017), y traductor al español del poeta taiwanés Chen Li (陳黎).

EN EL PENÚLTIMO peldaño de la escalinata del templo mira al dios de piedra con irreverencia un sapo. Se sabe superior en cuerpo y alma, porque croa; porque se alimenta de dípteros en vez del aroma tumultuoso de las nubes del incienso.

• • •

En LAS tardes imantadas de coral debajo del aire el pez brujo planta adefesios y patatas azules.

• • •

Su formidable cola impulsará al pez Kun hacia esas regiones que brotan de las orquídeas. Batirá sus aletas y una lluvia iridiscente caerá sobre los pámpanos de la vid, sobre los bambúes, sobre el aduar de los beduinos. De la pagoda en la colina verde manará el aroma desenvuelto de los ciruelos.

Se hará de noche sin que me dé cuenta.

Pangu compartirá conmigo sus recuerdos
a orillas del lago nuboso.

Posados sobre la baranda del muelle
diecisiete papagayos azules,
cuando la barca no espera.

Sólo a oscuras el camino se hace evidente.
He andado a tientas.
He andado a tientas entre melocotoneros.
He andado a tientas entre melocotoneros en flor.
La Isla de los Inmortales está tan cerca.

...

POR EL BOSQUE de hayas nos internamos.

La quietud amarilla del otoño nos quita de la boca las palabras.

Vagamos en silencio los últimos pasos hacia Kunlun.

Pronto se divisará el embarcadero junto al lago.

¿Quién es este hombre de cabellos revueltos que me acompaña a todas partes?

(De Hacia Kunlun, 2013)



ALGUIEN SE ENCUENTRA en la azotea con su amante. Le tiende una ajorca o un zarcillo o una salamandra. La noche comba los nombres y las cosas que nombran sin acierto o los mezcla. Diciembre se resume en un zarpazo, el bosque se desangra bajo el musgo. En el hueco de la escalera el circunciso guarda las madrugadas de otros años. Si el pez brujo hubiese desvelado que los colibríes anidan en sufijos diminutivos, ahora no harían falta las metáforas. Arriba ella jadea. Es en vano.

El agua ya está en el fuego.



140

LAS nubes lamen el mar. Pensamientos en blanco sobre el aqua.

...

AL OTRO LADO de las ventanas, lado no contrario, sino inverso, las sóforas han ido encriptando la genealogía del agua.

...

CON DANZAS marciales, desnudo en mitad del agua, ejercita su inmortalidad un anciano. Brillan escamas de dragón bajo su piel fingida, ráfagas arbóreas de Sol lo inundan. Sumerge sedas, naderías, la electricidad que el relámpago depura, la fe del mamut. Hasta que ulula subitáneo el cárabo, espíritu absorto, y lo regresa a la otra orilla. De su inmortal conciencia, pozo ilimitado de naranjos, tapiz en fárfara o bambú mana azaroso como bruma. Saurios de recuerdos, astríferas bengalas cerca del arroyo permean la paz que consagra de espaldas frente al arenal. Un gato refregón tres vidas ha recobrado entre sus piernas.

147

EN LOS LÍMITES del agua juegan tres diosas herbales a las transfiguraciones. El ciclamor cuya copa corona el sexto universo se aboca al tacto lascivo de sus insondables cuerpos. Hermosas como bahías a las afueras del tiempo las diosas una tras otra luden sus húmedas ramas.

ROMPER las filas
del abecedario
con un ariete
ambiguo.
Poner la letra
en agua.
Vaciar
su sonido,
redondearlo,
darle alas
hasta fecundar
el aire
en las altas
esquinas
del silencio.

(De Poemario del agua, 2017)

••••••

Siguen las ranas escondiendo arrozales bajo la almohada.

(Inédito)





Marcelo (izzi

(Rosario, Argentina, 1961) estudió Historia y Filosofía en la Universidad de Rosario. Es poeta y traductor. Se dedica en la actualidad a la gestión y la conservación de patrimonios culturales.

Tiene publicados *El comienzo oblicuo de todo desorden* (DeBolsillo, Barcelona, 2001), *Sinopie* (Melusina, Mar del Plata, 2003), *Casa incompleta* (Rosario, 2° Premio Concurso Felipe Aldana de la Editorial Municipal de Rosario 2007), *La isla de los perros* (Alción, 2009), *La destrucción* (e-book, poesiaargentina.com, 2015).

Ha sido traducido al inglés, al portugués y al italiano. Tiene publicados poemas en revistas de Argentina, España, Chile y México. Participa habitualmente en lecturas, mesas de poesía y ha sido invitado a varios festivales internacionales.

La editorial Barnacle de Buenos Aires publicará en 2018 *El libro de los helechos*.

Reducid a cenizas un helecho, disolved esas cenizas en agua pura y haced que se evapore la solución. Nos quedarán unos bellos cristales que tienen la forma de una hoja de helecho.

Abate Pierre Lorrain de Vallemont, Curiosités de la Nature et de l'Art sur la végetation ou l'Agricultureet le Jardinage dans leur perfection, París, 1709.

Considera el reiterado golpetear de unos pistones como un diálogo entre violas y violines: metáforas sonoras que sólo se completan con esfuerzos de observar al que con grasas en las manos cantando las ejecuta. Considéralas también en similares proporciones como cuando por momentos nuestra actitud hacia la fortuna deviene la misma que se tiene sobre la pintura, pero sabiendo que de dicha conjunción de astros dislocados no se tienen hasta hoy precisas noticias sobre su generación.

VE HACIA AQUELLO que ves sin intervención alguna del que siempre antes pregunta; dime luego si escriben como hablan, si encienden llamaradas con la misma devoción con que después las apagan; si se miran entre ellos cubriéndose con la mano la cara; si van y vienen de la aldea original con alocado pie que gira como rueda de triciclo.

QUE EN ONZAS entonces ajustadas las cenizas del cremado igualen el peso del que ha emergido sin aires desde el fondo del mar; que con viento crispado sobre fresnos sin tiempo, o sobre tiernos espinos de pardo naranjo, quien diga liberar con diagnósticos de puño en alto sólo escriba en letra viva consignas furtivas para un cuerpo siempre incierto.

041

SIEMPRE DEL DIÁLOGO probable entre dos desconocidos emerge una voz: es la mujer que olvida sus actos tan pronto como los ejecuta. Dice profuso haber dormido entre los muertos una sola vez, sin el quita huellas de costumbre, más sucia su ropa que nunca y despertarse sin fe. Esa, insiste, es la cifra de lo que acontece a espaldas del tiempo, detrás de las matas más tiernas, en la página leída del revés.

LLEGA LA HORA en que jugamos, encerrados, igual que en días de lluvias torrenciales, a que nos vemos por primera vez. Todos tenemos algo que ver más tarde o más temprano con limpiadores de retretes: se hace la tarea con pesar, pero se la olvida de pronto por unos pocos centavos —de valor siempre incierto—, que se disfrutan con austero placer como si se tratase de algo que acabamos de desocultar de entre las ropas, o de amargas frutas robadas de un huerto.

SE BUSCA INSPIRACIÓN en la excepcionalidad del difunto; después se aguarda afuera, fumando, o invocando como único testigo del mundo al enemigo que viene del extranjero. En ocasiones el azar pondera ese tiempo fantasma, mezclando humores sagrados con lo redondo tenaz de una esfera —comparte con la necesidad de su paso la nada que se confunde con propósitos delicados: como el labio que se posa en los indicios del vientre, o como venerables ramas de pino a las que sólo les basta nuestros ojos de peregrinos cansados.

RECONOCER EN EL VIENTO que une la acequia con los prados un punto singular y de partida; verificar en los ejercicios físicos la única justificación de los pecados; dejar a los artistas lo que la industria no puede al prolongar la duración del artificio: que todo se ha vuelto su propio principio, la carne otra fabulación, crueldad lo contemplado.

EXPLICAR LAS COSAS por lo que no son y aceptar las consecuencias: toda ablución llega a su fin y mi ala se apresura para retomar el vuelo. Liberada de todas las vías para la ascensión, soplo habrá o aliento glauco, marea que exhiba en cada borrasca minúsculas ofrendas sobre una mesa sin mantel.

Cierto es que, aunque en otra parte, seguirá siendo ella misma ala —como no habrá jamás futuro cielo que no haya sido ya imposible y griego.



Como quien ve la noche por primera vez y considera a todos los hombres sus hermanos; o como el pájaro que revolotea buscando posarse en errónea precisión del intento. Construyan ustedes el mortero donde triturar los granos, revivan ahora la sorpresa en la rotura del dique —semejante origen no requiere más pruebas.

Entre el pétalo y la flor hay una secreta orden devota, como en ese coro de hombres que parecen hoy retornar de una derrota sin fin. No entendemos el acopio del leñador cuando derriba otro árbol, y es quizá la razón por la que en ocasiones nuestro ojo se vuelve a la vez asesino y prestidigitador. Por mirar el cielo del desierto desde un camastro hacemos del mundo entero una objeción:

que el grano que aferra una mano torne esa mano verdad pavorosa, que un perfume de aguas ferrosas impregne retoños de álamo infiel, que ese enjambre de abejas nodrizas vuelva un infierno al paraíso del panal.

(De El libro de los helechos, 2018)

¿QUIÉN PINTÓ la rupestrería primera y loca de las almas? fue una mujer, con solo el pincel de sus dedos índice v mavor: a eso lo llamaron nacimiento del arte, mecánica insensata de la luz sobre la superficie infinita de las cosas; todo fue v sería desde entonces un desgarro -no habría dudas sobre la carnalidad del átomo, sobre la animalidad desnuda de la piedra; sólo el embotamiento momentáneo que el gran vino de las profundidades cavernosas otorga al que lo bebe entre brillos y esmaltes

5

DICEN QUE LA HUELLA de lo que ocurrirá ya está presente en lo hoy deseamos abolir de raíz - que sólo en el inicio de todo se conoce el diagnóstico de la enfermedad; que se comienza a viajar sin atender al medio de transporte; que cada uno a su turno volverá a regar su fanega, a barrer las hojas primeras, la apartar de un solo soplo las cenizas del umbral

NO ES ESA LUZ otoñal de la tarde a la que pretendo prestar mi voz: luz fósil y oblicua que se expande al rebotar sobre los cenotafios; lápiz de la única verdad que acontecía a un niño cuando reescribía una danza en el aire: suprimía por un momento con su verbo infinito el devenir del mundo; y ya éramos para él todos nosotros sus futuros adverbios, su declinar subjuntivo, los híbridos maestros en la prestidigitación del tiempo

NO NOS HABLEN jamás de partir
—dejando esa molienda
sin terminar; ni de abismarse
—secretamente— en un solo lugar;
busquen ustedes la paradoja
siempre asertiva
en aquel que dejó en la nuez,
en la primera manzana
o en la negra oliva, una fugaz
dentellada— la que nunca
se termina de inqurgitar,

que aún se sigue hasta hoy mascullando con impaciente espera, como el árbol de estación su lengua absoluta de madera

AYER DESCENDÍ una rama más
de mi árbol genealógico;
pagué con rancias pitanzas
al más joven de los turiferarios;
volví a dar un giro más a la noria,
dejé que el agua lavara mis pies;
luego combiné azar con necesidad;
entreabierta la puerta para quien
llegase desde un tiempo profano
desperté en la aldea de siete piedras
creyendo que huía hacia otra ciudad

¿CÓMO SERÁ tatuarse un río? ¿un hombre navegando en camalote y que mira siempre hacia atrás, hacia las nacientes? ¿o un hilo de sangre transparente que espera ser soñado por un niño?

(De La experiencia Proust, inéditos)

El mimetismo de ciertas mariposas supera el afán de supervivencia, y es una forma de belleza desarrollada por el animal por puro instinto. Vladimir Nabokov

NADA SABEMOS del acontecimiento que está cumpliéndose a nuestro alrededor. Si nuestra ausencia conviene al conjunto de los hechos que vendrán, si para otros será final o apenas recomienzo. Desconocer ciertos asuntos es otra forma de conocer o recordar, dice el maestro — conjeturas junto al fuego: si esos animales que pastan con nosotros responderán con



un simple chasquido de los dedos, si ellos también algún día tendrán sed de estrellas o hambre de comunidad, si jugarán con monedas pequeñas o esferillas de vidrio para mantener los músculos en acción, la boca cerrada, la cabeza en su lugar.

Cualquier lugar es siempre hacia donde se viaja, excepto en aquellas ocasiones en que uno no puede bajarse de la hamaca —desde donde observa la mendacidad del mundo, respira del polvo matinal su versión más profana. Lúcida experiencia de seguir avanzando de sentado y retrocediendo en el tiempo. Beatitud extrema del pájaro y del santo, disolución perfecta de la nube en la mañana.

No se encontrarán aquí con grandes novedades. Una foto observada como quien observa la infancia, sitios ordinarios donde no se habla de cosas primordiales. Dos en compañía pero con los ojos de uno solo, esa raza de adivinos que es amiga del dinero. Apenas un túmulo erigido con tierras de dudosas patrias,

un cadáver animado cruzando rápido la plaza.

SE NOS DICE que la única muralla es la muralla del río, y que es saludable otorgarse para sí pequeños dioses tutelares, pero como si fuesen ofrendas que una vez recibidas se las rechaza por saberlas un fruto robado. Se nos dice además que ya no es posible escapar de la ciudad sitiada, que sólo hay intemperie dentro de la casa, que es creíble que la herrumbre ya haya comenzado, a hacerse polvo el racimo, a coagularse otra nube en la ventana.

Nada se entiende de la máscara cómica si se la porta del revés. El péndulo no ha variado en siglos su perfecto trayecto de hemiciclos. Un niño ha arrebato nuevamente a otro niño el juguete más preciado, y se han quedado solos en la habitación, sordos por la explosión, instantáneos de repente como seres sin pasado. Puede suceder que pernoctando en la morada de la palabra perdida se asista a una especie de caza menor: la que obtiene su presa en mitad de la noche, y la libera sin alas con las primeras horas del día.



reflexión

pensar la escritura





PARA UNA POÉTICA NOTAS

Sergio (aimondi

(Bahía Blanca, Argentina, 1968) ha publicado Poesía civil (Vox, 2001; Zivilpoesie, Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2005; 17grises, 2010 [2ª ed. revisada y corregida]). En 2007 recibió la beca Guggenheim por su proyecto Para un diccionario crítico de la lengua, del que se publicó un adelanto en Alemania (Berenberg, 2012). Sus poemas han sido seleccionados en numerosas antologías nacionales e internacionales, como Cuerpo plural (Pre-Textos, 2010). Ha traducido a Catulo en Catulito (Vox, 1999) y fragmentos de Paterson de W. C. Williams. Ha escrito sobre Sarmiento, Alberdi, Martínez Estrada, Urondo, Oliva y Gambarotta, entre otros.

Es profesor de Literatura Contemporánea en la Universidad Nacional del Sur. Dirigió la institución comunitaria Museo del Puerto de Ingeniero White de 2003 a 2011. Entre 2011 y 2014 ocupó el cargo de secretario de Cultura de la Municipalidad de Bahía Blanca. En España se ha publicado *Poesía civil* (Ediciones Liliputienses, 2012).

SI UNA POÉTICA fuera una plataforma a partir de la cual se proyectan y diseñan poemas aún por escribirse, esa plataforma necesariamente debería adoptar una condición coyuntural. ¿Cómo, si no, ante el carácter históricamente vertiginoso de esta sociedad? Más aún si la pretensión consiste en, al menos, aproximarse a esa exigencia de Adorno cuando imagina un arte que no simplemente conciba al capitalismo industrial como tema sino que esté a su altura. ¿Cómo se diseña un dispositivo capaz de lidiar con un objetivo tan desmesurado? El propio Adorno diría: en principio, sin la pretensión de elaborar una respuesta excesivamente racional ante esa demanda. Porque en cualquier poética tiene que haber un ámbito para lo no elaborado, para lo que no tiene explicación, para lo que proviene de un orden para el cual cualquier argumento es excesivo y hasta inútil. Pero aclarado esto habría que agregar: para acercarse a ese objetivo desmesurado la poética debería poder sostener una capacidad para dar cuenta de desmesuras: las dimensiones propias de un orden económico del tamaño de un planeta, y también de cantidades extraordinarias, flujos casi incontables, sumas ingentes de kilovatios. ¿Cómo armar un verso que pueda sostener las 60.000 toneladas de un Panamax cargado de 4442 TEU, es decir, cuatrocientos cuarenta y dos mil contenedores? Aun cuando el verso no tenga que ver explícitamente con ese Panamax cargado y ahora a punto de ingresar al canal de Panamá con bandera liberiana; porque no se trata, por lo pronto, de un tema.

158

Se trata de que la poética misma, en su despliegue, sea apta para afrontar la extensión de ese sistema desde sus propios principios constitutivos. Se trata de un problema de organización, también. ¿O una poética no es, en definitiva, una cuestión organizativa? Hay varios niveles posibles de atención ahí. Por ejemplo, ¿cuál sería la configuración lingüística adecuada para el intento de una poética a la altura del capitalismo? ¿Qué tipo de extensión lexicográfica sería pertinente para un desafío así? ¿Qué niveles de los usos de la lengua, en su diversa variedad, ameritarían ser tenidos en cuenta? ¿Hasta dónde la amplitud y complejidad del repertorio terminológico de los poemas es necesaria para dar cuenta de la amplitud y complejidad de ese mundo? Habría que ver inclusive si un proyecto de este tipo puede cumplirse desde una pretensión monolingüe, más allá de avalar la impropiedad de concebir la existencia real de «una» lengua. Y a propósito, ¿podría pretenderse reponer ese objeto de escala mundial desde el uso de una variedad de eso que suele denominarse «español»? El uso de esta lengua ofrece, por un lado, la memoria de una voluntad comercial de expansión que podría funcionar como genealogía braudeleriana del presente; por otro, una distancia prudencial o hasta refractaria en relación a la configuración más clásica y weberiana del capitalismo, al punto de que un simple verso en «español» podría funcionar como demora o hasta advertencia acerca de la existencia de diferentes temporalidades simultáneas además de la propiamente capitalista e industrial. A propósito, ya sería hora de señalar que Adorno exigía un arte a la altura del capitalismo industrial cuando ese capitalismo, doscientos años después de su emergencia, iniciaba su declive... Su Teoría estética se publica en 1970, poco antes de que la OPEP replanteara el precio de la energía epocal del petróleo y de que en Silicon Valley se crearan las interfaces para la aceleración digital. Sí, hoy un nuevo grado de abstracción organiza o desorganiza la vida social: el adjetivo con que Adorno caracteriza el capitalismo amerita una actualización para nombrar tanto su ascendencia posfordista como la ampliación superlativa de su órbita financiera. Flujos constantes de divisas, cada vez más desvinculados del orden de la producción, actúan como alerta de la pretensión de vincular, desde una lógica de certezas, signo y referente. ¿Y en cuanto a la apariencia informativa del poema en la página? Probablemente haya que tener en la biblioteca, junto a los tratados de métrica española, algún libro de Mandelbrot, para que la elección del ordenamiento estrófico sea considerada menos desde la geometría clásica y euclidiana que desde una fractal capaz de exhibir una dinámica de transferencias de dinero en la cual lo irregular y lo anómalo sean menos la excepción que la invariante de la estructura de un caos. Una serie de poemas con un diseño visual irregular podría ser

presentada entonces como crítica del paradigma del equilibrio que sostiene todas las teorías económicas liberales y ortodoxas según las cuales el mercado se autorregularía como si la vida ocurriese en el empíreo de Platón. ¿Habrá que considerar también la posibilidad de que los movimientos de sentidos del poema se interrumpan en ocasiones inesperadamente o deriven hacia puntos de fuga al modo de quiebres repentinos en el movimiento virtual del capital? Mmmm. En cuanto a la inscripción territorial de la poética: está, en términos de fundamento, en las modulaciones de una variante denominada, académicamente, «español del sudoeste bonaerense»; aunque ese registro acepte matices, resonancias, citas de otras numerosas variantes de uso en principio en Sudamérica en la busca de dotar a lo local de un carácter regional; en ese caso, la escucha se extiende a otras lenguas como las variantes del portugués o las aceptadas recientemente en la nueva constitución del «estado plurinacional» de Bolivia. Aunque atención: el tamaño global del mercado laboral con sus desplazamientos incesantes ha diluido la concomitancia directa de la relación entre lengua y territorio. Solo 60.000.000 hablan variantes de este idioma, según el último censo, en un país en el norte del continente americano. Por otro lado, con respecto a América Latina, espacio que es menos una realidad concreta que una aspiración política, siempre amenazada y necesitada de inteligencia y voluntad... ¡Supuestamente ya no hay más periferia! Eso que se calificaba como periferia en relación a un centro, o inclusive algunas décadas atrás como mundo tercero, se puede hallar en el centro mismo del centro, si bien queda por verse la posibilidad concreta de enunciar con solvencia un pensamiento así desde la, en teoría, no más existente periferia. Anotar: posible carácter reaccionario de cualquier nacionalismo ante la escala extranacional del capital. Anotar: acá, en esta parte del mundo, la ocupación ocasional del Estado puede no ser una posibilidad a despreciar. Anotar: la cuestión del Estado también debe formar parte de la poética, y no necesariamente en términos antagónicos. Anotar: problemas de una escritura afirmativa en tiempos en los que la épica revolucionaria ha perdido toda verosimilitud; es decir: en épocas «democráticas» (regúlese el énfasis de esas comillas de acuerdo al caso). Y habría que ver si una poética configurada desde esta parte del mundo puede desentenderse de su ascendencia productiva, más allá de las tensiones que puedan haber surgido y surjan mañana con respecto a esa misma ascendencia. No hay que buscar la palabra «soja» en los versos; hay que distinguir cómo los versos y aún estas mismísimas notas están escritas con tinta producida a partir de ese grano. ¿Estamos reflexionando sobre poesía? Sí, obvio: estamos reflexionando sobre poesía. ¿De qué vamos a estar reflexionando, si no? Pasando a otro tema, o no tanto, ¡cuánto tiempo



100

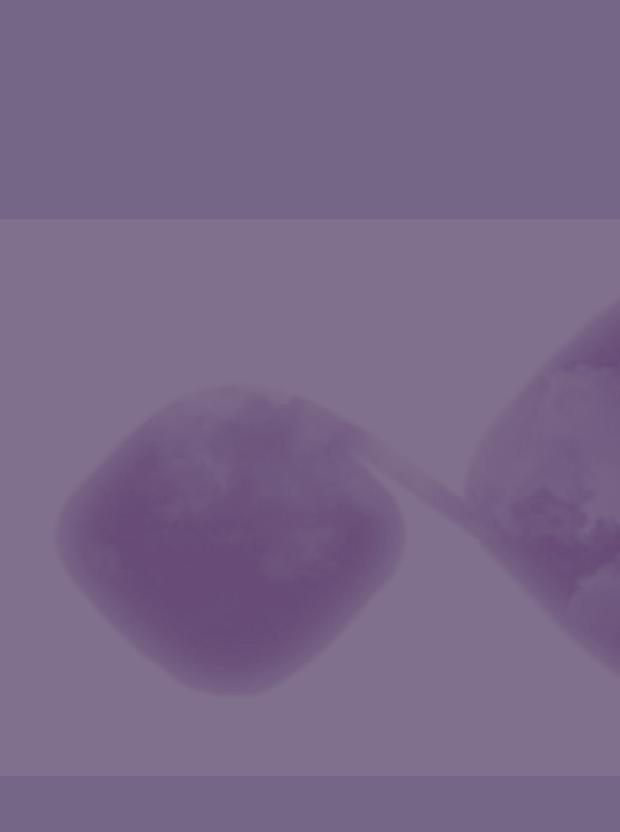
acumulado en desprestigiar al tema como tema! Temas: la importancia estratégica del estrecho de Malacca por donde pasan ajustadamente más de cien Malaccamax por día cargados de crudo saudí; las intervenciones de Marta Traba en los inicios de la televisión colombiana con programas como Historia del arte contada desde Bogotá; la fórmula Black-Scholes; hipótesis de las razones por las cuales se ha propagado la patología de la «bipolaridad»; las políticas de transferencia condicionada de renta (TCR) durante los gobiernos del exlíder sindical metalúrgico Lula Da Silva; Gramsci en la cárcel empeñado en criticar los conceptos teóricos que llevan a otro tipo de encerrona; ¿quién fue Jacobo Arbenz?; la expresión «mil oficios» utilizada en Lima y otros sitios de Perú; la escucha atenta de una conferencia de Milton Friedman en Santiago de Chile; consideración geopolítica de las cuencas hidrográficas y acuíferas de América del Sur; el proyecto chino de una nueva ruta de la seda denominado en la bibliografía OBOR, por sus siglas en inglés de One Belt One Road; implicancias actuales del concepto goethiano de la Weltliteratur; huertas organopónicas en La Habana; uso y abuso de FOC (Flag of Convenience) en ultramar; avances continuos en la aplicación de la inteligencia artificial en la agricultura; la iluminación nocturna del planeta como criterio de medición de desarrollo; el problema del término underdevelopment; Fukushima; Percy Byshe Shelley en Livorno, súperexcitado en medio de un bosque al escuchar en el canto de otro mundo de la alondra el anuncio de una posibilidad de vida mejor que aquella hecha de humo, ruidos y epidemia en una Londres multitudinaria y rápidamente metropolizada de la que él mismo había huido, etcétera. No, no etcétera. ¡Cuánta exasperante actualidad hay en las resoluciones románticas en torno a la poesía e inclusive en torno a la figura y el lugar social del poeta! ¡Cómo no tener en cuenta esas resoluciones cuando emergieron nada más y nada menos que en la emergencia misma de nuestra vida más próxima e industrial! La potencia de aquella operación ha sido tan extrema que se ha vuelto naturaleza, por lo que el ejercicio crítico de esa tradición, con afán de diagnosticar posibilidades y limitaciones de sus soluciones para la reflexión poética actual, es una tarea paciente y urgente a la vez. ¡Oh —pongo un ejemplo—, cuánta indulgencia hiperbólica al concebir la poesía como práctica de «resistencia»! Ahhhhhh, paso. En todo caso, que el poema como problema de organización asuma los problemas de la organización colectiva; sin ambición, sin pretensión. Conciencia del carácter ínfimo, lateral, casi inexistente, de esta práctica; y sin embargo... Una biblioteca donde compartan estantes Dante, Arrighi, Pedro Henríquez Ureña, Mandel, Mistral, Pasolini, Jameson, Mariátegui, Pound, E. P. Thompson, Auerbach, etcétera. Los estantes más apretados de los volúmenes estrechos de los contemporáneos.

Aunque biblioteca sea un nombre equívocamente solemne para indicar además el trato insustituible y cotidiano con archivos: carpetas .doc o de cartulina con recortes, folletos, informes ministeriales, cuadros estadísticos, tesis doctorales, fotografías, artículos de opinión, noticias de todo tipo y demás. Un ojo en la biblioteca y en el archivo y un ojo en la página del periódico online. Entrenamiento para que el poema pueda ser superficie de inscripción de los tipos de escritura más disímiles: el poema como espacio de ejercitación del orbe heterogéneo de los discursos. Por supuesto, ¡la metodología también forma parte de la poética! La metodología: una poética en sí misma. Por un lado, con respecto al modo de elaborar los versos, tanto en referencia a la cuestión más utilitaria de las etapas y hábitos de la labor como en relación a toda la parafernalia de dispositivos virtuales y concretos necesarios: marcadores, cuadernos para registrar ayuda-memorias de diversa índole, ¿un pizarrón en una cocina?, frecuencia de los back-up, repuestos para el lápiz portaminas. Por otro, con respecto al modo de elaborar la vida diaria para elaborar esos versos: estrategias para escamotear tiempo a los trabajos pagos, para diseñar una vez y otra vez y otra vez una disposición de comidas, ejercicios, sueños, visitas al oftalmólogo o al dentista y demás que sostengan el cuerpo que sostiene el poema. El cuerpo no se tiene, se hace. El tiempo no se tiene, se hace. El poema no se tiene, se hace. Táctica para el pago de impuestos si cupiera, rutinas de uso del lavarropas, zapatillas cómodas para andar, etcétera. Amistades y amores, también, ¡claro! Si el poema es un problema de organización, la organización del poema no está desvinculada de la organización del día, de la semana, del mes, del tiempo que demande el proyecto del que forma parte ese poema. ¿Y la sintaxis? Al modo de las herramientas en un tablero: articulaciones de la coordinación, de la disyunción, de la voluntad adversativa o de la subordinación real o potencial, pero también presencia de usos más inmediatos e instrumentales capaz de dar cuenta mediatamente de los soportes recientes de la comunicación aun en una práctica no exactamente comunicativa como la del poema. No olvidar los criterios para la presencia y la ausencia de los signos de puntuación. Ah, sí: la fantasía de que el poema pueda funcionar como una intervención en el orden de los problemas epistemológicos. El poema: tentativa inverosímil para desafiar la fragmentación decimonónica y disciplinaria entre economía, sociedad y política en sus distintas manifestaciones. La tarea de contrarrestar el carácter neto de esas diferenciaciones. Una heladera en un quiosco junto a una plaza en un barrio lateral, en verano: los precios de cada marca de cerveza están escritos a mano en papeles pegados al vidrio porque hay inflación y deben ser modificados con cierta regularidad. Pero las cervezas siguen saliendo, y ahora mismo se produce una

escena al atardecer de tres, cinco, siete que se juntan, conversan, toman y ríen como si el problema adorniano del capitalismo actualizado, posfordista y financiero, con su nivel cada vez más alto de abstracción y la virtualidad de los valores a futuro trasladándose de un sitio al otro del planeta en milisegundos, no existiera. El reconocimiento no ya de esa indiferencia, sino también de esa capacidad casi innegociable para generar un encuentro, tiene que estar. O sea, la poética tiene que alojar aquello que la resienta, que la desconozca, que la cuestione en su totalidad para poder disponer de un derecho mínimo a la existencia.









palabra articulada





EL RELINCHO, LA GOTA, EL CABALLO BLANCO

Esther Camón sobre Pilar Cómez Bedate

EL 12 DE NOVIEMBRE DE 2015, Pilar Gómez Bedate, traductora de Primo Levi, de Mallarmé y de Boccaccio, ensayista y profesora en la Universidad de Mayagüez en Puerto Rico y en la Pompeu Fabra, y autora de un magnífico monográfico sobre Mallarmé, visitó la Fundación José Hierro. He tenido que acudir a la hemeroteca para recordar la fecha exacta, y me ha emocionado encontrar unas fotos suyas en el aula, riendo, muy contenta. Sus últimos años en Madrid, lo repetía muchas veces, fueron muy felices, se sentía rejuvenecida, rodeada de amigos nuevos y reencontrados, y estaba orgullosa y contenta de haber acometido la enorme tarea de mudarse a Madrid desde Barcelona, y de emprender una nueva vida, siendo ya bastante mayor. Aquí desplegó una gran actividad, no solo centrada en la reedición y difusión de la obra de Ángel Crespo, sino también en su propio trabajo, publicando, por ejemplo, una reedición de su traducción de *Un golpe de dados*, de Mallarmé.

Aquel día fue muy especial para todos, nos contó muchas anécdotas de sus viajes junto a Ángel, recuerdo en especial lo relativo a Brasil y el recibimiento de los poetas concretos, e impartió una clase magistral con la naturalidad y elegancia con que lo hacía todo. Y con la misma sonrisa. El tiempo es intercambiable, y tal vez ahora mismo esté transcurriendo ese momento de nuevo, en algún otro plano, con algún matiz levemente diferente, pero lo cierto es que Pilar murió el pasado verano, el 12 de agosto de 2017 (decir «tiempo intercambiable», y fijarme ahora en la coincidencia numérica, en ese 12 que se repite como una contraseña, como un eje de planos levadizos).

Recuerdo muy bien los días previos a su muerte, estaba en Santander, impartiendo un taller en la Universidad Menéndez Pelayo, y Jordi Doce (y aquí resuena el número por tercera vez), amigo de ambas, me avisó de que el final era inminente. El día anterior a su muerte visité la exposición de Bill



Viola en el Guggenheim de Bilbao, y, frente al impresionante Tristan's ascention, me empecé a despedir. En el vídeo, un cuerpo enteramente vestido de blanco, el de Tristán, yace sobre una superficie plana. El agua cae sobre él, cada vez con más violencia, hasta que, en un momento dado, el cuerpo de Tristán, levitando, se eleva poco a poco hacia la fuente de la que todo mana, la más elevada, que redobla su fuerza para atraerle. Tanto llovía allí dentro que sentí, casi corporalmente, que Pilar empezaba a abandonarnos. A la mañana siguiente, y después de una semana de lluvia y tiempo desapacible, en Santander amaneció un día radiante, recién hecho. Salí a pasear junto al mar, en la Península de la Magdalena. Lo miraba todo como si fuera la primera o la última vez, con la intención de prestarle a Pilar mis ojos y mi cuerpo para que pudiera despedirse del mar y de la luz entre las hojas, de las voces y la alegría de lo recuperado así, como si nada, por el simple hecho de abrir los ojos al despertar y reconocer el mundo de nuevo. A mediodía cogí el tren de vuelta a Madrid y leí un poemario de Silvestro Neri traducido por uno de mis alumnos, que me lo había regalado. Eran poemas escritos desde el dolor por la muerte de su esposa y estaba dividido en cantos. Uno de ellos se titulaba «Horus naciente».



Pilar Gómez Bedate y Esther Ramón en la presentación de *Poemas últimos*, de Ángel Crespo, Fundación José Hierro, jueves 12 de noviembre de 2015.

Al llegar a Madrid me enteré de la noticia de que Pilar había muerto esa misma mañana y me uní al viaje hacia el tanatorio de Zaragoza que estaban organizando para el día siguiente Jordi Doce, Javier Lostalé y José Luis Gómez Toré, todos amigos. Después de ultimar detalles, me senté ya en silencio y recordé, a solas con lo que sentía. En los últimos meses había visitado muchas

veces su casa, porque estaba escribiendo un artículo sobre su contribución y la de Ángel a la recepción de la poesía concreta brasileña en España. Pasábamos la tarde enfrascadas en libros y revistas, me contaba lo vivido, fuera de esos papeles, que cuidaba con devoción extrema, y al final cenábamos algo ligero y seguíamos charlando, de sus proyectos y trabajos en curso (dejó, por ejemplo, un importante ensayo incompleto, que aportaba una perspectiva nueva sobre algunos miembros de la generación de los 50), de la vida.

Me sentí culpable por no haber ido a Calaceite aquel verano y no haberle casi explicado por qué no podía aceptar su invitación en aquellos días, y entrañé el aprendizaje de cuidar los afectos con la conciencia de que las personas pueden desaparecer, en cualquier momento. También vino el recuerdo de la última vez que nos vimos, en la lectura de una amiga, brevemente pero con el mismo cariño de siempre. Despedidas que no se viven como tales, pero que son definitivas, y la sensación de culpa que de alguna manera nos interpela ante la irrupción y la extrañeza de la muerte. Cogí de la estantería, casi sin pensarlo, su libro Las aguas del río, escrito después de la muerte de Ángel Crespo, con esa añoranza insalvable, y también La voluntad de perdurar. Poemas 1949-1964, de su marido. Abrí primero, al azar, el libro de Las aguas, y Pilar, que ya no tenía voz, dijo lo siguiente:

LA ESPERA

Otra noche ha pasado y me retiro a mi habitación solitaria dejando afuera al cielo oscuro y a la luna encendida. ¿Cuántas noches pasarán hasta llegar a la postrera vez que mis manos hagan los gestos de cerrar puertas y ventanas?

¿Estaré sola cuando llegue la muerte que a todos nos lleva y nos conduce a los lugares de los que todo lo ignoramos? ¿Te veré llegar a buscarme montado en un caballo blanco y me subirás a la grupa para cruzar el verde prado?

Ven, amor mío, que te espero ensartando días y noches como las cuentas de un rosario que se desgrana entre mis dedos.

Me estremecí y, casi sin pausa, abrí el libro de Ángel, que respondió de inmediato:

La tarde gris chupa el cristal de la ventana y se oprime, aterida, contra la fachada que recorre un rosal.

El aire de la estancia cuelga de cada clavo el olor a romero, a salvia y a chaparro quemado y sus lianas de humo caen pesadas al suelo: se deslizan, ascienden hasta las cinturas.



Lejos, se oye el relincho, se presiente una piel que se sacude de prisa los nódulos de lluvia. Y el chaparro crepita y responde así al llamado; y la lluvia abandona un instante el cristal para empapar de nuevo a la yegua.

Atónita y conmovida por la aparición de ese relincho que Pilar había reclamado, necesité, tal vez, una confirmación, y volví a llamar a la puerta a través del libro de Ángel:

Y el relincho levanta al enjambre, que vuelve gota a gota a caer, pájaro a pájaro —la alondra: un goterón— en la áspera y remullida colmena.



Pilar Gómez Bedate y Ángel Crespo en la Fiesta de la Primavera en Upsala, Suecia, 1970.

Bastó con eso. «Ya están juntos», pensé. Recordé los ojos chispeantes de Pilar, que más de veinte años después de la muerte de su marido, con quien vivió una historia difícil, casi imposible, en sus inicios, seguía hablando de él como una enamorada, y me fui a dormir con el convencimiento de que todas las simas se

pueden salvar, hasta las que parecen más profundas, más definitivas, de que el espacio y el tiempo que se borra también nos abraza, y nos permite, si lo deseamos con la suficiente fuerza, volver a abrazarnos.

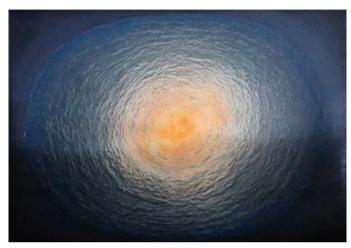
A la mañana siguiente, me levanté con miedo de confrontar físicamente la muerte. Pero en cambio vivimos un día luminoso, primero en nuestro viaje, en el coche de José Luis, y luego al llegar y charlar con Nacho, el sobrino de Ángel, y con su pareja. Comimos frutas escarchadas y nos acercamos por turnos al cristal, para acompañarla.

Para escribir el prólogo a la reedición de los últimos poemas de Ángel Crespo, buscando el hilo mercurial de la clave alquímica, Pilar me prestó un catálogo de Orús, pintor que fue gran amigo de ambos, de quien también me enseñó varios cuadros, tanto en su casa de Madrid como en Calaceite. Bajando las escaleras del tanatorio de Zaragoza, donde Pilar había llegado por casualidad después del derrame que sufrió en Calaceite, fue Jordi el primero



que reparó en el cuadro: «Mirad, un cuadro de Orús, el amigo de Pilar y de Ángel». Y efectivamente, allí estaba, un cuadro original de Orús pintado en los años 70 y titulado, significativamente, *Mundos paralelos*. El cuadro contenía un fuego interno y vivo, como si amaneciese dentro de un volcán. Nos fuimos confortado por el fulgor interno de esa imagen, que era como un guiño de Pilar y de Ángel, reunidos en el relincho, en el caballo, en la gota de lluvia.

Esa misma noche, una amiga me contó la historia de Horus, el elevado, el hijo de la muerte y de la vida, de Isis y Osiris, y solo ahí me acordé del libro en el tren. de Orús-Horus, de los mundos paralelos y de la certeza del amor, que trasciende cualquier caída, que amanece hasta en lo borrado.



José Orús Fernández, *Mundos paralelos* (década de 1970), 259 x 178 cm.



Sira hernández bronchud

Pianista, nació en Barcelona. Comenzó sus estudios musicales en Turín, y cuenta con una larga y exitosa carrera como concertista, además de haber grabado múltiples CD con sus interpretaciones de Bach, Scarlatti, Albéniz, Satie, Debussy o Chopin. En el más reciente, interpreta con gran delicadeza y sensibilidad las *XII Sonatas* del Padre Antoni Soler, descubiertas y transcritas en 1925 por Joaquim Nin i Castellanos, padre de Anaïs Nin.

A Pilar

EN SILENCIO. La recuerdo así, envuelta en el silencio. El golpe de tos seca y una cierta manera de colocar las manos, con las uñas siempre perfectamente cuidadas y pintadas, los dedos largos y bellos con su anillo de oro y coral. Elegante, discreta. Tan inteligente y a veces tan implacablemente mordaz en sus apreciaciones, en sus juicios siempre certeros. Y con un fino sentido del humor y de la ironía que brillaba siempre en las conversaciones. Amiga, confidente. Sabía escuchar como pocas personas saben. ¡Con cuánta complicidad podíamos estar hablando horas y horas!

Recuerdo un viaje juntas (hicimos tantos) a Turín, en Italia, mi ciudad de juventud y de formación, con ocasión de un premio literario que portaba el nombre de Ángel Crespo, su amado esposo fallecido hacía unos años y mi querido amigo. Nos alojamos en el Hotel Roma, en Piazza Carlo Felice, por cierto, el hotel donde se había suicidado Cesare Pavese y que en esas fechas se estaba reformando en parte. Nos dieron dos habitaciones en la planta superior, pequeñas y todavía por reformar, pero con unas vistas preciosas a la plaza. Pilar estaba feliz, me decía que se sentía allí como una colegiala en una residencia de un colegio mayor, compartiendo conmigo las comidas y las cenas, charlando y riéndonos de cualquier cosa. Tan cerca las dos. Una tarde visitamos a mi querido amigo Renzo Levi, hijo del gran escritor Primo Levi, que yo le presenté (Pilar es la extraordinaria traductora de la trilogía de Primo Levi, con su imprescindible obra Si esto es un hombre, etcétera). Después me quiso invitar a cenar en el emblemático y lujoso restaurante Il Cambio, famoso por haber sido testigo de los encuentros de Cavour para decidir la unificación de Italia, en el lejano 1860-1861. Fue estupendo. Las luces, la comida, el mantel, el servicio. Todo. Pero sobre todo la alegría con la que brindamos por el arte, la vida, la amistad, con esa complicidad maravillosa que siempre nos unió. Gracias Pilar.

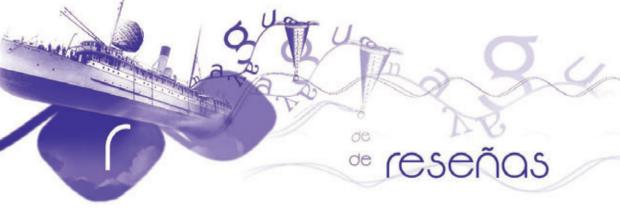




reseñas







Julio Espinosa Querra

Los cuadernos de la Tierra Jorgenrique Adoum Barcelona, Ultramarinos, 2017



ULTRAMARINOS es una editorial pequeña, que hace poco ha comenzado su andadura. Con solo cinco libros (el quinto, muy reciente), ya se ha transformado en una editorial de referencia en el mundo de la poesía, por lo arriesgado de su apuesta y por lo cuidadas que son sus ediciones. Cuando uno tiene un libro de Ultramarinos en sus manos no puede evitar las ganas de leer y de pensar algo así como «cuando sea grande, me gustaría que publicaran mi obra completa» (o una antología, al menos).

Esta editorial con sello propio publicó a fines de 2016 Los cuadernos de la Tierra, del ecuatoriano Jorgenrique Adoum (1926). Adoum, además de poeta, fue periodista y diplomático, y residió en diferentes países de América, Europa y Asia. Es considerado uno de los grandes poetas de su país y nunca se deja de citar que fue secretario de Pablo Neruda entre los años 1945 y 1947 del siglo pasado, cuando lo echan de Chile por petición de la embajada de su propio país. Mantendría una relación de amistad con Neruda hasta 1971 y cargaría con el peso de las palabras de su padrino cuando señaló que era —con solo veintiséis años— «el mejor poeta de América Latina».

Seguramente el momento en que comienzan los «problemas» para el poeta ecuatoriano es ese. Cuando Neruda hace esta afirmación, la poesía está cambiando de nivel y, a los pocos años, todo lo *nerudiano*, en especial el *Canto General*, sonará añejo. Y Adoum imita a su maestro en *Los cuadernos*

de la Tierra, transformándose en un epígono más de tantos, aunque quizá el epígono más adelantado y más fiel al maestro.

Para poder entender dónde se ubica el libro de Adoum es necesario profundizar en esta relación con Neruda: el *Canto General* se publica el año 1950, pero el poeta llevaba más de una década trabajando en él. Por tanto, como secretario, Adoum asistió en primera persona al advenimiento de un libro muy celebrado, que lo caló tan hondo que no pudo remover su influjo. Adoum publica los cinco primeros libros de *Los cuadernos de la Tierra* entre 1952 y 1961. Luego, ya en los años noventa, publica *Tras la pólvora, Manuela*, que se transforma en el último tomo de este proyecto y que, supuestamente, se escribió en el año 1960 o 1961.

Desde este punto de vista y pensado como un todo, Los cuadernos de la Tierra no representan aporte alguno a la poética latinoamericana del siglo XX, puesto que no son más que una repetición de parámetros poéticos, de una voz existente con anterioridad y agotada por dos poetas chilenos: primero, Pablo de Rokha, que posee una voz épica anterior a la de Neruda, seguramente menos pulida, pero tan potente como la de este (no olvidemos que su libro/poema Satanás es del año 1927); y luego el Nobel, con el Canto General ya citado. El poema de Adoum no abre territorio, pues ni siquiera cuando intenta variar sus textos hacia el humor o cierta —mínima— oralidad, es auténtico: su poesía se representa como legataria de otros autores del continente, pudiendo tener solo en Ecuador un valor en un sentido de historiografía literaria.

Para poder sostener esto que digo, se hace necesario contextualizar la obra de Adoum. Es un poeta nacido a mediados de los años veinte que escribe como un poeta de fines del siglo XIX. Es más, poetas de esa generación superan con creces su propuesta. Además de los dos Pablos citados —De Rokha (1894) y Neruda (1904)—, está Vicente Huidobro (1893), que en el año 1952 llevaba cuatro años fallecido y había cambiado la forma de abordar la poesía; Juan Larrea en 1935 ya ha publicado Oscuro Domino, casi veinte años antes que los dos primeros libros de Los cuadernos de la Tierra. Trilce, de Vallejo, es de 1922, Poeta en Nueva York de 1940 e incluso Requiem, de Humberto Díaz Casanueva, con el que también se emparente a veces, es de 1944.

Pero después de estos poetas, por lo menos en Chile, ya viene una revolución: aparecen Nicanor Parra (1914), Gonzalo Rojas (1916) y Eduardo Anguita (1914), poetas que cambian la mirada y «matan» la poesía épica y creacionista, la acercan a lo cotidiano, la hacen palabra de antihéroes. Ahí están: Poemas y antipoemas (1954), La miseria del hombre (1948) y El poliedro y el mar (1962).

Vayamos más lejos aún: ¿qué están haciendo los contemporáneos de Adoum entonces, los nacidos en los años veinte y comienzos de los treinta?



Olga Orozco (1920), aunque cercana a cierto tono nerudiano, ya ha comenzado a alejarse en sus primeros libros, para transformarse en una poeta única y totalmente identificable, ¡Oh, hada cibernética! de Carlos Germán Belli es de 1961 y es una escritura desenfadada, ajena a lo épico y lo tremebundo. La grandilocuencia de estar presente lo está desde el sarcasmo. Eielson, Lihn, Juarroz, Gelman, Teillier han publicado varios libros que han nacido no de la lectura y superación de lo nerudiano, sino de poetas como Parra o Rojas.

Es así como Jorgenrique Adoum y *Los cuadernos de la Tierra* aparecen en el panorama de la poesía de Latinoamérica como una península de un pasado que ha sido leído, procesado y rebasado. Pero esto, con todo, no quiere decir que su poesía sea «mala», sino, simplemente, que no es el gran poeta que se nos señala en el prólogo, por lo menos, en este proyecto de cinco libros ahora publicado.

Por ello, como lector y autor me interesaría mucho más leer *Curriculum mortis y Prepoemas en postespañol*, donde, según Saúl Yurkiévich, Adoum logra ser él mismo, más allá de lecturas e influencias que condicionaron parte importante de su obra.

Me hago la pregunta al terminar esta crítica, si este libro se hubiese publicado si no contase con el apoyo (y segura financiación) de la Fundación Jorgenrique Adoum. Y me quiero responder que algunos proyectos tiene la finalidad de hacer posibles otros, más arriesgados, como los libros de Juan Luis Ramos y Chus Pato. Si es así, vale la pena algunas licencias, aunque los editores no lo deben transformar en una constante.



Adelgazar hasta el hueso: la contención poética de José Manuel Arango

María José bruña bragado

La sien en el puño. Antología poética José Manuel Arango Selección y prólogo de José María Castrillón León, Eolas, Colección Anfitriones, 2017



Lentius, profundius, suavius Alex Langer

La POESÍA de José Manuel Arango combina, a lo largo de su trayectoria, dos vetas disímiles que no lo son tanto y conviven, se nutren con delicadeza, se complementan: la observación detenida de la realidad circundante con sus misterios y hallazgos, con sus dolores, esto es, la percepción sensible que parte de lo concreto y un ejercicio de inmersión autorreflexiva de hondura y calado, una indagación interior en la verdad del sujeto. Se trata, en realidad, de dos formas de conocimiento y exploración: experiencia y pensamiento, que practica, con intensidad inédita, la lírica: como atención al mundo, como buceo en el yo. Este cruce de líneas se respira con tal naturalidad en los textos del colombiano que no parece tal, pues ambas son, finalmente, como adelantábamos, dos manifestaciones de una misma sensibilidad, lo que ligado a una forma externa reconocible da lugar a una voz propia, de inconfundible autenticidad, a un estilo, como bien observa José María Castrillón en el revelador prólogo del libro.

En su vertiente meditativa, íntima, depurada, nos transporta, deliberadamente, a otro tiempo, a una suerte de espacio sacro o trascendente, o al menos aurático —raro en tiempos de escepticismo radical—, nos extravía entre calles y plazas, entre ceibas y montañas, entre muchachas y aves, y nos deja el gusto de lo antiguo —una antigüedad nada local, sino universal— y de lo divino —tan solo entrevisto— en la boca, en la mirada. Consigue detenernos en el umbral de las cosas, supuestamente elementales o prosaicas, con cuatro pinceladas impresionistas que crean un ambiente urbano, un paisaje interior de una intensidad expectante y sin que medie el tamiz de la razón. El conocimiento del



mundo cercano, corriente, es, finalmente, conocimiento del mundo y cercanía con lo trascendente —no hay más que recordar el poema «Correspondencias» de Baudelaire—. Logra, pues, el sujeto poético que nos detengamos en el milagro cotidiano del afuera, en el de adentro, con asombro y parsimonia, con una serenidad casi ancestral, con una sabiduría ritual que hemos olvidado y se aproxima a la iluminación mística. A partir de medidos encabalgamientos, de una exquisita precisión léxica, de un notable despojamiento sintáctico que prescinde de adjetivaciones y redundancias y se relacionaría con la purgación ascética —sabida es su animadversión hacia el barroco, según nos señala en cita elocuente el notable proloquista—, nos adentramos en un universo solo bosquejado, y lento, demorado, que se adelgaza hasta el hueso, hasta la médula para configurar un esqueleto semántico, pero también conceptual, de extraordinaria sobriedad y contención expresivas. El mundo puede «estar bien hecho» como afirmara Jorge Guillén en su poema, o ser un nudo convulso, incomprensible, inhóspito, pero en cualquier caso este es contando con el mismo pulso de transparencia y perpleja serenidad, desde el tempo quieto en que se instala la mirada poética a partir de sus primeros libros. De alguna manera, el lenguaje, nada hermético en este caso, reordena el mundo, lo equilibra, le da sustancia y solidez y conjura sus excesos, sus violencias, sus dolores en lo que constituye todo un arte porque «el poema que viene al mundo, viene con el mundo a cuestas», escribía Celan. Cita rescatada por el poeta Gómez Toré en su relevante trabajo sobre el poeta alemán (Gómez Toré, p. 139).1

No falta, sin embargo, la audacia en las formulaciones poéticas de Arango a partir de repeticiones léxicas cuyo atrevimiento nos convence, a través de imágenes fortuitas —como el plano contrapicado del sexo femenino y los enormes senos—, elipsis e hipálages que se insertan con una falsa facilidad en la andadura del verso. Como señala Bajtin en su noción de heteroglosia, debajo de cada palabra se mantienen conversaciones secretas, cifradas que ayudan a comprender más cabalmente una búsqueda, un espíritu, una obra y su proyección. El mundo existe en función del lenguaje que utilizamos para nombrarlo. En el caso de Arango estas palabras podrían ser: «antiguo», «sagrado», «oscuro», «origen», «dioses», pero también «senos», «pubis», «flauta», «fruta», «montañas». Lo tangible y lo oculto, lo exterior y lo interior, lo sagrado y lo profano, lo prodigioso y lo prosaico están sutilmente imbricados, forman parte de la misma realidad.

¹ Gómez Toré, José Luis (trad.), «Microlitos. Prosa póstuma inédita en español de Paul Celan», en *Revista de Occidente*, enero de 2014, pp. 136-142.

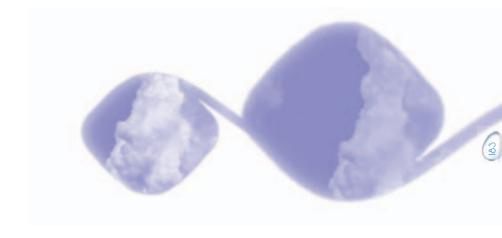
La edición, de esmeradísima factura y en la que se percibe el mimo bibliófilo del poeta Tomás Sánchez Santiago, a la sazón coordinador de la colección Anfitriones, incorpora un prólogo, imprescindible, muy bien documentado y de enorme lucidez para abordar la escritura de un poeta poco explorado y leído fuera de Colombia. En este sentido, la labor, nada complaciente, de recuperación de Eolas poesía me parece extraordinaria en su necesaria apuesta por el riesgo.

La narratividad celebratoria de lo cotidiano, de poso y raigambre coloquial, está muy presente en el primer libro incluido en la antología —Este lugar de la noche (1973)—, donde la aparente sencillez deslumbra a través de potentes imágenes colombianas, trasladables, en realidad, a cualquier cultura, atemporales: vendedores en las plazas y mercados, jóvenes hermosas, música de flauta, acento indígena, gesto que muestra que el prodigio habita en el mundo sin que apenas nos percatemos del mismo —«los rojos querubines del fuego», «los pájaros mueven los ojos dorados», «olvidados dioses hablan»—. No hay adorno retórico sino un quedarse, insisto, con lo esencial, con la pureza de lo desnudo, sin revestimientos de tipo alguno hasta que el verso queda mínimo, reducido a una o dos palabras en ocasiones que precisan del necesario encabalgamiento y una pausa versal que nos aproxima a lo zen, al corte del haiku para dotar de sentido al conjunto, o bien para ignorar el sentido y quedarse con la emoción y el instante. Nada más alejado del horror vacui que esta poética del bosquejo, diáfana y honda. Nada más alejado tampoco de la erudición o el intelectualismo en poesía. La imagen se liga a veces al concepto, pero el peso suele tenerlo la primera y suele ser un fogonazo certero, directo, un golpe seco al corazón: «la sombra de un árbol cuelga / inmóvil sobre el muro blanco / y / de pronto / sin raíz, el deseo / de quedarse en este día, siempre». Lo ritual da paso, en ocasiones, a presagios de muerte, abuso, injusticia, pues no en vano la época de la «violencia» estaba signando, agónicamente, al país andino en aquellos momentos. El yo, observador, se contagia de la brutalidad —volviendo nuevamente a la teoría de las correspondencias—y la naturaleza toda se vuelve hostil, adusta, cortante, con sus quebradas abruptas, con sus nevados agrestes. También encuentra sitio en sus poemas la filiación a través del reconocimiento de un rostro, el del hermano, el del padre, en el propio. Signos (1978) tiene otra tonalidad y se erige monumento al amor, lugar de celebración erótica y terrena. Otros poemas (1984-1997), por su parte, está poblado de pájaros, muchos locales: palomas, carriquís, golondrinas, sombras, árboles, y retoma el intimismo y la mirada, desde lo privado, exacta en los detalles exalta el bullicio de la vida. Cantiga (1987) está habitado también de anuncios y constataciones del horror cotidiano: la ciudad se militariza con la presencia de cadáveres por doquier



—«Como para el amor», «La terca vida», «Ver el rectángulo de la tumba», «Los que tienen por oficio lavar las calles»—. El amor sigue pero es un amor compañero y cómplice, de costumbre, un amor sin misterio aparente, más prosaico, pero igualmente hondo. *Montañas* (1995) pone el énfasis, nuevamente, en la aridez y lo desolado del paisaje colombiano tan duro, arduo, afilado, seco —montañas—, y en la vegetación agostada, ardida: «Y el mundo visto desde / detrás de la mira de un fusil, / con un solo ojo» que, sin embargo, se extraña como se extraña lo que nos pertenece.

José María Castrillón desbroza, sin aniquilar, el espíritu de unos versos que van desde la apropiación de los mitos indígenas hasta una sensualidad ritual porosa, aprehendida con inteligencia observadora, hecha propia y única. El crítico habla en el prólogo de penuria en tiempos de sobreabundancia, de parquedad y sobriedad en tiempos de exceso. Volver a la raíz —del verbo, del ser—, al origen siempre ilumina, pero rescata, más que nunca, «en tiempos de peligro» como los nuestros —la vigencia de la frase visionaria de Benjamin es notoria— y nos recuerda que la poesía redime, concilia, exorciza, refugia o, al menos, consuela, alivia. Arango capta lo claro, indaga en lo oscuro, se interroga y transita todos los estadios para enriquecer el mundo, para completarnos. Es consciente de que se puede intentar aprehender lo latente, lo que está a punto de ser, lo que no se ve, pese a su proliferación, como afirma Aitor Francos en una de sus poéticas. Con una discreción y elegancia natural extraordinarias, la poesía de Arango nos presenta solo la criba después de haber distinguido la paja del grano y ello sin que la densidad conceptual nos golpee enigmática, sino rotunda, asombrosa, emocionante: se queda con lo importante, con lo vertebral de la vida. Y de la muerte.



Después de la escisión: versaciones con-nuestras manos nudosas

Eva María Chinchilla

Fragmentos de un diario desconocido Noni Benegas Reedición XXIV Premio Esquío de Poesía Madrid, Ediciones La Palma, Colección eMe, 2017



Se recolitan este año dos obras de Noni Benegas que se hallaban agotadas. Y esto, tres años después de que se recopilara una antología de su obra poética seleccionada por ella misma, con carácter temático y no cronológico, que nos pone a orbitar en su obra como un conjunto que fuera imantado por determinadas claves: El ángel de lo súbito, a cargo de Benito del Pliego. Para quienes ya hayan manejado esa selección va a ser más sencillo reconocer por cuáles de esas claves transita a menudo Noni en Fragmentos de un diario desconocido: el lugar —también el de la escritura—, el sueño o la sangre familiar, entre otras.

Puede llegar a resultar atractivo y ameno el desdoblamiento formal de texto versal/no versal o verso/prosa en los libros de poesía. En Benegas más, porque ella no parece estar ensayando lo que prescribió Juan Ramón para evitar la poesía prescindible: reescribir o duplicar en prosa, a ver qué sucede, o viceversa; sino porque ella nunca deja de estar escribiendo poesía. El que la elección formal de la prosa esté en cursiva, parece reafirmarlo. Ella lo llama voces: «Yo tenía unos textos en prosa poética y me di cuenta que hablaban con otros textos que tenía escritos y no sabía cómo armar el libro. Me di cuenta de muchas de las voces que yo tenía. Y también me interesaba mirar desde otro lugar eso mismo que estaba pasando en la escena principal. El desdoblamiento, que a veces puede ser triple» (la autora, en reciente conversación con Mercedes Cebrián dentro del ciclo «Describo que escribo» en Casa de América, que por cierto se puede disfrutar online).

Y con todo, «voces» es un término que por decir demasiado cada vez dice menos, tal vez porque se ha abusado tanto de él en la crítica literaria de la poesía escrita por mujeres de los años ochenta y noventa, que se quedó exhausto. Aunque tuvo su lugar, y muy importante. Yo soy más partidaria de asociarlo con un cruce entre identidad, enunciación y posicionamiento del decir; especialmente del decir de autoras que se nutren de variados géneros



y subgéneros, que gustan y buscan en la hibridación, en el ensayo y en otras disciplinas artísticas, por ejemplo; con la libertad para sentirse deudoras, y creadoras, dentro no de una, sino de varias tradiciones por las que se sienten atravesadas; en un intento por reunirse después de haber sido escindidas, y reencarnar ese impulso en escritura de una sujeto que activamente se construye, y reconstruye, después de la escisión. La tipografía de cursiva de los fragmentos en prosa me remitiría tanto a la alusión a un tiempo particular de enunciación distinto de los poemas en verso, como a la conciencia que tiene la autora de estar, de algún modo, citándose a sí misma; y por tanto da pistas de una distancia del sujeto autora sobre esa autora que no está sujeta a escribir como poeta, sino que usa, como material poético, diarios, reflexiones. Para mayor claridad puede ser útil el ejemplo de las acotaciones teatrales: estudiábamos la cursiva, en la escuela tradicional, fuera de los títulos o citas, como propia de las acotaciones, que daban cuenta de una distancia escénica del autor hacia el texto, al servicio de su representación. Pero también, y desde Valle-Inclán, de ese decir desde otro lugar, otra posición, y por tanto de un autor distinto del dramaturgo. Entonces aquí, podría la cursiva estar dando cuenta de una autora distinta-de-la-poeta-pero-al-servicio-de-la —significación—poética, y de las resignificaciones que resultan de esa duplicación, en confluencia más que en oposición, pero también en pulcra alternancia (un fragmento en prosa cursiva, otro en verso redonda).

Sea como sea, es en esta duplicación donde me parece que reside la magia de lo que va operando la lectura de este poemario; prende, como mecha o fósforo, la sensación de estar tocando con la punta de los dedos algo hasta ese momento desconocido, y de producir por tanto ese traslado en la percepción de los significados, a ese lugar, ese tiempo dentro del tiempo en lo que dura el poema, conocimiento en duración. A medida que se lee, algo se va reuniendo, va convergiendo en un lugar que ni es el del verso ni el de la prosa, y que sin duda es lugar de conocimiento, y de re-conocimiento.

Siempre está en búsqueda, esta escritura: de hecho en un poema se reconoce en búsqueda de la verdad: le preocupa, como le preocupó a Unamuno en su momento —y conozco el dato porque se lo he leído a otra Noni, la investigadora y ensayista— que la rima pueda alejarla de la verdad, a esta poeta filósofa.

Y aplicando un calificativo que ella misma señalaba de Jose María Valverde —prologuista de su primera obra, *Argonáutica*—, además de filósofa, erudita alegre. Numerosas lecturas de Noni atraviesan e impulsan varios poemas de este libro; un reconocimiento que se presenta al final del poema, y que rehúye la tradicionales preposiciones autoriales (de, por, *by*), acercando la identificación al tiempo donde literatura y vida se reúnen más a menudo,

fuera de la lectura: en el de las con-versaciones; no lo cita solo porque le impactó literariamente, sino porque la ha acompañado; cual Diotima que entra en conversación con otro mundo simbólico, y muestra el poema como fruto, o como lugar donde algo converge, parece decirnos Benegas, con peculiar modestia, al usar la preposición «con» delante de esas autoras con las que salda su deuda. Y también como quien se posiciona, toma postura en algunos lugares, casillas del tablero de la oca de su vida de escritora: de puente a puente, y escribo con quien me arrastra en su corriente.

«Freud nunca se preocupó por la mística femenina, Lacan sí», afirmaba recientemente Victoria Cirlot en una charla de Poemad 2017. Lo cito porque hacia la mitad de *Fragmentos*, los versos entran en explícito diálogo con la mística de San Juan de la Cruz. Inesperados como esos libros de Juan Gelman, entre mis favoritos: *Hechos y relaciones* (1980) y *Citas y Comentarios* (1982). O no tanto: la ascesis como una manera de hacer política cuando te han desplazado y silenciado, y hasta qué punto puedes afirmarte política cuando no tienes los mismos derechos de ciudadanía que los y las locales autóctonos.

El libro recibió el XXIV Premio Esquío de Poesía en 2004. Es cosa de comprobar cómo siguen nutriendo esta búsqueda de lo excelente en poesía, la obra de las 18 poetas que fueron premiadas, con primer premio o accésit, por sus libros en galego o en castellano a lo largo de los casi treinta años de vida que tuvo este premio fundado por Julia Uceda y Fernando Bores. Fragmentos de un diario desconocido se reedita en la colección eMe que, dirigida por Nuria Ruiz de Viñaspre, resiste y avanza, galopante, por nuestro veintiuno (siglo). Cierta intuición que llamaré crítica me ha invitado, hasta aquí, a evitar la extrapolación de palabras o versos del poemario, pues fragmentar lo que ya se presenta como fragmentario me suena a renuncia, y a suplantación; de entrada una renuncia a reunir, cuando esto trata de funcionar como una invitación en torno a lo que la escritura de Noni Benegas invoca, convoca. Y sin embargo, hay una lectura distinta que convive con todo lo mencionado hasta ahora; una más íntima, a partir de la cual agradecer sencillamente un libro que encuentra, dentro de un tiempo del tiempo, un lugar para nuestra relación con la madre.

Es en este punto cuando tal vez lo más honesto sea interrumpir la aspiración de reseña y corresponder, agradecida, con palabras emocionadas de una lectora, tal y como la misma reedición del libro propone al final: con el poema de Lila Zemborain y la carta de Carmen Pallarés. Así haré, y más que citar, entrecomillo versos o algunos agarraderos que me e-lectriz-aban mientras leía:

Querida Noni:

Tu libro me permite ahondar en el misterio de que hijas y madres fuimos la misma durante nueve meses —siete, ocho—. Muchas en la infancia hemos



sentido su cercanía —la otra como ternura—, y a continuación, y no entendiéndola, la distancia, esa distancia que también nos permitía ser distinta de ella, que permitió el diálogo entre ambas, y a menudo otras cosas no tan admirables, como la envidia (de la que iba siendo cada vez menos joven, ella).

Ella, la madre, hasta que perdimos su reconocimiento, no como si hubiera dejado de reconocer en nosotras a su hija, más bien como si no encontrara nada admirable en la que éramos... Y como fuimos la misma durante nueve meses —siete, ocho—, esa distancia nos alejaba también de nosotras mismas. En demasiadas ocasiones había que morir a la que éramos: morir a la hija amada, alejarnos de una parte de nosotras, sin haberlo elegido.

En este poemario siento que de algún modo se halla, nombrada, esta escisión (se haya y se halla, a sí misma); y que el recorrido permite la reunión, la re-ligación. Se vuelve o vuelve todo, y volvería a juntarse dentro
algo que se había separado: el poema inicial —«nota cómo lo plancha en
la memoria y le quita la amenaza de los pliegues»— resuena a la mitad del
libro, en la descripción magistral del rostro de una mujer vieja que ahora
es un atlas, y nos ofrece las coordenadas para el lugar desde donde decir
y desdecirse de la poeta. ¿El rostro de la madre vieja, los mismos pliegues,
fuera, que con tanto tesón —y ese ritmo tan cuidado— había planchado
dentro de sí, la hija?

Los cuidados últimos de la hija, el regalo de la ternura inversa, el silencio reparador

madre tarde

Y luego, todavía, tiempo de llegar a nosotras mismas, a ese adentro que se nombra en la página 12: «eran unos límites / para, de vez en cuando, / tener un dentro: hogar».

Y lugar, el poemario como *lughar*, la poeta creadora de espacios que rehúye un equilibrio fácil, funambulista de esa palabra que se tensa entre el polo del verso y el de la prosa su calidad, su riesgo, su ser auténtico, esa conversa entre la horizontalidad del sueño, la honestidad de la prosa y la verticalidad una vida imposible: el poema.

Y yo te dije filósofa, y tú escribes «tal vez yo vaya en pos de explicaciones / como cimas», y en otra página con Racine te declaras en búsqueda de la verdad, entre paréntesis: «(porque en verdad nada rima)».

Buscar-lugar- (verdad). «Una aventura del alma», ese verso que es aplicable a todo el libro. «Fácil de descomponer» escribes, y lo consigues con tu escritura:

esculturas de un interior/expuestas

E imagino a María Salgado subrayando «las cosas de ella», en el poema de la página 35, su comienzo:

Caían primero fluían luego diríamos que evaporaban las cosas de ella

Y entre esas cosas de ella, para mi asombro, tengo que digerir que también se halle la mística, su mística (la tuya); y ahí abandono la lectura del libro, porque me ha dado ya lo suficiente no, más. Y paseo mojando mis pies, cuando me asalta la pregunta: ¿será ascesis? Vuelvo al poemario, esta vez escuchando fuera ese aleteo, «tensión de borde de playa bajo la ovación del mar», mientras sigo leyéndote:

Hemos llegado hasta aquí/ ¿quién?

El poemario ha logrado mi disolución, me ha cobijado en ese no tiempo dentro del tiempo, en ese instante indoloro «tenso con suavidad extenso por tersura».

Anoto: es muy difícil escribir un libro así y no morirse muy difícil escribir un libro así y no morirse de poeta morirse de poeta a algo

Ahora entiendo que algo debió cambiar en tu escritura después y antes de este libro...

Ya estoy preparada para las enumeraciones, para la madre, para la verticalidad altazora de los últimos cantos. Es otra Nemirovsky, anoto en la página 61.

Que en el medio del camino de su vida, en la plenitud de su obra literaria y en el final del camino de la madre, accede a desprenderse de tantas cosas, a limpiar y vaciar para que podamos meter nuestras manos nudosas entre las masas de tela.



Piedra de granizo/huesecillo Miriam Ceyes

ningún precipicio Olalla Cociña Traducción de Gonzalo Hermo Madrid, Progresele, Colección Diminutos Salvamentos, 2017



Conocí La Poesía de Olalla Cociña en 2013, cuando estaba elaborando una antología de poesía contemporánea en gallego para el FCE. Para entonces, Cociña (Viveiro, 1979) tenía ya tres libros publicados y publicaría su cuarto a finales de ese mismo año, *ningún precipicio*, el volumen que hoy presenta, traducido al español por el poeta Gonzalo Hermo, la colección Diminutos Salvamentos.

Leí por primera vez As cervicais da memoria (2004) y Libro de Alicia (2008) en el pequeño barracón donde, desde hace más de una década, se encuentra la biblioteca de Románicas de la Universidad de Barcelona. Allí, la profesora y crítica literaria, Helena González, ha construido un magnífico catálogo de poesía en gallego al que cualquier visitante puede acceder. Algunos meses más tarde, me haría con aquí (intemperies) (2006) y ningún precipicio (2013).

De entre los casi cien nombres que barajé, Cociña fue uno de los quince que acabó formando la antología, junto a poetas como Chus Pato, Xosé María Álvarez Cáccamo o Lois Pereiro. Antes de ello ya había sido antologada por Ana Gorría en Novas de poesía y por Olivia Rodríguez en Das sonorosas cordas. En el prólogo de aquella antología recogí algunas impresiones a partir de aquel recorrido por su universo poético. Decía, por ejemplo, que en el título de su primer libro (Las cervicales de la memoria) ya adelantaba una metáfora de su poética: la fisicidad de la memoria y su condición de organismo vivo, con lo que ello supone de complejidad, sofisticación y fragilidad. Veía sus poemas como esos huesecillos que unen el cráneo con el resto del cuerpo. Una escritura que es vértebra, más que carne o músculo, aunque conozca y certifique la herida. Apuntaba, también, que en sus diferentes libros ha indagado en la melancolía y en la sentimentalidad como parte de la identidad, en los conflictos de alteridad y en la identificación a partir de la propia genealogía.

Cuando ahora intento recuperar la sensación que me produjeron aquellas primeras lecturas y explicar la razón por la que después de acabar cada libro quise leer el siguiente creo que tiene que ver con dos aspectos: su manera de trabajar con la memoria y la aparente naturalidad de su contención expresiva. Me gusta que la memoria en Cociña no es nostálgica ni sentimental, incluso cuando indague en la sentimentalidad, como ya he dicho. Tampoco creo que sea una memoria anhelante, una memoria que desee lo perdido, sino una memoria que construye la historia (también la personal, el relato propio). Y una memoria en la que explorar. Acudir a la memoria para repasar y comprender. Para recuperar «algo» y fijarlo con el lenguaje.

Dentro de la obra de esta poeta, yo diría que ningún precipicio es el poemario del hambre de vivir. El libro se abre con un poema-umbral que nos lleva a otra dimensión, la dimensión de ningún precipicio, situada más allá de la mano y de la vid que la mano ofrece a un rebaño de ovejas. Un poema que nos avisa de que quien escribe se extiende o busca extenderse más allá de sí, hacia lo otro, en suerte de comunión, de entrega: «que coman mi cuerpo / porque una extraña paz que me pone al revés / me lleva absurda / deliciosamente / a ningún precipicio». El poeta Idelfonso Rodríguez, autor del prólogo de este libro, recomienda en él leer este poema al menos tres veces, como si «se tratase de una fórmula encantatoria». Y es que tiene algo de conjuro, algo de abracadabra para abrir la puerta a esa otra dimensión por medio de la palabra. ¿Es ningún precipicio un no lugar? ¿Es un no hay precipicio: hay vértigo, pero no peligro, de ahí la paz? Si el título As cervicais... podía leerse como una metáfora de la memoria en su poética, ningún precipicio puede serlo de su uso de la palabra, cómo con mecanismos sutiles disloca/descoloca el lenguaje.

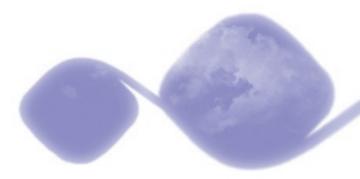
Ya cruzado ese umbral, el primer poema que nos encontraremos nos presentará un registro diferente pero volverá a escucharse un sujeto que quiere extenderse, proyectarse, comunicarse con el mundo exterior. Se describe una escena observada desde fuera, con tal claridad y precisión, que parece como si fuera el lector quien observa. Una escena cotidiana, pero ajena, pues retrata una cotidianidad que no es la de quien describe: unas mujeres que trabajan en el mercadillo comparten una empanada tras acabar la jornada. Como en todos los casos en los que encontramos anécdota en la poesía de Olalla, la mirada nos hace plantearnos preguntas que trascienden con creces lo anecdótico y pueden llevarnos a lo sociológico o a lo existencial. En todo el libro nos iremos encontrando diferentes vivencias de comunidad y comunión. En este extenderse hacia el otro hay un deseo de vivir y también algo así como un sentimiento de fraternidad.

ningún precipicio rezuma una intensidad nunca traducida en grito. Escrito en minúsculas, no necesita alzar la voz para ser implacable: «no era mío:

/ lo cogí para que tú me lo pidieras // le puse nombre / le dije cómo habría de llamarse / de ahora en adelante / y lo abracé con numismática ternura // solo por ver cómo venías y me lo quitabas // y ser la más pobre / y sentirme / bien abajo». Salta en el tiempo recuperando momentos de diferentes edades; el yo puede abrirse en un nosotras/nosotros, puede desdoblarse en un tú, distanciarse desde una tercera persona...; la forma también reflejará esa construcción con contención pero sin constricción característica de su poesía, que va del poema corto, al largo o a la sección final de poemas en prosa.

Es un libro en el que hay dolor y pérdida: «no se extinguió / fue a parar / como los ríos». Hay familia, juegos infantiles. Hay genealogía, historia personal. Lo que heredamos, eso que me atrevería a decir que es una constante en la obra de Cociña. La hermana pequeña, la amiga, las primas, la madre, la abuela, aparecen y desaparecen. Hay una búsqueda en la memoria de los juegos infantiles, una exploración en sus mecanismos: la confianza que se otorga al otro durante el juego, la fuerza de una ilusión compartida, el pretenderse otro con el que los niños aprenden. Pero no se piense que la poesía de Cociña es amable: «poesía fue la piedra de granizo que llegó hasta aquí lastimando en un zapato».

Este ningún precipicio de Diminutos Salvamentos es otro de los salvavidas que nos lanzan los directores de esta colección al publicar por primera vez un libro íntegro de Cociña traducido al español. De la traducción de Hermo (Premio Nacional de Poesía Joven, entre otros) puedo decir que es impecable pues conserva a la perfección la voz de la poeta, por eso nos permite hablar del libro casi olvidándonos de que no lo estamos leyendo en su lengua original. Para mí este volumen ensancha esa ventana hacia la poesía contemporánea escrita en gallego que se ha ido abriendo en los últimos años. A través de ella se amplían nuestros horizontes: venid, asomaos, ningún precipicio a la vista.



Nadando en los elementos: la poesía de Miguel Ángel Curiel

Paola laskaris

El nadador Miguel Ángel Curiel Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2016



AGUA, fuego, aire y tierra. La armonía del cosmos ante al caos. Al centro, el poeta, hombre entre los hombres, cumpliendo con el drama de la existencia y en busca de un equilibrio entre materia y espíritu, alma y cuerpo, luz y sombra, tensión que encauza en ese espacio de gracia y misterio donde todo halla su sentido: la palabra.

En *El nadador*, Miguel Ángel Curiel asume con la determinación de un mártir de la palabra su propio destino de poeta y cumple plenamente con su inefable misión. En sus manos prudentes y laboriosas todo elemento que le rodea alcanza un sentido inmanente y trascendente, oscuro y luminoso, a la vez. Con la fluida firmeza del nadador que surca dimensiones distantes, uniéndolas, el lector va rozando a piel de agua los límites entre la claridad y el enigma, la palabra y el silencio.

La tensión poética del libro (que ya conoce una segunda entrega) se polariza alrededor de seis núcleos: «Baños de octubre», «Claros», «Cuadernos de viajes», «Bendito», «Azul» y «Contra el sol». Cada sección revela una forma de sumergirse y bucear en lo absoluto, a través de un ritmo binario y oscilatorio que se mantiene constante a lo largo del poemario.

Las dos bellas citas iniciales, de Ungaretti y Celan (poetas muy amados por Curiel), hacen de pronaos a este libro-templo y depositan en nuestras manos la cifra de su lectura: la tierra —alfa y omega del ser humano—mientras nos acoge con su nebuloso y maternal abrazo nos va preparando, a través del camino misterioso de las palabras que decimos y que callamos, para la definitiva e ineludible transición final.

El nadador es principalmente un libro líquido. Lo es en el título y hasta en el propio acertado diseño editorial, tan cuidado, pulido y esencial en su simbolismo arcaico y en ese color agua marina que hace de contrapunto al blanco y negro. La obra, desde su portada, es una invitación ineludible a bañarnos con el poeta en el hondo manantial de la palabra. Con Curiel el

verbo se hace agua. ¹ El poeta plasma y modula el lenguaje, quitándole todo lo superfluo, para que las palabras fluyan sin obstáculos, siguiendo su curso natural y llegando puras y desnudas al encuentro con el lector. El poeta recrea con fresca espontaneidad el ritmo de la vida que corre y nos deja penetrar de lleno en sus visiones.

El primer poema del libro se abre y se cierra de forma especular, como si la palabra se mirara en una superficie líquida devolviéndonos su reflejo: «Al salir del agua frío, al entrar frío. Si quieres ser un pájaro sé-lo. [...] Si quieres ser un pájaro sé-lo. Al salir de la casa frío, al entrar frío» (p. 11). En el medio de esta tensión agónica entre agua y aire, está la tierra y los álamos del río con su temblar ante el misterio. Lo esencial de la poesía de Curiel cabe toda en este primer breve texto, auténtica invitación —que se reitera a lo largo del poemario— a salir de la dimensión corpórea y contingente para alcanzar la plenitud en una fusión total con el paisaje: «¿Estás listo / para ser flor, hierba o cardo? / No vas a ser más que eso, / hierba, flor o tiempo en el aire?» (p. 28).

El «Discurso del nadador», introducido por una cita de Kafka, nos induce nuevamente a la inmersión en el elemento líquido como una necesidad de volver al origen, al olvido, a un contexto primordial y primigenio («Hacia una luz o una puerta de agua nadé. Nadar es olvidar», p. 15). Aquel mismo *utero mundi* platónico («entré en la cueva y salí de mí») que vuelve a aparecer emblemáticamente en el tercer texto de la sección «Claros» cuyo *incipit* suena axiomático: «Todos los caminos van hacia el sol» (p. 26).

El nadador es, en efecto, también un libro luminoso e iluminado, un libro donde la palabra poética arde constantemente y se hace quemadura del ser, cauterio del alma. Curiel confiesa cumplir meticulosamente con el mester del poeta «dedicando parte del día a lo «dedicando parte del día a lo inútil» (p. 12), rastrillando hierbas y encendiendo con ellas hogueras de luz, porque finalmente la poesía es un acto de combustión que se produce en lo profundo del ser: «en la oscuridad brilla todavía el poema, lo leo en voz baja para quemarme, se lo leo a todos los que aún pueden escuchar un poema en este mundo sin quemarse» (p. 13).

En la simbología esencial de Curiel, el astro mayor es presencia constante y dominadora, se encarga de fundir en su crisol la vida y la muerte. Alrededor de su núcleo incandescente coagula el destino del hombre: «Hay vacío, quería llenarlo de agua, nadar por las estancias, ver el sol por debajo de mí, flotar de muerte y vida» (p. 13). La luz del sol suena y reclama la atención del hombre

¹ Elemento esencial al que Curiel dedica una trilogía poética, recientemente reunida en el volumen *El Agua* (Madrid, Tigres de Papel, 2014).



(«los ladridos del sol son blancos», p. 25) que a su vez intenta resistirle: «Silbo antes de morirme, / solo tengo fuerza para silbar e irme en lo que silbo, / y el sol se queda más conmigo grunge y loco, / cada vez manda más perros negros y pájaros naranjas, / me quita las palabras, / me arranca del mundo, / y al otro le da una esfera negra / para que sueñe. / Pero sale el sol / y quiero merendar, / no obedecerle» (p. 29). El poeta pasa de una dimensión a la otra de un elemento a otro: «De la luna me caigo al mar, / del mar voy al sol / y este me escupe al mundo» (p. 30).

Tercer elemento: el aire. *El nadador* es también un libro aéreo. Un libro con alas, donde a cada paso percibimos la tensión del vuelo, el deseo de abandonar la dimensión terrestre y dejar que el cuerpo flote en el aire como hace en el agua. Ambas dimensiones llegan a rozarse y confundirse en un juego de profundidades y distancias: «Soy el aire de los llanos / y en los llanos no hay donde nadar / y quedarse mucho tiempo» (p. 19); «Allí arriba nadan / los que saben y los que no saben» (p. 23). El poeta percibe su ritmo tardo: «Es lenta, más lenta aún que la hierba la lana de esas nubes, lo dice siempre el aire. Se muere allí arriba» (p. 53).

El nadador es finalmente un libro telúrico, donde la materia humana y la palabra se hacen raíz, hierba, piedra, objeto, fundiéndose con la madera de un árbol y su ramaje, agitado por el viento del espíritu: «Tierra dura que al embarrarse no es más que un amasijo de cielo e infierno» (pp. 54-55); «esa tierra, fuera de sí, de color negro, ardió bajo la nieve» (p. 69). Las páginas del libro son veredas que nos conducen entre pinos, álamos, alisos, helechos, raíces de marsonia, caminos de palabras que sobrevuela una bandada de estorninos o algún pájaro solitario. El poeta percibe toda la consistencia e inconsistencia de las palabras: «cada palabra es una piedra y las piedras, días y noches. [...] Lo que encierra la poesía es un puñado de moscas».

La poesía de Curiel es densamente cromática. En sus versos, además de la convivencia agónica entre blanco y negro («Es la luna negra, / y para que sea negra / fue el ¡Ay! / del pinchazo / del sol», p. 59; «La muerte también tiene forma de campana, un don-don en el blanco del negro», p. 68), estallan los azules («es azul la muerte», p. 25; «siempre tengo sueño y miedos azules», p. 30), los colores cálidos como el rojo («En la habitación amarilla el sol de la ira [...] los ciervos rojos», p. 69), el naranja (el color de la mentira, p. 26) y el amarillo («el animal se envenena / con su corazón amarillo», p. 47). Cada visión se hace más vívida y cristalina en su densa policromía: «Niebla casi negra / y cuervos azules, / el agua roja y el cielo blanco» (p. 30).

El nadador es una obra en la que aflora entre líneas un sutil misticismo en la medida en que misteriosa e inefable es la propia misión del poeta que, si por un lado goza, involuntariamente, del singular «privilegio» de participar

en grado sumo del dolorido sentir humano, por otro, experimenta la exigencia inderogable de testimoniar sus propias visiones al resto de los hombres. La presencia de un texto inspirado en Santa Teresa y en esa dificultad de cada ser humano por contener y conllevar su propio castillo interior es, en este sentido, reveladora: «Pesa mucho dentro de uno. Lo llevas de un lugar a otro» (p. 70).

Esa espiritualidad difuminada, latente y ancestral coagula especialmente en la sección «Bendito», donde la atmósfera poética se hace más trascendente: véase la cita de Jeremías (8,13) del poema de la página 47 o el diáfano misterio de un cordero que canta perdido en la nieve y que induce al poeta a interrogarse: «¿No es por eso la poesía reverberación?» (p. 46).

Agua. Fuego. Aire. Tierra. Las cuatro esencias cósmicas se confunden en la experiencia poética de Curiel y respiran al unísono desde las páginas de este libro, que nos atrae con su transparencia líquida y luminosa, como la corriente de un río o la superficie del mar. No podemos dejar de entrar en sus aguas, sentir su frescor, sumergirnos y abrir los ojos para mirar más abajo y más arriba de nuestro cuerpo ligero, de las cadenas del ser. «En el agua el ojo es un camino y el mundo se cierra y se abre como el erizo de la claridad» (p. 15). Con Curiel volvemos al *utero mundi* primordial, aquel espacio misterioso que acoge y cobija el primer acto de creación, donde hasta el vacío y la nada tienen su propia consistencia.

El nadador es un himno a la poesía desde la poesía misma. Cada sintagma encierra un núcleo de significado exclusivo de sabor aforístico o más bien dogmático: «La piedra, si la tocáis que sea santa, / si la hundís que brille» (p. 20); «La acacia es dura, es una idea seca de sed» (p. 47); «La poesía es un nudo que a veces se parece a un puño cerrado» (p. 36); «Se va la vida en diagonal como los animales cuando huyen» (p. 68); «Si el grito es el sol, / hazle daño». Imágenes rotundas donde la palabra se hace movimiento y forma, y sugiere su exactitud. Curiel nos conduce entre visiones de la naturaleza, exterior e interior, que se confunden a cada paso: «Me encuentro ya a medio camino entra la ceguera del músico y el silencio del pintor» (p. 46). La voz del poeta es inclusiva, lo abarca y contiene todo como sugiere el final del poema en prosa «Azul»: «Mira y se calla el mundo dentro, por una vez caben en él mares y montañas, el espacio y la mentira. El mundo ha entrado dentro de él y aún le sobra espacio para la soledad de los otros» (pp. 55-56).

La poesía de Miguel Ángel Curiel es esencial y arquetípica y por eso difícilmente se acomoda a las corrientes mayoritarias. Como acertadamente se afirma en la contraportada del libro: «Desde siempre, Curiel se ha apartado de las tendencias poéticas dominantes en nuestro país para indagar, con honda radicalidad, en su particular mundo interior». Sin embargo, no podemos calificar su escritura de acto solipsístico o pura especulación individual,

impenetrable e inasequible. Todo lo contrario. La de Curiel no es una poesía hermética, es más bien una experiencia de extraordinaria clarividencia tanto para el poeta como para el lector.

Poesía telúrica y celeste, la suya, constantemente en vilo. El poeta no nos pide que le entendamos con los mecanismos de la lógica, sino que le sigamos en la senda del verbo, del agua, del sol, de lo oscuro, sin hacer preguntas, en silenciosa y absorbente condivisión («Todo poema mío es una zarza,/ espinas clavadas al papel / Y solo debería ser un pararrayos / que afilará la luz», p. 60). Cada poemario de Curiel es finalmente un acto de fe profundo hacia la palabra en su esencia más íntima. Al leerlos nos comprometemos a entrar en su mundo y una vez dentro vamos aprendiendo nuevas formas de conllevar la escritura, como la vida («Un poema que no sale es una bendición / es el no del sol / lo más bendito», p. 43).

De la mano del poeta llegamos a esa zona aparentemente infranqueable en la que de repente se caen todos los diafragmas y los límites, y, conducidos por la sola luz de la poesía, reconocemos finalmente las formas del mundo y entendemos su sentido intrínseco. En su proceso de inmersión en la materia Curiel alcanza ese nivel de densidad, concentración y, al mismo tiempo, rarefacción en el que la comunicación no solo es posible sino inevitable. Asistimos al materializarse de la idea zambraniana de poesía como experiencia iluminante, revelación que desteje el misterio del ser, donde todo se hace diáfano: «Toda poesía se escribe en la nieve, todo poema le pertenece al sol, por eso la leche es densa y misteriosa, más que el agua y el vino. En ella el cuerpo desaparece y la médula es una obra de arte» (p. 71).

Curiel, con la generosidad que le es propia, nos brinda la clave de su camino poético. Su poesía es, finalmente, una constante ofrenda, se hace pan, es verbo masticable, acto de fe incondicionado en el sacrificio de la palabra: «las palabras nunca se salen del mundo / la muerte las escupe / [...] / Pon pena en el poema y te saldrá un pan / que alguien se lo coma y no quede poema» (p. 63).

De no muchos escritores podemos aseverar, con convicción absoluta e incondicionada, que han nacido poetas. Curiel es sin duda alguna uno de ellos. Lo es de la forma más totalizante y urgente. Y *El nadador* es su enésima y bellísima forma de revelarlo.



Las huellas de los que caminaron juntos nunca se borran

uis Melgarejo

La marcha de 150.000.000 Enrique Falcón Salamanca, Delirio, 2017



YA QUE ESTE LIBRO no es para nada un libro nuevo, vayan por delante unas mínimas precisiones, digamos, bibliográficas. La marcha de 150.000.000 es novedad editorial ahora por esta segunda edición en formato libro que reseñamos y, según las humildes entendederas de quien esto escribe, es quizás, a qué más demorar lo de dejarlo dicho ya, una de las obras más notables, controvertidas e inquietantes de la poesía española actual. Esa es la razón principal de que esta reseña vaya a intentar ceñirse solamente a trazar el devenir de sus distintas ediciones y a agavillar y ofrecer al lector algunas de las líneas de interpretación que hasta ahora se le han dado desde el ámbito de la crítica literaria. Aprovecho este arranque, además, para confesar que solo puedo escribir estas líneas desde la perspectiva concreta de mi experiencia de lectura y relectura a lo largo de los años y desde mi sincera amistad y admiración hacia su autor, por lo que habrá de perdonárseme que igual no acabe siendo esta una reseña al uso. Mucho me temo, además, que La marcha tampoco es un libro de poesía al uso, aunque albergo mis dudas sobre si esta circunstancia me justifica o no.

Cuando en la primavera del año 2009 se publicó finalmente la austera y elegante primera edición definitiva de *La marcha de 150.000.000* (en Zaragoza, por Eclipsados y de la mano de Ignacio Escuín, con prólogos de Jorge Riechmann, Antonio Orihuela, Eduardo Milán, Eduardo Moga y Miguel Casado e ilustraciones de Enrique Cabezón a partir de la obra de la artista alemana Käthe Kollwitz), me consta que éramos ya unas cuantas, igual muchas, las personas que veníamos siguiendo desde hacía un tiempo, entre asombrados y agradecidos, el quehacer poético y crítico y el magisterio moral de Enrique Falcón. Y es por eso que fuimos bastantes, creo, quienes salimos pitando entonces hacia nuestra librería de confianza más cercana a pillarnos el libro o a ir encargándolo por aquello de no quedarnos sin un ejemplar de un título que, hoy como ayer, sigo considerando pieza clave de la poesía



española reciente, por el antes y el después que supone no solo esta obra en sí sino todo el quehacer poético de Enrique Falcón en tanto que apuesta firme y decidida a caminar y hacer camino (poética y políticamente) por el mismitico filo oxidado y roto de la navaja trapera que están siendo estos tiempos atropellados que corren. Ni que decir tiene que esa edición de Eclipsados se agotó muy rápido y que se hacía necesaria, siquiera para bibliófilos, una nueva en formato libro, si bien el propio autor siempre ha considerado que cualquier edición en papel de este tremendo e inmenso libro-poema no viene a ser sino una «obra derivada» respecto de la versión digital que, en formato PDF y bajo licencia creative commons, se encuentra disponible de forma gratuita en internet desde hace años. Y esta necesidad que digo de disponer de nuevo, completa y en papel, de La marcha de 150.000.000, ha venido a resolverse con la reciente publicación por Delirio (en Salamanca, este pasado año 2017 y al cuidado de Fabio de la Flor), edición que no le va a la zaga a aquella primera, afortunadamente, en exigencia estética y cuidado editorial, algo que siempre es de agradecer cuando se tiene un libro entre las manos. Así que, si su bolsillo se lo permite y es usted un lector de esos que no solo disfrutan del contenido sino también del libro en tanto objeto bien hecho, mi consejo es que no demore demasiado su próxima visita a la librería, porque esta nueva edición tiene todos los visos de agotarse tan rápido como la anterior. A este respecto resta añadir tan solo que, antes de esa primera edición definitiva de 2009 (organizada en cinco secciones, cincuenta y cinco cantos y cinco mil versos), se publicaron dos versiones parciales de lo que entonces todavía era un vasto poema «en marcha», un absorbente proyecto de escritura del que, como el propio Enrique Falcón ha reconocido en varias ocasiones, era deudor el resto de su producción poética. Salieron, así, de imprenta, una primera versión, reescrita después en parte, de la actual primera sección del libro, «El Saqueo», publicada por Rialp en 1994 como accésit al Premio Adonáis y, cuatro años más tarde, en 1998, un volumen en el que a esta primera sección se le añadía la segunda, «Los Otros Pobladores», y que fue publicado por la editorial valenciana Germanía. Pero sigamos.

He escrito al principio de estas líneas que, en mi opinión, no estamos ante un libro de poesía al uso. Pero, entonces, si no estamos ante el «típico» libro de poesía (y estoy convencido de que hay lectores autocomplacientes y biempensantes, poetas zurdos y diestros de los de ebúrnea torrecita varia e incluso algún que otro capitoste patrio de la *intelligentsia* oficialista española que no lo considerarán en absoluto de «poesía», aunque esta sea otra cuestión, larga aquí de acotar, que tiene más que ver con cómo viene entendiéndose y relacionándose el mundo este que vivimos con la poesía, la vida y la dignidad propia y ajenas), si *La marcha de 150.000.000* no es un libro más de poesía

¿qué es lo que lo convierte en una obra tan singular? Quizá sea el hecho, apunta sagazmente Jorge Riechmann, de que «este es un libro vuelto del revés, que muestra a un tiempo el adentro y el afuera, es un libro trágicamente volcado. Nos habla de lo que no queremos ver, de lo que preferiríamos no escuchar, de lo que somos». ¿Y qué somos sino cuerpo? La marcha, entonces, como un libro, que se hace cuerpo a cada instante, cuerpo destrozado, desgarrado, mutilado y fracturado como fracturada, mutilada, desgarrada y destrozada queda la textura sintáctica y semántica del corpus lingüístico que lo sustenta, porque no nos olvidemos de que un poema no es sino un artefacto hecho con palabras, un producto del lenguaje. Y el lenguaje, según Falcón, «es, ante todo, el mediador primero en nuestras relaciones de dominio y de explotación, y también lo es en nuestras posibilidades personales y colectivas de emancipación y encuentro». Creo que sobre La marcha, y esto ya es cosa mía, gravita la certeza de que cuerpo y lenguaje son las dos instancias sobre las que más control subrepticio ejerce el poder y en las que más trampas y falsas certezas albergamos como individuos, pero que ambas son acaso también los dos únicos espacios desde donde la esperanza pueda erquirse contra la injusticia. Cuerpos y lenguas, entonces, como nuestros dos primeros, últimos y más fértiles caminos de resistencia y transformación de lo real. Y es que, como escribió Spinoza, «nadie sabe lo que puede un cuerpo», como bien saben, además, o creen saberlo, los torturadores, para quienes también tiene palabras este libro de Enrique Falcón, pero ¿qué más? A ver. Ya. Sí.

La mayoría de los autores que han prestado atención a La marcha de 150.000.000 destacan en él la arriesgada experimentación formal del libro; su aliento épico y una vehemencia tonal que incita a leer de viva voz; la sinestesia y la potencia surrealista de unas imágenes fulgurantes en constante amalgama con una multitud de voces que parecen no cesar ni un solo instante en su empeño por no dejarse atrapar; el empleo consciente y deliberado de una gramática anómala y de una sintaxis rota; el peculiar uso de la tipografía y la particular disposición gráfica en la página de unas notas al margen que sajan de principio a fin todo el libro y que se configuran como una de las aportaciones más audaces y controvertidas de la obra en tanto que acompañan e interrumpen permanentemente al lector, obligándolo a abandonar la expectativa canónica de una lectura lineal al tiempo que intoxican e invaden, por así decirlo, con datos verídicos y referencias externas e informaciones varias, el supuesto espacio reservado exclusivamente a la sacrosanta palabra poética y al símbolo; y un largo etcétera más de hallazgos y recursos plenamente activos y que creo que son los que, objetivamente, convierten a este libro en una rara avis dentro del panorama de la poesía española de las últimas décadas. Toda esta crítica atenta al libro suele coincidir, además, en lo referente a las influencias



que se dejan notar en La marcha (deudas todas ellas reconocidas como tales por parte del autor) y hacen alusión así, entre otras influencias, al Neruda del Canto general (yo creo que también hay mucho de «El hombre invisible», el poema con el que se abren las Odas elementales), al Ernesto Cardenal del Cántico cósmico, al poeta ruso Vladímir Mayakovsky y al salvadoreño Roque Dalton, a determinadas corrientes del pensamiento marxista y, especialmente, del comunismo libertario. Y, ya en el ámbito cristiano, a los planteamientos de las distintas teologías de la liberación, al segundo Isaías del Antiguo Testamento, al omnia sunt communia de Thomas Müntzer y a esa lectura subversiva de los evangelios que ha combatido incansablemente a lo largo de la historia tanto al poder religioso como al secular. Sí, esta lectura emancipadora del texto sagrado es uno de los puntales grandes, a entender mío, del libro que nos traemos entre manos y del que, puestos ya a definirlo, podríamos decir que es una suerte de cruda y alucinada epopeya profética contra la inhumana expansión imperialista y contra el capitalismo salvaje a escala universal; un deliberadamente contradictorio canto de esperanza a medio camino entre la compasión y la ira y con la vista siempre puesta en la certeza futura de una insurrección que dé sentido a «la historia de los hombres en la cuneta de la historia»; un inventario terrible de asesinos y testimonios en carne viva y un recuento provisional de víctimas («aunque sus nombres no caben en los libros», como apunta Jon Sobrino en su libro La fe en Jesucristo. Ensayo desde las víctimas), recuento febril, rabioso y alucinado que no busca, sin embargo, sino «encontrar a los otros» y «renombrar el mundo desde sus heridas», pero marchando, marchando siempre hacia delante en intenso caminar, no deambulando postmoderna y frívolamente como deambula en vez de caminar esa otra poesía ensimismada y egoísta que tanto abunda y que se nos presenta como coartada del espíritu y de la buena conciencia.

Para mí, y ya voy terminando, este libro es un libro del que nunca salgo indemne y que ha grabado a fuego en mi memoria pasajes para el resto de mi vida. Me refiero a pasajes como ese «Porque nada sé de ti / que no sea el paso de los bueyes por el rostro» con el que arranca el primer canto o a ese «abril» escalofriante que va fatalmente pormenorizando el canto «IX». También a cantos completos, como el «XXXIV» (dedicado a «todas ellas: las mujeres que me llegan con todos sus cansancios») o al imposible, impecable y terrible canto «XLI» escrito en los días inmediatos al 11-M y aparecido en un primer momento como poema autónomo bajo el título «Vientres de Madrid y de Bagdad». La marcha, para mí, no es sino la marcha de los desposeídos de los sures todos hacia una vida digna para vivos y muertos. Y ya sí termino, sí. Dicen que dice un proverbio africano que las huellas de las personas que caminaron juntas nunca se borran. Ojalá. Que así sea.

Y poco más. Para aproximaciones más exhaustivas y comentarios más rigurosos, sesudos y autorizados sobre este libro fundamental para la actual poesía española, remito a la lectura de los cinco jugosos prólogos anteriormente citados, a las «Notas sobre un proyecto crítico: la poesía de Enrique Falcón», de Arturo Borra y Laura Giordani, y al abundante material crítico que el curioso lector encontrará disponible en http://marchade150000000. blogspot.com.es, con especial atención al artículo de Alberto García-Teresa titulado «Acoger todo el dolor del mundo», por parecerme que reúne y organiza, mejor que otros y de forma clara, las múltiples derivas y posiciones críticas que el libro ha venido suscitando desde antes incluso de su primera edición.

El texto nómada Juan Carlos Abril

Testigos de la utopía Julio César Galán Valencia, Pre-Textos/Diputación de Cáceres-Institución Cultural El Brocense, 2017



Hay LIBROS de poesía que desgraciadamente pasan desapercibidos entre la marabunta de las novedades, pues antes de quedarse y permanecer un poco en los estantes de las librerías ya deben desalojarlas, inadvertidos entre el monopolio de las estrellas literarias de las redes sociales, los rutilantes niños prodigio, esa poesía de usar y tirar alrededor de la palabra leve, tan leve como la publicidad, como lo que debe vender y que hace de la cotidianidad lo más insulso. Sin duda que Testigos de la utopía, de Julio César Galán (Cáceres, 1978), no reúne ninguno de estos deméritos. Testigos de la utopía es un libro sorprendente y necesario en estos tiempos en que la poesía se ha vuelto un asunto de mercadotecnia para lenguajes vueltos cliché, emociones trilladas, experiencias sentimentales ya transitadas y poesía clónica. La poética liminar de Testigos de la utopía destaca como una de las aventuras más recomendables de los últimos tiempos para lectores avisados y buscadores de formulaciones interesantes y atractivas, para los que no se conforman con lo que nos dicen que debemos sentir y están a la expectativa de lo que

202

se está haciendo, innovando y creando —al margen de cualquier prurito de originalidad— como ebullición, como manantial que brota. Experiencia liminar pero también —sobre todo, y por tanto— experiencia textual, ya que el texto se erige como la base sígnica de la propuesta ultracreacionista de Julio César Galán: «escucho que alguien abre el buzón: / 1. se abren las aduanas de los sentidos / 2. abro el libro del mar y veo la espuma que no existe / 3. pero existe el blanco» (del «Libro VII», p. 20).

Dividido en tres secciones o «estancias» alrededor de una suerte de cartografía que se articula con resonancias míticas y mitológicas, a saber, «Primera estancia. El libro argelino», «Segunda estancia. Delfos duerme», y «Tercera estancia. Feliz como quien Ulises...», cada parte posee catorce composiciones que son a su vez distintas presentaciones —interdisciplinares— de género, respectivamente: libros, testigos, y figuras. Habría también que sumar las «Adendas» (pp. 83-86), sin olvidar el fuerte aparato desplegado de citas, notas a pie de página y mil y un recursos expresivos, los cuales, en conjunto, dotan a Testigos de la utopía de un carácter proteico singular y altamente satisfactorio para el lector, o mejor habría que decir «lectocreador» (p. 84), ya que se nos está invitando «a participar en ese juego de espejos (ese espacio en el que el lector se convierte en creador y viceversa)» (p. 87). O «la eliminación consciente de algún elemento ortotipográfico como las comillas para crear esa indistinción entre autor y cocreador, dando lugar a un lectoescritor; o las reescrituras, versiones y borradores como actos constructivos y ejercicios de distanciamiento identitario» (de «Duodécimo testigo», p. 53).

El resultado se resuelve en una explosión compositiva que va y viene, salta y rebota, se acerca y se aleja, y sucesiva y continuamente nos provoca y estimula con materiales de deshecho y de cuño propio múltiples, quiños y venas líricas, que en todo momento se acompasan y se amoldan a una especie de recital lúdico —habría que subrayar el humor de muchos fragmentos y soluciones diegéticas—donde los versos adquieren entidad, usando separaciones más remarcadas de lo habitual, incisivos hipérbatos, repeticiones (muchas repeticiones rítmicas como fuegos artificiales), multipalabras y cesuras simbólicas, cargadas de significado. «Enuncias, te corriges sobre la marcha, y nos ofreces todo el tiempo la experiencia completa, llena de tachaduras, de matices, de espacios en blanco, de tanteos» (p. 83). Las tachaduras, por ejemplo, mostrarán el laboratorio del poeta, las indecisiones, como en «Libro XIII» (p. 30): «(Poema excluido, pendiente de reescritura)» (ibíd.), apareciendo todo tachado. Obviamente aquí —como si fueran galerías— se manifestará el sentido del humor que podría complementarse, por si fuera poco, con el «construye tu propia historia»: por ejemplo en nota a pie de página del «Libro VII» (p. 20): «Para completar este poema, lector, puedes dirigirte a la adenda,

"Libro VII", en la página 84. Si eliges esta opción tienes la posibilidad de incluir esos versos, los cuales aparecen con su correspondiente numerito, y rehacer el texto; o excluirlos definitivamente y dejarlos en el limbo poético» (ibíd.). Y otras «herramientas» similares, siempre divertidas. El verso, al más puro estilo vanguardista, pero evitando la trascendencia y la especulación (lo cual es muy de agradecer desde la pragmática materialista), es una inmensidad: «de nuevo el viaje hacia dentro: / la inexistencia» (del «Libro VIII», p. 23). El estilo, por consiguiente, se alza como una de las cualidades de este poemario que nos invita a ser leído y releído, pensado y repensado, en suma, saboreado: palabra poética que parte desde el novum lingüístico, y que mucho tiene que ver con el silencio de la escritura, como diría Emilio Lledó en su ensayo ya clásico, con los intervalos que existen entre palabra y palabra, con sus oportunas pausas, y con la particular transparencia u opacidad de los versos, esos surcos en la página que van dejando sentidos para que crezcan y se desarrollen bajo la mirada del que lee. «[1]lega la noche y toca tu oquedad / no puede detenerse / el movimiento de la arena» (del «Libro IV», p. 15). La idea o imagen del desierto predomina en la primera estancia, e igual que el movimiento de las dunas o la vida, se nos anima a revisar lo que se entiende como poema en la era de la pospoesía, como en «Libro X», que inicia así: «(Poema incompleto, el lector puede concluirlo en la página sesenta y tres, allí prosique...)» (p. 26).

Además, en ocasiones aparecen otros coautores, que son reales, poetas, amigos, y cómplices, a modo de personajes que intervienen en los poemas, y que han colaborado en el resultado final de lo que se nos ofrece, mostrando los cambios, las tachaduras, las sugerencias (incluso las traducciones) y la versión definitiva, si bien «Ningún libro está rematado», según Edmond Jabès, en cita que abre el poemario (p. 7). Todo unido, ensamblado y devuelto de la coctelera del taller: «Este texto se realizó a través de los diversos lectores del blog "Los reales ausentes". Tan solo el primer verso es mío» (del «Libro IV», p. 14), nos aclara el autor, y nos arranca una carcajada. Estos son, entre otros: José Antonio Llera, Óscar de la Torre, Jimena Alba, Pablo Gaudet (del «Libro II», p. 12), entre otros; Benito del Pliego, con sus traducciones (pp. 23 y 61, entre otras); y Marta Agudo (p. 28, entre otras). Los intertextos, paratextos, hipotextos, intratextos, etcétera, los flashbacks y los apuntes no exentos de culturalismo («Quinto testigo», por ejemplo, pp. 41-42), el orientalismo, las aclaraciones o las ambigüedades, están al orden del día, ya que se trata de un palimpsesto, al modo de Genette, que se explicita de varias formas resumidas en el sustrato de «la mujer y su placenta» (de «Figura 6», p. 66), en la truncada narración de la historia sentimental del padre que no sabe si verá nacer a su hijo y la pareja separada, en el drama de los monólogos de los personajes de

la última sección, etcétera. «[é]sta es la historia de una mujer que está lejos de un hombre; ésta es la historia de un país que no quiso a sus ciudadanos; ésta es la historia de un hombre que tiene treinta y siete años, y lleva con esa mujer desde los dieciséis. Ésta es la historia de varios exilios exteriores, interiores y sus sucedáneos: Argel, Túnez y Mahón, mientras intentan vivir juntos, se casan y tienen un hijo» (p. 87).

Con el ser heideggeriano en el centro, ese que busca el lenguaje como el pastor de palabras: «todo te ama: le sale la luz del corazón / y sin embargo estos versos quieren / afirmarse en sí mismos / no quieren salir / fuera / quieren ser / lo que somos / lo que siempre seremos» (de «Octavo testigo», p. 47). O: «cómo va afectarnos / la era del no-lugar / siempre: ahora: aquí / cuando el verano es» (de «Noveno testigo», p. 49). Una preocupación que tiene el resorte social en el eje, como —por ejemplo— cuando se habla de la Primavera Árabe, de las oleadas de protestas que conmocionaron al mundo, para desembocar en las dudas de hacia dónde se dirige la humanidad: «la Primavera Árabe se quemó en su propia mano ¿utopía? Fuimos testigos de la utopía El Cairo ardiendo» (de «Figura 3», p. 62). Esta preocupación social aparecerá matizando también diferentes fragmentos, añadiendo un plus testimonial a considerar en el corpus temático general, en el abanico desplegado. Y la virtualidad de ese ser estará muy presente, ya sea como sueño: «hemos vuelto de un sueño / que apenas recordamos» (de «Sexto testigo», p. 43), o «¿fue un sueño Argel Cartago Trípoli?» (de «Figura 5», p. 65); o en las referencias a internet y las redes que aparecen por doquier, dotando al sedimento interpretativo de un repliegue semántico. El ser, por lo demás, se encuentra en perpetuo exilio, o más definido, en un «inter-exilio» (de «Figura 3», p. 61), que recuerda el verso de Francesco Petrarca «En todas partes soy un peregrino» (ibíd.), y al mismo tiempo invierte la relación «marcharse: regresar» para actualizarla o resignificarla: «y regresar: marcharse» (ibíd.). Así, en otro pasaje, concluye: «reconoce que te has desviado / y gira» (de «Segundo testigo», p. 36). Un sujeto líquido, que argumentaría Bauman, dispuesto a todo por conseguir su propósito. En el fondo, vuelve el tema de la identidad —nómada, antiesencialista— como nuclear de una realidad cambiante, que no es sino el texto, el cual posee un correlato en el sujeto, como no podía ser menos, y que se objetiva en «El azar, único sino definitivo» (en nota a pie de página de «Figura 7», p. 68), con lo que asistiríamos a una lectura que confluiría hacia un panorama totalmente abierto.

Nada más, por ahora, y nada menos, puesto que *Testigos de la utopía* es un poemario muy recomendable que no podíamos dejar de señalar entre nuestras lecturas preferidas. Gracias a Julio César Galán por este reto y este libro extraordinario.



A propósito de la sorpresa del mundo. Conversación con Miguel Marinas

Ernesto García lópez

La sorpresa del mundo. Conversación con Miguel Marinas Olvido García Valdés Madrid, Libros de la Resistencia, 2017



El sujeto del conocimiento no puede separarse del sujeto de la acción, al igual que el concepto no puede separarse del afecto. Francois Laplantine

La sorpresa del mundo es un viaje de vuelta. Primero fue la ida, aquella conversación Miguel Marinas-Olvido García Valdés en Un lugar donde no se miente (también en Libros de la resistencia). Ahora toca el regreso, la prórroga de ese encuentro a dos voces. Si en el trayecto inicial era Miguel Marinas quién pretendía interrogar a Olvido, en esta ocasión es Olvido quien persigue los recovecos de Miguel Marinas. Ambos saben que no se trata de entrevistas, sino más bien de una «copresencia», un hacerse en diálogo sin solución de continuidad. No obstante, había y hay un acuerdo mínimo, algo así como unas guías no demasiado precisas que, bien o mal, sirven de «señales» en mitad de la montaña. «Vivir la vida», «Leer los libros», «Escribir sin engaño», «La sorpresa del mundo», «La composición del poema», «La cosa del amor», «Cuidar el alma» y «Lo que viene». Casi nada. Dentro, como se podrán imaginar, está todo.

Supongo que cada cual puede acercarse a este libro desde su lugar de mirada. Esa es una de sus primeras cualidades, la posibilidad de tentar al lector en función de su momento, ya que el repaso desordenado a una vida, la de Miguel Marinas por ejemplo, casi siempre acaba por comportarse como una suerte de disparador de interpelaciones, de dudas y zozobras, más que de verdades. Por las páginas de este libro, Olvido y Miguel, Miguel y Olvido, se indagan mutuamente acerca de ciertos sucesos y circunstancias, ciertos autores y libros, coyunturas históricas e intelectuales, que constituyeron el escenario de sus vidas. Ahora bien, no siempre encuentran en sus percepciones acomodo, como si a pesar de lo reflexionado, lo habitado, lo querido, cada parcela de existencia siguiera demandando nuevas aperturas y preguntas.



Quizá por ello, lo que parece nacer como entrevista, muy pronto transmuta en plática con un cierto sabor socrático. Las preguntas y respuestas se reordenan a sí mismas, desbordan la propia lógica conversacional, tejiendo unos materiales discursivos que acaban por componerse como un todo. Ya no son las voces de Miguel y Olvido, tomadas como objetos independientes, sino una piel mestiza, híbrida, en la cual transitamos de unos lugares conceptuales a otros por medio de una polifonía.

Sin embargo, no es esta cuestión la que más me ha interesado del libro. Mi modo de suceder en su lectura se ha desplazado continuamente entre dos planos distintos, aunque complementarios. Por un lado, la de asistir en tiempo real a la articulación de lo que podríamos llamar, siguiendo a François Dubet, la «experiencia subjetiva». En este caso la experiencia de Miguel Marinas. Por otro, la de atravesar de forma constante esa misma experiencia por medio de una «intersubjetividad» dialógica, trenzada en los lenguajes, inscrita en el diálogo mismo con Olvido. Me explicaré.

Cuando me refiero a la noción de «experiencia subjetiva», aludo a la pluralidad intrínseca del sujeto, es decir, al modo siempre diverso de narrarse, de contarse a sí mismo, de poblarse; a los universos morales, simbólicos, corporales y emocionales que componen un mismo ser, con sus «sujeciones» y «subjetivaciones» (por seguir la pista de Foucault y Lahire), en diálogo permanente con los marcos sociales y culturales donde se desenvuelve su devenir. Merece mucho la pena comprender el «significado subjetivo» (que diría Weber) que tienen para Miguel los orígenes familiares, la infancia y primera juventud en una ciudad de provincias española, el franquismo, la religión, su venida a Madrid, el papel de la universidad, de los seminarios de lectura, los viajes, las amistades... Toda una trama social y unas estructuras de plausibilidad que se nos despliegan ante los ojos como si de un inmenso horizonte se trataran. Pero el sujeto no es un individuo, no es soberano de sí. No somos el resultado autónomo de elecciones. Nuestra inmanencia acontece en el fluir de la acción y la interrelación, en los «juegos de lenguaje» que se producen (casi siempre inconscientemente) al calor de nuestra radical ligadura con los otros. Es ahí cuando la díada Olvido-Miguel se vuelve «intersubjetividad», comunidad moral, habla y cuerpos entrelazados que, unas veces, se declinan hacia ciertas experiencias generacionales, y otras hacia el puro fluir de la sociabilidad más desnuda e inmediata, como nos recordaba el bueno de Simmel.

Es, precisamente, el *aquí-y-allá* de estos dos planos («experiencia subjetiva» e «intersubjetividad») a lo largo del diálogo, lo que me parece más fascinante. Avanzar en sus páginas es descubrir «el grado cero» de la construcción misma (y compleja) de un sujeto. Agotar cada una de esas «guías de viaje»



207

se vuelve una especie de pequeño observatorio desde donde contemplar los procesos culturales y cognitivos que atraviesan una vida. *La sorpresa del mundo* se traduce, al menos para mí, en el descubrimiento de las tramas superpuestas que alimentan toda conducta social. Y cómo cada uno de nosotros somos seres arrojados a ese juego cuyas reglas intuimos, pero no comprendemos del todo.

No se lo pierdan. La lectura de este libro ayuda a comprender eso que Miguel Marinas condensa del siguiente modo: «el camino es ir de la limitación de uno mismo hacia las cosas que merece la pena saber».

Es difícil comprender qué sucede con nosotros mientras todo cambia

Alberto Quirac

Celebración Gonzalo Hermo Traducción de Miriam Reyes Madrid, La Bella Varsovia, 2017



CELEBRACIÓN es la segunda obra en la bibliografía del coruñés Gonzalo Hermo, precedida por Crac (2011), y reeditada oportunamente por la editorial La Bella Varsovia en castellano, con traducción a cargo de la poeta Miriam Reyes. Se trata de un libro que mereció el Premio de la Asociación Española de Críticos Literarios en 2014, así como el Premio Nacional de Poesía Joven «Miguel Hernández», en su edición de 2015.

Abren el poemario una cita de Eduard del Castillo y otra de Antonio Gamoneda. La elección de estos referentes nunca es gratuita ni debe pasar desapercibida, pues deja el rastro de una formación lectora que inevitablemente marca la apuesta formal y/o el interés temático del autor. De esta manera, la concepción del símbolo y, en general, la configuración estética de Hermo se deben a la herencia de Castillo y Gamoneda. En concreto, la voz de este último enuncia una de las claves de *Celebración*: «He llegado, por fin; este no es mi lugar, pero he llegado». Se anuncia ya aquí el protagonismo

de lo orgánico en un libro que es, en sí mismo, un ser vivo empeñado en metamorfosearse. Un embrión de símbolos que se despliegan y que llevan grabadas las marcas del desfase temporal, el testimonio de la cruel desaparición que es, precisamente, lo que la voz poética ha elegido celebrar. Si bien esta decisión tiene mucho de aspiración a lo inaudito, corresponde igualmente a una necesidad, a la condición biológica de esas palabras que refieren una realidad en continuo cambio.

El símbolo poético en Hermo («nervio», «insectos», «herida», «estría», etcétera) es realista porque indaga dentro de sí: simboliza su propia realidad, caduca y fantasmal, alude a una experiencia no adecuada aún a la conciencia. Precisamente en El cuerpo de los símbolos (Huerga & Fierro, 1997), Antonio Gamoneda defiende una poética que podría servir al lector para acercarse a Celebración: «todo es símbolo; todas las formas del lenguaje artístico son de naturaleza simbólica». Así, la obra de Hermo insiste en la creación de un lenguaje propio, un entramado simbólico, a menudo resuelto en los universales de la fuga y la evolución, o en la recurrente sensación de frío. En el mismo ensayo, Gamoneda añade: «La memoria es conciencia de pérdida del presente, conciencia de tránsito, luego la memoria es también conciencia de ir hacia la muerte». Una certeza compartida por Hermo, quien conoce la inexorable pérdida del presente, ante la cual no queda más que cantar a la desaparición; o dicho de otra manera: celebrar la vida. Y el primer paso para la actualización de la conciencia y la palabra es el olvido, recuperar las cenizas útiles tras la destrucción, hacer de ellas símbolo, único remanente deseable del paso del tiempo. En este sentido, recuperamos algunos versos de uno de los poemas más reveladores de Celebración: «Este rostro...», que pertenece al segundo capítulo del poemario («Grado límite frío»), el más extenso de los tres que lo componen.

> Aquí no se puede amar. No hay movimiento. Hay hábitos y ruina y un remanso de musgo a ras de roca que espera del verano que llegue embravecido

para secarse por fin [...] para volver a nacer es necesario algún modo preciso de muerte.

Este morir radica en todo «Aquello que nos hiere porque cambia». Una herida inevitable que acoge y empuja, y en la cual es posible encontrar algún tipo de belleza, pues «no queremos un cuerpo que no sepa estropearse». El entrecomillado pertenece igualmente a «Grado límite frío». Este bloque de poemas continúa desarrollando la idea de una perenne transmutación: «Apurados



por el exceso / prometimos regresar / con un cuerpo distinto cada día». No obstante, entre la temática personal en ocasiones advertimos las huellas de una realidad colectiva («cuando asomamos la cabeza y nos miramos / con el gesto ansioso de las primeras veces»). Y es que *Celebración* es también un lugar para el encuentro: «cada vida es la vida de los que están con nosotros» («Se oyen cascajos...»); «No tememos la muerte. / La llevamos dentro. / Lo celebramos» («No tememos...»); «Pero de pronto / pudimos ver. / Veíamos» («No había luz...»). Por lo tanto, la poesía se acerca a la experiencia de una comunidad. El «yo» se torna por momentos un «nosotros» para convertirnos (a los lectores) en espectadores de la imagen lírica. Lo que contemplamos es nuestra maleabilidad compartida, simbolizada por lo salvaje de ese órgano vegetal dibujado por Hermo. Esa selva o bosque es lo que «de alguna manera, interpretamos» (no podemos hacer nada más; ni nada menos).

El recorrido hacia el límite pasa, como ya hemos dicho, por la desmemoria o liberación de la carga («Me pregunto qué sensación me invadirá cuando consiga regresar por fin sin restos»). En esta tarea la figura del «erizo» constituye un ideal: renunciar a la nostalgia y reformularse más ligero («que se rebasa a sí mismo todo el tiempo y que camina / liberándose de la carga en cada latido»). Lo contrario sería sufrir el imposible frío que congela lo estancado, la amenaza que somete a quien no entiende esta máxima: «El movimiento se impone» para entrar en «calor» y en «color», «es doloroso, / pero salva».

Más adelante, damos con dos parejas de poemas numerados («I» y «II»). Ambas incluyen aspectos a destacar: la primera participa del imaginario urbano («el tiempo en la ciudad que te recuerda», «para qué este ir y venir de los víveres en cajas / si la ciudad prepara su éxodo desde que la recuerdo»); mientras que los segundos «I» y «II» asisten a la intromisión de un destinatario, un «tú» que podría quizás surgir al desconfiar de la impresión unitaria de un «yo» cambiante, o tal vez de la contextualización de una anécdota («la última cuaresma», «la última vigilia»), o puede que del anhelo de interrogar a algo o a alguien («He ahí la pregunta: / por qué el hambre»).

Sea como sea, entre ese doble par «I» y «II» encontramos varias composiciones que actúan de frontera. Es el caso de «Algo...» poema que duda de la política de pérdidas pactadas, promulgada anteriormente («Qué hubo que olvidar para aprender a mirar este cielo abierto»). Este cuestionamiento de la propia voz poética es una de las grandes virtudes de Hermo, quien logra ahuyentar el relato ideológico. Por otro lado, en «Fresno negro» el autor abandona la ciudad y retorna a la naturaleza. El «musgo», el «fresno negro», el «páramo», el «brezo» son los símbolos que en *Celebración* integran el paisaje propicio para la muda. La tibia humedad de su útero es «este origen imposible que nos empuja y se ausenta», una suerte de materia oscura exuberante en su

transparencia. De este modo, tiene lugar la antropomorfización de lo vegetal y, a la vez, el ecologismo del ser. Es decir, pareciera que las cosas se observan a sí mismas y que la persona, al mirarse también a sí misma, descubriera dichas cosas ensimismadas.

En definitiva, Hermo reutiliza su inventario de símbolos para la reconstrucción diaria y matutina de un escenario que volverá a desgranarse a la noche. Esos símbolos son gestos ritualizados que salvan al lector de la dispersión o la desorientación. Gestos que se recomponen constantemente. Términos cuya vigencia única termina en las palabras directamente adyacentes. Así, en la escritura de *Celebración* no tiene cabida el prosaísmo con su función referencial («nuestro miedo en la raíz»). La experiencia en Hermo es intuitiva, rompe la narración vivencial, interrumpe la cronología con su plena receptividad mental y, sobre todo, corporal. Porque la poesía, tal y como afirma Gamoneda en el ensayo ya mentado, «no refiere ni se refiere a una realidad, a no ser de modo secundario. La poesía —lo diré de una vez— crea realidad».

Con este fin (el de crear realidad), el poeta se alimenta de una imaginación prevenida contra la ingenuidad, una imaginación que no se cree todo lo que se cuenta. Porque su redención reside en la promesa de no perpetuar, en el compromiso con una mitología de palimpsesto. Los símbolos vistos en algunos poemas del segundo capítulo varían en su contenido estricto con respecto a los del primero. Así, no es extraño que la sección inaugural («El cerebro») lleve una cita de Jacques Derrida. La asunción de las grietas inestables del lenguaje por parte de Hermo («nos libramos de la carga / y aprendemos a fallar») recuerdan a la definición del concepto de «diseminación», explicado por el filósofo francés en *La Dissémination*: «Lo seminal se disemina sin haber sido nunca lo mismo y sin retorno a sí».

El trasvase de los símbolos en *Celebración* llega a su cauce último: «El placer», encargado de activar la mecánica del olvido. Es este el instinto que, consciente de lo inefable («Y a veces el lenguaje no alcanza»), inflige una herida sin límites ni bordes, con el único testimonio, si acaso, de la cicatriz.





Hacer sombra en donde vivan pájaros

Margarita García Candeira

Por nada del mundo Antonio Méndez Rubio Madrid/Monterrey, Vaso Roto, 2017



Poesía sin mundo (2004), Un lugar que no existe (1998), El fin del mundo (1995), La desaparición del exterior (2012). Los títulos de los libros de Antonio Méndez Rubio, sean de poemas o de ensayos, se instalan de modo ciertamente compulsivo en una suspensión de lo dado, en una negación de lo existente (la realidad, el mundo) que adopta con frecuencia la forma de un desplazamiento que es espacial y conceptual al tiempo: una dislocación que nos obliga a pensar en otro lugar, en un lugar otro, donde otra cosa se perfile, se anuncie, se entrevea. La isotopía paratextual que trenzan se revela entonces como una heterotopía, en el sentido foucaultiano, como un no-lugar que, alejándose del espacio de aislamiento neoliberal teorizado por Augé, se ancla en una tradición que, desde Homero al menos, identifica la poesía con la expulsión, con el exilio que condena a la búsqueda ambulante y fallida de un asentamiento imposible.

En la poesía hispánica, esta condición errante y errada está presente desde Garcilaso, como ha visto Jiménez Heffernan, y pasa incluso por el peregrino gongorino de las Soledades; ya en la época contemporánea, encuentra un referente ineludible en José Ángel Valente, que comenzaba su producción con una declaración de vagabundeo y desposesión («Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre») y, en «Poesía y exilio», explicaba la conexión del acto creador con la retracción, con una distancia que era «una retirada [...] del territorio impuro del poder». En el legado valentiano se albergan parcialmente las figuras de la ausencia que pueblan algunas de las voces poéticas actuales más relevantes, que apuestan por una remisión a la alteridad en ocasiones temporal —«Con la luna de marzo llegó / la foto y todos / estábamos vivos» (García Valdés)— pero casi siempre espacial: «No estábamos allí cuando ocurrió. Íbamos de camino a otra ciudad...» (Doce). En Méndez Rubio, el recorte en negativo se configura como el lugar inestable de la resistencia: «Que no se note / que no estamos asustados. / Que nadie sepa / que no estamos aquí» (p. 75).

212

El impulso nomádico obliga a la incomodidad de una indagación constante, y esta incomodidad se traslada al lector, que no halla tampoco un asidero firme para construir un sentido unívoco y cerrado a unas composiciones que rehúyen todos los mecanismos críticos de la denominada poesía figurativa y que es difícilmente conjurable bajo términos como ficción o realismo. Hablando de los clásicos, Roland Barthes explicaba que estos interpelaban al lector mediante lo que denomina un punctum: un pinchazo, una flecha que lo alcanza y lo incomoda, lo captura y lo asedia al tiempo. Desde esta óptica pueden abordarse los poemas de la primera sección del libro, cuyo título, «Parasomnias», presenta esas breves y frecuentes interrupciones del sueño como despertares momentáneos que obligan a la vigilancia: «Atiende a cualquier / ruido. Por si acaso» (p. 28); «Te asalta como aviso / al poner atención / al alba, al hablar / del azar» (p. 29). No es difícil defender que estos instantes intermitentes de lucidez, para los que Canteli habló de «parpadeo», actúan como antídoto contra una narcotización, la tecnológica, cuyas consecuencias Méndez Rubio, profesor de Teoría de la Comunicación en la Universitat de València, conoce bien: el ruido ensordecedor, el empacho desinformador, la hipostasia de la imagen como nuevo culto identitario, elementos que alimentan el fascismo de baja intensidad que el autor ha estudiado en un ensayo reciente (2015). Frente a ellas, la poesía solo puede ser la exploración y explotación de lo precario: escucha en medio del vocerío («Oyes a alquien que no grita», p. 17) y, a la hora de hablar, asunción de un lenguaje truncado como única e insuficiente posesión: «tienes la voz / grabada sin aliento, / como una rama / rota, / ¿qué más quieres?» (p. 13). Frente a la impostura de la identidad, aceptar el vacío constitutivo es la única manera de poder apreciar y aproximarse a un otro que se define, también, como hueco, umbral, «ventana» donde puede darse cierto encuentro:

Se sienten pasos.

Es una biografía entera y sin secreto, sin cerco. Puede. Es también igual que una ventana desde la que alguien sin voz, sin cuerpo, te mira llegar. (p. 21)

Del atisbo, un tanto sobresaltado de la alteridad, parte el levísimo hilo narrativo que recorre las demás secciones del volumen, que, en líneas generales y en modo alguno exhaustivo, perfilan una ética de la renuncia en «La despedida»,

un peregrinaje con anclaje referencial en ciudades alemanas en «Simplicius Simplicissimus», cierta tensión aforística en «Preparando el presente» y, por último, una impugnación radical, expresada mediante una tachadura literal y muy gráfica, de la lógica del intercambio en «Sublime transacción». Este último título permite iluminar la que es a mi juicio otra de las claves de todo el poemario: el recurso a una filosofía del don que, amparada en las teorías de Mauss y Derrida, sustrae el objeto donado del circuito económico que da lugar al capital y lo eleva a una esfera social y mágica. Como en Riechmann, la naturaleza es el reino de la donación: «Un poco de musgo / cayendo encima / de una carta toda en blanco / ¡por ninguna moneda!» («Oferta», p. 113). Frente al abandono, que se declina en el poema «Primera conjugación» (p. 44), la entrega sin condiciones permite un nuevo vínculo humano que no está basado en el interés o la persecución de la ganancia, sino en el cuidado. Como la justicia, el cuidado queda al otro lado de la ley («por todo lo que no he podido salvar / de que la ley lo / traspasara, / desde entonces hasta ahora, / y más aún: ¿de verdad / me cuidas?» («Por ley», p. 47). Al otro lado de la «obligación» se atisba un orden distinto al de la competencia:

Unos contra otros se refiere a los árboles sintiendo que les llegan estorninos mientras para nosotros la pregunta es qué es lo que vamos a hacer con esa imagen de terrazas sin sombra desatendidas de la verdad la cuestión de la soledad tiene que ver con que el cuidado termina con el valor dado a cualquier obligación encima de esta mano se apoyó una mano en este mismo sitio cayó aguanieve. (p. 90)

El cuidado implica la atención a aquello que el capital invisibiliza. Los desheredados, los marginales, van poblando los versos con su presencia indefinida y espectral: primero «Dormitan» (p. 73) pero después «se escucha algo ocurrir de repente. / Van a volver sobre sus pasos» (p. 67). Va conformándose una comunidad cuya porosidad preserva su apertura, en la que no existe sujeción sino llamada, convocación: son «testigos llamando a testigos» (p. 91), «ramas que buscan ramas y no llegan / a convertirse en lo que quizá quieren / olvidar» (p. 84). El eco machadiano del ojo convertido en emblema de la complementariedad («El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve») se transmuta, ahora, en «la mano que no / llega hasta la mano que más / quiere alcanzar / se abre contra el aire / en ofrenda («Rapto», p. 110). Se inaugura así una dimensión inequívocamente religiosa que descansa en la etimología del término: como un nuevo re-ligare, una renovada unión asumida desde la tentativa, la entrega y el aprendizaje, también, del fracaso:



Al otro lado de la puerta hablan bajo. Lloran.

Migajas en la mesa. Serénate: esa puerta no se puede abrir. (p. 26)

Poesía y juramento comparten, según Agamben, un decir verdadero de prerrogativas sagradas que se pierde en un momento, el actual, en el que proliferan tantas palabras vanas. El sintagma *Por nada del mundo* enuncia de hecho una promesa, una negativa a la claudicación que escamotea la segunda parte de la cláusula, aquella donde se alojaría lo irrenunciable y cuya fragilidad queda preservada en el ámbito de lo no dicho. Lo sagrado —«rezo al azar: / de deuda nada» (p. 49)— adopta frecuentemente la forma de una teología negativa: su invocación no puede generar dogmas —«Ángel temprano / avisando de nada: // de eso a nadie se le / llena la boca» (p. 107)— y reside en una inmanencia que nunca cede a la tentación de lo trascendente, pues «[c]ontra el cielo / crece un árbol. Tenía que ser un árbol / caído» (p. 42).

Asistimos ahí a un tratamiento de lo natural que no solo está despojado de toda ingenuidad sino que aparece como profundamente historizado: como las ruinas benjamianas, los árboles son también testigos tullidos del daño, del legado estremecedor de los siglos. En ese sentido, un rasgo esencial de la poesía de Méndez Rubio es la depuración de la palabra poética, a la que despoja de inflaciones retóricas pero en la que preserva la inexcusable carga tropológica que las hace históricas. Quizá el mejor ejemplo de esto sea la palabra «tierra». Signo radical de materia humilde, la «tierra removida» es también el lugar donde la resistencia va cavando sus propios respiraderos y, como el topo descrito por Marx, horada las estructuras de la historia mediante una labor lenta pero infatigable que la poesía imita en su trabajo con el lenguaje: «Los dedos se vuelven quebradizos / por el afán de escarbar / y luego lamer la tierra... / ¿A qué pues aspira / el anhelo de nombrar?» (p. 52). Pero también arroja pistas sobre situaciones concretas: recordando aquel «Y cavar, y cavar. Y más cal viva» con que se denunciaba la represión estatal en el poema «Razón de estado» (Razón de más, 2008), la recuperación de la memoria histórica resuena de modo indefectible en los versos como: «Humedad. Se necesita más súbita / tinta para seguir dando / la vez, desenterrando / apenas lo que la falta / de todo aquí, / de pronto, de madrugada, / significa» (p. 61). De la misma manera, se alude a un «resto de muro» (p. 43) que no es cualquier muro, al igual que no pueden obviarse las connotaciones tristemente coyunturales de ese «otro desalojo / fuera de la conciencia» (p. 55) ni del más obvio «de qué vas a vivir ahora» (p. 32).



La huella del pensamiento marxista impregna el proyecto de Méndez Rubio — «que sin embargo si la historia existe es / para abusar otra vez de nosotros» (p. 83)— e informa también su postura ante el dilema adorniano frente a la escritura posterior al horror: «así que escribir o no no da lo mismo / porque el reparto se mantiene en el aire / de mañana la gente va aún descalza» (p. 89). Pero esta tarea se hace siempre desde la limitación y la humildad, asumiendo que, en el mejor de los casos, «para hacer sombra en donde vivan pájaros / se juntan las palabras sin alcanzar el cielo» (p. 85).

Preguntas para Memorical-Fractal Ó∩gelo Segovio

Memorical-Fractal Miguel Ángel Muñoz San Juan (MAMS) Barcelona, Calambur 2017



A DÓNDE Y DE DÓNDE, DESDE DÓNDE

Quizás *Memorica-Fractal* va a la famosa estación Babylon 5 donde deberían reunirse los distintos pueblos de las galaxias habitadas del universo. Quizás viene de la torre de Babel, en la lejana Babilonia, donde por primera vez las lenguas se mezclaban, confusas, siendo ya solo frágiles fantasmas en boca del ser humano, lenguas de comunicación e incomunicación, y no la lengua de la creación, es decir, la lengua donada por Dios. Entre un mundo arcaico y un mundo futuro, la pregunta por la lengua cose la red intermedia en que este libro oscila. Es un poco lo mismo entonces, en el pasado legendario, y después, en el futuro también legendario, pues este está construido por mitos y responde de algún modo a un deje melancólico.

Quizás parte desde los lugares sitiados de la tierra, y se dirige a la apertura del mundo en el exilio, en la errancia que no cesa, siendo ese el nombre que de alguna manera nos da el libro a los hablantes cuando dice: «después (de) llamarnos todos "Anónimo-éxodo-(sin)-Fin"».



ANTE QUÉ IDEA DE LA LENCUA O BAJO QUÉ RUINA O BAJO QUÉ IMPERIO DE LENCUA

No podemos entendernos, esto es lo que dice la estación de Babylon y esto es lo que dice la torre de Babel, bien, ¿cuál es tu operación de escritura, ante esto? ¿dónde se sitúa, ante esto? ¿qué cosas intenta hacer?

Al despojar a los sustantivos de las partículas (preposiciones) que los articulan en proposiciones más o menos normales, más o menos comunicativas, estos anillan mejor su función poética, su color lírico, porque de alguna manera quedan aislados y se levantan sobre las demás palabras, flotan sin las anclas que suponen las estructuras gramaticales. El tachado de las preposiciones efectuado a conciencia en Memorical-Fractal, ¿a qué responde entonces? Quizás responde a eso mismo, a un deseo de desanclar la lengua, sacarla de sus ligazones rígidas. Las preposiciones son palabras invariables, que liman, que aportan exactitud a las frases. Pero, y en cualquier caso, las preposiciones no han sido eliminadas, solo están tachadas, están y no están, como las tumbas, que recogen una ausencia pero a la vez la elevan en forma de monumento, por tanto traen una presencia, aunque esta sea fantasmal. Las preposiciones son palabras con una función gramatical pero sin un poso semántico, tienen más bien un matiz de significado, algo así como un deje traslúcido que se termina de perfilar al poner en marcha su mecánica de funcionamiento. Se hacen invisibles para sostener el significado de la frase. Creo que esta condición las convierte en unas palabras especiales, de naturaleza en parte espectral, en parte lo contrario. De ahí, creo, que MAMS no las elimine simplemente, quizás estas palabras son las más importantes del libro, pues están justo entre medias, podrían posibilitar significados en adelante (futuro), y al ser puestas en cuestión arrancan la burocracia de la lengua dejando los nombres desnudos para la ejecución de su propio trabajo místico. Una elevación, ahí.

No nos detenemos aquí porque, igual hay una pregunta abierta en torno de los nombres. ¿Acaso no todas las culturas errantes del mundo contienen una pregunta abierta por los nombres? Benjamin pensaba que la poesía tenía la capacidad (y quizás la responsabilidad) de devolvernos los nombres a la lengua. «Sprache ist Name» decía Gershom Scholem, es decir, lengua es nombre. Mahmoud Darwish en ese libro del exilio que es *Mural* no va en busca de una tierra, va en busca de un nombre. Y aquí, en *Memorical-Fractal*, de alguna manera, no se pierde de vista este anhelo («es el inicio y el fin de las cosas y el origen del nombre de los árboles»); aunque de hecho se dé por perdido, y se asuma esa pérdida como consigna, como grito de batalla; porque, como dice: «no nos fue fácil robar las palabras a los muertos dioses, porque



no fue fácil construir un idioma... después de haber expulsado las palabras originales: / las que no nos identificaban...».

EN QUÉ PAISAJES, ENTRE QUÉ SICNOS, UN ENJAMBRE DE SICNOS

En paisajes arcaicos y en paisajes futuristas que aparecen enganchados entre sí formando un anillo (dorados desiertos de ruinas, máquinas hologramáticas) de un mismo tiempo compacto.

Entre el ruido absorbente de los signos de puntuación que entran aquí a propagar una densidad de sentido para la que no habrían sido creados. Si normalmente los signos de puntuación son guías que terminan de acotar las estructuras gramaticales, en *Memorical-Fractal* hacen justo lo contrario, se disponen para abrir, en lo posible, esas estructuras. De modo que los guiones nos informan de los huecos sin rellenar, los dos puntos, al final de cada verso, compulsivamente nos abren la frase a posibles enumeraciones, es decir, ramificaciones. Todo esto genera dos cosas: un ambiente de permanente interferencia (interrupciones), como imagino que sonarían las ciudades en un apagón tecnológico; y un paisaje plagado de abismos y acantilados hacia los que parece caminar el lenguaje, sin asomo de duda. ¿A dónde va el lenguaje tan decidido? ¿A su nacimiento? ¿O a su muerte? ¿Qué cosa es ese vacío a que nos abren los signos cortando la aparente continuidad gramatical?

con qué aliados y contra qué enemicos

Con, quizás, los fugitivos, los errantes, los exiliados, los refugiados, los suicidas en fuga de los injustificados penales, los animales que escapan de su predador, los que no dejan huella (¿es posible acaso no dejar huella, Mistral?), igual que no dejan huella material los signos transparentes del lenguaje virtual. Pero, Memoriacal-Fractal, aunque elija senderos de fuga, no puede sustraerse del todo de la facticidad material de la memoria, tampoco de cierto resto de identidad. No queda huella en los monitores suspendidos, en el posible black-out, pero queda huella en la memoria humana que aún subsiste entre ellos. Con los desconocidos de la era desconocida, con los que no tienen nombre. Con los huérfanos, no nombrados, no heredados, libres en el abismo.

Contra, quizás, los controles de identificación aduanera, contra los lectores desentrañadores de sentido (cripto-descifradores cobardes que explican las claves de un poema como quien roe cadáveres), contra la identidad, en general,



porque nadie es siempre el mismo, y de ahí que se deslinde la identidad en forma de pronombres que se deslizan desde lo propio a lo ajeno, desde la primera persona en adelante, hacia los otros.

MEDIANTE QUÉ TONO

Tono melancólico y tono lírico; tono entrecortado robótico ¿lírica computacional?

Hacia dónde y hasta qué muerte.

Hacia el vacío, hacia el vacío libre de lo indeterminado, donde no hay muerte, abre abismos.

Un mundo de refugiados que no saben hacia dónde se dirigen, como las proposiciones inacabadas, como las proposiciones deslizadas hacia la indeterminación por la falta de las palabras fijas que las sostendrían como columnas, las preposiciones, un mundo de mera huida, de melancolía, por tanto y de futuros remotos no imaginables en el más allá de las fronteras.

Abrasado y abrazado al cabo son casi lo mismo pero no son para nada lo mismo, los que salen de su tierra, los permanentemente exiliados, y permanentemente errantes, desean los nombres para ellos, pero no tienen sino proposiciones abiertas a lo indefinido, un registro lírico melancólico como una suave cantinela que rodeara de amarillo desierto sus afanes de retener, en la escapada, algo remotamente reconocible.

QUIÉN. I¿ES ESTO EL PRONÓSTICO DE LA DESAPARICIÓN DEL POETAI

El último texto de *Memorical-Fractal*, que compone una figura humanoide hecha de partículas mínimas de significación, apunta al lenguaje binario de la robótica: unos y ceros, afirmativo, negativo. Pero además trae una dinámica de transmutación de unos signos en otros, que saca al caligrama de la mera dialéctica de opuestos: Un sí afirmativo que se convierte en si condicional; un no que torna en on que torna en o)

El texto, como en la computación, detiene, activa, para, pone en marcha; pero también, como no ocurre nunca en la computación, el texto duda, duda, duda. De modo que lo que podría haberse visto como la desaparición del poeta bajo la deriva maquinal del lenguaje binario, no parece del todo tal cosa. En la tensión de esta dialéctica, en su no-decidirse, se humaniza el texto, se poetiza. Su resto melancólico-lírico es quizás su miligramo de fe: porque



quizás, porque y si... y si pasara algo, y si pasara algo allá hacia delante, en ese lugar adonde huimos.

Entre el sí y el no contundentes del origen, de la definición fáctica del universo, está el quizás.

Esta podría ser la poética, la operación de escritura, de *Memorical-Fractal*, una duda intermedia, melancólica, lírica, vestigial, entre lo que sí y lo que no.

Cada tiempo quema sus hombres y sus libros

Las naciones hechizadas Viviana Paletta Madrid, Amargord, 2017



En el año 2003 se publicó en Madrid una antología poética titulada estruendomudo, como libro inaugural de una colección del mismo nombre. Comenzaba con una «Cronología», que partía de las fechas de nacimiento de los once antologados para ir entremezclando los hitos biográficos y bibliográficos de cada uno —muy diversos y dispersos en el tiempo y en el espacio— hasta desembocar en 1997, año en el que «se encuentran todos y nace estruendomudo, revista oral o taller libre, espacio de lectura y debate, punta de confluencias de registros y voces de distintos países y tradiciones, conjuro de la moda y la capilla gremial. Primero se reúnen en el Café Manuela. Luego, en El Colonial».

Aparecen en estruendomudo, de acuerdo con un orden estrictamente analfabético: Steven F. White, poeta estadounidense; Gustavo Valle, poeta venezolano; Samuel Serrano, poeta colombiano; Viviana Paletta, poeta argentina; José Luis Gómez Toré, poeta español; Oscar Galindo, poeta chileno; Marta Fuentes, poeta española; Andrés Fisher, poeta chileno; Eva Chinchilla, poeta española; Niall Binns, poeta británico; y Chus Arellano, poeta español. Del grupo originario de estruendomudo faltaba solo Ricardo Lobato, poeta español.



El nombre del grupo provenía de los últimos versos del decimotercer poema de *Trilce*: «oh, escándalo de miel de los crepúsculos / oh, estruendo mudo / ¡odumodneurtse!». Era de Vallejo, por supuesto, y era un buen título: poco después se fundarían en Lima la revista *Odumodneurtse* (2003) y la importante editorial Estruendomudo (2004).

El cerebro de la colección madrileña de estruendomudo era Viviana Paletta, que en ese año de 2003 editó también los libros Escanciador de pócimas (White), Materia de otro mundo (Valle), Se oyen pájaros (Gómez Toré), Verbo rea (Chinchilla), Canciones bajo el muérdago (Binns) y un libro propio, titulado El patrimonio del aire. La colección constituía, en cierto modo, la clausura del grupo, que llevaba varios años sin reunirse de manera regular. Las fuerzas centrípetas que nos habían juntado en Madrid se volvían ahora centrífugas: Steven White había regresado a su vida entre Canton, Nueva York y León, Nicaragua; Oscar Galindo se había instalado de nuevo en la bella ciudad de Valdivia, en el sur de Chile; pronto los seguiría Gustavo Valle, a Buenos Aires; Andrés Fisher, a Carolina del Norte; Marta Fuentes, a la India. Creo no equivocarme, sin embargo, si digo que esos años de amistad y convivencia en la poesía viven en cada uno de nosotros. Fue una época intensa, ineludible, que nos marcó y enriqueció a todos.

En el año de estruendomudo y Patrimonio del aire, ya empezaba a fraguarse otro libro de Viviana Paletta, Las naciones hechizadas, que sería publicada por primera vez en Mérida, Venezuela, en 2011, en la editorial El otro, el Mismo, con prólogo de Marina Llorente. Reaparece hoy, en la colección Once de Amargord, en una bella edición con un bello prólogo de Óscar Curieses.

Desde hace varias décadas, a los intelectuales, y a los poetas sobre todo, la verdad nos produce temor. La verdad, como existía antes, vista como algo absoluto, intemporal, sin límites de espacio e infranqueable ante la duda, ha dejado, se diría, de existir. Aspirar a ella significaría subir otra vez trepando por las laderas de Macchu Picchu, engolar la voz ante el espejo y volver a pedir a vivos y muertos que subieran a nacer con nosotros, hermano.

Y es que nosotros ya no hacemos eso. A nosotros nos suena, hoy, acartonada esa voz. Ante ambiciones como esa nosotros nos ponemos a reír. Somos, ya se sabe, de una época incrédula, la verdad se ha achicado, y así nos ven, correteando por ahí abrazados todos a nuestras pequeñas verdades personales.

Las naciones hechizadas no teme a la verdad. Va contra la corriente este libro de Viviana Paletta.

Nos dice: todas las naciones, por el hecho mismo de ser naciones, han sucumbido, sucumben y sucumbirán ante el hechizo de la guerra. El primer poema, que comparte título con el libro, ofrece una sucinta historia de la humanidad, y lo dice, sin necesitar subir a Macchu Picchu: cada nación vive,



hechizada, la condena o la maldición de criar en sus entrañas un «ejército pendenciero» hambriento de expansión y guerra.

No es casual que los dos epígrafes del libro nos lleven del segundo siglo antes de Cristo hasta el siglo XX, de unas palabras estremecedoras de Tiberio Sempronio Graco, rescatadas por Plutarco, a las de Elias Canetti, «Las banderas están a todas luces compuestas de viento» (y yo no podría reiterar estas palabras de Canetti sin recordar otras de Nicanor Parra: «He visto tantas tontas banderas que ya no sé ni cómo me llamo»).

Lo cierto es que donde existe una nación existe una bandera, y este es un libro de naciones hechizadas, cada uno enarbolando «sus trapitos entusiastas».

El extenso poema «La danza del fuego» parte de la guerra de la antigua Yugoslavia, del día en que ardió el legado histórico del Instituto Oriental de Sarajevo, para ir rebobinando, atrás en el tiempo, y pasar sucesivamente por las quemas de libros durante la dictadura en Argentina y en la Alemania Nazi, y alcanzar después las bibliotecas incendiadas y los legados culturales exterminados en Alejandría, en Egipto o en la China de Schi Huang-Ti.

Asevera el poema, en sus últimos versos: «Cada tiempo quema sus hombres y sus libros. / Mientras, arriba, permanecen mutilados los planetas».

No se trata de ninguna verdad chiquitita, y el último poema del libro tampoco se achica: «Enciclopedia universal», se titula. Presidido por un epígrafe de Martín Rodríguez, gobernador de Buenos Aires en 1820, se propone encapsular la historia universal de la infamia bélica mediante una enumeración peculiarísima, fascinante.

Óscar Curieses clausura su prólogo hablando de este poema, y desenfundando una hipérbole con la que sin duda simpatizo cuando destaca, «como lector entusiasta», lo que él llama «quizá el texto más importante en poesía en lengua española sobre la guerra que he podido leer en los últimos años».

La poesía de Occidente nace con la guerra. «Los dioses tejen desgracias para que a las nuevas generaciones no les falte qué cantar», cantó Homero en la *Ilíada*, y tengo un recuerdo desagradable y no sé hasta qué punto fiel de una entrevista en que Borges vinculaba esos inicios bélicos de la poesía con su propia fascinación por las guerras y su apoyo, en esos años, a los regímenes militares de Argentina y los demás países del Cono Sur.

La poesía en América Latina no podía ser menos y se estrenó con *La araucana*, pero me interesa señalar aquí que la poesía moderna, también, nació de la guerra. Algunos, por supuesto, querrían fechar su nacimiento en el Romanticismo, o en Baudelaire, o en lengua española en Darío. Para un latinoamericanista, sin embargo, y más aún para la presentación de una poeta latinoamericana, no creo que haya momento mejor para fechar los comienzos de la



poesía moderna que en los años de la Gran Guerra y la ebullición vanguardista que la rodeaba. Coincidirían así con el comienzo de ese «breve» siglo XX que según Eric Hobsbawn nació en 1914 y terminó con la caída del Muro de Berlín.

En 1914, se clausuró el modernismo (y pido disculpas si entro como el proverbial elefante en la cacharrería de la historia literaria). Rubén Darío, asustado ante el avance del ejército alemán, abandonó París, viajó de Barcelona a Nueva York deletreando un largo poema de aliento victorhuguesco titulado «Pax», y se refugió para morir, tras una larga y penosa agonía, en su Nicaragua natal.

En 1914, Huidobro escribió en Santiago de Chile el primer manifiesto vanguardista de la lengua («Non serviam»), y dos años más tarde, poco después de la muerte de Darío, emprendió el camino opuesto al del nicaragüense para instalarse en París y allí iniciar la poesía moderna en lengua española, mutilando la sonoridad y la sintaxis poéticas en versos repletos de soldados mutilados, pájaros con las alas rotas y ruiseñores que habían perdido la capacidad de cantar.

Ahora bien, en esos años de la Gran Guerra, surgió a la vez lo que José Emilio Pacheco llamó la «otra vanguardia», una poesía que se nutría no del francés sino de la New Poetry, es decir, de la poesía más realista que irracional que se estaba escribiendo en Estados Unidos y Europa —de la mano de Ezra Pound, T. S. Eliot, William Carlos Williams y otros—, y que resultaría determinante para la poesía futura de Hispanoamérica. Pues esta otra vanguardia nació con otro nicaragüense, Salomón de la Selva, un poeta bilingüe que se alistó para luchar en el Ejército británico y a raíz de su experiencia, o de su casi experiencia, escribió un libro pionero titulado *El soldado desconocido*, que algo tiene de la imaginería atroz de las trincheras y el gas mostaza que conocemos por la poesía de Wilfred Owen, la novela de Erich María Remarque y el mundo plástico de Otto Dix.

Salomón de la Selva, en su poema «Granadas de gas asfixiante», lo dijo así, en un texto sin duda extrañísimo, pero que tenía la gracia de latinoamericanizar de una vez la guerra europea:

Pló-Pló-Pló hacen las granadas,

y cuando caen, plúm.
Y en los días de sol su humo es una nube amarillosa,
y en los días de lluvia de una blancura esplendorosa.
¿Quién no se acuerda de los cuentos de hadas?
¿De los genios, de los duendes, de los gnomos? (...)
El gas que he respirado
me dejó casi ciego,
pero olía a fruta de mi tierra,
unas veces a piña y otras veces a mango,

y hasta a guineos de los que sirven para hacer vinagre.



En *Las naciones hechizadas*, Viviana Paletta también dedica un poema al gas mostaza, una de las armas de destrucción masiva más crueles que ideara el siglo XX. Se titula «Aire» y llega encabezado de una espeluznante cita de Winston Churchill, tomada de los años de la Gran Guerra: «... no entiendo la repugnancia sobre el uso del gas. / Estoy muy a favor del uso del gas contra tribus incivilizadas».

Se suele decir que somos una generación con suerte. Las guerras nos han tocado de lejos, no hemos tenido que combatir. La guerra, para nosotros, es el espectáculo cotidiano que vemos y leemos y consumimos. Así hemos vivido y conocido la guerra de la antigua Yugoslavia, la guerra en Afganistán, las guerras de Irak, la guerra civil en Siria y tantas más. Son el pan de cada día de nuestros desayunos, y de esa vivencia de la guerra como espectáculo mediático habla, también, este libro de Viviana Paletta.

Pero ella tiene sus guerras cercanas: esa guerra sucia del terrorismo de Estado que vivió en la Argentina de su infancia y esta guerra civil que acabó en 1939, en su país de adopción, pero que sigue supurando desde las fosas comunes que colman el territorio español. El penúltimo poema de *Las naciones hechizadas*, «Carne de toro», nos devuelve a la atroz matanza perpetrada por el ejército de Franco en la plaza de toros de Badajoz, y que se llegó a conocer, en todo su espanto, gracias sobre todo al periodista portugués Mario Neves, al que cita Viviana en un epígrafe.

Guerra sucia, guerra civil española: no son más que incidentes atroces en una sucesión de guerras que no termina y no terminará, porque «cada tiempo quema sus hombres y sus libros».

Quisiera cerrar esta breve presentación recordando a un intelectual que llegó a la misma conclusión que Viviana. Se llamaba Bernard Knox y a mediados de los años treinta era un joven estudiante de lenguas clásicas de Cambridge. En septiembre de 1936, se encontró con su buen amigo, el jovencísimo y brillante poeta John Cornford, que acababa de regresar a Inglaterra tras ser hospitalizado mientras luchaba por la República española en el frente de Aragón.

Había llegado a su país en busca de reclutas y regresaría a España con Knox y con el novelista John Sommerfield. Después de semanas apresuradas de una instrucción más que precaria en Albacete, viajaron los tres a Madrid como parte de la primera Brigada Internacional que llegó a la capital un día después del ataque de Franco, es decir, el 7 de noviembre de 1936.

Durante las semanas siguientes, su Batallón Comuna de París fue encargado de la defensa de la Facultad de Filosofía y Letras en la Ciudad Universitaria, el edificio en el cual, décadas después, Viviana Paletta estudiaría durante cuatro años como alumna de Filología. Los tres ingleses fueron enviados



como francotiradores al cuarto piso, con la orden de disparar a los falangistas que se asomaban de vez en cuanto entre las ruinas de la Casa de Velázquez o desde detrás del Palacete de la Moncloa. En las horas muertas, leían libros que encontraban en el sótano, y con otros libros sacados de esa desgraciada biblioteca montaron sus barricadas. Fue allí donde descubrió Bernard Knox que una bala media alcanzaba la página 350, y allí donde descubrieron que en tiempos de guerra los grandes tomos de filosofía alemana valían más, mucho más, que un librito de Rimbaud o de Keats.

John Cornford casi murió cuando cayó un obús sobre el aula en que leía un libro de Thomas de Quincey sobre los poetas de los lagos. Sobrevivió, volvió al combate pero moriría en diciembre, en el frente de Córdoba, en el mismo día en que cumplía veintiún años.

John Sommerfield regresó a Inglaterra a comienzos del año siguiente y escribió el primer libro testimonial sobre las Brigadas Internacionales, Volunteer in Spain.

Bernard Knox, por su parte, tuvo que retirarse herido de España. Décadas más tarde, fue nombrado catedrático de Filología Clásica en la Universidad de Yale. El que había luchado en España como brigadista internacional se consagró como uno de los expertos mundiales en Homero y en Sófocles; es decir, en el poeta que inauguró la literatura de Occidente cantando la ira de Aquiles y la guerra entre Grecia y Troya, y en el dramaturgo que encarnó mejor que nadie, en su *Antígona*, el horror fratricida de las guerras civiles.

Cada tiempo quema sus hombres y sus libros, y es un mismo incendio el que atraviesa los siglos, el que arde en la vida y obra de Bernard Knox, el que arde en este libro apasionante de Viviana Paletta.





ada Salas

El año del cangrejo Mariano Peyrou Valencia, Pre-Textos, 2017



Un mundo transreal. Entrar en la realidad a través de los símbolos. Unos símbolos extraños, movedizos, que cambian de piel, de condición, que vibran entre lo cerebral y lo onírico. Un mundo a veces Carrolliano —«Ella era cada vez más grande. Su cuerpo era cada vez más pequeño» (p. 49); «El tiempo era cada vez más corto. Los momentos eran cada vez más largos» (p. 50)—, densa y rica y fecundamente paradójico. Un mundo como el de las películas de superocho, teñido de pasado y, sin embargo, tan fenoménico, tan inmanente —e inminente— que levanta, en oleadas, el vello del lector, que siente que está allí, que está dentro de ese universo que avanza y se retrae, y se suspende. Un mundo en el que el lector flota como un buzo, en el que todo se mueve en una medio-vida, en una cámara lenta que tiene el ritmo de la respiración de lo soñado: «Inés estaba quieta o moviéndose al otro lado de las cosas» (p. 26).

El año del cangrejo se desarrolla —si puede llamarse desarrollo a ese recorrido sinuoso que se detiene en meandros, que no quiere avanzar, a esa deriva tan marina de ida y vuelta— en un tiempo no exactamente paralelo, sino dentro de, por encima, por debajo, junto a... una especie de tiempo que, rodeando al presente, no hablando directa, digamos, descarnadamente, de él, lo atraviesa; ¿Acaso es otro el tiempo de la poesía sino ese presente, siempre ese presente?

Michaux experimentaba con drogas para acceder al núcleo alucinatorio de lo real. *El año del cangrejo* nace, está en, habla desde ese núcleo alucinatorio (el dolor, la vida en su intensidad ¿no son, acaso, potentes alucinógenos?), desde una razón subconsciente, tal vez porque habla de un tiempo en el que conviven la vida y la muerte. Habla de un futuro que ha dado un paso hacia el presente, que se mezcla con él, y que mira hacia un pasado (el del recuerdo que es preciso hacer renacer antes de que pueda desaparecer para siempre) y lo arrastra hasta ese ahora vibrante y extrañísimo que es todo el libro; un presente que nace de un *ex nihilo* y que, de algún modo es también eso: una nada.



Nosotros no queríamos pensar en el futuro. Yo quería un pasado nuevo y lo buscaba pensando en el futuro. (p. 36)

Ahora estaba al principio de las cosas, de donde nunca había podido salir [...] Pensé que no tenía un pasado nuevo sino un futuro infinito. / Yo quería un pasado nuevo para regalárselo a Inés. / Pensé que el cangrejo me colocaba al principio de las cosas. (p. 37)

El «yo poético» —o como se le quiera llamar— es un hijo que es un padre que es un hijo; Inés: una madre que es una abuela que es una hija.

Inés podía ser mi hija y mi madre, un óvalo, contención para la angustia y recipiente para la ternura. (p. 28)

Ahora Inés era mi hija... Ahora Inés era mi madre y yo tenía que domesticar al cangrejo que caminaba por encima de su cuerpo para que no le hiciera daño. (p. 27)

Un cruce de las sangres, y una superposición como de vidrieras (de tiempo y de seres) sucesivas, y una misma luz que las atraviesa: la de un amor estupefacto que quiere comprender. Y que sabe que eso es imposible. Comprender. Pero lo intenta.

El año del cangrejo aprendí lo que significa aprender, la rigidez y la pérdida de todo aprendizaje. (p. 29)

Ahora los muertos eran como niños y los vivos éramos los adultos que teníamos que cuidarlos. (p. 38)

El poeta se ve impelido —si no obligado — para poder «contar» lo que necesita «contar» o «contarse a sí mismo», a buscar un nuevo lenguaje.

Debajo de cada palabra hay otra palabra, pero debajo de algunas palabras ahora había silencio o no había nada. (p. 39)

Ella se alejaba de todo y se acercaba a todo, y hacía falta un idioma con abstracciones para tratar de entender su deriva y su vaivén. (p. 63)

Y solo puede encontrarlo cambiando el lugar desde el que hablar, cambiando el enfoque, la perspectiva, escribiendo desde una especie de ebriedad controlada, como hablaría un borracho que no quiere que se note—no puede dejar que se note— que está ebrio: silabeando la alucinación, racionalizándola, traduciendo el miedo.

Escribir como quien dibuja muy minuciosamente, con lentitud, con las imágenes, con las palabras, algo que no puede ser dicho («Había que dibujar muy despacio para que las cosas entraran en el papel», p. 51); poemas como dibujos para un lector que fuera analfabeto, sordo, que tuviera que ver para creer, para entender. Esa función parece cumplir el dibujo, motivo fundamental en el libro: transpone el mundo, escapa de él re-creándolo, creándolo en y con la imaginación.



Ceci n'est pas une pipe. Esto no es un libro sobre cómo el poeta asiste al avance de la enfermedad de su madre, a su final.

A lo Magritte, el poeta escribe con perplejidad, con ebriedad, pero con pulcritud, con transparencia diría, con exactitud. Esa es, creo, la gran paradoja del libro: habla de aquello que es casi imposible nombrar (la enfermedad, la muerte, el dolor, el miedo, la fragilidad), y lo hace sin nombrar todo eso, en un lenguaje que tiene la oblicuidad del símbolo, como dije al principio, del eufemismo o/y de la alegoría. Elude, pero eludiendo señala el centro de lo que no puede sino eludir.

Por eso *El año del cangrejo* es transparente, de una transparencia que asusta casi: habla con la capacidad visionaria de un niño, pero con el aplomo de un anciano. Cuenta, narra, fabula, sueña, para no sangrar. Es un hermoso, maravilloso cuento de amor, y de terror: cuenta la debilidad, la soledad, lo que se va entre las manos, la desaparición, la orfandad. Cuenta que somos el amor, y que ni eso, el amor, nos salva. O sí. Vivirlo, decirlo, salvarlo. Así, con estos poemas estáticos y extáticos, y sin embargo llenos de vida, plagados de preguntas.

Variaciones del lughar Olbo Cid

CO CO CO *U* Luz Pichel Versión al castellano de Ángela Segovia Segovia, La uÑa RoTa, 2017



«nun dessssesperedes vós us que sssentades aí»

Esta es la petición que abre CO CO CO U, la que encabeza el poema «Saúdu» y se repite a lo largo de «Un», consiguiendo no solo demarcar un tono y una disposición enunciativa, sino colocar el haz de luz en un receptor plural, tan familiar como difuso, que responde a los apelativos de «us silenciosus», «santiños», «as escuriñas que asexxxades entr us buxus». Este plural se sitúa a un paso de la voz enunciadora, «aí aí aí nu pradu», pero a la vez «allí desdese lao», esto es, a una distancia translúcida que remite necesariamente al «alén» (como el Alén —de Lalín, Pontevedra— del que es originaria la autora, según nos recuerda la solapa, pero sobre todo como el «más allá»



que la palabra refiere en gallego). Avanzamos, y alguna repetición mínima, alguna intención inconclusa, como la de ir a «puñer lilas nas», nos permite confirmar que sí, que son los muertos quienes aparecen tras los bojes, tras las piedras.

De este modo, aventuramos, el ejercicio de regreso a la lengua gallega de Pichel (tras un primer ajuste de cuentas en 2006 con el idioma en *Casa pechada*, merecedor del XXVI Premio Esquío de Poesía; después de tantear la interferencia lingüística en *Cativa en su lughar*, 2013; y refugiarse en ambos en *Tra(n)shumancias*, 2015) conecta con aquel viejo tópico que consideraba la praxis poética un modo de hablar con los muertos (de Jorge Teillier a Dorothea Lasky), o al menos, un modo de relacionarse con ciertos vacíos intuidos, vitales, identitarios, históricos. Junto a esta primera muesca, aparece la demarcación del lugar y sus implicaciones; por encima, la dicción tartamudeante, el balbuceo que también vertebra esta lectura.

lagar

Muy comunes en territorio gallego, los lagares —del étimo latino lacus, 'masa grande de aqua'— son construcciones destinadas a prensar ciertos frutos, mayormente uvas, rara vez manzanas u olivas. No erramos al afirmar que CO CO CO U arriesga en mayor medida, se enzarza en mayor medida (obsérvese esa estética de lo desordenado, lo enraizado y lo emergente, «la árbola» que agranda y se desparrama «como masa en la artesa suuuube be pa los laos y pal cielo» como las habichuelas mágicas de Jack). Comienza Pichel este prensado de la lengua y del lugar, y curiosas resultan ciertas escenas, elecciones, el protagonismo de algunos elementos. Las gallinas «cantan» asimiladas a sibilas pobres; las hojas de roble caen blanquecinas tras la quema; los molinos trabajan noche y día, agachados por «us toxus» o la maleza, pero su muela sale finalmente a la luz. En un atisbo singular de narratividad, una niña-estaca libera a la vaca, animal doméstico de gran carga simbólica, de la nave de cemento a la que la producción intensiva la ha confinado. La redención llega a ser conceptualizada de modo extremadamente visual, como un peculiar proyecto de siembra «de hortensias azuis toda a contorna plenamente de azul», y podría ser esa una reinvención inesperada, humilde y moderna, del pasaje de la selva de Esmelle, selva de azul pintada por el licor de Merlín, que Álvaro Cunqueiro fijó para siempre en el imaginario gallego.



legar

Es la vocación resistente, no memorialista, la que permite contemplar $CO\,CO\,CO\,U$ a la manera de un legado. La resistencia sociolingüística, la resistencia

a la normativa, la resistencia al desarraigo. Desde el espacio intersticial y protector de las solapas, el idioma gallego es presentado como «una lengua que podría morir pero no quiere», para subrayar seguidamente lo delicado de su situación sociolingüística, marcada por la pérdida de la transmisión intergeneracional y la diglosia,—«Los que hablan aquella lengua piensan que siempre son otros los que la hablan bien»—. Esta «nosa lingua ruín bonita nai» (Tra(n)shumancias) se transcribe aquí forzando el cierre de las vocales átonas (e, o en i, u), insistiendo en la gheada (gh) o en ciertas contracciones propias de la lengua oral, de modo que la libre recreación de una variedad dialectal del idioma gallego se trenza con otra libre recreación dialectal del español de Las Navas del Marqués (Ávila), gracias a la sagacidad del versionado de Ángela Segovia, en las páginas impares. Prácticamente, dos libros en uno. Innúmeras, dispares, las resonancias de ambos.

La voz —porque, si bien entrecortada, hay una voz reconocible poema a través— madura y tierna, voseante e irreverente a la vez, dialoga también con *charles brodie*, nombre que recibe el corrector de Word, empeñado en enmendar, homogeneizar, y pulir cada h, cada u inesperada: «interveñen us códighus». La creación lingüística de Pichel, lejos del estándar, lejos de toda aceptación de una norma supradialectal, actúa en términos de clase y *lughar*, buscando proximidad con los silenciosos receptores primeros, y en términos de desautomatización, espoleando una lectura activa. Con todo, enfrenta algún recelo obvio leída desde un sistema literario marcado por una lengua minorizada, que en consecuencia vela por una grafización, estandarización y modernización constantes.

Figura en CO CO CO U, así mismo, la resistencia a un desarraigo provocado por la distancia y por las modificaciones que el dominio incontrolado de la naturaleza y las nuevas condiciones de producción han introducido. Se formula a modo de deseo —que no caigan las casas al paso de la maquinaria—, o se enarbolan el canto sin permiso, los quinientos o más años de resistencia lingüística, los nombres «dus paxarus e das herbas inútiles» para conjurar, entre otros, el miedo.

Desde las vigas de oro de esta resistencia múltiple, Pichel engarza no solo con el conocido ocaso de la Europa campesina trazado por John Berger, sino también y muy especialmente con ciertas propuestas no hegemónicas dentro del panorama gallego, que documentan la desaparición del mundo rural con una marcada dimensión ética, al recoger el trabajo y el idiolecto de una labradora, Isolina Pumar, o la idiosincrasia de los *entroidos* galegos: voces como las de Celso Fernández Sanmartín o Emilio Araúxo, ligadas a la imagen o la literatura de transmisión oral, que transitan por editoras de circulación restringida, ediciones no venales, plaquettes disímiles y cuidadas.



ligar

Muchas son las ligaduras que CO CO CO U propone, ya desde esa rueda de producción de la portada, obra de Eduardo Jiwnani, que anuncia lo envolvente y disjunto del libro. Sin embargo, las palabras de CO CO CO U se desligan, dejan lugar al blanco, al silencio como único sistema de puntuación («pois si / consiste en deixar sitio para as patacas», responde burlona la voz poética a brodie), y a la vez tontean, juegan con nuestras expectativas, desdoblan significados o evocan otras lenguas, la animalidad de otras voces. No será de extrañar que uno de los versos finales, «a terra pode con todu ata cu wolf wolf ramiu», nos devuelva aquel «29 de xaneiro do 2002», el célebre poema en que Olga Novo (una de las poéticas referenciales de la década de los noventa gallega, «rebelde, tierna, dura, imprevisible» en palabras de Antonio Gamoneda) aprendía a ladrar —texto, por otra parte, sobradamente conocido por la autora y por María Salgado, al frente del imprescindible epílogo—, que reproducimos parcialmente:

trinta xeracións de meu analfabetas. Eu estou aprendendo a ladrar. marcar un nunca territorio coa epiglote coma un cadelo coma un can de palleiro escadelearme ata volver en min en can entón pronuncio Walt Walt
Walt Whitman mamá.

Existe un sedal brillante que une la poética de Luz Pichel y la de Lupe Gómez, otra voz ineludible en la contemporaneidad poética gallega. Lupe realiza con *Pornografía* (1995) una hendidura feroz en la década citada, y llega con *Camuflaxe* al año de *CO CO CO U*. «Eu son dunha aldea, un cosmos de violencia e dignidade», decía Gómez en una entrevista de 2001; «ser aldeá para pertencer ao mundo dignamente», coincidía Pichel en 2006. La proximidad de su mirada o su imaginario, de ciertas estrategias enunciativas y tonales, conseguirían hacernos dudar sobre la autoría de alguna composición de *Casa pechada*, por ejemplo: «Busco a beleza / na forma das patacas / irregulares». Comparten la dicción clara, comparten niñas vistiendo muñecas-mazorcas de maíz, las piernas rasguñadas por atravesar bosques que nunca serán paisaje.

Otros lazos de ida y vuelta, otras sintonías ha explorado Luz Pichel en el panorama poético gallego de hoy con Olalla Cociña (a quien prologa *Vestir a noite*, 2017), con Gonzalo Hermo (en presentaciones cruzadas) o con Jesús Castro Yáñez, entre otros.



logar

La segunda entrada del DRAE sustenta varias etiquetas bajo este lema para recordarnos su condición, tradicional y en desuso. Desde el latín *locāre*, alquilar, muy vivo en el *alugar* gallego. Como poeta, Pichel no «loga» nada, no toma ni deja prestado, simplemente recoge, dispone, enhebra lo que le pertenece. Como si todos los carteles que con su afán de rúbrica punteaban, apuntalaban el ejercicio de reencuentro y despedida que *Casa pechada* suponía, se agotasen entonces: allí *scripta manent*, aquí *verba volant*. «Cantu da ghaliña ceibe» desde el título. Por eso, el avance torrencial de este libro; por eso, si se introduce una referencia en cursiva —el «Romance del prisionero», pongamos—, estará significada por su incardinación popular, juguetona, *cativa*.

lughar

Mucho COCOCOU se condensa en la tenacidad y los juegos de palabras de los siguientes versos, curiosamente, de los pocos que reaparecen conforme avanza el texto:

nun se ten medu ón rei que nun transita o sitiu nn n de cear cantandu nu lughar que existe sen lugharar

nn nun se recea

La poética de Pichel es, ante todo, una poética del lugar, lughar, en su realización con gheada; «lughar que existe sen lugharar»..., ¿sin inscripción en los registros?, ¿sin transcendencia en los sistemas de representación? ¿Pero hay, acaso, una cartografía real? Lejos de todo mapa, desprovistas de mayúsculas, las hechuras del Val do Deza transparecen, disimuladas, y en el punto amplio de los versos puede entrar el «ventu du candán» (de la Serra do Candán), o puede un padre marchar, por las noches, «cara as minas da brea» (existentes, en Santiago de Fontao, Vila de Cruces).

No sortearemos, antes de finalizar, un apunte sobre el lugar poético ma-drigalego de la autora, las acompañantes, no tanto la filiación: ahí están las torsiones del lenguaje, la búsqueda y el disfrute, el contrabando incesante del Seminario Euraca, su (de Luz Pichel) atención antigua a las poéticas de Luisa Castro o Anne Carson, a las ya citadas Olga Novo y Lupe Gómez, a las últimas, a todo lo contaminado y lindante:

e pur que linda? nun sei u amor é lindu u amor é linde



La linde misma que ignoran los muertos.

Aeiou, o aiueo; lagar, legar, ligar, logar, *lughar*: también un balbuceo enraizado, primordial, el salmo vocálico que emitimos para (y antes de) poder emitir algo más.

Defensa de la precariedad Tomás Sánchez Santiago

La protección de lo invisible José Luis Puerto Madrid, Calambur, 2017



Como si él tuviera la certeza de que una y otra vez, en cada nueva entrega poética suya, debiera reavivar los límites y la sustancia de su mundo —un mundo que se va de retirada en cuanto volvemos la cara al vértigo anonadante de ese otro mundo concebido, en palabras de Octavio Paz, como un simple «horizonte de utensilios» que ya no emiten señales donde nos podamos reconocer— nos ha acostumbrado José Luis Puerto (La Alberca, Salamanca, 1953) a entrar de su mano en un territorio muy personal que trasciende con mucho la mera permanencia de los seres en una deplorable existencia delegada.

Así vuelve a ocurrir con su último libro, La protección de lo invisible (Calambur, 2017), que pareciera emanar directamente de la anterior publicación del poeta salmantino — Trazar la salvaguarda (2013) — y donde vuelve a afirmar ese discurso tan suyo fundado en una serie de configurantes que el poeta se apresura a poner de nuevo en nuestras manos con esa sensación, con esa esperanza también, de que hay que volver a repetir, para encenderlo, lo que a la larga acabará empalidecido. Ya a estas alturas, un repaso a la obra poética de José Luis Puerto desde aquellos libros iniciales — El tiempo que nos teje (1982) y Un jardín al olvido (1987) — deja ver la persistencia en sintonía veraz entre una actitud y un lenguaje de muy singular dicción, un rumor muy querido por el autor que llega a una especial depuración en este último libro, La protección de lo invisible, título tomado de una cita significativa de Paul Celan («Quien no combate el mal evidente pierde la protección de lo invisible»).



El título, pues, reanuda la relación con el libro inmediato anterior, vuelve a aludir a la necesidad de una salvación —de una «salvaguarda», un «dextro»—que en ningún caso se producirá en la búsqueda de esas coberturas (sociales, económicas...) que propone el mundo en el que vivimos, despojado ya de lo sagrado y desatendido el sentido de la fraternidad, tan presente en cambio en estos poemas; más bien aquí se trata de la necesidad de otra protección «Frente al poder voraz / De tantos comisarios / Que lleva a la mentira». Es precisamente esa convicción de combatir obligatoriamente lo improcedente que sale al paso lo que, en último término, afianzará ese reducto esencial, esa protección perdida en el estertor ciego del mundo y aquí, de nuevo, reavivada por una poesía concebida, a la manera en que la comprendía Osip Mandelstam, como ese arado que desentierra al tiempo y vuelve a poner al descubierto sus más profundos estratos. Es esa labor de restitución abisal lo que esconde el espíritu diáfano de *La protección de lo invisible*.

La estructura ternaria de la obra, dispuesta en los apartados «Transcurso de las sílabas», «Melodías del padre» y «Días de Grecia», toma como eje común uno de los motivos recurrentes en la poética de Puerto: el origen, la necesidad de un retorno a él y, por ende, la fe en una resurrección tras el viaje vital de la nieve a la semilla —para decirlo casi con las mismas palabras de aquel hermoso libro de Ángel Campos Pámpano— que nos devuelve de nuevo al latido de la vida; algo que, por encima de postulados y credos poéticos que han defendido esa misma idea del eterno retorno, es visto aquí como una ley tácita e inapelable de antropológico carácter ancestral que ha empañado culturas y doctrinas a través de la Historia.

Si en la primera parte ese origen es reclamado desde la certeza de un desamparo («Estamos aquí solos / A merced de los vientos, / Perseguidos por fuerzas invisibles»); desde una comunión con lo natural, desde la invocación del tiempo arcano de la fraternidad («Que vuelva el tiempo antiguo / De la fraternidad, / En que se escuche claro / El rumor de las fuentes; / El tiempo de la ofrenda, / El tiempo de los dones, de la gracia»); o bien desde la conciencia de un exilio («Si existe un paraíso / Y hubo una edad que nos perteneció, / La conciencia lo borra, lo destruye / [...] / Nunca se vuelve, nunca se regresa / A aquello que perdimos. / Hemos sido expulsados / Y el tiempo sin piedad / Borró el camino de cualquier retorno»), en la segunda parte la invocación al origen se inviste de la inevitable pátina emocional que conlleva la pérdida del padre y que aquí es vista, una vez más, desde esa negativa a una desvinculación («Donde te encuentres, padre, / Siempre habrá algo de mí. / Y donde yo me encuentre / Tú conmigo estarás, / Querido padre mío, / Resucitado siempre»). Por fin, «Días de Grecia», el tercer movimiento del libro, es una suerte de crónica de un viaje en pos de un rescate (qué palabra más oportuna



en el contexto económico actual del país helénico), el de la huella primordial que esa civilización nos legó, un mundo originario de donde provienen el pensamiento, la poesía, el poder del canto y el canon del arte europeos, un país donde todavía es posible ver «Los templos del silencio que dialogan / Con el ruido del mundo / Que ciega la verdad de lo que somos». Otro viaje, pues, a la semilla a fin de encontrar aún señales de aquel tiempo mítico y feraz (qué emocionante el poema «anciana con espigas», por el que el poeta revive en el área de una autopista los antiguos misterios agrarios de Eleusis) en que aún era posible una relación común con las cosas —más allá del estigma de la propiedad— y el empleo de la palabra viva y sin doblez, «Palabra para todos, sanadora,/ De purificación, palabra pública / Contra el exceso, contra el mal, / Contra todo lo oscuro / Que por doquier nos amenaza».

Hablábamos antes de una depuración verbal sin complejos en esta última entrega poética de José Luis Puerto. En efecto, fiel a sus maneras, el discurso de La protección de lo invisible se aleja aún con más decisión de ese emplomado más o menos oscuro que es la retórica y sus andamiajes; de ahí que sean dominantes los timbres de lo elemental y de lo coral: la salmodia, la oración, la plegaria —palabra emparentada etimológicamente con 'precario', otro vocablo de la órbita natural del autor—, que se proclaman en fórmulas cercanas a los modos de expresión de los inocentes (retahílas infantiles, mundos verbales de elementalidad, repeticiones que hacen fluir el poema hacia el dominio de la música...). No ha de extrañar al lector la insistencia en la palabra melodía, presente como ninguna otra en multitud de poemas y que arrastra a una lectura que así deriva hacia el canto, hacia el alcance insospechado que supone este «leve decir», tal como se expone en un poema que es, a todas luces, una poética impecable del autor: «En un leve decir / Cabe el rumor del mundo. / No necesita más para expresarlo / Que una sílaba clara / Impregnada de amor. / Pronúnciala. / Y evita la retórica / Que oscurece, alevosa, lo que dices». Como en aquel dictado de Verlaine («¡Tuércele el cuello a la elocuencia!»), hay también en esta poética un descenso decidido a la naturalidad, a la transparencia expresiva. Por eso mismo, Puerto elige la sílaba como unidad verbal (no olvidemos aquel título suyo de 1999: Las sílabas del mundo) cuando alude a la erección del poema («La resonancia de las sílabas / Desvela el mundo»). La sílaba es, en concomitancia con todo lo anterior, lo que en su leve arquitectura minúscula todavía no llega a dejarse apresar por la tiranía del significado impuesto; hay algo de alado en ellas —en las sílabas— que aún las pone en los alrededores del puro sonido, en el abismo de la simple articulación, que es el hueso humilde y frágil del lenguaje.

Saludemos otro libro necesario de José Luis Puerto. Una vez más, en él se ha conjugado una visión sin trampa de ese mundo personalísimo del

autor que responde a una fidelidad mantenida por encima de acechanzas y regateos de un mundo productivo que va estrangulando sin tregua ese otro mundo ritual. «Hemos llegado tarde», dice el poeta acogido a Hölderlin. Pero él sigue adelante, sigiloso y sin buscar efectos, en pos de indicios de que una vez los dioses estuvieron entre nosotros, aunque ahora del exterior «Solo nos llega la ferocidad / Motorizada y ciega / Que no conduce a ninguna parte».



Poesía Jaime Saenz Edición de Gisela Morales Madrid, Amargord, 2017



CELEBREMOS la publicación, en Madrid, de la edición definitiva de la poesía completa de Jaime Saenz (La Paz, 1921-1986). Este trabajo se debe al cuidado de Gisela Morales, quien ya reunió estos textos para Plural editores en 2015. La poesía de Saenz no se reunía desde 1975, cuando la publicó por primera vez, en Bolivia, el Comité para el Sesquicentenario de la República.

En España fue José Miguel Ullán, a través de Ave del Paraíso, quien presentó a este poeta, en 2002, al editar la primera mitad de esta obra. Así que, tras quince años, se completa esta historia editorial interrumpida. ¿Cómo llegaría Ullán a Saenz? Encontró allí una voz, una «temperatura» que urgía por revelar los bajos fondos, un canto sobrecogedor.

Más allá de lo anecdótico de este encuentro entre poéticas tan distintas, queda la pregunta en el aire: ¿qué efecto podría tener en un lector español esta poesía? Hablamos de otras temperaturas y textualidades, de universos vastos y desconocidos, y de la necesidad de reconocerse en aquello que uno no conoce, de afrontar el riesgo de desestabilizarse.

¿Cómo calificaríamos esta obra, con qué adjetivos: visionaria, mística, simbolista, metafísica, chamánica, materialista, sensorial?

Se trata de un universo muy personal. Si bien el mundo andino de Saenz es más visible en su narrativa, también se entrevé en su poesía. Es el mundo de los márgenes de una ciudad en la sierra, que el poeta recorre rodeado de 230

aparapitas, marginales, seres pobres desconectados de sus comunidades; ¿quién está en la periferia de La Paz?

Sorprende encontrar en esta poesía momentos estereotipados, momentos retóricos en los que aparece una lengua «literaria» fechada, de otro tiempo. Imaginamos, además, los rituales del personaje «Jaime Saenz»: la borrachera, las drogas, la bohemia, la vida nocturna. Y, sin embargo, esta no es poesía maldita, ni poesía poética, retórica. Una enorme fuerza arrastra este lenguaje.

El «tacto» que aparece en «Muerte por el tacto» es realmente táctil. El frío es material, sénsico, y condensa sentidos. No son figuras de la tradición poética, no es este un poeta libresco. Se trata, más bien, de un poeta que mezcla mundos y mezcla lenguas: es metafísico, es lógico, pero muestra también, a cada instante, la concreción de la vida.

Hablamos de una concreción tal que llega al cráneo y a los huesos, a la muerte. El poeta tiene un acceso vital a la muerte, literalmente: tomaba trozos de cadáveres de la morgue —enfrente de su casa— y convivía con ellos. Podemos imaginar que de aquí surja un vértigo metafísico. En alguno de sus libros—quizá más visiblemente en *La noche*—parece haber un conocimiento hermético, secreto, mágico; como si un brujo nos hablara, un brujo alcohólico que ha atravesado cierto umbral y ha vuelto, con el conocimiento del iniciado.

En una conversación pública, sostenida en la Fundación José Hierro con motivo de la publicación de *Poesía*, Olvido García Valdés observaba que esta escritura ya está formada desde los primeros libros como lengua literaria. Que su primera imagen parece la de un mundo literario, paralelo al mundo real, pero que, muy al contrario, esta escritura surge de la concreción de la vida.

Así que chamán o poeta, lógico o metafísico, Saenz escribe una poesía que no tiene que ser hermosa ni perfecta, sino, ante todo, intensa. Pareciera que para alcanzar ciertas intensidades, este poeta tuvo que recorrer oscuridades que no son «un decir», sino que están ahí. Oscuridades que en momentos duros intuimos pero que rara vez nos atrevemos a sondear, a palpar. Intensidades de las que huimos para vivir o sobrevivir en relativa calma. Algunos artistas tienen que atravesar cierta monstruosidad o mostrar, estarse en su monstruosidad para llegar a la poesía.

Este mundo surge de la noche, que alcanza una dimensión mística, complementaria a su raíz material y experiencial. Olvido García Valdés precisa que a lo nocturno, se suma, sorprendentemente, el júbilo: «La noche es como el alcohol, el frío, el júbilo, la muerte. El júbilo para él tiene que ver con el frío y con esa especie de intensidad inhumana de la perfección del mundo y de la vida».

Quisiera enfatizar, para terminar, el componente inhumano, raro, incomprensible de esta obra. Lo anecdótico acaba conduciendo, paradójicamente,

a una especie de desposesión. Se trata, pues, de una poesía impersonal. Y quiero citar, por última vez, un momento de conversación con Olvido, tras la lectura de «El frío». Este poema termina con el «calor animal» y el «encuentro de dos miradas».

Dice Olvido: «Es ese "tú" que está siempre presente en la poesía de Saenz y que, en realidad, es un tú ilocalizable; es decir, que no tiene correspondencia, correlato referencial, no ya identificable, sino que no lo tiene en sí mismo. Una de las características del "tú" de Saenz es que carece de referencia. Yo llego a la conclusión, cuanto más lo leo, de que en realidad ese tú es la pura ausencia, la mera ausencia. Pero la ausencia acaba teniendo una consistencia de presencia, que es la del "tú". Es decir, no es alguien a quien se echa de menos [...] Se ha convertido en lo mismo que las temperaturas, el sol, el calor animal. [...] El "tú" acaba siendo el "tú" que no está y que sin embargo, te constituye. [...] Es muy raro adónde conduce las cosas, el tipo de recorrido que va haciendo en los poemas».

Poesía impersonal, donde se disuelve la segunda persona —siempre ligada al yo— para disolver de paso la primera persona. El correlato de la cita es que no hay una primera persona clara en esta poesía; es profundamente impersonal. Probablemente su fuerza, parte de su intensidad nos venga de esa ausencia.

En el estruendo aniquilador que precede y que sucede a la aniquilación, en que fluye la música con despiadado amor por el mundo, en que la música del músico se encuentra.
En la abrupta pendiente en que la pendiente se hunde.

(De Bruckner, 1978)





En, desde, hacia la caída M° Óngeles Pérez lópez

Caídas Teresa Soto Barcelona, Incorpore, 2016



¿Qué queda sedimentado al fondo de un texto cuando se produce su caída? ¿Y cuándo de las personas se produce su caída? No sirven viejos símiles como el de las hojas del otoño, al menos tan desgastado como la propia carnalidad tumefacta de esos cuerpos de tránsito, sino que somos invitados a mirar hacia otras textualidades y corporalidades, aquellas que operan por elisión y decantamiento.

Así el libro *Caídas* (2016) de la poeta ovetense Teresa Soto (1982), que ha publicado en una muy cuidada edición Incorpore. En él se transita entre la vida y la muerte, se acompaña a aquellos que *caen*, se realiza un traslado que es a la vez mítico y cotidiano, tal vez el de la barca de Caronte con su peso secular, tal vez el de cualquier ambulancia o purgatorio:

Servicio de barcas negras y largas en forma de boca. Transporte de vivos. Nos dejaron pasar subimos al transporte negro y vivo. Nos dejaron pasar aunque íbamos pálidos v con él dentro con su muerte a cuestas. Y sí, llegamos al otro lado. Solo que en silencio solo que callados solo que a medio existir.

Caídas no da, sino que resta: de ahí el estremecimiento. Aparece el paso de la enfermedad y de la muerte, de la vida y del duelo, en un presente que hacemos nuestro en cada uno de los poemas perfectamente trabados del libro, porque la elisión, la exploración de los límites y la anulación de sustancias

narrativas o de otras índoles extra-poéticas concentran el poema sobre sí, sobre su presencia radical.

El título marca uno de los movimientos centrales que inquiere Soto, el de todo aquello que va hacia su final o su derrumbe, en poemas sin título, breves y acotados que aprietan sobre sí la extrema concisión («Guardar la fiebre dentro / y la enfermedad / cuando el país entero arde / y se rompen los vasos / y los hornos / y el pan sabe mal / como si hubieran caído dentro / las miserias / el sudor de los soldados / que nadie conoce»), pero al tiempo se hace visible el ascenso, la subida, el crecimiento de aquello que es plenamente consciente de la experiencia de los límites: del propio cuerpo hacia otros cuerpos, hacia un afuera al que entregarse («Otro cuerpo. / Hace falta otro cuerpo / que me sirva para transportarte / y transportar también / lo que te duele / lo que me duele / lo que ya no nos cabe. / Nosotras / que día tras día / alargamos los límites / y no nos bastan»). Expresando así las diversas tonalidades de la caída, en un lenguaje poético de gran sugerencia, Teresa Soto hace suyo también el movimiento inverso, el que celebra «la carne viva» («Celebramos la carne viva, / echar el corazón por la boca, / saltar, saltar / sobre un charco de vida, / que está, todavía, está»). En una autora que establece vínculos fónicos entre los versos al utilizar con cierta frecuencia la rima asonante (a modo de ejemplo, «granito» y «sonreímos» y «daba» y «dorada» en el primer poema del libro), no puede ser casual la convicción fónica con la que se enlazan caída y vida.

Por otra parte, se percibe hasta qué punto unos pocos elementos muy cohesionados producen una impresión a la vez compacta y sutil: la fuerza de las imágenes, algunas repeticiones, el escamoteo de lo anecdótico, la brevedad tanto del poema como del verso, el uso relevante del encabalgamiento o las frecuentes comparaciones permiten articular un conjunto de pasajes, de tránsitos en, desde y hacia la caída, pero al tiempo, también la resiliencia. Por ello la imagen del fuego, la lumbre en la que se prende el tiempo ido y también el alumbramiento hacia el futuro (el amor, los hijos): en la paradoja de los tiempos que jamás se tocan (o por desaparecidos o por no alcanzados), el poema es presente y existencia.

Dividido en dos grandes partes —dos libros en realidad («El Dorado» y «Caídas»), distintos pero llenos de túneles que los comunican—, toma su título de la segunda. A su vez, esas dos partes están subdivididas en dos apartados: en la primera persigue los diversos imaginarios de «El Dorado» y el «Oro» —el segundo subapartado— (utopía y deslumbre, respectivamente, pero también el parque natural de California del mismo nombre); en la segunda parte, indaga en el amplio espectro semántico de las «caídas». En ambas, precisamente por lo que no da, por lo que decanta y elide, intensifica las





percepciones: «Oro» muestra que lo que queremos aprehender o apretar es solo combustión. En cierto sentido, la primera parte da cuenta de la conformación de una identidad que conoce y asume la pérdida; en la segunda parte, las caídas modulan muchos de sus tonos hacia una experiencia que no es lineal sino que va y vuelve, se colma y vacía en recovecos...

A través de formulaciones verbales inéditas, el libro borra, tacha, prescinde de. En lugar de operar por acumulación, por sumatorio o arrastre, opera por negación: en el final del tercer poema leemos «El asco y no, / la alegría y no, / el final del verano». Lo contrapuesto sería lo que, en operaciones de la lógica, se anula en tanto lucha de contrarios, pero en el espacio del poema Teresa Soto logra hacer visible la luminosa y aterida presencia del amor (de la vida) en un territorio de cenizas y pérdidas.

Así, la exposición del tiempo a su negatividad no es anulación sino sobrevivencia: la escucha de un silencio en el que el poema deja de *decir* para *ser*, como en el siguiente texto:

Nos recostamos sobre un silencio hecho de trinos y de un rumor estable como una carretera lejana.

Extendidos sobre ese silencio nos cubrió una tela de calor compacto que nos secaba la piel nos secaba el lenguaje y el contorno de los dedos.

Llegó la luz suave como el animal dormido en el jardín de abajo.

Llegaba el verano.

Se da una conexión íntima con la naturaleza que solo el poema parece permitir: Arcadia lejanísima sobre la que se ha escrito una y otra vez en el deseo de restañar esa brecha o herida, justamente por la creciente dificultad de volver a tocar la extrema inocencia del mundo: su «verano». Entre los libros sobre los que ha escrito Soto destaca *El cantar de los cantares*, que por su conexión amor/naturaleza se imbrica con la lectura de *Caídas*. De los versos bíblicos ha subrayado su carácter táctil, rugoso y árido: su *materialidad*.

Precisamente una de las cualidades centrales de *Caídas* es su capacidad para indagar en el fulgor material de la pérdida.

La autora ha insistido también en las voces de Idea Vilariño, Emily Dickinson, María Victoria Atencia, Olvido García Valdés, Mary Oliver, Louise Glück, Etel Adnan o Rosalía de Castro (cuyos epígrafes acompañan *Caídas*) para su urdimbre personal. Por mi parte creo que ese modo de fulguración, a pesar de la profunda originalidad de cada poemario, se sitúa en la encrucijada paradójica de *La luz impronunciable* (2016), libro del mexicano Ernesto Kavi, quien escribe esta coda: «no hay tinieblas / tu ausencia ilumina / como el día / como la sombra / como la luz».

En lo que respecta a *Caídas*, el fulgor se alcanza en aquellos pasajes que el libro procura entre lo concreto y lo abstracto, en particular por la temperatura fónica del libro, que trabaja con aliteraciones («polvareda viva»; «ola alta / [...] / esa ola la salté»; «que las agresiones caigan. Acallarlo todo»), paronomasias («A la lumbre y alumbrar / alumbramientos / lumbreras»), las rimas asonantes ya comentadas y otras rimas internas («Las carreteras sustituían / las aceras») con las que forma en conjunto un «festival de sonidos / encadenados», como dice uno de los poemas. La dimensión material y heterogénea del lenguaje: lo semiótico kristeviano. Aquello que permite hacer frente a concepciones estáticas, fosilizadas y por tanto carentes de vida.

La voz poética se mueve entre Ícaro y Sísifo, pero no le interesan tanto las resonancias mitológicas —aunque alguna vez se hagan presentes: «Y entonces / la gran piedra ladera abajo. / Que caiga»— como la materialidad visceral de lo vivido.

Autora de *Un poemario* (Rialp, 2008; Premio Adonáis), *Erosión en paisaje* (Vaso Roto, 2011) y *Nudos* (Arrebato libros, 2013), en *Caídas* va más lejos en la exploración de aquellos nudos que ya intentó destrabar en su libro anterior. Justamente el primer poema de *Nudos* decía: «En la rodilla / el color distinto / de la caída. / A la señal de la piel / responde el cuerpo entero. / Caímos. / Nos levantamos. / Volvimos a caer».

Son percepciones que se agudizan en el último libro, donde van decantándose numerosos elementos presentes en poemarios anteriores. La autora se sitúa en la brecha entre lo vivo y lo muerto, en lo que queda de un padre en sus hijos como «algo animalesco / y paternal / un morro, un hocico / [...] acercarse a una madriguera / husmear un olor conocido / volver». Presta gran atención a las oquedades y agujeros del cuerpo —ya en parte de su producción anterior («Si de este cuerpo salen tantos elementos / y llegan, de a poco, harto / dolores; ¿qué válvulas hay / para cerrar unos, abrir otros?», escribió en Erosión en paisaje)— al situarse en ese «hacer huecos dentro del hueco del cuerpo», en la hendidura o herida que es el camino desde la



infancia hasta el dar vida, alumbrar. A la vez diacronía y sincronía: el poema como cruce exacto de la vida consigo misma porque acoge la genealogía pero también el presente y su «verano» junto a la memoria y la vivencia de las pérdidas: ese exilio.

La herida de lo ausente nos lleva a formularnos la misma pregunta que se hace María Sánchez en *Cuaderno de campo* (2017): «En los bordes de la herida,/¿quién alimenta a quién?».

Escribe Soto: «En la bolsa transparente había trocitos, / eran: briznas, huesos, astillas». Nada puede reconstruirse desde ellas. Nada logra su resurrección. Todo queda condenado a ser «lo que ya no era», pero ¿acaso es Caídas solo un hecho de lenguaje? No. Es también una apuesta lanzada hacia alguna parte. Y la reclamación de lo que puede ser. Frente a lo falaz y desmembrado, lo conflictuado y dispar, lo atronadoramente fútil, Caídas es cesura y comienzo. Catalizador que desde lo elidido y decantado hace frente a la alta tormenta de vacuidad dominante. Haciendo nuestras unas palabras de García Valdés que Teresa Soto ha citado en «Las paredes contiguas» (La tribu de Frida), podemos decir que el poema (y en particular Caídas) es el lugar donde las palabras alcanzan a las cosas. Donde pueden necesitarse todas las preposiciones (en, desde, hacia...). Y donde finalmente puede prescindirse de todas ellas.



Nieve antigua: incisiones en lo real María Sotomayor IX Premio de Poesía Joven Pablo García Baena Madrid, La Bella Varsovia, 2017



Todas las mujeres se llaman Antigua. Un solo copo de nieve produce un deshielo capaz de cubrir la superficie dejando un desierto blanco. La nieve con su capacidad de re-inauguración borra el paisaje, lo colma y lo excede en el blanco que refleja la luz.

Es necesaria una lectura calmada para entrar en su ritmo, en su sentido.



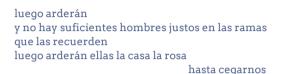
«Algún día las mujeres de la tierra [...]» inicia Nieve antigua situándose en un tiempo aún no superado, un tiempo antiguo producto de consecutivas sedimentaciones de poderes, saberes y prácticas. En él la silenciosa y violenta —escandalosa cuando expuesta— división entre hombres y mujeres, que se abren paso en la vida con sus pequeños movimientos de rutina y supervivencia bajo la marca de género que organiza la separación de mundos y actividades. En el espacio sabio y encogido de la inmanencia radical parece María Sotomayor desarrollar su poética, una poética de mujeres cuyos cuerpos, como materialidad bruta, se mantienen velados por «vestidos blancos» (p. 13) que cubren «sus rodillas pequeñas y redondas / sus amables manos de calmar» (p. 13). «Algún día [...]», marca María la latencia de una especie de revolución en los modos de conocer y de estar que ya se adivina, «las mujeres de la tierra / alzarán sus vestidos blancos para enseñar / el idioma del pecho caído» (p. 13). El idioma, no de la narrativa de la lucha y el éxito, sino del cuerpo en el mundo y del mundo en el cuerpo. De las necesidades de los otros cuerpos en el propio y entonces, los cuidados como pequeñas incisiones en lo real, testigos de vida que no necesitan que grandes lemas trasciendan por ellos. La gestión de lo que hay es la tarea que mantiene entretenidas a las vivas, pero algún día, escribe María, el idioma que late en los recintos de lo privado se mostrará y su expresión será ya visible.

La consecución de imágenes y paisajes de la intimidad llama la atención sobre una presencia no reconocida en el orden del lenguaje, «Nadie dice su nombre» (p. 15), presencia que sin embargo sigue desarrollándose y fortaleciéndose a pesar de ser ignorada. El mundo material sí responde a su existencia, y sus intensidades se mezclan con las de las fuerzas de la naturaleza:

y crece una montaña de punta nevada en el desierto donde algún día una mujer del juicio justo hablará la abreviatura fina de la nieve pero mientras se coloca brazos nuevos y fortísimos hacia dentro en la gran isla vecina y sus coronas pueriles las tierras verdes donde pastan los dueños de la leche y el dinero negro el gas el duro invierno (p.15)

Algún día una mujer hablará y ella será la del «juicio justo». Se retoma esta formulación para hablar sobre «el oficio lento de los hombres justos» (p. 20), un oficio que ha huido o que ellos olvidaron en el contexto devastado del

tiempo que describe la primera parte de *Nieve antigua*. Así, un recordatorio de vidas en resistencia se mantiene como hilo que atraviesa una atmósfera extrañamente cargada, que rodea a los que sobreviven en el orden de lo dado con un dolor austero, acumulado en silencio: «hace demasiado tiempo que nadie se hace cargo del dolor» (p. 26). *Nieve antigua* precisamente se hace cargo del dolor, lo localiza en sus manifestaciones menos evidentes, donde a menudo no hay discurso que lo apoye. De ahí el esfuerzo poético:



(p. 29)

Arderá irreprimible lo que ha evolucionado desde el interior del mundo popular pero desapercibido. Los saberes antiguos y menospreciados se acompañan de la interiorización de patrones que regulan la vida en comunidad. Aunque las manos de las mujeres tienen la capacidad de calmar, también la madre observa de cerca a la hija intentado que esta actúe conforme a las normas de la ciudad. La hija, que marca un devenir distinto, sin embargo, busca, araña en la tierra, se siente capaz de dirigir a su madre para mostrarle «los tesoros» (p. 35) encaminándose hacia «la montaña de punta blanca que anticipa a los guerreros» (p. 36). El libro sostiene con firmeza que hay algo esencial en la tribu que se ha descuidado, y por eso hombres y mujeres viven sus consecuencias.

EL DESIERTO BLANCO SILBA EN LA SOLAPA DE LOS HOMBRES

La injusticia y la desigualdad social se imprimen en la consecución de imágenes poéticas que conectan una multiplicidad de espacios semánticos a lo largo del libro:

Los que se han quedado sin nada miran cómo los otros los hacen bailar no suena ninguna canción pero les obligan a agarrarse de las manos y brillar bailar encima del fuego (p. 39)

Pero existe un nosotros capaz de enmendar los errores, que es «estampida después de la nostalgia» (p. 39). Ese «nosotros» implica una sensibilidad distinta, una potencia activa para el cambio compatible con la fragilidad del saberse en un espacio de transición, donde las estructuras que provocan



el daño al devenir tranquilo de la vida todavía están activas. Hallazgo de este libro: la voz del poema reivindica la ternura sin caer en una reducción fácil del mapa complejo de emociones, esperanzas y creencias presente en lo que entendemos por humano.

SOCOR LOS LOBIOS DE LOS INVERNODEROS

Tras «Las mujeres de la tierra» y «El desierto blanco en la solapa de los hombres» llega la tercera y última parte de *Nieve antigua* bajo el título «Sacar los labios de los invernaderos». El mismo título implica un movimiento de salida, que trae un flujo optimista y un cambio en el marco de referencia temporal que da la bienvenida a un ahora restaurado donde la vida en otras alegrías ya se siente posible. Llegamos al final del viaje lector con un «ahora es distinto» (p. 62) donde el amor encuentra territorios afines, propicios, donde se da la calma necesaria para poder experimentar y significar a partir de la sencillez de los placeres compartidos, del contacto con las cosas. Este horizonte de esperanza, no obstante, no olvida los dolores pasados o las formas más incómodas de estar en el mundo. Por el contrario, emerge marcado y consciente, de algún modo agradecido por la oportunidad del descanso y la bocanada de aire.

Nieve, *Nieve antigua*: porque existe la memoria y existe la imaginación existe el miedo, y se puede honrar a la ternura también cuando se ha perdido, de algún modo, la inocencia.

Entonces dices que sí que las manos son sanadoras que a lo lejos escuchas a alguien golpear el suelo o el ancho del incendio dentro de la caja de zapatos

y ser de un tamaño pequeño
es la herencia de parir en la tierra
y ser los días pequeños
es estrechar la calma prometer la calma
sacar los labios de los invernaderos y besar las
mejillas (p. 61)











Óbolo Óngel José Alonso Menéndez

La moneda del tiempo Gastão Cruz Madrid, Abada Editores, 2017



«Los hechos de nuestra vida se transforman en memoria [...]. El presente es una abstracción, no existe, solo tenemos pasado y futuro [...]. La poesía se hace a costa de nuestros recuerdos. Si olvidásemos todo, difícilmente haríamos poesía.» Con estas palabras justifica Gastão Cruz la sempiterna presencia de la memoria, el olvido, el paso del tiempo y la muerte en sus obras, en entrevista con Maria Augusta Silva.

Inicia su andadura Gastão Cruz dentro del movimiento Poesia 61, en su ciudad natal, Faro, donde publica la plaquette A morte percutida, acompañado por Fiama Hasse Pais Brandão, Casimiro de Britto, Maria Teresa Horta y Luiza Neto Jorge. Tras unos comienzos donde asume una estética experimental, adoptó después formas clásicas como el soneto y la canción, que reflejan bien, desde los años sesenta, la influencia de Camões. Sus obras se caracterizan por la contención cuantitativa, pero cada texto es portador de una gran densidad de significado y forman entre sí, dentro de cada libro, una unidad que se estructura como una tela. En palabras del propio autor, la poesía debe contener «un discurso autónomo», correspondiendo a un «sistema con sus propias leyes». Como Eduardo Prado Coelho dijo sobre Poesia 61: «Procuró defender una concepción estructural del poema, en que cada elemento depende de todos los demás, y tan solo se define en el espacio total e ilimitado del poema, a través de una red muy densa de relaciones». Por su parte, Perfecto E. Cuadrado destaca que lo

único común al grupo, que no generación, es «la preocupación por el lenguaje como base del poema, sin descuidar por ello la indagación profunda en los problemas existenciales y sociales del hombre», y que sus posteriores evoluciones fueron divergentes, con lo que se ratifica la ausencia de un proyecto colectivo común. Así, Gastão Cruz, poeta que nos ocupa, se afirmará «en una poesía cada vez más "humana" y a su manera "realista" dentro de un particular cuidado de la forma». Seguirían títulos como Hematoma (1961), Teoría da fala (1972), Campânula (1978), As leis do caos (1990), As pedras negras (1995), Crateras (2000), Rua de Portugal (2002), hasta llegar a A moeda do tempo, de 2006. Con posterioridad seguirán títulos como Escarpas (2010), Fogo (2013), Óxido (2016) y su último libro hasta la fecha, Existência (2017), por citar solo algunos.

A moeda do tempo e outros poemas se titula precisamente una antología publicada en Brasil en el 2009, con textos de todos sus libros anteriores y con una clara unidad temática y formal. Y una selección de estos poemas, traducidos también por Miguel Casado, habían visto ya la luz en esta misma publicación, Nayagua, en su número 21, en febrero de 2015.

Tal y como asegura Ilda Alves, «sus poemas depurados, rigurosos en el dominio del verso e intensos en el trabajo de la memoria y de la escritura, son experiencias de tiempo en lo que tiene de doloroso pero también de reencuentro de historias íntimas e irrepetibles». Si en sus inicios podemos decir que su escritura exploraba la potencia del significante y provocaba cortes del discurso lírico por medio de los cuales era posible hacer fluir la voluntad de libertad y de creación de una realidad distinta, a partir de 1974 el poeta se volvió hacia la subjetividad más expuesta y hacia un encuentro más afectivo con su tiempo interior y con el tiempo del mundo. Así, la experiencia de la muerte, siempre presente en su obra, se desplazó desde la experiencia del otro (cuerpo herido) hacia la asunción más evidente de su propia experiencia de finitud, a partir de la pérdida escrita en el cuerpo del sujeto lírico por el paso irrevocable del tiempo.

Ilda Alves encuentra cierto tono descarnado en su poesía, de matices existenciales: «La poesía de G. C. es intrínsecamente una poética del cuerpo tenso y se extiende al lector de forma cruel, o sea, sin omisión, sin conmiseración, sin ilusión [...]. Cruel por su claridad, por su evidencia existencial, por su exigencia formal y afectiva, por su certeza de que la poesía que vale la pena no prescinde de valores estéticos y éticos, no se amolda ni se acomoda».

Por su parte, Sandro Ornellas afirmará que su poesía es «discreta, y en eso tal vez pueda sonar con un cierto aire clásico para algunos lectores por su "gravedad" discursiva y serenidad afectiva, mezcladas en una poesía meditativa e intelectualizada». Así, se revitalizan en su poesía los tópicos clásicos del desconcierto, el tempus fugit o la inexorabilidad de la muerte. Pero ese academicismo no se manifiesta en citas o referencias clásicas, sino



que se hace verso propio. El clasicismo de Gastão afecta especialmente a la forma, como el predominio del soneto, tanto rimado (a la manera shakespeareana en «Informe en forma cerrada», clásico en «El olvido», «Atravesando el Alentejo») como sin rima («Saturno», «Grabado»). Junto con otras formas métricas conviven también un par de poemas en prosa («Sobre cráteres», «Dentro y fuera del sueño»), y aunque los poemas suelen ser muy breves, incluso con tendencia al epigrama (como el poema que da título al libro) también encontramos algún poema de cierta extensión («Junto al canal», «División de oraciones», «Cosas contemporáneas», «Un cuento»).

Se le ha considerado un poeta hermético, pero, como él mismo reconoce en la entrevista a Silva, esa acusación es un intento de reduccionismo y ostracismo promovido por una visión banal y simplista de la poesía. Ciertamente, aunque sus formas métricas puedan ser tradicionales, no lo es su discurso poético, cuyo lenguaje parte, sobre todo, de una matriz moderna, emparentada con el Mallarmé del Cementerio marino, El azul y de sonetos como «Salut» y también de Pessanha (a quien cita expresamente en «Un cuento») y Fernando Pessoa. Como afirma Ornellas, su «conciencia del lenguaje [...] es modernísima en aquello que tiene de extrañamiento sintáctico y de uso lexical llevado al extremo de la producción del sentido». Ilda Alves sostiene que «su poesía busca la palabra exacta, la construcción de la imagen exenta de excesos que puedan desviar al lector del verso y del poema». Por otro lado, Eduardo Prado Coelho había afirmado que su poesía «es, en gran parte, un juego de símbolos muy complejo y realizado en diversos niveles. Sin duda, eso puede contribuir a que sea demasiado abstracta y aparentemente fría».

Un aspecto particular de su hermetismo u oscuridad tiene que ver con su peculiar uso de la puntuación, que justifica en la entrevista con Silva: «Solo la pongo [la puntuación] cuando me parece estrictamente indispensable para evitar que un determinado pasaje del poema pueda ser leído de una forma que no corresponde a mi intención. Cuando la puntuación no está allí, es porque, si se observa con atención el texto, no existe necesidad de ella. Su ausencia contribuye a una mayor fluidez y continuidad del discurso y crea una interacción entre las frases que deberá funcionar, aliviando, además, la mancha gráfica. Mucho otros poetas han abolido la puntuación de una forma más radical que yo».

La memoria, el paso del tiempo y la muerte son el centro de poemas como «Los muertos y los vivos» («¿Existieron siquiera? ¿Aún existirán?»), «La luz» («funde en un tiempo solo lo acabado y lo vivo»), «Mi vida es tu eternidad» o «Información sobre el pasado». A este respecto, resulta sintomático el poema «Dentro de la vida», con esos versos casi idénticos pero con un matiz que los diferencia, en juego lingüístico muy querido por el autor: «no estamos preparados para nada [...]. No estamos preparados para la nada». En dicotomía



con la memoria encontramos poemas como «Olvido», donde podemos leer: «la memoria, el atributo / más mortal del tiempo», o «la mudez del olvido».

El tópico del desconcierto del que ya hemos hablado se materializa en otra dicotomía, la del sueño/insomnio, como ocurre en «Dentro y fuera del sueño», «El sueño» («la vida también vive / en el dolor y el deseo de lo que no existe»), «A la puerta del insomnio», «Columnas» («al entrar en el insomnio entro en la casa / sin saber de cierto cómo se organiza») o «Informe en forma cerrada» («ese viscoso / fluir del insomnio»).

Junto a la memoria y el paso del tiempo, podemos observar otros temas, como los estudiados por el brasileño Luis Maffei sobre la relación de la poesía con otras artes: cine en «En blanco y negro», música en «El Réquiem de Fauré» o en «El primer violonchelo» y teatro en «El hijo del aire». Las referencias a sus contemporáneos también tienen cabida en el libro, con poemas dedicados a Augusto Abelaira o a António Ramos Rosa.

Las reflexiones metapoéticas son otra de las constante en su producción, pivotando siempre sobre la atracción por el silencio. Así, el citado «Con Augusto Abelaira» se cierra con estos versos: «el silencio / siguió por un tiempo / como si entre los dos / se alzase ya la muerte»; «Metáfora» se inicia de esta manera: «Escojo el silencio asunto antiguo para / hablar de este domingo». En ocasiones dichas reflexiones desembocan en la *inopia verborum*, como ocurre en «Los pequeños finales». O adquiere matices gramaticales y profesorales en «División de oraciones»; o matices topográficos en «Lumiar». A veces, el tono metalingüístico insufla la declaración amorosa, como ocurre en «Mensaje tardío sobre la palabra amor», o en «Inútil poema de amor» («mito en los versos de hoy cuando falta / tu cuerpo»). O la relación de la palabra y la tierra en «Lengua» («el sentido de la tierra en la lengua»).

Podríamos añadir poemas más biográficos y anclados al devenir vital, como «Cerca de la ría», «Grabado», «Calle de la Marina», «Atravesando el Alentejo», «Viaje», «En la Rua do Ouro» y «Junto al canal».

Indiciario de su preocupación por la estructuración del libro resulta el hecho de que se divida en dos partes tituladas «Cosas contemporáneas» y «Nosotros el mundo», títulos también de poemas, en cierta manera, paralelos en sus ideas y que se sitúan ambos como colofón de cada parte, y que el libro se encabece con el breve epigrama que titula el libro. Así, en «Cosas contemporáneas» podemos leer: «los seres que conmigo el presente / fabrican me habitan», y en «Nosotros el mundo» se afirma: «todo existe / solo en la mirada» y «el mundo reducido / a mi conciencia ya vacía».

Un libro de referencia en la producción de uno de los grandes nombres, todavía en activo, de la literatura portuguesa que no deberían perderse ni los lusófilos ni los amantes de la buena poesía. Excelente traducción, por otra parte, y excelente edición, a los que es imposible ponerles algún pero.

Isabella Leardini o la desazón descalza del amor

luis Cerón Marín

La inquilina descalza Isabella Leardini Edición de Milo De Angelis Traducción de Juan Carlos Reche y Paola Patrizi Sevilla, Isla de Siltolá, 2017



La POESÍA de Isabella Leardini ha supuesto un soplo de aire fresco para el panorama lírico europeo e italiano. Tanto es así, que la autora de Rímini está presente en antologías varias, como la de Los Poetas del Mediterráneo [Les poètes de la Mediterranée] editada por Gallimard en 2010, a cargo de Eglal Errera y con introducción de Yves Bonnefoy, además de Nuovi Poeti Italiani 6 (Einaudi, 2012). También fueron incluidos varios poemas suyos en Esplendor de las sombras (Huesos de Jibia, 2003). En 2002 obtuvo el Premio Montale en la sección inéditos. En la actualidad dirige el festival Parco Poesia.

Su obra poética hasta la fecha es breve, pero muy intensa. De hecho, este es su único poemario hasta hoy: La inquilina descalza [La coinquilina scalza, Niebo-La Vita Felice, 2004]. De él se han hecho ya cuatro ediciones —los poemas editados en este volumen corresponden al período 1999-2003—. La que se desglosa aquí es la primera que aparece en España; y lo hace de la mano de La Isla de Siltolá, dentro de su colección Poesía. Apareció en el mes de abril de este 2017. La traducción corre a cargo de Juan Carlos Reche y Paola Patrizi y el prefacio es de Milo de Angelis. El libro está dividido en cuatro partes: «Entre la frente y los ojos», «Después del verano», «Las manos» y «La fiebre».

La nota reinante en todo el poemario es la desazón amorosa, bien porque esta no haya sido respondida, bien porque ni siquiera haya podido tener lugar. Y a lo largo de toda esa disquisición tienen cabida numerosas evocaciones de la infancia y de la adolescencia. Para ello, Isabella Leardini recurre a una serie de elementos comunes muy recurrentes, tales como el verano —frente a la tensa espera del invierno, gélido y lluvioso— tórrido y repleto de vientos que portan consigo anhelos desestimados por el azar o viejos recuerdos no recíprocos. Entretanto, sus manos y sus pies, su frente y sus ojos, denotan muestras de la sensación de ausencia o vacío que en la amada palpitan. Y lo hacen a lo largo de un paseo estival por parques y ríos, de salidas en moto,



de bailes en fiestas populares; o bien, dentro del recogimiento del hogar: arrumbada en su interior, permanece sumida en el silencio de la estancia, o apoyada en el balcón desde donde otea el devenir externo: un haz de luz y certeza plenamente urbanos, con ruidos de sirena y gritos de júbilo fugaces:

[...] Es un verano árido como estas manos mías y pasa mordiendo las hojas....

[...]
Te vas como el verano sin peso
y me dejas en las muñecas
todo un tráfico a la par que los años.

Esta frustración se plasma a lo largo del libro de una forma más o menos contenida, dependiendo del estado de ánimo de la autora:

Este conocerse desde hace años nos dispersa en el viento como un deseo ya pedido,

y el amarte siempre con antelación o retraso.

Todo mi relato es besarte en la frente, esa distraída precisión al recogerme el pelo que me contradice el pensamiento...

Con una fidelidad retroactiva, Isabella traslada al lector a una sensación de insatisfacción forzosamente resignada. La tensión que exhalan los versos queda muy bien plasmada, pues es muy concisa y firme. Esta se debe a esa falta de reciprocidad amatoria, a esa ausencia del amante casi platónica:

Aún rezo por otra carrera de los días, un roce casual que abra el cielo en el juego que se vuelve abrazo; [...].

Te pierdo como siempre con el frío cuando el día empieza a clarear y coinciden los retrasos con esos dolorcillos afilados de la edad. 253

El fragmento de este último poema muestra cómo se suceden los días a través de tantos veranos no consumados amorosamente. Tan solo un soplo de aire suyo, una caricia esporádica, serviría para detener el tiempo por un leve instante. La poesía de Leardini denota una variedad de estados carenciales auspiciados por la soledad:

[...]
Me falta un gesto corriente, normal,
el movimiento rápido de encender la luz
sin girarse en casa de alguien...

La ingente presencia de elementos *modernos* y actuales en su poesía es otra de las cualidades que habría que resaltar. Pequeños detalles de la vida cotidiana se ven más o menos resaltados en los versos de Isabella, subrayando la plenitud de los mismos. Un ejemplo claro podría ser el siguiente:

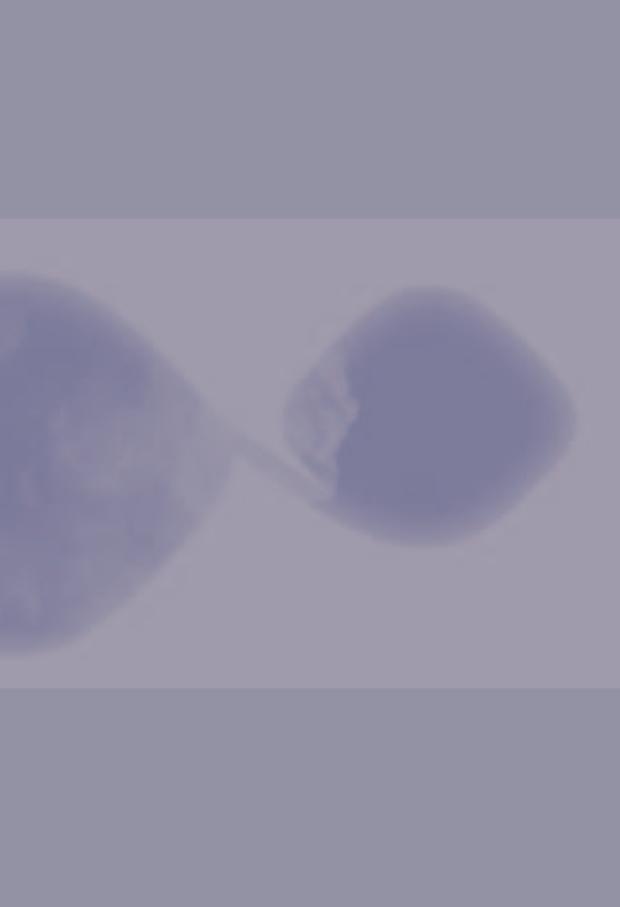
[...]
Pero el flash que difumina el aire,
el vuelo abierto,
de la plaza enorme, vacía, industrial,
aprieta más los abrigos,
nos levanta la cara...

La frialdad que denota la decadencia de la sociedad actual enmarca magistralmente la vacuidad del estado anímico en el que se encuentra la autora, sin verano y sin cálido amado. Su sensación de orfandad queda más arropada con estos matices, que la ensalzan estrechando, aún más, «los abrigos», mientras el sempiterno viento les «levanta la cara». Ese invierno anticipa otra larga travesía sin un encuentro con su amado. Y la fugacidad de la vida es constante. Para hacer frente a la estación invernal, la amada necesita el calor del idolatrado para congraciarse. Y el día y la noche, al alternarse invariablemente, hacen trascender «el mero hecho realista» hacia esferas ideales o entes imaginarios. La poeta continúa esgrimiendo ese impulso vital redescubierto, reinventándose entre dos partes en perpetuo «conflicto armado». Esta pugna, latente a lo largo del tiempo inmisericorde, es la base sobre la que gira el detonante de los versos de Leardini. La autora, tal y como muestra en La inquilina descalza, persiste en la cuestión amorosa: no se detiene pese a la continua carencia de su súplica. Por tanto, toda esa ansia por hallar un puerto anhelado en el que arribar es constante; aunque este se esfume; como si del espejismo de un oasis en el tórrido Sáhara se tratara. Para ello, Isabella se muestra eminentemente combativa, con esa frustración que la acompaña, definiéndola sin más contemplaciones, plasmando un estilo poético transparente y diáfano.



En cuanto a la edición que consta en estas páginas, decir que Milo de Angelis ha escrito una semblanza sobre la autora francamente acertada: todo ese estupor constante que la rodea «cada mañana viene renovado». La poesía es el locus amoenus en el que ella «se expresa». Para manifestarse, Isabella tiene en cuenta a varias fuentes líricas. Por eso, otro aspecto destacable sería el de sus influencias poéticas; es decir, qué poetas son los que le han influido para componer este libro. Estos han sido, entre otros, Vittorio Sereni y Giorgio Caproni (con un poema citado de entre sus versos: «[...] Qué largo el invierno, qué temblor esperarte»). La autora da muestra de ello con alguna que otra cita, además de referencias a David Grossman —a propósito de esa «luz» que hace brotar «el pensamiento dulce y alocado» de la autora—, Anna Ajmátova («...vernos nos dejaba siempre / la impresión de una lucha»), el mismo Sereni, en relación con la concavidad de esos días de verano tan deseados por Leardini, y Philippe Jaccottet («...de la esperanza al fuego que se consume», pese a tanta incuria amorosa). También podría añadirse que esta composición se ha respetado a la perfección al realizar la edición bilingüe (italiano-español): el tándem Reche-Patrizi ha respondido con gran acierto ante el reto de respetar al máximo la versión original. No han cesado en el intento de hacerle justicia a tan arduo desafío poético.







Del perímetro, lo de fuera. Papá, ¿hay un fuera? İgnacio Miranda y Chus Arellano

Diccionario de las periferias Carabancheleando Madrid, Traficantes de Sueños, 2017



¿Un diccionario?

Claroquesí, por el dispositivo que lo lanza, por cómo cada cual se ha pergeñado su relato de barrio y su pensar el lenguaje.

En las treinta y una páginas que dura la Introducción se explica, entre otras aventuras de interés, cómo se fue originando la autoría que ejecuta el libro, porque quien escribe el *Diccionario de las periferias* no es un Autor, así escrito en mayúsculo macho singular, sino una práctica: Carabancheleando. La palabra tiene lo suyo, una historia. El Observatorio Metropolitano de Madrid plantea en 2012 la hipótesis de que la última crisis es una ofensiva neoliberal que intenta construir un nuevo modelo de sociedad. Se trata de caracterizar los efectos de las caídas de las clases medias y la consecuente reaparición del fantasma de las periferias, y de identificar las experiencias formales e informales que habían ido surgiendo al mismo tiempo y que actuaban de contraofensiva. Tras algunos paseos por ciertas afueras de Madrid, en la primavera de 2013 surge el encuentro con movimientos sociales y vecinales ya existentes o surgidos después del 15-M en Carabanchel. Nace Carabancheleando.

Mapean el barrio y lo pasean; itinerarios previamente pensados con cuatro o cinco paradas en las que gente conocedora de la intrahistoria de esos puntos y/o su problemática presente comparte su saber basado en su vivencia.

Los paseos constituyen una forma de investigar esas áreas temáticas sobre el terreno, andando y conversando al mismo tiempo. Permiten como pocas metodologías, practicar la igualdad de inteligencias: el paseo hablado es algo de la gente común, algo que todas y todos sabemos hacer independientemente de nuestro capital cultural.

Lo siguiente es otro imposible: volcar todo ese saber colectivo en la web—carabancheleando.net— en forma de crónica y luego también en forma de diccionario; entradas que elabora cada cual como puede y quiere, con conversaciones en grupo para extraer conceptos clave y sus definiciones.

En fin, que con voluntad de investigación militante — «no se trataba solo de observar, sino también de transformar conociendo y de conocer transformando» — se inventa una metodología para abordar una necesidad de saber, que va de la mano con la voluntad de hacer, sobre la relación más que problemática entre vida y capitalismo, en este caso en la periferia, Carabanchel en este caso. El libro viene a ser la última forma de un recorrido más amplio, probablemente no la final.

Si importa el epígrafe «Participantes», también en la Introducción, es porque muestra otra dimensión posible de la categoría autor: difusa autoría colectiva. Lo coral es la consecuencia. Nombres con y sin apellidos, seudónimo, casa okupa, comisión de comunicación, centro social okupado autogestionado, asociación vecinal, nodo de autogestión, universidad popular, espacio de creación, estudio de grabación hip hop, campaña estatal por el cierre de los CIE, jugadoras de equipo de fútbol, colectivo de cine, asambleas y gente que, nos consta, quiso no poner su nombre.

Hay un momento, hacia el final de la Introducción, en que la escritura —hasta ese momento en prosa— se vuelve verso, o al menos las líneas se cortan: justo cuando se da el testigo a lxs lectorxs y se entona —con inflexión cercana a la de un manifiesto— el uso y la intención de este libro-dispositivo. Si a esto se suma la intención de «jugar fuerte en el terreno del lenguaje» (porque cuando hablamos estamos haciendo algo de suma importancia: configurar el mundo pero también ser configuradxs) creo que el resultado apunta directamente a lo poético —en su sentido etimológico— en cuanto a constructo lingüístico con capacidad de crear —poiesis— realidad. Y aunque/porque la realidad que se quiere inventar no es Literatura sí tiene un pequeño, pero poderoso, poder político.

Otro punto fuerte es la incorrección. Para quienes estamos adiestradas en la uniformización de la escritura norma y, por tanto, entendemos lo que se aleja de esta como una desviación o transgresión, intensa más o menos, relacionarse con un libro en el que puedes entrar por una entrada asépticamente



normativa y salir por una entrada que va a dar a callejones con faltas de ortografía, desórdenes del discurso, agramaticalidades, palabras de j(u)erga, dejes, tonos cada uno de su padre y de su madre, bien merece la pena. Lo que interesa de la cuestión no es que a las entradas más «sucias» se les conceda la Santa Castrante Visibilidad —¿de verdad queremos no ser invisibles?—, ni porque se reclame para lo público letrado formas de escritura menos excluyentes —no todo el mundo quiere integrar.se, mire que «integrar» es el hermano sociable de otro verbo bien perverso: «dominar»; los dos del mismo barrio—, sino porque, aunque escrito, no resulta un ejercicio de apropiación estetizante del habla, sino que aparecen en coherencia con la práctica grupal misma. Estoy pensando en la entrada «Sin papeles», por ejemplo, o «La Mina (polideportivo)».¹

A juzgar por su práctica lexicográfica Carabancheleando considera que «Barrionalismo» y «Centrificación» son palabras que deberían existir, o mejor, puesto que ya existen en su universo semántico, por qué no introducirlas en el imaginario de lo real, y que otros términos como las entradas «Basura», «Paro» o «Reciclaje», entre muchas, no significan realmente lo que significan, o no solamente, sino a veces lo diametral opuesto.

En el *Diccionario de las periferias* también hay tiempo para el relato, «Movilidad social / salir de la periferia»; el análisis cabal del símbolo «Cárcel»; y curiosidades varias no clasificables como «25 minutos», o «Línea Gris», otro modo más psico- de medir espaciotiempo; «Ascensor» y «Telefonillo», lo que supone una aparente comodidad técnica para la comunidad vecinal, «Chándal», que

viene de *marchand d'ail* (vendedor de ajos), y hace referencia al atuendo que solían vestir los horteras (en el sentido literal del término) del mercado parisino de Les Halles.

O «Ruderal», por lo poético de la precisión. En fin, 137 páginas de diccionario en sí de polifonía barrial.

Esta reseña de contexto poético dialoga complejamente con otro de los epígrafes de la Introducción, «El lenguaje y los saberes periféricos»; se plantea especialmente allí una cuestión que nos conviene pensar de forma polícroma: qué puede el lenguaje contra el Capital.



¹ Verdad que poner la atención sobre ciertas entradas y no otras es discriminar, que se traiciona así la nebulosa claridad anónima y colectiva del libro. Asumo sin problema mi sesgo necesario, así como el poder que ocupa (y que le ocupa) la reseña misma.

¿Hubo una época en la que leer y escribir, con sus aparatillos del demonio, ocupara tanto tiempo de ser? Si lo real es la complejísima malla de ideas sobre lo que hay y somos, y sus relaciones, y si esas ideas con que se configura lo real se transmiten por el lenguaje, o es el lenguaje mismo, no es una cuestión para debatir aquí. Lo que parece claro es que quien ha venido produciendo más realidad y más efectivamente la ha ido introduciendo por los orificios del ser tiene apariencia de espectro económico vejestorio, ya son cinco siglos, en su forma más gore conocida: ultraneoliberalismotecnodemocrático, que es como la entrada graciosamente garcicalvista, «Selva del duro», llama al último capitalismo.

Llegadas a este punto cabe preguntarse quién no es Capital, quién no baila alrededor de su tamtam en las tribus de occidente. Porque a lo mejor el libro está sugiriendo que los saberes periféricos, sus decires, se expresan de otro modo. Aun asumiendo que la periferia no coincide exactamente con el eje centro-afuera, sino que

hay periferias en el centro de las ciudades, periferias dentro de zonas privilegiadas y periferias dentro de las periferias.

¿Son los ejes dentro/fuera y centro/periferia líneas de un imaginario heredado del Señor Dinero? ¿No hablamos las palabras del Amo, lo periférico también? Los mecanismos psíquicos del Poder son inexcrutables. Y ya que estamos, Carabancheleando, ¿no te relacionas con el barrio como quien al investigar un insecto con lupa corre el riesgo de achicharrarlo por la luz?

Para un gato que merece la pena y la de pies que se le buscan. Pues por eso. Un grafiti destaca en la biblioteca del Eko, centro social ocupado autogestionado en Carabanchel: lee y no te creas nada.





Yo a Boston y tú al futuro Chus Orellano

Voz vértebra. Antología de poesía futura Selección y prólogo de Ayganim Katharmova Barcelona, Kokoro / Kriller 71, 2017



«Lograr momentáneamente la voluntaria suspensión de la incredulidad que constituye la fe poética» les probablemente un a priori que necesita cualquier lector/a que quiera adentrarse en un libro de literatura pero especialmente en esta curiosa y voluminosa antología de poesía futura. Sobre todo en lo que al planteamiento general de esta antología se refiere. Quiero decir que es necesario que nos creamos que vamos a leer un libro de poemas que vienen del futuro, y esto requiere que obviemos una serie de datos y circunstancias; entre ellos, el que me parece a mí capital es la página de créditos, porque allí aparece —bajo el membrete del copyright— una nómina de escritores actuales, más o menos conocidos, que luego no sabemos qué papel juegan en esos poetas/poemas del futuro que vienen después. Probablemente este sea el punto de fricción más fuerte entre la ficción que se nos propone y nuestro mundo real.

Aparte de esta dualidad estructural entre nuestro mundo³ y el mundo inventado, el libro tiene, fundamentalmente, dos escrituras (si no alguna más): la de los poemas (en un sentido muy abierto, ya lo veremos) y la de las fichas biográficas de las autoras que conforman la nómina. En una predomina lo lírico, bien sea en forma de poemas o de breves ensayos, aforismos, collages, dibujos, transcripciones fonéticas, entradas de diario, etcétera. En la otra lo

- 1 Coleridge, Samuel Taylor, Biographia Literaria, cap. XIV.
- 2 En la página 2 aparecen los siguientes nombres (en minúsculas): Begoña Callejón, Alba Ceres, Sergi de Diego Mas, Berta García Faet, Uxue Juárez, David Leo García, Ander Gondra, Chantal Maillard, Laia López Manrique, Rubén Martín, Layla Martínez, Ruth Llana, Lola Nieto, Francisco-Jota Pérez, Raúl Quinto, Esther Ramón, Marco Antonio Raya, Antonio F. Rodríguez, María Sánchez, Regina Salcedo, Ángela Segovia, Sara Torres y Su Xiaoxiao. También Lola Nieto, Antonio F. Rodríguez y Laia López Manrique, como coordinadores de la colección. Y Marco Antonio Raya como ilustrador.
- 3 Sí señalar la exactitud de los topónimos: casi todos —con alguna excepción, claro— los lugares que se citan, tanto terrestres como extraterrestres, aldeas, ciudades, cordilleras, satélites, estrellas, existen en nuestro universo.

narrativo: de forma más o menos extensa se hace el retrato—en muchos casos imposible— de 18 poetas del futuro, ⁴ bueno, en realidad son más, porque en dichos retratos se cuelan otros nombres y escritoras⁵ que no figuran como titulares pero que podrían haberlo sido.

Asimismo, este segundo dualismo se parte en tres —los bloques en que está subdividido el libro—: el primero recoge nueve voces de los próximos tres siglos (hasta el año 2317, fecha de la muerte de Nastasia Bolodinova, poeta, diplomática y Maestra de Asesinos); el segundo se abisma en otras ocho poetas mucho más alejadas de nuestro tiempo, desde el 3571 —en que nace Rindra Yizad— al 15612 —en que post-fallece Ishmé Ioldaniaä—; y el tercer bloque solo consta de una autora: Kraanerg-iashjartum-ae. Después tres anexos completan el conjunto: unos dibujos, y dos poemas, «El conejo» y «Lo que cuida», uno anónimo⁶ y el otro firmado por Barbara (Perlimpinpin) (sic). En cada una de las 18 autoras desarrolladas, la fusión de ambas escrituras da lugar a otras tantas poéticas. Cada una muy distinta de las otras, aunque muchas de ellas unidas por conexiones biográficas o literarias que cohesionan fuertemente el conjunto, y de una gran imaginación.

Aceptada la suspensión de la incredulidad, en la nota introductoria con la que se autojustifica la propia antología, intitulada «La boca por la que tragarte», se nos indica que los textos han sido traducidos de sus lenguas (y otras inverosímiles formas de comunicación) y de sus tiempos, en formato papel, para el lector/a del año 2017. Segundo punto de fricción: ¿qué sentido tiene una antología de poesía futura para que acabemos leyendo nuestra propia lengua en nuestra propia época? ¿Es posible escribir poesía fuera de un aquí-ahora>lenguaje? ¿Es posible escribir poesía fuera de nosotras mismas?

- 4 He aquí la nómina: Aizhan Mazhilis, Adriana Aleshane Bianca do Sul, Kaylani Amihan Chandra, Yanmei Shiau Liu, María del Águila, Aishwara Najri, Nuraainee Chitayam, Nastasia Bolodinova, Rindra Yizad, Sa-ang Sardaukar, Ladda Nekkar, Ok-rur Saphor, Arune Thawin, Rutka Virtanen, Anja Sarvas Jivam, Ishmé Ioldaniaä, Kraanerg-iashjartum-ae. Además de poetas, se dedican a todo tipo de profesiones, desde físicas teóricas o exploradoras a sacerdotisas o emperatrices, y llegan a vivir entre 56 y 1.150 años (excepto la última, cuya información temporal es inescrutable porque viene dada en una medida que no es en años).
- 5 Por ejemplo, los otros miembros de la poesía asincrónica, que acompañan a Adriana Aleshane Bianca do Sul: Anahi Paula Maia, João de Sá Pereira, Jandira Martins y Thalma Nascimento.
- 6 El Conejo es el apodo con que se conoce a Tinreb Nebosor, posible autor de este texto y amor imposible de Ishmé Ioldaniaä (ver nota siguiente).
- 7 La única respuesta que se me ocurre es que es posible como divertimento o ejercicio de estilo; y en este sentido el libro tiene sus momentos potentemente líricos, hilarantes, absurdos... Por citar un ejemplo de esto último: que la penúltima poeta se enamore de un poeta homosexual cuyo nombre es anagrama de Bertín Osborne.
- 8 Y que siga siendo legible. O tratar de hacer una poesía ilegible, cosa que en algunos momentos se consigue.



Esta sí es una de las mayores virtudes de Voz vértebra: la capacidad de hacer preguntas más que pertinentes para la poesía del siglo XXI. Empezando por la última del anterior párrafo, la interrogación y replanteamiento de los conceptos de heteronimia, anonimia y utopía. Si leemos esta antología como un catálogo de heteronimias, cabe preguntarse hasta qué punto logran desubjetivizarse lxs autorxs que aparecen en la citada página 2. El hecho de firmar dicha página rompe de nuevo, aunque a otro nivel, la verosimilitud que —entiendo— requiere la heteronimia, y otra vez hay que remitir al corolario de Coleridge. Al mismo tiempo, no llegamos a saber qué poeta futura ha sido escrita por cada escritor/a actual, lo que acerca los textos particulares a un confuso caso de anonimia, pero de nuevo topamos con la página del copyright, etcétera. Y de nuevo me surge otra pregunta: ¿está por encima del acto poético el vasallaje a la Ley? Y parece obvio que en esta obra hubiese tenido mucho sentido, ya que estamos, hacer desaparecer cualquier rastro de autoría, incluida la del copyright. De hecho, la cosa acaba quedando a medias, entre autoría, heteronimia y anonimia; a no ser que claudique y se quede, como ya he señalado, en un divertimento o en una forma especular de reproducir el canon. Con este juicio de valor me refiero al conjunto, no a cada una de sus realizaciones.

Las noticias biográficas 10 se van volviendo más complejas e incomprensibles conforme se alejan los siglos de nuestra era, y, aun así, bastante inteligibles me parecen para explicar y sumergirnos en cómo será ese futuro lejano que nos espera. Y sobre este futuro, otra de las preguntas que plantea Voz vértebra es si esos mundos por venir son de signo utópico o distópico. O quizá ambos a la vez, o quizá depende de para quién. Así que extraigo algunas características de esos mundos futuros y que cada cual tome partido: la génesis de un canon basado exclusivamente en obras de mujeres, que además pertenecen a países fuera de la órbita eurocentrista —en la primera parte, en

- 9 No solo se da el conflicto entre «yoes» reales y personajes, sino que varias de las poetas futuras viven de forma conflictuada el fenómeno de la identidad y se disgregan en otras formas de vida o aprenden técnicas para desdoblarse: cristal-punto viviente, Voz, transhistoriadora, transpersonalidad, Testigo (neologismo para quien ha destruido su ego). O esta cita: «La emperatriz Chalyaine II está convencida de que el yo es la fuente de todos los desastres y sufrimientos que asolan al ser humano. [...] ataca entonces su ilusión egoica y la extirpa en su viva raíz».
- 10 Las del «Bloque I» del libro están extraídas mayoritariamente de la *Enciclopedia de Literaturas Panasiáticas* de Akira Junichiro, Kenji Watanabe —¿guiño metaliterario?— y Daiquiu Qui Jin (comps.), en sucesivas reimpresiones que van del 2154 a 2267. Las del «Bloque II» ya no proceden de un texto cerrado sino del *Diccionario-vida del Sistema Solar*, un auto-escrito zoógrafo, compuesto en éter cuneiforme visión profunda, cuya última entrada es del 17624.

la segunda y tercera ni siquiera han nacido en la Tierra—, con alguna excepción, como la española María del Águila, ¹¹ las preocupaciones ecologistas, la existencia de clases sociales, una III Guerra Mundial en 2057 y otros tantos conflictos bélicos continuados en el tiempo, la esclavitud, el monoteísmo, la búsqueda de un mundo ideal, el yoga o la meditación (que aparece en varias entradas), la creación de ultradrogas, la compasión, el amor, la inevitable hecatombe ecológica, una invasión de los Xanadaä hacia el 13521, y un largo etcétera. Sea como sea, se trata de una proyección —de signo positivo o negativo— de futuro desde nuestro presente. ¹² Cuánto pesa el presente del siglo XXI en todo este futuro.

En otro orden de cosas, el libro está editado con gran gusto, detallismo y coherencia: se trata de un grueso volumen de 430 páginas, con un título enigmático —un tanto vallejiano 13 pero no — y una imagen 14 pegajosa, animaloide, baconiana, mutante, que una no sabe cómo interpretar. En el aspecto externo se emplea un papel de calidad, un tipo de letra amplio, no hay contracubierta con palabras que resuman el libro, ni solapas con otros títulos de la colección: solo un nombre extrañísimo en la de la izquierda —Ayganim Katharmova— con algunos datos y neologismos difíciles de contextualizar: tecnoendorcista de un lugar irreconocible, riverrante —que hace mención al comienzo del Finnegans Wake de Joyce— y se menciona el 7247, ¿un año futurible que todavía sigue contabilizándose con el calendario romano? Pero el libro, externa e internamente, digo además que es coherente porque va atando con mucho

- 11 Aunque esta nace, vive y muere en un pequeño pueblecito de Jaén, del que no va a salir jamás, lo que da pie a una obra endogámica y hermética, conscientemente invisible, en la que se alternan poemas papirofléxicos de animales con un poemario compuesto de una sola palabra.
- 12 Por concretarlo con uno de los ejemplos más explícitos: la poeta Rutka Virtanen es una transhistoriadora que vuelve a la Tierra en el año 12612 y —curiosamente— reconstruye los siglos III-IV y XX-XXI, lo que le da pie para hacer una valoración apocalíptica de cómo estamos viviendo y destruyendo el planeta en nuestra época. Aprovecho también esta biografía para ilustrar cómo la escritura —supuestamente más narrativa— de estas entradas se va haciendo más difícil (hasta el punto de resultar, asimismo, fuertemente poética): «Despierta el archipiélago sonoro de las Caminantes. Se amusga musicalmente. Fecunda los vados con la flor de hueso y su correlato degollado. Conversa con la altersombra de una virgen emparedada en una fortaleza armenia. Se extasía con el hallazgo de la Voz Quebrantahuesos. Derrama emociones rupestres en astrolabios inaccesibles. Canta. Llora. Canta. Perfecciona el erial. Llora. Abre brechas en rocas mudas y deja que afloren paleo-gritos, oraciones, fantasmas. Canta».
- 13 César Vallejo sí aparecerá citado en la página 310, como reputado sociólogo. Y su poema «Considerando en frío, imparcialmente».
- 14 Otras tantas imágenes de este tipo conforman el anexo «Criptodaimones» (pp. 403-415) y que ponen imagen a las criaturas que Rutka Virtanen siembra en los páramos del hemisferio norte de nuestro planeta, allá por el año 12700.



esmero decenas de detalles¹⁵ e interconexiones que se dan entre las autoras que lo integran; y en este sentido se nota que ha habido un buen trabajo de edición.

Otro apartado que merece un análisis más detallado es el de lo metaliterario, porque, claro, el libro enfrenta a una serie de autoras, algunas de un lejano futuro, con sus trayectorias: qué han leído, cuáles son sus raigambres lectoras; y ahí se da otro punto de fricción —otra paradoja temporal— ya que la mayoría de los nombres propios remiten a autores que ya conocemos en nuestra era, o —en el más lejano futuro— a las autoras antologadas. Ya he mencionado a Joyce, César Vallejo, o Watanabe, pero se puede añadir a Emily Dickinson (que aparece en varias ocasiones), Clarice Lispector, Paul Auster, Jacques Brel, Marco Aurelio, Michael Jackson, Gauguin, T. S. Eliot, Safo, Fernando Pessoa, Vladimir Jankélévitch, Thomas de Quincey... Destaco la aparición de cinco nombres, que también figuran como ¿autores? de Voz vértebra: Raúl Quinto —reconvertido en traficante de armas—, Rubén Martín —convertido en el cyborg Neo-Dyonisos—, Francisco-Jota Pérez, Chantal Maillard¹⁶ y Esther Ramón. El tema tiene especial gracia en casos como el de María del Águila, cuando se resumen el panorama cultural de la España del siglo XXII, cargado de bastantes ecos del panorama poético de la actualidad: todavía hay una tendencia de línea confesional continuadora de la poesía de la experiencia y también quedan herederos de la mal llamada «poesía del silencio». O Arune Thawin, fallecida en el año 10137, en Tlön, y que ha trabajado en la Biblioteca Borges Babel, fundada por una secta religioso-literaria que ha recreado al pie de la letra el entramado del escritor argentino, y que se hacen llamar los borgianos. También tiene gracia la aparición, en distintas épocas, de tataranietos¹⁷ de Harold Bloom, parece que condenados de forma dantesca a seguir escribiendo el canon a lo largo de los siglos. Bromas aparte, otra interesante pregunta: ¿es posible escribir fuera del canon, 18 de algún canon?



¹⁵ Algunos poemas remiten a vídeos o audios colgados en internet que se puede consultar. Por sacarle un pero a este detallismo: la transcripción fonética del poema «Invocación a la estrella radiante», de las páginas 214 y 215, repite la misma pauta (de símbolos sacados de varios alfabetos) cada tres líneas: a veces qué daño haces, corta-y-pega.

¹⁶ Esta autora, en concreto, es nombrada varias veces: ya una cita suya abre el «Bloque I», pero además aparece en las páginas 244 y 287.

¹⁷ Walter Bloom —a quien se tilda de misógino—, hacia el 2100, ha publicado *El canon* mundial. Richard Bloom, de la misma saga de orfebres del canon, unos cien años después, valora libros sin haberlos leído.

¹⁸ Precisamente el canon sí es un concepto muy sometido al paso del tiempo, razón por la cual—lo sabemos por otras épocas— tiene una naturaleza cambiante y se va reescribiendo según avanza la historia. En *Voz vértebra* apenas se plantea este carácter mudable y nos enfrentamos a un canon futuro que fundamentalmente reproduce el canon de nuestros días: véanse, si no, los nombres de poetas que aparecen citados.

Entre las características propiamente estilísticas de los poemas, y aunque evidentemente cada una de las dieciocho autoras genera escrituras muy distintas, predomina la métrica libre, la ausencia de rima, las repeticiones, la eliminación de nexos y ruptura de la sintaxis, la utilización de todo tipo de signos gráficos, en una línea lejanamente vanguardista, como en una especie de resurrección del futurismo. Hay intertextualidad: el caso más palmario es un centón en el que se hilan versículos bíblicos. Nuevas formas de arte como la poesía epidérmica, la thanatobiopoíesis, los libros venenosos —en sentido literal—, el simultaneísmo, la poesía asincónica, Nouvelle Náusea o el arte autoproteico¹⁹ son algunas de las sugerentes propuestas que se proponen, sobre todo en las semblanzas. En lo antológico, hay poemas que se ciñen a reescribir la información narrada en la ficha biográfica de su autora, y otros que poco —o lejanamente— tiene que ver con dichos datos.

Para ir acabando, y recurriendo a una cita de la poeta futura Nuraainee Chitayam: «El lenguaje ha sido erradicado antes, se ha suspendido y detenido desde el comienzo, sin origen», en la que se alude a la suspensión del lenguaje. ¿Es posible una poesía fuera del (terreno en disputa que es el) lenguaje? Más que como realización, el libro se sostiene por los interrogantes, o por sus posibilidades: adivinar qué poeta actual ha escrito cada una de las obras futuras, o jugar a inventarse otros poemas para alguno (o varios) de los heterónimos, o inventarse más poetas de ese universo en expansión que puede ser *Voz vértebra*.



¹⁹ Los artistas alteran su aspecto físico —gracias a la modificación acelerada de la cadena de ADN— y participan en desfiles en los que ellos mismos actúan como modelos.

²⁰ También el libro plantea el problema en la biografía de una de sus autoras: «Los intentos por describir este proceso [mirarse a sí misma desde fuera del yo] vuelven a fracasar, porque las lenguas humanas apoyan, definen y sostienen el esencialismo ontológico, y para lograr semejante proeza habría que inventar una lengua completamente despersonalizada...».







penzias w ilson francisco Agudo

Madrid, Amargord, 2017

En la escritura de penzias w ilson, de Francisco Agudo, se hurga la convulsión de la instantaneidad y la diseminación que evita el pudor; la detonación incontrolada de una deriva de haces de significación puestos a rozar con una filosidad variable: esquirla o latencia de una dentición retardada y simultánea, como si pujaran esquejes de una significación posible, confrontados al material ya tangible: patrones de poema que convivieran con poemas abandonados en una germinación híbrida y expansiva, en un espacio de escritura donde se exonerara de un centro tiránico y fundacional.

Decía Derrida que «en el azar absoluto, la afirmación se entrega también a la indeterminación genética, a la aventura seminal de la huella». En Agudo, parecen operar, sin embargo, dos técnicas confrontadas y conciliables: de un lado, la que sacude la escritura hacia un sistema de suplementariedad provocada, de sustituciones y convergencias significativas y sintácticas, como una punción que busca percutir un bramido de esencialidad poética y su resonancia (a través de la distorsión y (recon)versión léxica, ortográfica y etimológica; del desmigamiento morfosintáctico; de la recolocación de huecos, blancos de página, agujereamientos de los lexemas, tensiones y protuberancias del ritmo versal, alineamientos; de cesuras y encabalgamientos abruptos; de la rotación y enroque de campos semánticos, calambures, aliteraciones y repeticiones sónicas con variantes; de la reformulación de aforismos, adagios o sesgos de poemas, etcétera). Y, de otro, la que atraviesa para inventariar los registros de aquella, sus luminarias, su desciframiento a medias, como en



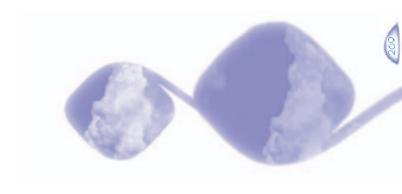
un cristal empañado quien mira declina un «sólo ver», por un aclaramiento emborronado y frenético con los dedos, que hace vislumbrar, comprehender en una bocanada compuesta de bruma y sustancia. Creemos atisbar en esta el pasadizo contrario a una génesis de recato; la disciplina liberada en un *hacia* la belleza, la transgresión efímera con vestidura perversa, el encontronazo (excavación nutriente) con la capilaridad de la infancia, su determinación, su sensualidad, su siembra de punzones y de timbres rescatables.

En palabras de Blanchot, «lo que nos habla aquí, nos alcanza por la extrema tensión del lenguaje, su concentración, la necesidad de mantener, de llevar lo uno hacia lo otro [...]». Y esa necesidad de amarre, de acaparamiento, que conduce a la lectura, como si se tratara de completar una estatua ancestral a la que faltan rostro y extremidades, se inscribe en una poética que profesa un apego dinámico por la reinterpretación del signo o la reiteración metamórfica de la grafía, por la refracción de la página o su pie trunco, por la tipografía dislocada o icónica, por el desbordamiento textual o por la elipsis.

Francisco Agudo, en *penzias w ilson*, ha incrementado la combustión fragmentaria y reverberante de su primer libro, *todo no*, hacia un creacionismo militante en el que, el lugar de la suspensión/interferencia/elisión es, a un tiempo, el eje generador, motriz, fértil donde se acaudalan las crecidas y los sustratos del lenguaje; o, como signa Antonio Ortega en su indispensable y deslumbrante prólogo:«[...] lo que el poema hace es aportar esa materia, crear con el lenguaje una especie de *tensor de creación* [...]».

El poemario se cierra con la *intervención* de Eva Chinchilla y un esbozo de contestación del autor, en los márgenes de su escritura, en el que honestamente confía (p. 259): «[...] penzias w ilson en su quebrado distanciamiento me parece un título muy bueno para un poemario con la intencionalidad arriba expresada [...] no puedo imaginar mejor símbolo metáfora [...] el problema es que se hace un título impositivo demasiado marcado acaparador [...]».

JORGE LUIS MORALES





Medio mundo en luz Joan de la Vega

Sevilla, La Isla Siltolá, 2017

LA LUCIDEZ DEL DESENCAÑO. APROXIMACIÓN AL LIBRO MEDIO MUNDO EN LUZ

Toda lectura que intenta comprender no es más que un paso en un camino que nunca encuentra su fin. Quien quiera adentrarse en ese camino sabe que nunca llegará 'al final' de su texto; recibe su golpe. Cuando un texto poético lo toca hasta ese punto que termina por 'entrar' en él y reconocerse allí, eso no supone ni el acuerdo ni la confirmación de sí. Uno se abandona para encontrarse. .../... uno nunca sabe por anticipado lo que será cuando se encuentre.

Conversación-discusión entre Derrida y Gadamer, 1981

Dos partes: «Hoja de ruta» y «Esperanza de vida». Ochenta y ocho páginas dan cuenta desde la revelación poética del saber mirar (memoria y crítica) y del saber pensar (diálogo y escritura) del poeta Joan de la Vega, en su paciente indagación de la naturaleza humana y la intrahistoria personal como punto de encuentro entre la abstracción y la concreción de los graves conflictos (y oportunidades) actuales. Los poemas «Homo viator» y «Homo running», que abren y cierran la primera parte, observan lo obsesivo y destructivo de la civilización. A su vez, en la segunda parte, los poemas «Microfilm» y el sin título de la página 85 «esta muerte ya la he vivido» inciden en cómo nos daña en lo más íntimo el estilo de vida impuesto, ecocida y de violencias sistematizadas para una existencia ofendida y despojada de dignidad. Poética de los detalles, las interrelaciones, la belleza expresiva, la ironía y la ternura, emana una insobornable veracidad hasta las pústulas del presente.

La palabra —escritura, quiebra de lo mercenario— versada en la experiencia intensa del vivir, del daño y de las trampas para des-culturizar al hombre hacia el embrutecimiento radical o un poshumanismo, igualmente atroz, cínico y destructivo. Esta palabra, lacónica, sapiencial, turbadoramente profética, en su sentido crítico-político, se sitúa sobre el presente —agitado y agotado—de un mundo colapsándose. La palabra —violencia contra el falo-logocentrismo— como aliento, viene airada, aireada, como ventisca que arrastra restos e inmundicias, señales y signos, maneras de hacer del homo



¿sapiens? Quizá sea más bien el homo economicus, castrado su ethos, el que es interpelado, al que le habla un yo poético desde la lucidez del desengaño, lucidez poética del que abre los ojos y ve con detalle los simulacros realistas del capitalismo avanzado. La palabra —discípula y amante de la naturaleza se enfrenta a esta lógicas enfermizas con la savia de una filosofía rural que ama(manta) la montaña y sus interminables lecciones de dignidad y belleza. La condición secreta de la palabra es segregación de lo irrenunciable. ¿Qué puede ser esto hoy sino consuelo, ira y hospitalidad? ¿Qué será sino osadía maternal por llevar el duelo anidando nacimientos? Traer «vida, donde el tiempo nos arrebató vida» (p. 24). Vemos veintiún maneras de manifestarse lo humano. Ser homo ¿es ser para los asesinatos? «A medio mundo en luz» trae consigo insurrección y deseo incontestables de unas dignas vidas otras. Si todo esto vibra en la primera parte del libro, es en la segunda parte donde sucesos desde años atrás al presente sirven para exponer las complejas relaciones humanas («Ajuste de cuentas») y cuales son para el yo poético que conversa con nosotros su «Fe de vida» en dicotómica y complementaria herencia padre/madre, así como una «Lección de permanencia» en diálogo con el poeta J. D. sobre el relato «mítico» de la vida.

Este inmenso librito canaliza las experiencias del fracaso contemporáneo, ofreciendo lo que para el escritor, primero, y luego para nosotros será esa sorpresa que deviene de lo inesperado y nombra la resistencia y activación en tiempos tan aciagos. Pero eso, mejor cada cual lea y complete su «medio mundo en luz».

Vík Gómez





Es conveniente pasear al perro

Madrid, Hiperión, 2016

LA PALABRA JUSTA

Es conveniente pasear al perro es una estación más en la ya larga trayectoria poética de Manuel García.

El libro se estructura en cuatro bloques: «De re literaria», «El enamorado y la muerte», «Poemas a Mascha Diakovsky» y «Diario de una desintoxicación».

A través de la lectura de los poemas que componen el libro asistimos a la indagación en los temas básicos que estructuran su obra: el amor, la muerte, la poesía y los poetas, el vino y las tabernas, la Historia (especialmente la de España), los ritmos de la Naturaleza y el hombre en ellos.

Más allá de esta línea argumental básica observamos un casi ejercicio de metaliteratura: los poemas surgidos de su investigación sobre Ángel Ganivet y su relación con Mascha Diakovsky, y aquellos que giran alrededor de un ambicioso proyecto novelístico, Marina Tsviétaieva «De los cuerpos que amé».

Por último, un homenaje en toda regla al aguardiente, esa bebida clara y humilde, tan llena de matices y sentidos en la obra de Manuel García.

Alternando el verso y la prosa, porque a fin de cuentas lo que importa es la intensidad del lenguaje, Manuel García ejemplifica en estos textos toda una poética: la poesía es palabra certera que desvela el mundo, arma que hiere y evidencia la vacuidad de los oropeles literarios («De otras aves nocturnas»), o una Historia sesgada por intereses venales («Nueva maldición literaria»).

Más profundamente la poesía es un arma con la que afrontar el inmenso vacío de la muerte. La palabra y la belleza nos rescatan. Y para explorar este último concepto yo quisiera incluir un ejemplo: Los «Cuatro encuentros inoportunos con la belleza». La belleza está ahí fuera: puede ser el olor de los jazmines, un amor adolescente, un bello sombrero de perfección inaudita, o un fragmento de la *Suite nº IV* de Marin Marais. Pero para que esta belleza se haga cuerpo hace falta «la palabra justa». Esa consciencia de la poesía como conocimiento recorre toda la obra de Manuel García, cada vez más depurada, cada vez más seria.



Otro factor a destacar en su obra y en este libro en particular, es un sentimiento místico de pertenencia a una comunidad humana que rompería los esquemas temporales. En «Flora en Pompeya», la muchacha que pasea recogiendo flores en un fresco de la ciudad muerta nos es tan cercana como aquella que nos cruzamos por la calle un día cualquiera. Sabemos que rozamos las mismas experiencias, un nivel profundo de comprensión que serena el alma y ahuyenta la soledad.

Este sentimiento de pertenencia rompe también las fronteras de lo humano. En «Viñas de Almendralejo tras la vendimia», los sarmientos y racimos se tornan extrañamente humanos y, de alguna forma, nuestras vidas también sienten sobre sí el silencioso girar de los astros y el siempre renovado ciclo de las estaciones. Otra vez, gracias a la palabra, rompemos las fronteras muchas veces mezquinas del individuo y anhelamos el abrazo incluso del olvido, dormir por fin sin sueños, en el «Cementerio abandonado de Cofete».

Es conveniente pasear al perro es una invitación a la vida, una vida consciente y dolorosa, pero también una vida llena de placeres esenciales.

María del Mar Marín



Intemperie Uis U∩Q

Madrid, Amargord, 2017

DISTOPÍA Y PALABRA

Un yo ajeno a un alrededor, un «alrededor» que se impone y que acaba impulsando, pese a lo recio y el helor de sus «alambres», finalmente a la vida. Así, «el agua a dentelladas», la verdad del árbol en su completo significado. No obstante, en el principio fue «la herida», que, a medida que se recorre el libro, va hallando propuestas para ser «sanada», si bien el malestar existencial pesa de forma singular a través de la fragmentación del yo, de su «no lugar» o distopía en que consiste la vida.

La palabra poética cobra entonces una crucial fuerza y responsabilidad como garante o emisora de la sola posible salvación tras el desmantelamiento de lo exterior

...Estamos hablando del último libro de Luis Luna, *Intemperie*, que viene a culminar su particular poética con un tono brillantemente desgarrador, con una singular altura literaria. De este modo, se habla, como forma de escapar al «azufre» y sus heridas, de una palabra toda potencial, de esa gran «sílaba blanca» ajena al «verbo corrompido», tan preñada en sí misma que no necesita del elemento visual, y que, no obstante, se nos revela igualmente semilla de enfermedad. Pienso ahora, leyendo el siguiente poema, que quizá la salvación venga en el decir, pero en un decir no reglado: ese «preciso alfabeto del animal que grita» o en «las pavesas de la niñez». Oscila en este punto Luna, quien no deja de denunciar a través del lenguaje (en este caso una «gramática de la condensación»), la carestía de las necesidades más básicas.

El libro, compuesto casi en su totalidad por poemas en prosa, va situando al lector entre el dolor y su sanación. La locura y sus geografías, «el comienzo seminal de la mirada», el «temblor» como comprobante de una permanencia a la que en ocasiones se la valora, no se sabe si negativa o positivamente, por su «violencia constante».

No se olvida Luna del pulso social en su escritura: las «víctimas del frío», esas «alambradas» que recorren el libro y que nos traen al recuerdo tragedias a las que nos vamos fatalmente acostumbrando. Asimismo, imágenes poderosas como la casi buñuelesca del «caballo muerto en la cama de una niña» o, siguiendo con el abundante mundo animal que aquí comparece, ese «pedernal doliente de los canteros, cuyo oficio es remover las osamentas y enhebrar sus esquirlas para decir a gritos lo que la piedra dice», permiten que el libro sortee la adscripción a ninguna «escuela» poética.

Valga como síntesis de lo aquí dicho e invitación a la lectura buena parte del poema de la página 39: «Si con una frase el cuervo alzase el vuelo, la sílaba sería suficiente. Pero la suficiencia arde como la acacia en flor o la niña famélica en su fiebre: por ello, por la disposición precisa de los útiles del hipócrita no anotas cada nombre y lo dejas morir en la ceniza».

De especial originalidad es asimismo la interrupción de los poemas en prosa por dos breves series de cuatro poemas en verso cada una, donde se reflexiona, en el primer caso, sobre la paternidad. Un tema apenas tratado en nuestra literatura y que, de nuevo, abre perspectivas al lector. La posibilidad de una «familia», el «hilo y aguja del hueso de la madre» se transforman más tarde quizá en aptitud para un encuentro verdadero en el que deshacer esa frontera con el «otro» a la que aludíamos al principio. Más tarde asistiremos



a la presencia de las mujeres en forma de «hermana», «madre» e «hija» a un mismo tiempo, a modo de encarnadura de lo eterno femenino como espacio de salvación. ... Sea entonces la salvación o el comienzo del poema.

Marta Agudo



Con hilos de olvido [Amb fils d'oblit] Maria-Merçè Marçal

Madrid, Sabina Editorial, 2016

La revuelta de sentido

Hay en la poesía española del siglo XX un deseo de relato y autorretrato; una necesidad de biografía; una revuelta de sentido y la promesa por venir. Hablo de la llamada «poesía escrita por mujeres», que aquí es la poesía, en tanto que son las mujeres quienes están en el origen del cuerpo y la palabra, la oralidad y la escritura.

Si todo está por hacer, si en la lengua que habitamos se encuentra aquello que nos hace libres —«el meu amor sense casa», casa como No lugar, casa sin amo, en la que ya no estar tan solas—, si una nueva educación sentimental nos pide ser pactada y nos lanza a empezar de nuevo, la palabra de Maria-Merçè Marçal (1952-1998) es y sigue siendo hermana y extranjera. Es ahí donde su palabra se rebela y revela otras posibilidades.

Mirada radicalmente histórica, y corporal, y sexuada. Mirada como experiencia — «A los ojos pido otras palabras» — y experiencia como lengua; como vestido que viste el cuerpo y la palabra de una ética cuyo carácter es eminentemente político y nos pone en movimiento. Aquí, pero más allá de lo subjetivo y lo objetivo, de la dialéctica y del logos filosófico antimaterno. Es ahí donde empieza la revuelta de sentido que la política de las mujeres ha puesto en juego en el pasado siglo.

Escribo libertad, como escribo trascendencia; escribo mujeres como escribo política. Salir de la lengua del imperio —del inamovible decreto de la

«lengua imperial»— y apostar por las leyes no escritas, mas grabadas en las entrañas, por las «canciones sin ley». Por eso la palabra de Maria-Merçè Marçal no caduca —no caduca la libertad que su poesía pone en juego— ni caduca la potencia epistémica de su mirada que viste de nuevo las palabras mostrándonos una experiencia otra y femenina del amor, el cuerpo, la enfermedad, las relaciones entre mujeres.

Sabina Editorial nos devuelve a esta poeta en su exquisita colección Mínima de poesía. Se trata de una cuidada compilación bilingüe cuyos poemas han sido traducidos del catalán por la poeta Neus Aguado.

La palabra de Maria- Merçè Marçal enarbola una ética de la experiencia —una actitud crítica y metafísica; también una fenomenología del cuerpo y la vida cotidiana— que es un golpe de luz, y de gracia, que ordena el desorden. Mandato y sentido de la buena poesía.

NIEVES MURIEL



Treinta y seis mujeres Gema Palacios

Madrid, El sastre de Apollinaire, 2016

LO FEROCIDOD DE LO BELLEZO

UNIR LA PALABRA y el silencio sobre el espacio de la página, permitir la respiración, el vínculo, la conmoción, el temblor. Así este *Treinta y seis mujeres* de Gema Palacios. Un poemario capaz de iluminar desde el lenguaje —con la dificultad que después de tanto escrito eso representa— el espacio del amor, del dolor del amor, de la pérdida de la inocencia. Gema Palacios lo consigue soltando, liberando las palabras, creando imágenes capaces de tomar presencia, estableciendo momentos poderosos en los que parece todo suspendido, para luego, de una manera sutil y muchas veces inesperada, darnos esos últimos versos que hacen vibrar verdaderamente el poema:



Leer es la grieta, leer es la herida pero fue el amor quien me hizo envejecer.

Es perceptible en la obra un indiscutible bagaje clásico presente en los poemas y una querencia por la poesía del XX, evidenciada por la autora sobre todo en las figuras de Tsviétaieva y Pizarnik. De hecho, el título de este libro, *Treinta y seis mujeres*, es un homenaje a esta última escritora, *treinta y seis* como sus treinta y seis años de vida. Y en la serie titulada «Simetrías», llegará a escribir poemas en los que se recoge un verso o una sentencia de Alejandra Pizarnik estableciendo una relación de afinidad con imágenes creadas por Francesca Woodman, en un interesante juego de espejos entre Poesía y Artes Plásticas, uno de los campos de investigación en los que desde hace tiempo trabaja Palacios.

En *Treinta y seis mujeres* hay apetencia por la belleza, amor por la belleza: «que beban los ciervos de este manantial». La misma palabra, belleza, se repite en diferentes poemas «Enamorarse es encerrar en un solo cuerpo la belleza», «Por eso estoy aquí / porque temo y deseo la belleza con tanta ferocidad / que no puedo entregarme al abrazo sin oponer resistencia». La aparición del dolor va asociada a la idea de pertenencia y de la emoción amorosa: «Podrías vivir en cualquier otro lugar,/ pero tu hueco es este: el de mi herida» y también, en el maravilloso poema «Alumbramiento»: «hallar la pieza adecuada —esa pieza—/ y encajarla justo ahí / donde nos duele».

Este es un libro en el que se habla del cuerpo y de los cuerpos, en el que el erotismo y la sexualidad son parte del recorrido del poema, un libro en el que se reivindica el hacer de otros artistas (por estas páginas pasan además de las ya citadas Alejandra Pizarnik y Marina Tsviétaieva, Virginia Woolf, Edvard Munch, James Joyce, Paul Klee...) y se crea arte con ellos. Gema Palacios genera un gran dinamismo dentro del poema y esto se evidencia también en la articulación externa en que este se manifiesta. La forma se adapta al contenido del poema y así, la autora plantea sobre la página la movilidad visual de los versos y el interlineado para generar esos espacios de pausa, de silencio visual. Es notable también el manejo de los recursos fónicos, juego de sonoridades que ayuda a generar un timbre específico en su poesía: «Es absurdo dejarse amar por un resplandor de invierno».

Estamos ante un libro fresco, bien tramado, que resuena verdadero y en el que se rebela la emoción del amor de una manera absolutamente personal y vívida. Eros y Thánatos resuenan aquí no manoseados, limpios. Esa frescura lleva a momentos de gran intensidad y belleza, esa belleza feroz de la vida que se abre paso en el amor y pasa por encima de todo.





Escalones que descienden hacia arriba Oavid Cloy l'odríguez

Málaga, Luces de Gálibo, 2017

ESO LENCUO QUE NO MIENTE

ESCALONES QUE DESCIENDEN HACIA ARRIBA es el undécimo y más reciente libro de poemas de David Eloy Rodríguez (Cáceres, 1976), tras la triple entrega que realizó en el año 2014 con los excelentes poemarios Desórdenes (Amargord, colección Once), La poesía vista desde el espacio (De la luna libros) y, con la Compañía de Poesía La Palabra Itinerante, el libro-disco ilustrado Su Mal Espanta (Libros de la Herida). Muy felices de poder volver a disfrutar en esta nueva obra de la voz poética del autor —tan reconocible como diversa y constantemente en proceso y ampliando sus registros—, así como de los universos autónomos que crea en cada ocasión. Este trabajo con las palabras vuelve a ir más lejos, más dentro, y vuelve a engancharnos. Edita con mimo la editorial malagueña Luces de Gálibo, que continúa elaborando un catálogo interesantísimo de poetas de nuestro tiempo.

Escalones que descienden hacia arriba es un conjunto unitario fabulosamente hilado que, por sus inacabables sugerencias y repercusiones, concita a la relectura y provoca cada vez que se revisita la misma sorpresa, el descubrimiento y el agradecimiento que produce la primera lectura. «Aquel que no está ocupado en nacer, está ocupado en morir», cantaba Bob Dylan. Dentro de la imaginería poética de este libro parece posible nacer incesantemente: cada travesía, paso a paso, es una nueva e imprevisible aventura.

Escalones que descienden hacia arriba es una escalera construida de materiales nobles, cruciales, duraderos, una escalera en dirección a lo esencial en el que cada escalón es ya esencial. Un libro que nos lleva, con peso, con densidad, pero a la par con naturalidad, cordialmente, al goce de lo que significa estar vivo, con todas las contradicciones, miedos y dudas, con todas las revelaciones, celebraciones y hallazgos del sentir, del pensar, del hacer.

¿Qué es ser? ¿Qué es conocer y de qué sirve? ¿Cómo aprender a ser? ¿Cómo contar lo aprendido? Una investigación, un experimento. Alguien decide subir los escalones de la casa del ser. La vida desde el principio. ¿Qué

es lo que sucede de veras, qué pasa por debajo de los simulacros, de los espejismos, los fantasmas, las incomunicaciones? ¿Cómo actúa el tiempo? El poeta como detective en una apasionante y audaz misión especial sin escapatoria. Arrancar de nuevo, afrontarlo todo, escribirlo todo para no olvidar. «Un no saber sabiendo», como escribió San Juan de la Cruz. «Palabra en el tiempo», como quería don Antonio Machado. En el poema número 33 (cada uno de los poemas, de variable extensión, están numerados para trenzar el trayecto de esta alucinada ascensión hacia abajo, hacia dentro) el autor escribe: «Ir al revés para ir derecho. / Celebrar el azar. / Estar / plenamente».

Escalones que descienden hacia arriba es un viaje de 73 poemas, o escalones, estructurado en siete tramos. En el viaje es posible lo imposible y nos adentramos, como en una mansión encantada, en todas las magias que supone respirar y tener un cuerpo. Así nos interrogaremos sobre lo que significa nombrar, perderse, encontrarse, soñar, amar, desaparecer. En el peldaño número 41 de esta escalera se afirma: «Aclarar el abismo / hasta quedar esclarecido. / No imperar. / Vivir sin precio». Y también que «Todo lo esencial cuesta aprenderlo. Después / se olvida».

El asombro constante en la mirada del autor nos invita a ver cosas que están ahí, porque siempre estuvieron ahí, en nuestra cotidianidad, pero que no habíamos sido capaces de ver o de expresar. Todo un elogio de la potencia del aquí y del ahora. Pistas para ser. El poeta nos ayuda a mirar, nos ayuda a pensar, nos ayuda a comprender. ¿Es posible escapar de la muerte? ¿Quiénes son los otros? ¿Qué puede el amor? Una invitación intensa, ávida y generosa a adentrarse, hondamente y sin prejuicios, en la vida, en su enigmático fluir. Y cada palabra vibra (tensada, eléctrica, plena, nueva) para contar y cantar el milagro.

El escalón número 12 dice: «Una lengua que no pudiera mentir. / Una lengua que no supiera mentir». Esa lengua que no miente ya existe: es el eje de todo este libro. Una lengua de sabiduría, una lengua inocente y deseante como una plegaria, una lengua tan antigua como recién nacida, deslumbrante. Percibir y contar de otra manera. La humilde dignidad de decir la autenticidad de lo real de forma firme y delicada, permanente, acompañándonos, sin superioridad ni alardes, sin pedantería, horizontalmente, mirándonos a los ojos y de corazón a corazón. Belleza, lucidez, resistencias. ¡Qué difícil lograr esta compleja sencillez! En el escalón número 8 se señala: «Ven y ya veremos adónde». En el 17 se declara: «El visitante se demuestra amando». En el 24: «Estas palabras son hijas de este tiempo / que casi nos deja sin palabras». En el 27: «Elijo verdad antes que calma. / Más vale temblar que someterse». En el 38: «Solo canta quien ha llorado». Avanzamos despacio por una escalera que nos lleva a nosotros mismos.



«¿Acaso no puedo vivir dentro de mis poemas?», escribe Leonard Cohen. Habitando esta escalera (cada peldaño, cada palabra encendida, cada transparencia y cada misterio, cada animalito dulce y extraño que duerme en los poemas), creo que el mundo entero debiera hacer este viaje, debiera vivir dentro de los poemas de este libro, si es que acaso ya no vivimos todos.

BEA ARAGÓN



Si Abel matar pudiera Pepe Jesús Sánchez Marín

Almería, Letra Impar Ediciones Colección Veloz Quietud Poesía, 2017

EL DISCURSO POÉTICO, el de la poesía moderna, adjetivo con el que quiero referirme a la poesía de después, digamos, del simbolismo, a primera vista suele resultarme una especie de jerga, es decir, un discurso del cual desconozco el código y en cuya lectura avanzo a tientas unos cuantos tramos hasta que se produce la luz. Por lo demás, no digo nada nuevo ya que lo mismo ocurre con cualquier obra de arte: frente a ellas avanzamos siempre desde un lenguaje que es propio y único del artista hacia la *significancia*, hacia el sentido que adquiere para nosotros, para nuestro interior. Y no estoy aludiendo aquí, para nada, a la interpretación, ya que interpretar es pensar «después del enunciado» y leer poesía es vislumbrar, es pensar en el mismo momento del enunciado, es «pensar con el enunciado». Por eso, las obras artísticas nunca responden a la pregunta «¿qué quiere decir?», sino que se afirman a sí mismas en un «no quiero decir más que lo que digo».

Pero hay discursos poéticos que se quedan detenidos, para mí, en la jerga. Vale decir, que me siguen siendo opacos. Y hay otros, que al recorrer a tientas sus tramos oscuros, se iluminan de pronto, lateralmente, con luz significativa: ya no priva la expectativa sino la percepción concreta del fenómeno poético encarnado en lenguaje. Es lo que me hace considerarlos obra artística y es lo que, precisamente, me sucede como lector con la poesía de Sánchez Marín.

El poeta americano Wallace Stevens escribió: «la poesía es un faisán que desaparece entre la maleza». Esta hermosa definición, encierra, creo, una imagen crucial de la visión poética: la fugacidad del esplendor de la belleza

que se esconde o se pierde en los pliegues, en el fárrago de todo lo creado. El poeta verdadero intuye el relumbrón de la belleza desapareciendo y reapareciendo como el cabrilleo del sol en las olas plácidas del mar. Tras ese faisán, en pos de ese entrevisto esplendor surge, creo, la búsqueda del poeta y del corazón transido, del corazón herido, magullado por las certezas de la vida.

Y bien, con estas últimas palabras quisiera resumir, empeño imposible, el segundo libro de poemas de J. J. Sánchez Marín: Si Abel matar pudiera, título que abre, de forma condicional y poética, lo que ha de venir, lo que despliega en su interior, lo que ha de depararnos ese juego de lanzadera, ese ir hasta allá, abajo, para volver, otra vez. Curioso resulta que, en ese vaivén de lanzadera en un telar, los versos se abandonen pasivamente, pero sin superar nunca los bordes bien delimitados de los diversos dibujos que los poemas tejen, encerrando siempre lo real en el abandono a una deriva inevitable de la soledad, en el silencio de la espera. En su primer libro, Paseantes hoy, el rasgo distintivo del discurso poético de Sánchez Marín era su toma de partido, como en la poesía de Francis Ponge, por las cosas, por los objetos naturales, carnales, materiales: la poesía de Sánchez Marín es siempre un denodado esfuerzo por nombrar lo existente. En Si Abel matar pudiera, una vez más, vuelve a hacerlo: su discurso es fiel, amorosamente, a los objetos reales, físicos, de la naturaleza, pero trasmutando todavía más que en Paseantes hoy, esa fisicidad de lo existente en una realidad espiritual de gran calado, en una hondura de sentimiento del Ser, con mayúscula, que se autoerige y se revela en el ser, con minúscula. Como si la voz de Aquel, ese que, según Sánchez Marín, «detrás de los hierros, sordo y albo, calla» nos dijera, a cada momento: «Como el grano está en la planta; como la sombra en el árbol; como el espacio en el cielo; como infinidad de formas están en el espacio, así, desde el más allá del Infinito, el Infinito viene, y el infinito se prolonga en lo finito».

Si cito estos versos del poeta místico hindú Kabir es porque, según mi escucha, es lo que nos dice, más quedamente *Si Abel matar pudiera*.

Para aseverarlo bastaría esta reflexión del mismo poeta: «Hay que mirar con los ojos más ciertos para ver, y ni por esas, apostillaría; solo el poema ve, no el pobre escribidor, ni siquiera escritor, que es el poeta. Siempre anda a ciegas tanteando la nada, por si acaso; buscador de hilos, de olores, de tactos nuevos o tan antiguos que olvidados reencuentra, de ojos y gusto intentando fabricar un árbol, un animal con sus sentidos o un poema. Navega sobre lo que no entiende, intenta dar bulto a lo que no ve, siente una vena y circula por ella, a veces a ninguna parte, otras al aire, donde se pierde. Algunas veces llega».

En el prólogo del libro dice la poeta Cristina Grisolía: «Leer poesía requiere cierto desorden». Tal verdad no queda refutada si les advierto que, curiosa y paradójicamente, Si Abel matar pudiera postula un orden del desorden, ya

que un libro que propone la explicación del porqué de su título, no al principio, como cabría esperar, sino al final como una pieza poética más del libro, confirma el orden de su desorden.

Por último, les resumo, ahora sí, *Si Abel matar pudiera*, con las palabras del poeta místico hindú Kabir: «Los acordes del corazón llenan las noches y los días de música y el mundo escucha sus melodías». Porque todos los auténticos saltos se realizan lateralmente como los saltos del caballo en el ajedrez. Lo que se desarrolla en línea recta, y es predecible resulta irrelevante. Lo decisivo es el saber torcido. Y, sobre todo, lateral.

EDGARDO OVIEDO











Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura Noni Denegas

Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2017

Cada ESTUDIO y antología poética es siempre un asalto. Una posibilidad o nuevo inicio cuya apuesta, entre mil posibilidades, puede ser la de horadar en vez de repetir sin fin lo ya dicho. Sencillo es repetir; sencillo decir nada y lo mismo cuando se trata de las mujeres y la escritura. He llamado a esta tendencia crítica y común la maldición y el hechizo, tendencia de la que nos salva —sin esfuerzo ni forcejeos— la reedición de *Ellas tienen la palabra*. Las mujeres y la escritura (FCE, 2017) de Noni Benegas que aquí celebramos.

Veinte años de su aparición y todavía su lectura nos coloca ante un estudio original, que borra de un plumazo la insatisfacción y la mirada manida y seca de una crítica que aburre cuando ignora la potencia de la escritura femenina. Escribo original, porque hace origen, es decir, hace genealogía femenina y política al devolvernos unidas las mujeres y la poesía. A diferencia de otros estudios, prólogos o trabajos —incluso recientes— el estudio de Noni Benegas sigue siendo pionero en el decir y el cómo hacer, además de maestra ella misma por señalar entonces lo que no era visible: el pasaje en la ausencia.

De nuevo una mujer, hermana y extranjera, se ataba a la madeja excelsa de estudiosas hispanistas —como Biruté Ciplijauskiaté, Sharon Keefe Ugalde, Roberta Quance o Susan Kirckpatrick— y nos señalaba lo que desde dentro no se veía. Noni Benegas lo hace desde un lugar enraizado, en el que lo femenino no es motivo de complejo ni de queja, por eso Ellas tienen la palabra nos sacaba y saca todavía del campo de juego de la victimización femenina. En

mi experiencia de estudio, su trabajo forma parte de una tradición de títulos feraces que algunas custodiamos como un delicado tesoro.

¿Sabía Noni Benegas que estaba creando un espacio nuevo para la acción y la crítica? ¿Lugar desde el cual volver a pensar el «campo literario» y otras cuestiones que ella desarrolla con lucidez junto a un retrato de familia inaudito entonces, hace solo veinte años?

Escribo espacio, como campo literario; escribo retrato como escribo ausencia y presencia. Se cumplen veinte años de un estudio que puso patas arriba la cultura abriendo otras posibilidades críticas para leer la poesía. Publicado a finales del siglo XX, la antología de Noni Benegas recogía a poetas nacidas a partir de 1950. La nueva edición prescinde de la selección de poemas y presenta un nuevo «Prólogo» que precede al ya clásico «Estudio preliminar» al que le siguen la mítica entrevista realizada por Ana Nuño a su autora y que fue publicada por la revista Ínsula, más dos nuevos apéndices en los que Noni Benegas revisa el panorama actual y los cambios acontecidos en los últimos años a la luz de la sociología bourdieuana.

Quienes vuelvan a leerlo o lo lean por vez primera encontrarán esa mirada que horada y no repite; que plantea cuestiones que interesan para entender las lógicas del campo literario y la constitución de un único canon falsamente universal. Encontrarán ese desmarque de la lógica de la comparación que trae libertad porque presta una escucha atenta a lo que las poetas han dicho y a cómo lo dicen. Encontrarán una genealogía que, alzada como una jaima en el desierto de la crítica literaria, hoy configura un retrato de familia imborrable, que no ha perdido vigencia ni interés, porque muchas de esas poetas han producido y producen —la etimología de verbo señala cómo «parir» y «producir» comparten la misma raíz abriéndonos a un universo lingüístico significativo— la mejor poesía española de la segunda mitad del siglo XX.

Ese retrato está grabado en la memoria de muchas mujeres que entonces, recién licenciadas en estudios de filología, teníamos 20 años y apenas habíamos escuchado en las aulas, acaso de la mejor facultad de letras del Estado, el nombre de Rosalía de Castro. Hoy celebro cumplir años de filóloga junto a un estudio radical y original que para muchas y muchos, entre ellas la que escribe, fue un inicio.

Años más tarde pude ponerle nombre a lo que yo había sentido al leer aquel trabajo crítico y al escuchar a Noni Benegas en una presentación del mismo. Hoy sé que se trataba de la libertad que da la genealogía femenina. Porque el robo de la palabra a las mujeres es tan flagrante como invisible, tan naturalizado como cultural, deshaciendo paradójicamente ese debate, que es nudo y masculino, entre naturaleza y cultura. Jamás un trampantojo funcionó tan correcto a costa de borrar el origen femenino de la palabra y con



el origen, a la madre; a costa de borrar una tradición, la femenina, discontinua pero latente, que hace de la poesía un verdadero universal.

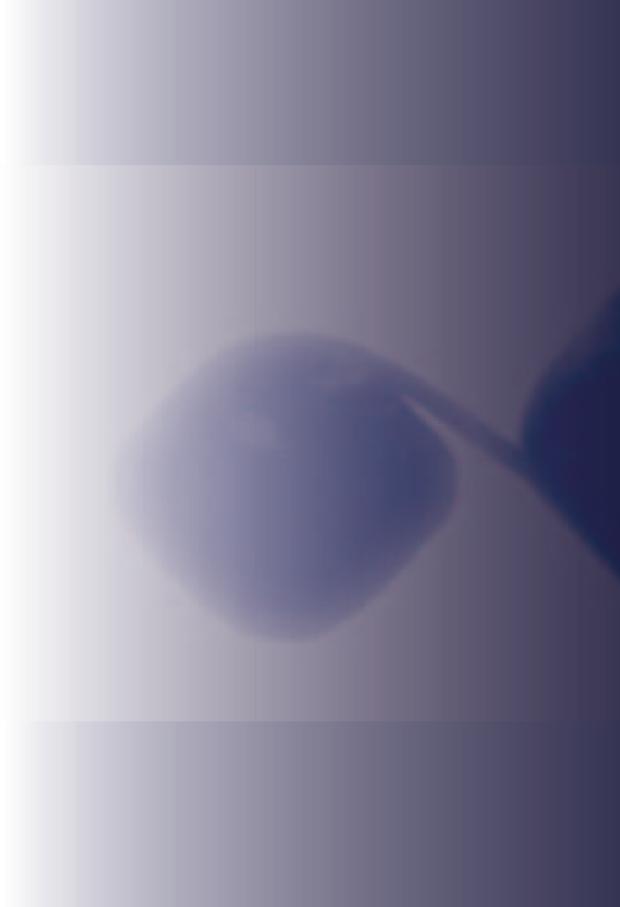
Por eso, en cada asalto hay una apuesta de sentido. Por eso este estudio sigue siendo radicalmente original y político; *bendito*, quiero decir «bien dicho». Hacer genealogía femenina es importante también por esto.

Si las consecuencias de la exclusión femenina de la cultura —del silencio cultural impuesto sobre las mujeres antes y a partir de la Norma literaria que conforma la idea que actualmente tenemos sobre lo que es y no es poesía y literatura; sobre lo que es y no es crítica literaria, estando las mujeres como están en el origen de la palabra y la escritura— repito, si las consecuencias de esa exclusión son trabajos como este que aquí celebramos: ¡cantamos alegría!

Por eso y por lo que no escribo, muchas lectoras y lectores de aquella antología ya clásica, de aquel estudio de 1997 que hoy se reedita, nos sentimos felices. Ellas tienen la palabra sirvió políticamente y seguirá sirviendo a las generaciones más jóvenes de estudiosas y críticos atentos al cambio radical de la revolución femenina, a las lectoras y lectores de poesía de todo el mundo. Será lectura básica en los institutos y brillará con gracia en las bibliografías universitarias dentro de muy poco tiempo. También poeta y traductora, Noni Benegas conoce bien algunos tratados sobre la velocidad y el tiempo. Quizá no dice toda la verdad —como tampoco lo hace la literatura ni la historia literaria— cuando señala no haber calculado las consecuencias de su trabajo. Quizá sí que sabía entonces, hace veinte años, que en el momento menos pensado todo vuela por los aires veloz y ferazmente.

NIEVES MURIEL







DEDICADO íntegramente a la poesía española del siglo xxi, este número abandona momentáneamente su habitual enfoque y estructura académicos y acoge, además una sección con doce artículos a cargo de especialistas, entre los que figuran poetas y gestores culturales muy cercanos a la pragmática de la poesía como Juan Carlos Abril o Alberto Santamaría y en los que se abordan cuestiones fundamentales, como la reinvención del canon de la poesía española femenina escrita a partir del 2000 (Remedios Sánchez), una breve entrevista a cuatro editores de poesía (Jesús Munárriz, Chus Visor, Pepo Paz y Manuel Borrás) y una panorámica antología de más de cincuenta poetas contemporáneos.









Madrid, Vaso Roto, 2016

ROSE MARY SALUM: EXPLOSIONES DE PURA DETERMINACIÓN



Una BELLEZA ESPECTRAL recorre las páginas del poema en prosa que da título al libro: «Mi mamá grita, pero su voz sólo crea un suave oleaje en el agua que me rodea». Escribe su autora como si su vida empezara con cada línea, con esa necesidad de remover o agitar la poesía para ver adónde puede llevarla o para arrastrar consigo a unos lectores desconcertados o perplejos: «El agua tersa mi piel en un murmuro». Una densidad consciente de sí misma ilustra la dificultad y los placeres impares de la página. La rugosidad visceral del idioma y la preocupación de la poeta con su funcionamiento permea cuanto anota: «Yo observo. En silencio».

Leer la prosa de Rose Mary Salum en *El agua que mece el silencio* (Vaso Roto, 2016) es entrever los intensos destellos de una mecánica disruptiva. Asistimos a la creación del artificio junto a las muchas interrupciones de la creadora mexicana, de origen libanés, que escribe desde algún lugar, cercano o en la distancia, a alguien que puede o no existir. Pero sobre todo hay momentos en los que la profesora de escritura creativa se olvida de sí misma, como hace a menudo Beckett, y encuentra algo interesante o grotescamente divertido en cuestionar su papel de poeta, su verdad o su ficción.

Nada es estable en el texto «La hora»: «El reloj. Apenas dos minutos han pasado, 58 para que la clase termine». La voz surge desde lo más oscuro mientras se pregunta acerca de su propia existencia o deambula cómica alrededor de sus avatares: su pobreza, su inocencia, su cuerpo, lo mucho que no sabe o

no puede imaginar, pero también la redacción de una ficción que exige trucos que ella, no tiene, o no encuentra: «La prisa. Relleno los espacios vacíos. La prisa. El bolígrafo no funciona». A veces, por el contrario, la interlocutora está en posesión de todos ellos.

Lo autorecreado en forma de incertidumbres radicales es, aparentemente, el tema central del volumen que nos ocupa: el exceso de confianza en el propio método, el miedo y la impotencia de pasajes bruscos de vertiginosa y clara definición. En «El circo», la autora es la víctima autoconsciente de su propio fracaso. La que sabe muy poco, la que sabe demasiado: «Tiemblo cuando veo a la gente volar sobre el vacío». Su estilo fluctúa entre declaraciones casuales que resumen y analizan. Se despliega en aforismos sobre la vida y la muerte o sus misterios: «Escucho frenético sin detener mis movimientos. Al contrario, los prolongo hacia el futuro».

«Horizontal» desvela su conocimiento de la tragedia de las redes sociales: «El Facebook con la cara de Ivette, las fotos de Ivette [...] dice que le escriba. Mejor no contesto». Sabe la poeta que la existencia digital es esa comedia que se desarrolla en un lugar demasiado real, en los límites que establecen las vidas de sus personajes, un país de la mente y la imaginación, donde las entradas y las imágenes, junto a los cambios de tono y textura, se despliegan en misteriosos cantos de cisne: «Mejor le contesto y me desconecto. Enojo. Siento enojo. ¿Está loca?, "¿un cuento? ¿paraké?"».

Premio Interamericano Carlos Montemayor 2017, la originalidad de *El agua* radica en su técnica, su autoconsciente buen humor. Nada autobiográficas exploraciones de lo que se vislumbra conducen a pasajes en la corriente de la conciencia que se centran en los pensamientos y las acciones. En «Punto de fuga» se retiene o se dice demasiado. Se hacen juicios de barrido e íntimas observaciones: «Las hormigas se enfrentan unas a las otras. Me dan risa. Eso no impide que todo siga como siempre». El resultado es una meditación sobre dos tipos de impotencia: la primera, la del que tiene las palabras a su disposición, pero siente que, en toda su incertidumbre, se deshacen de él o ella. No sabe si reír o llorar; en lugar de eso, se mantiene en un estado liminar, formado por explosiones de pura determinación. Por último, la impotencia del que imagina o ve o permite que las palabras, en toda su fragilidad o necedad, evoquen estados de ánimos: «Las hormigas se han olvidado. La maestra dejó sus preguntas inquisitivas, su insaciable necesidad de extraer algo de nosotros, de poner en evidencia nuestra ignorancia».

José de María Romero Barea











Intronáutica aplicada Oiego fuentes

No existe una entrada en el DRAE para definir la palabra «intronaútica». Podemos suponer que su posible acepción no es estimada como una ciencia o disciplina digna de consideración por parte de ninguna especialidad académica, ni tan siquiera por aquellas vinculadas estrechamente a los silenciosos diálogos que se llevan a cabo con el propio pensamiento, tales como la



psicología, la filosofía o la matemática pura. Sí lo han hecho, sin embargo, con los vocablos «astronaútica» (ciencia o técnica de la navegación espacial saliendo de la atmósfera de la tierra) o «internaútica» (perteneciente o relativo a los internautas o a internet).

Si buscamos una explicación racional para tan cuestionable omisión podríamos llegar a pensar que han pasado este vocablo, como si fuese una patata caliente, a un limbo inconcreto

de términos incómodos para ser definidos. Ahora tenemos nuestra palabra justo en ese punto fronterizo donde hay un cartel indicador en el que pone «Territorio poético». Permitámonos, pues, definir la intronáutica como la ciencia o técnica para navegar por las infinitas galaxias de la propia razón.

Decía Céline en su novela *Viaje al final de la noche* que «viajar es muy útil, hace trabajar la imaginación. El resto no son sino decepciones y fatigas.





Nuestro viaje es por entero imaginario. A eso debe su fuerza».

El viaje primordial, absoluto, deseado y temido a partes iguales, el capo di tutti capi de todos tus posibles viajes. Para comenzar la singladura habrá que calzarse unas figuradas botas aladas y sobrevolar los negros océanos del alma tratando de eludir peligrosas pajas mentales y

adictivos cantos de sirena, esquivar anillos llenos de asteroides suicidas y chatarra espacial acumulada a lo largo de toda una vida. Habrá que sortear

también las kilométricas cabalgatas de elefantes que unidos trompa con cola pisotean tus autopistas neuronales con sus pesadas patas. Habrás de bucear también a través de la espesa sopa psicodélica de tus extensas lagunas mentales para, al final, en algún punto impreciso de esta aventura, batirte el cobre en lo que llamaremos «el gran combate», el que tiene como



implacable contrincante a uno mismo, el que se escenifica cada día frente al espejo, improvisado cuadrilátero de azogue donde se dirimirá la crucial cuestión entre el yo y el ego. ¿Quién es quién?

El espectáculo *Intronáutica aplicada* es una aproximación a esta alucinante aventura donde la música (rock and roll) y la palabra (texto poético) se unen para esbozar una hipotética carta de navegación sin estrella polar ni cruz del sur que alumbren un posible camino de vuelta a casa. Tan solo una certeza: cabe la posibilidad de que, tal y como dijo el gran poeta José Hierro, al final del viaje tanto todo haya sido para nada.



DIEGO FUENTES (DOGO)

Tripulación:

Diego Fuentes (Dogo): textos y voz

Juancho López: bajo Xavi Señor No: guitarra Jorge Colldan: guitarra Sam Malakian: batería



OVERture

web: deoverture.com vimeo:https://vimeo.com/over7ure soundclud: soundcloud.com/over7ure facebook: https://www.facebook.com/over7ure/ instagram: @over_ture

En realidad, todo vale, pero solamente cuando se toma la nada como base.

En un vacío absoluto puede suceder cualquier cosa.

ni que decir tiene, cada sonido es único (ocurrió accidentalmente mientras lo tocaban)

y no sabe nada

sobre historias y teorías europeas

si mantenemos la mente en el vacío

en el espacio

comprobamos que cualquier cosa puede estar en él, está,

de manera natural, en él.

¿Quiénes somos?

OVERTURE somos Jose Pablo Polo (compositor guitarrista y productor musical) y yo, Sara Martín (actriz y escritora). El proyecto nació de un mail que escribí a Polo en septiembre de 2016 con una serie de textos poéticos en los que estaba trabajando. Barajaba la posibilidad de llevarlos a escena, pero no quería que fuera un recital al uso, quizá algo más cercano al concierto o la performance, aunque por entonces solo era una intuición. Más que encon-



trar, las ganas se dirigían a iniciar una búsqueda sobre el sonido, el cuerpo y el lenguaje; una búsqueda a la que Polo no dudó en embarcarse. Aunque venimos de disciplinas distintas, partimos de intereses comunes y nuestras referencias musicales y literarias eran bastante similares.



Llevamos casi dos años trabajando en LAMILA Studio (Madrid) en lo que es nuestro primer montaje: *Invitación al desastre*, una pieza que a día de hoy sigue abierta, redefiniéndose y conformándose después de su paso por La Juan Gallery Madrid (junio de 2017), el Festival de Poesía Joven de Getafe Poeticón (septiembre 2017), el Festival Seis Cordas de Vigo (noviembre 2017) y DT espacio escénico en Madrid (enero 2018).

OVERture nace de preguntas como estas:

¿Realmente podemos subir a escena en el año 2018 a hablar del miedo, de la soledad, del desorden, de la muerte, de lo roto y lo desorientado? ¿Y de qué hablamos si no? ¿Con qué cuerpo, con qué voz, con qué palabra?

Y de deseos como estos:

Apagar la escena / desaparecer en las notas / hablar a golpes / amplificar las comas / hacer un play-back del ruido / una canción sin notas / un pentagrama de ideas / tachar el ritmo / borrar la voz / repetir el silencio / escribir el batir de una campana y dejar que suene.



¿ Qué hacemos?

A través de diferentes canciones/ piezas/ poemas/ temas tratamos de crear un lugar multidisciplinar donde la **IMAGEN**, el **TEXTO**, el **SONIDO** y el **CUERPO** se encuentran para buscar los límites del discurso, para nombrar lo innombrable, para dar forma a lo que no tiene y deformar lo establecido. Queremos habitar en el desastre, describir el caos, pasearnos por el error y explorar los límites del lenguaje.



Nuestro objetivo es generar un espacio para la escucha activa, donde se establezca una relación de intimidad con el espectador, ir al terreno de lo privado, donde el tiempo se dilate, el sonido se imponga a la imagen y el tiempo se detenga a escuchar.



Ver hasta dónde la música afecta al **cuerpo** y este se implica en la palabra amplificando el discurso, llevándolo más allá.

También la relación entre el **vídeo** y el trabajo sonoro-textual es un terreno en el que nos gustaría profundizar.

¿Cómo lo hacemos?

Con el TEXTO: a partir de una serie de textos construidos como flujo de conciencia, plasmar en palabras el discurrir del inconsciente. Dejar que el discurso sea libre, desobediente, incorrecto, desequilibrado. Como dice Maillard: «un estado de conciencia no discursivo y de cuyo contenido podamos tener conocimiento. Apartarse para que aflore la palabra».

Monólogos para el espectador, sin el espectador, desde la escena, después de la escena, lejos de la escena, desarmados, rotos, cantados, susurrados, abiertos, encriptados, sugeridos. Hablan de aquello que no sabemos decir, nombran lo que no suena, suben el volumen del discurso no hilado y así comienzan a desfilar: la muerte, la ruptura, la imposibilidad de responder, de dejar de preguntar, el desastre, del deseo de la inquietud de no entender cómo vivir, del absurdo, del miedo a perder la brújula, de la necesidad de perder la brújula, de la enfermedad, lo limitado del cuerpo, del desorden, de lo aplastante de lo finito y lo inabarcable de lo infinito, de la herida, de la necesidad de compartir, de la búsqueda que no cesa, del silencio.

Con el SONIDO: la palabra cierra, limita, concluye. Por eso el discurso necesita de lo sonoro, para desplegarse. «Un sonido no consuma nada; sin él la vida no sobrepasaría el instante», dice Cage. El sonido nos hace más presentes, nos agarra a la escena.

Cuando **la palabra se agota el sonido continúa**, el discurso toma forma. La música se vuelve palabra, no un conducto para que esta llegue, no un adorno, no un colchón, es la palabra misma, termina de significar lo que se dice, lo vuelve más claro. Ese es el terreno a explorar: de lo sucio de una grabadora a las teclas de un piano. Cómo suena un texto cuando se escribe, la voz cuando se acopla, cómo se afina el discurso: la palabra es una púa que rasga la guitarra, es el sonido-base para nuevos textos, es una canción, se rebobina en una grabadora, se pinta en la pared, se repite en bucle, se deforma, es un «la» sostenido, pesa en las teclas de un piano, luego es el cuerpo que se apoya, llega más lejos y comienza a preguntar.



Con el CUERPO: cómo, desde dónde y hasta dónde se implica el cuerpo en el discurso. Cómo modifica la voz. Hasta ahora hemos trabajado de una forma más estática el audio y la interpretación del texto, más cerca de la canción. Queremos implicar más el cuerpo en esta nueva etapa, multiplicar las posibilidades del discurso / voz a través de ¿la danza? ¿El movimiento? que el texto se vuelva físico.

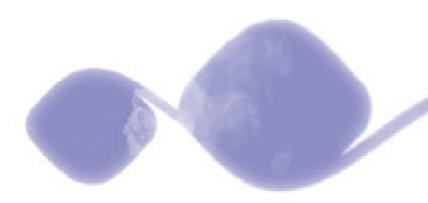
Y a cada rato vuelven los deseos en forma de más preguntas:

```
¿Hasta qué punto puedo extrañar un texto?
¿Cuándo un texto deja de ser un texto para comenzar a ser sonido?
¿Cuándo comienza a ser luz?
¿Cuándo se pierde el significado?
¿Qué conserva de un texto esta melodía?
¿Qué conserva este cuerpo?
¿Dónde está el mensaje?
¿Dónde está el sentido?
¿El texto sólo atiende a la palabra?
¿La idea sólo atiende a la palabra?
¿El signo sólo atiende a la imagen?
¿El sonido llega más lejos?
¿Podemos ver el ruido?
¿Puede dejar huella?
¿Es necesaria la huella?
¿Podemos borrar la emoción?
¿La emoción está en la música del texto?
¿El pensamiento está en la palabra?
¿La luz está en las notas?
¿En qué parte del sonido ha llegado la emoción?
```

```
¿Qué letra fue definitiva para entender la idea?
¿El cuerpo cambia el significado?
¿Es posible escuchar la idea aunque no se diga nunca?
¿Hay un silencio para cada emoción?
¿Hay un ruido para cada idea?
¿El texto está aún después del silencio?
¿La escena sujeta la idea?
¿Es posible vaciar un texto?
¿Conseguiremos dejar que la palabra suene?
¿Qué hable el ruido?
¿Hay una canción detrás de todo esto?
¿El cuerpo sabe?
¿Podemos borrar las ideas?
¿Tachar los sonidos?
¿Aún estamos a tiempo?
¿Si no hay idea... es posible el error?
```



Según Nietzsche: «las grandes cosas exigen que no las mencionemos o que nos refiramos a ellas con grandeza: con grandeza quiere decir cínicamente y con inocencia». Pues que así sea, desarticulemos el discurso, empecemos por el final, hablemos con los ojos, escuchemos con la piel y que el cuerpo prenda, dejemos las conclusiones para otros y citando a nuestro querido John Cage: «Afirmemos nuestra presencia en el caos».





Poemad. Testival de Poesía de Madrid Deatriz fodríguez delgado

Distintos puntos de Madrid, octubre de 2018 © Fotografías de Asís G. Ayerbe.

La POESÍA es un género en permanente evolución que suscita un creciente interés entre las nuevas generaciones de escritores, quienes proponen formas alternativas de concebir el verso como medio de expresión estética y creativa. Del mismo modo, las corrientes poéticas ya consolidadas y las personalidades y obras que las representan son un referente cultural que ayuda a difundir el género y sirve como guía a esas nuevas generaciones.



El Festival de Poesía de Madrid PoeMaD pretende ofrecer una visión de conjunto del fenómeno poético a nivel internacional, reuniendo en un mismo espacio a las diferentes generaciones y corrientes poéticas que existen en el panorama literario actual.

El interés cultural de Poemad está avalado por las siete ediciones anteriores del festival que han ofrecido a la ciudad de Madrid más de un centenar de actividades en las que poetas de México, Argentina, Uruguay, Chile, Colombia, Italia o Polonia dialogaban con los poetas españoles, enriqueciendo el



festival, además, con poesía en gallego o catalán, para atender a la diversidad lingüística y cultural que opera en el estado español.

Una de las finalidades de Poemad es que su programación sea un reflejo del carácter ecléctico y multicultural que define a la ciudad de Madrid, por ello, la programación se nutre de dos líneas que le dan coherencia a las actividades dentro del festival: una línea intergeneracional en la que los recitales de poetas más jóvenes y de estéticas más innovadoras conviven con los recitales «Mano a mano», protagonizados por autores consagrados, y una línea interdisciplinar en la que diferentes disciplinas artísticas, como



la música, la danza, la dramaturgia y la ilustración comunican con la poesía para llevar al público del festival una experiencia innovadora e integradora.

Además de ampliar horizontes sobre la visión habitual que el público de un festival de poesía puede esperar, las actividades interdisciplinares han visibilizado la obra de diferentes artistas como Iván Solbes, Norka Osorio, Rebeca Jiménez, Cary Rosa Varona, Cristina Rodríguez (Cris Erre) o Axier Uzkudun.

A lo largo de sus siete ediciones, el festival ha programado diversos talleres de creación y edición de poesía para la formación de artistas y jóvenes editores, pero los últimos dos años se ha centrado en ciclos más sociales, concretamente aquellos que ponen en valor y visibilizan la poesía escrita por mujeres. Así, en 2016 Poemad acogió el ciclo «Un verso propio» y en 2017 «Musas, místicas, sabias y modernas».

También se han creado talleres infantiles de escritura creativa orientados a la poesía y en las dos últimas ediciones la programación infantil se ha consolidado en Poemad dentro de las librerías La mar de letras y Kirikú y la bruja.

La vinculación de diferentes campos del arte le da a la programación de Poemad un carácter atractivo e innovador que en los últimos años se materializó a través de las actividades como Las siete muertes de Federico García Lorca, Donde me pidas iré, La última frontera, Las verdades sin suerte, Contra la mort, Biografías enlazadas y Teoría de los matices.

Poemad implica en su desarrollo a importantes agentes culturales que difunden su programación por diferentes barrios de Madrid con la finalidad de crear sinergias y cooperar de cara a consolidar esta fiesta de la poesía. Para ello, el festival ha contado en las dos últimas ediciones con la colaboración de numerosas bibliotecas y librerías, además de con el apoyo de Conde Duque que cede el Auditorio a poetas y artistas de todo tipo. Más de 26 espacios que difunden el festival por toda la ciudad.

la trayectoria del festival

- Seis años de actividades.
- Cientos de poetas de diferentes generaciones, estéticas y nacionalidades.
- Recitales (colectivos e individuales).
- Talleres literarios y ciclos de temáticas específicas.
- Actividades multidisciplinares en las que todo tipo de artistas llevan a escena la poesía.
- Un ejemplo de gestión y coordinación al servicio de la difusión cultural en la ciudad de Madrid que se ha convertido en referente nacional e internacional.





Qutores que han pasado por **Poemad**

Alfonso Armada • Almudena Guzmán • Ana Rossetti • Andrés Neuman • Antonio Gamoneda • Antonio Lucas • Antonio Rómar • Blanca Andreu • Carlos Marzal • Carlos Salem • Carmen Linares • Carmen Sigüenza • César Antonio Molina • Chantal Maillard • Christina Rosenvinge • Clara Janés • Cristina Falcón Maldonado • Darío Jaramillo • Elena Medel • Elsa Cross • Emilio Torné • Ernesto Pérez Zúñiga • Esther Ramón • Felipe Benítez Reves • Fernando Beltrán • Francisca Aguirre • Franco Buffoni • Guadalupe Grande • Homero Aridjis • Ida Vitale • Ignacio Elquero • Inma Chacón • Irene La Sen • Isabel García Mellado • Iván Solbes • Javier Lostalé • Javier Vela • Jesús Carmona-Robles • Joaquín Pérez Azaústre • Jordi Doce • José Manuel Caballero Bonald • Juan Carlos Mestre • Juan Malpartida • Juan Perro (Santiago Auserón) • Julieta Valero • Julio Espinosa • Lara Moreno • Laura Giordani • Luis Alberto de Cuenca • Luis Arturo Guichard • Luis Eduardo Aute • Luis García Montero • Luis Muñoz • Luna Miguel • Manuel Rico • Manuel Vilas • Marcus Versus • María Alcantarilla • María Ángeles Naval • Mariano Díaz • Mariano Peyrou • Marifé Santiago Bolaños • Marta Sanz • Menchu Gutiérrez • Merce-

des Castro • Miguel Casado • Miguel Munárriz • Milena Rodríguez Gutiérrez • Mû Kuntum • Noni Benegas • Norka Osorio • Olvido García Valdés Óscar García Sierra
 Óscar Hahn Óscar Martín Centeno • Pablo Suárez • Pedro Núñez • Pep Carrió • Pepe Habichuela • Pilar Adón • Juan Cruz • Pura López-Colomé • Rafael Cadenas • Rocío Torres • Susana Villalba · Vanesa Pérez-Sauguillo · Vicente Molina Foix • Xarro de las Calaveras Álvaro Salvador • Laura Cracco • Nuria Ruíz de Viñaspre • Esther Giménez • Sofía Castañón • Ada Salas · Marta López Vilar · Pere Gimferrer • Antonio Colinas • Alexandra Templier • Aurora Luque • Jesús Aguado • Escandar Algeet • Elvira Sastre • Milo de Angelis • Paul Viejo • Judit Neddermann • Pepa Merlo



• Moncho Otero • Rafa Mora • Piedad Bonnett • Benjamín Prado • Rebeca Jiménez • Rubén Pozo • Cecilia Quílez • Juana Castro • Carlo Bordini • Rosa Torres-Pardo • Martha Candfield • Pere Rovira • Emilia Rovira • Adam Zagajewski • Mercedes Cebrián • Carmen Camacho • Julia Uceda • Juan Cobos Wilkins • Martirio • Karmelo C. Iribarren • Irene G Punto • Patricia Benito • Luis Ramiro • He Shihua • Gloria García Arambarry • Lanting Ma • Victoria Cirlot • Fanny Rubio • Laura Freixas • Isel Rivero • Luz Pichel • Ángeles Mora.







Casa-Museo San Juan de la Cruz

la morada el pájaro solitario



Fachada del convento desde el barrio de San Millán de Úbeda.

ENTRAR en la Casa-Museo San Juan de la Cruz de Úbeda es hacerlo en un espacio histórico que existe en la ciudad desde el lejano siglo XVI cuando el P. Gracián de la Madre de Dios fundó el convento. Sin embargo, el espacio quedó marcado para siempre en la historia de la espiritualidad y la poesía porque fue el lugar en el que murió san Juan de la Cruz. Huyendo de los conocidos y buscando refugio donde no lo conocieran en demasía, acabó el pequeño fraile en Úbeda, en la soledad y el desapego de todo lo criado.

La noche del 13 de diciembre de 1591, apenas tres meses después de entrar por las puertas del convento, murió el poeta y el santo escuchando las encendidas palabras de los cantares.



carros por donde entró san Juan de la Cruz.

Por la misma puerta que utilizó para entrar el fraile carmelita se sigue accediendo al Museo San Juan de la Cruz. uno de los tesoros que alberga esta casa. Los religiosos de esta comunidad abrieron siempre sus puertas a todos aquellos que se acercaban a conocer la singular figura de fray Juan. En 1978 se inauguró un museo dedicado al santo recogiendo diversas reliquias y recuerdos relacionados con su vida, así como se preparaba al visitante un recorrido por su vida y su doctrina. También se enriqueció con una notable biblioteca especializada en temas sanjuanistas y de espiritualidad. A lo largo de los años ha experimentado distintas reformas con el Museo San Juan de la Cruz, antigua puerta de consiguiente incremento de obras de arte procedentes de los conventos de Carmelitas Descalzos de Andalucía.

En la actualidad dispone de doce salas donde el visitante puede acercarse a conocer esta gran figura universal del pensamiento y de la espiritualidad cristiana.



Logotipo del espacio Las ínsulas extrañas.

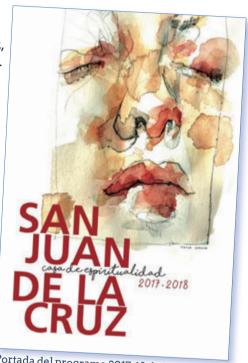
Hace ahora dos años, el museo cuenta con un espacio cultural en la sala de arte contemporáneo «Paco Tito». Se trata del espacio Las ínsulas extrañas, que toma prestado el nombre del verso de la «canción 13» del Cántico espiritual. Un lugar en el que intentamos unir la transcendencia y la creación,



la belleza y la interioridad, y todo al amparo de san Juan de la Cruz. Y con la extrañeza de las ínsulas unimos arte, belleza y espiritualidad. Con vocación de compartir la armonía que sale del corazón del hombre a través de las disciplinas artísticas. Concebida como una pequeña isla dentro del museo además de una plataforma de la cultura en todas sus disciplinas abierta a la ciudad de Úbeda

Además del Museo San Juan de la Cruz, el convento alberga una casa de espiritualidad en pleno casco histórico de la Ciudad de Úbeda, declarada por la UNESCO, Patrimonio de la Humanidad donde ofrecemos a quienes nos visitan un lugar de sosiego y paz, ideal para la oración, la reflexión, el encuentro con Dios, con los hermanos y con uno mismo.

Además de la propuesta para asistir a la casa de manera particular, ofrecemos una programación anual en la que ofertamos actividades educativas, espirituales y literarias. En cuanto a las literarias, este año ofrecemos el ciclo «Literatura interior» que busca acercarse al lado transcendente de la poesía. Además de la poeta Carmen



Portada del programa 2017-18 de la casa de espiritualidad realizado por la artista local Tiscar Espadas.

Camacho, que ya ha visitado nuestra casa realizando un taller de aforismos, contaremos con la presencia de el joven poeta granadino Jesús Montiel que llevará a cabo, en el mes de febrero, el seminario «La poesía: materia y espíritu», y con la escritora Menchu Gutiérrez que vuelve a proponer otro seminario poético, en esta ocasión dedicado al concepto del tiempo bajo el sugerente título «Los claros del tiempo».

A toda esta oferta cultural abría que añadir la realización, cada mes de noviembre, de una semana dedicada a la reflexión sobre san Juan de la Cruz. La llamada «Semana Sanjuanista», que el año pasado cumplió su 40 edición, acoge un ciclo de conferencias que buscan un acercamiento interdisciplinar a la figura del místico carmelita. Teólogos, antropólogos, filósofos y poetas





han visitado la ciudad para hablar sobre la estela que ha dejado san Juan de la Cruz. Muchas son las voces que han pasado por este espacio cultural que se celebra en el magnífico edificio del Hospital de Santiago con la colaboración del excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad.

Cartel de la XLI Semana Sanjuanista.

PROGRAMACIÓN 2018

Del 9 al 11 de febrero (viernes noche-domingo mediodía)

Seminario literario: «La poesía: materia y espíritu».

Ponente: Jesús Montiel. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Escritor y poeta.

- 1. La poesía como vocación o llamada.
- 2. La poesía como manera de encarar la realidad y mirar lo escondido.
- 3. El poema, descubrimiento de torpezas y socorro de la gracia.
- 4. La mirada del niño y del poeta.
- 5. La poesía, materia y espíritu.

Del 28 de abril al 1 de mayo (viernes noche-martes mediodía)

Seminario literario: «Los claros del tiempo».

Ponente: Menchu Gutiérrez. Novelista, poeta, ensayista y traductora.



Realizó estudios de Arte y Literatura en Madrid y Londres. En su obra explora la necesidad de buscar en el interior del ser humano la comprensión del sentido de su existencia.

- 1. La literatura y la poesía como espacios míticos.
- 2. La física y el misticismo, metáforas de la temporalidad.
- 3. Tiempo detenido o suspendido en el interior del tiempo.
- 4. El tiempo fuera del tiempo. El tiempo como un apéndice del calendario.

Del 3 al 10 de noviembre de 2018

42 Semana Sanjuanista.

Ciclo de conferencias y actos culturales en torno a san Juan de la Cruz.

SERVICIOS QUE OFRECE

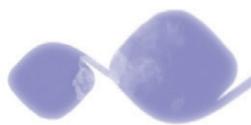
En nuestra casa te ofrecemos...

- Espacio de silencio y soledad.
- Encuentro con Dios y contigo mismo.
- Contacto con la naturaleza.
- Sencillez y austeridad de vida.
- Compartir los espacios de oración de la comunidad.

Encontrarás en ella...

- 20 habitaciones (16 individuales y 4 dobles) con baño, calefacción, aire acondicionado y conexión *wifi*. En total, 22 plazas.
- 3 salas de reuniones, salones y terrazas.
- Amplio jardín y huerta con unas hermosas vistas al valle del Guadalquivir y a la Sierra de Cazorla.
- Zona de aparcamiento para vehículos.

Para saber más, visita nuestra página www.sanjuandelacruzubeda.com.



la surada poética, poesía de la conciencia crítica en Santander

La Surada Poética ha completado en 2017 su cuarta edición. Se trata de un certamen de poesía de la conciencia crítica de Santander que organiza la Asociación Cultural La Vorágine Crítica. Esta asociación nace de forma pública en 2013, con la inauguración del espacio común ubicado en la calle Cisneros, número 15, de Santander (Cantabria). Se define así en su página web https://lavoragine.net.

La Vorágine, de ser algo, es una comunidad. Una comunidad de personas que no pueden seguir la corriente hegemónica porque saben que provo-



ca exclusión, injusticia social y atrofia individual. La Vorágine, en lo concreto, se traduce en tres formas: el colectivo (que coordina los esfuerzos, teje alianzas y responde ante la comunidad por el mandato del que nos hemos

dotado), el espacio (con la librería asociativa y todo lo que en él ocurre con su programación y el uso común de sus recursos) y los procesos (muchos de ellos propios y otros en colaboración con otros colectivos).

Entonces... ¿somos una librería? Pues sí... y no. Aquí encontrarás ensayo, narrativa, poesía o libros infantiles diferentes, alternos, poderosos, imprescindibles... Pero en La Vorágine también hallarás una programación permanente de actividades para ir desaprendiendo algunas de las cosas que nos han inculcado y para ir conociendo a otras gentes y otras propuestas.

También te invitamos a participar de todos los procesos en marcha. Es decir, es un proceso social, abierto y comunitario donde todas las personas que se quieran involucrar en la construcción de la propuesta están invitadas a ello.

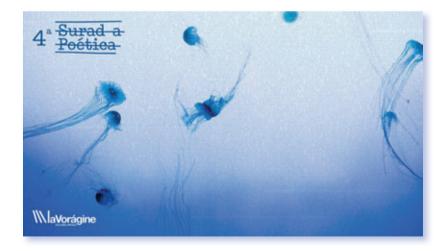
Con quienes no viven en Santander, La Vorágine también cuenta. Nuestra comunidad no sabe de fronteras ni de distancias. Por eso transmitimos en *streaming* muchos de los eventos que organizamos y los ponemos a tu disposición para que disfrutes de la programación aunque no puedas estar presente de forma física. Entra al canal de Bambuser y al de Youtube para descubrir la videoteca que ya acumulamos.



Si necesitas libros o alguno de los contenedores de ideas que se ofertan en La Vorágine, no dudes en escribirnos (info@lavoragine.net) o llámanos al 942 37 52 26 y lo haremos posible. Y si tienes idas, proyectos o propuestas que quieres tejer con La Vorágine, no dudes en ponerte en contacto con nosotras.

La Vorágine ya tiene algunas citas anuales que considera imprescindibles para su tejido, como La Surada Poética, Cine para Desmemoriados, Militancias o la Escuelita de Desaprendizaje Político, entre otras.

La cita anual en la que aquí nos centramos, el Certamen de Poesía de La Surada Poética, cuenta con su propia web, en la que se puede leer un interesante balance sobre cada una de las cuatro ediciones. Ofrecemos a continuación un resumen del completo balance que ofrecen sobre la edición de 2017, organizado con el apoyo de la Fundación Santander Creativa (FSC), del público participante y de diferentes organizaciones, colectivos y personas colaboradoras. Lo centran tanto «en lo acontecido como en el uso de los recursos económicos, materiales y humanos utilizados en su desarrollo». Recomendamos su lectura completa, como ejercicio de transparencia y de un entusiasmo responsable, asentado en prácticas de las que aprender. Por ejemplo, la de sus balances cuantitativos, con el detallado desglose de todos los gastos e ingresos del certamen, o las cifras de participación, que consideran importante tener en cuenta para valorar un proyecto cultural, y que ascienden, en el caso de la cuarta edición de La Surada, a un total de 1.094 personas. Y sobre todo su «Balance valorativo», donde comparten y desarrollan las conclusiones a las que han llegado, de las que aquí ofrecemos solo los epígrafes (https://suradapoetica.org/, Surada 2017 / Balance y Las lógicas de 2017).



La Surada trata de sorprender cada año al público. Se trata, en nuestro concepto, de que cada evento sea único, de que las personas salgan de las citas de la Surada con la sensación (real) de que han participado en algo irrepetible.



Por eso, en cada edición buscamos un hilo conductor conceptual, espacios inusuales y propuestas diferenciadas:



Hilo conductor: en 2017 el lema de La Surada ha sido residir/resistir/ recibir. Con este hilo conductor queríamos destacar la importancia de ser conscientes del lugar que habitamos y de nuestra participación en ese entorno; la necesidad de resistir a los procesos de homogeneización impulsados desde

los medios de comunicación masivos, las redes sociales o el propio sistema educativo, y del hecho de que como «residentes» nos corresponde moralmente ser anfitriones y «recibir» a los visitantes (sean estos temporales o permanentes, sean nacionales o inmigrantes, sean insertados o periféricos).

- Espacios inusuales: en 2017 hemos querido llegar a los barrios de forma experimental. El hecho de realizar descargas de La Surada en las periferias físicas (Parque de Las Canteras de Cueto) o imaginarias (Perines) nos ha permitido aprender y aprehender realidades que no siempre están en nuestra cartografía mental. También ha permitido el encuentro de personas de entorno –sociales, barriales y de clase– muy diferentes. El otro espacio inusual de esta edición ha sido el de los centros educativos. Esta, quizá, ha sido la experiencia más reveladora de esta edición por la potencialidad transformadora que contiene.
- Propuestas diferentes: jugamos en cada edición a cambiar el formato y las propuestas. En esta edición hemos irrumpido con los Laboratorios Poéticos de Barrio, con la Siembra de Versos en Institutos de Enseñanza Secundaria y con una puesta en escena (como la de la Descarga Final en La Nave que Late) completamente diferentes a las anteriores ediciones. Otra propuesta completamente distinta a las realizadas en anteriores ediciones ha sido la exposición Cajas Negras del Exilio, que ha supuesto otro tipo de acercamiento al hecho poético en relación a la Memoria Colectiva y que ha permitido llegar a públicos completamente diferentes a los habituales. Además, en esta edición se ha creado un nuevo formato íntimo –Palabra Amanecida– que se ha desarrollado en La Vorágine y en el Café Ópera.



La Surada 2017 estaba diseñada en el mes de junio y comenzó en la práctica en julio, cuando se empezó a conversar con las asociaciones de vecinos y vecinas, y con profesoras y profesores para consensuar las propuestas de los Laboratorios Poéticos, las Descargas de Barrio y las Siembras de Versos. A partir de septiembre, comenzaron los eventos públicos que, en total, han sido 14 y se han desarrollado entre los meses de septiembre y noviembre.

De forma adicional, y por primera vez, hemos logrado publicar una edición limitada y numerada (200 ejemplares) con los poemas y letras de todos los participantes que se entregó a los asistentes a la descarga final.

En estos 14 eventos han participado **25 artistas invitados + 13 poetas de los barrios de Cueto y Perines-Cisneros**:

- 14 Poetas invitados: 4 de Cantabria (Alberto Muñoz, Alicia Villares Frías, Patricia Fernández, Vicente Gutiérrez) y 8 del resto de España (Gonzalo Escarpa, Pablo Macías, Javier Arnaiz, María Ángeles Pérez López, Carlos Da Aira, Enrique Falcón, Andrés de la Orden, Conrado Santamaría. Manuelle Parra de Francia y Rosa Silverio de República Dominicana).
- 8 Músicos: 5 de Cantabria (Manuel Iglesias, Luisa Bahíllo, Luis Antón Bayón, Gema Martínez, Nicolás Rodríguez), 2 de País Vasco (Alberto Luis Egia, José Ignacio Maestre y Edson Velandia de Colombia). 1 artista visual de Cantabria (Pli Sotic). 2 DJ también de Cantabria (Estela Zubeldia y Laura Crespo).

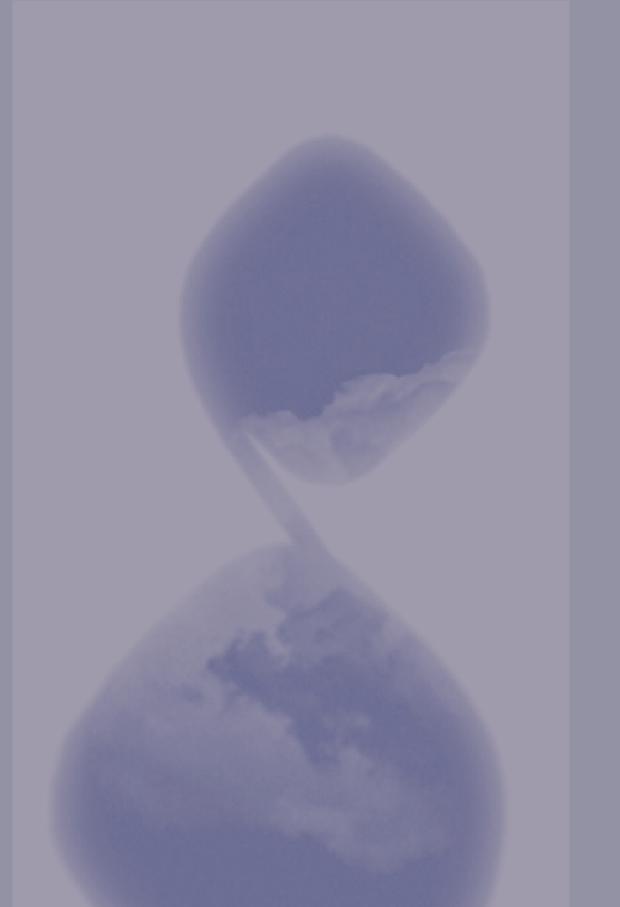
Para la realización de estos eventos, la Asociación La Vorágine Crítica ha aportado un equipo de trabajo de 10 personas, en tareas de coordinación, diseño y divulgación, producción, apoyo editorial, responsabilidad técnica y voluntarios.



En su «Balance valorativo», la cuarta edición de La Surada ha supuesto un salto cualitativo para el equipo organizador que saca las siguientes conclusiones.

- Los barrios necesitan a La Surada, La Surada necesita a los barrios.
- En los adolescentes y los jóvenes hay potencialidad encarnada.
- La poesía es una experiencia personal y puede ser una experiencia en común.
- Los espacios y su acondicionamiento son fundamentales.
- Otros caminos para llegar al público.
- El tejido de colaboración.





oforismos



lorenzo Oliván

se licenció en Filología Hispánica en la Universidad de Oviedo. Es autor de los libros de poemas Visiones y revisiones (Qüásyeditorial, 1995; Premio Luis Cernuda), Único norte (Pre-Textos, 1995), Puntos de fuga (Visor, 2001; Premio Internacional Fundación Loewe), Libro de los elementos (Visor, 2004; Premio Internacional Generación del 27) y Nocturno casi (Tusquets Editores, 2014; Premio Nacional de la Crítica y Premio de las Letras Ciudad de Santander). Dentro del género del aforismo o el fragmento poético ha publicado Cuatro trazos (Biblioteca de Óliver, 1988), La eterna novedad del mundo (Comares, 1993), El mundo hecho pedazos (Pre-Textos, 1995) e Hilo de nadie (DVD, 2008). El año pasado, Pre-Textos publicó una edición de sus aforismos reunidos: Dejar la piel (Pensamiento y visión, 1986-2016). Ha traducido a John Keats (Belleza v verdad, Pre-Textos, 1998; Epístolas v otros poemas, Pavesas, 2000) y a Emily Dickinson (La soledad sonora, Pre-Textos, 2001). Coeditó Espacio Hierro. Medio siglo de creación poética de José Hierro; y sobre el mismo autor ha publicado el ensayo José Hierro y el ritmo: la música por dentro. Codirigió la revista de literatura y arte *Ultramar*. Ha editado *Poesía con Norte. Los poetas* y sus poéticas (Pre-Textos, 2012), Segunda Poesía con Norte (Pre-Textos, 2014) y Tercera Poesía con Norte (Pre-Textos, 2015). De 1999 a 2008 colaboró como crítico literario en el suplemento cultural de ABC. Su obra está incluida en numerosas antologías de poesía española.

En horizontal, nuestro horizonte siempre es otra piel.

. . .

La poesía afila los sentidos, las palabras. Pero la gente en general prefiere embotarse y conservarse, antes que abrirse en canal.

• • •

El lenguaje es una energía que sientes que crece más cuanto más devora y destroza al propio lenguaje.

• • •

Que dos de los cuatro elementos sean transparentes no sé si le añade o quita misterio al mundo.

...

Tu sabor sí que ocupa lugar.

Usamos las palabras fuertes no tanto por ser fuertes nosotros mismos, sino por la ilusión de que nos contagien algo de su fuerza.

...

Quienes más te suelen complicar la vida suelen ser quienes todo lo simplifican.

...

Está demostrado que recibir muchos focos impide ver al público y, lo que es más peligroso, casi llegar a impedir verse a uno mismo.

...

Qué potente es la vida. Un episodio vivido puede cambiar por completo el signo de un lenguaje.

...

En nuestras manos es donde menos consiguió, dentro de nosotros, borrarse el animal. Las miro, vagamente melancólico.

• • •

Qué morboso es el tiempo: cuando dos personas se aman mucho, él va y se detiene a mirar.

...

Me gusta la expresión «echar un vistazo». «Echar un vistazo» son palabras con chispa. Y quieren prender.

• • •

Es curioso. Yo no me siento del todo el dueño de mis pensamientos. Pero me piden que sea el dueño de mis actos.



Sin los pájaros, se volvería el aire tan vacío que el propio respirar haría daño.



Para la gente que está para todo no estoy yo.

...

Sueño con usar tales anclajes que con ellos mueva el mundo.

...

En poesía es tan importante sentir las palabras como presentirlas.

• • •

Pensamos en la luz y pensamos en una realidad que no envejece y vence al tiempo. ¿Cómo es posible, si la luz cruza en un día todas las edades?

...

¿Cuándo seré más yo? ¿Cuándo me disperso completamente o cuando me concentro?

...

Esos barcos tan solos en el mar que prefiguran casi el hundimiento, sin el hundimiento.

• • •

Yo definiría al hombre como la única especie que para andar muy deprisa o correr tiende a transformar en puños sus manos.

• • •

¿Cómo puede viajar la luz a la velocidad de la luz y parecer mucho más quieta que el viento?

...

La gente sin escrúpulos me da un poco no sé qué.

A quien apenas necesita el silencio le rogaría, convencido, que no me dirija la palabra.

...

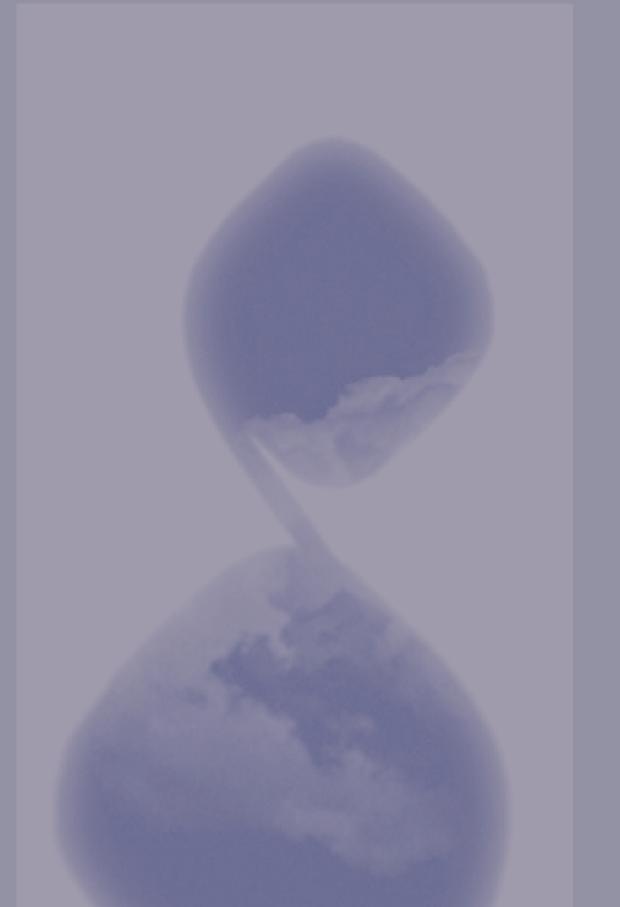
El mar tiene el sonido que tendría el deseo si sonase.

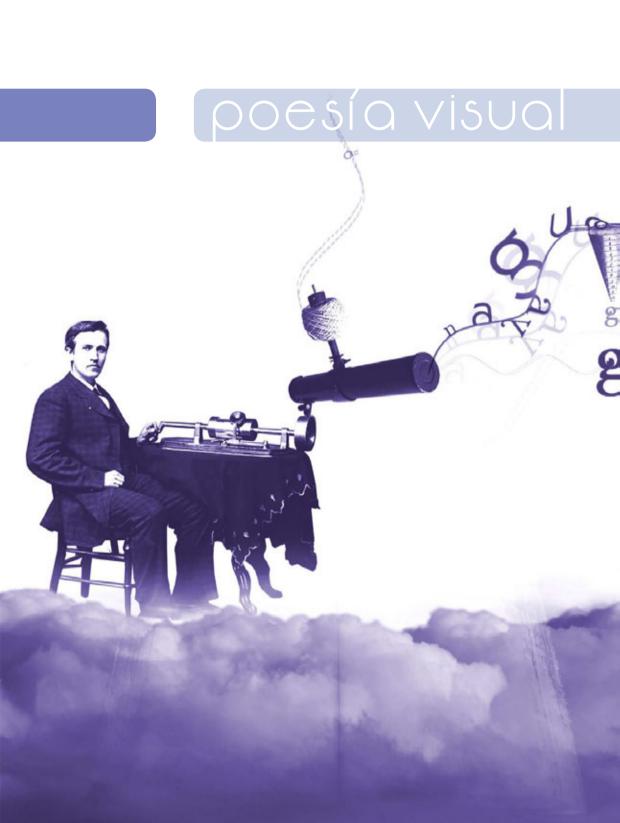
(De Caja de cambios, inéditos)













vive y trabaja en Sevilla. Enamorado de las vanguardias artísticas, se define a sí mismo como poeta experimental la como coartada para no dar demasiadas explicaciones

rimental, lo que utiliza como coartada para no dar demasiadas explicaciones sobre su obra.

Participa de forma habitual en proyectos de mail art que compagina con la creación de poemas visuales y poemas objeto.





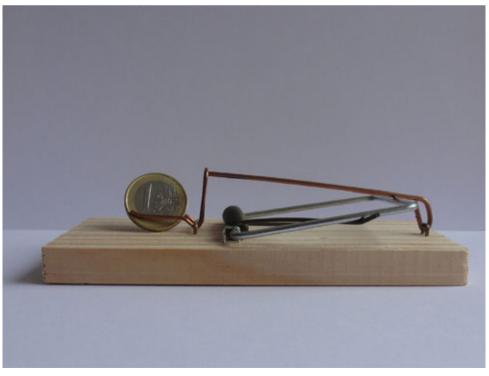
POEMA

Para muestra, un poema





a fortuna



CI rescate



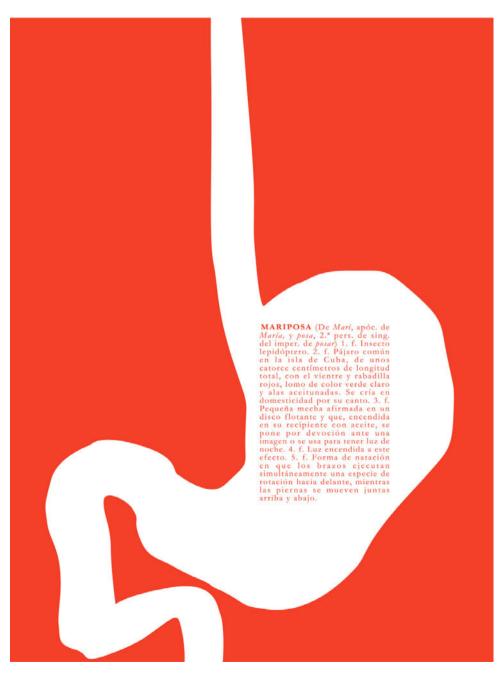


homenaje a Vostell



la vida





Pequeño tratado sobre el Primer Amor



雙語詩獻給所有的 人這其中的視覺詩 歌聽起來像中國。

Poema bilingüe. Dedicado a todas las personas a las que esto de la poesía visual les suena a chino

Beltrán Laguna

