como peces en

nayagua

revista de poesía

una temporada en la nube

III época n.º 26 julio de 2017

nayagua

revista de poesía

Fundación
Centro de Poesía
José Hierro

Consejo Editorial

Marta Agudo
Carmen Camacho
Eva Chinchilla
Tacha Romero
Julieta Valero

Coordinación

Julieta Valero

Edición

Carlos Miranda de las Heras
Gloria Díaz Llorente

Diseño

© Stellum projects. Mercedes Carretero
& Julio Reija

Diseño de cubierta y Maquetación

Elena Iglesias Serna

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

Edita

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

info@cpoesiajosehierro.org

www.cpoesiajosehierro.org

AYUNTAMIENTO DE GETAFE

Fundación Centro de Poesía José Hierro

La Suma de Todos
Consejería de Cultura y Turismo
Comunidad de Madrid
www.madrid.org

Sumario

Editorial 11

Poesía

Edda Armas 17
Carla Badillo Coronado 23
Agustín Fernández Mallo 29
Eva Gallud 35
Juan Lamillar 42
Martín López-Vega 45
Francisco Moral 51

Yo escribo en... galego y llingua asturiana

Gonzalo Hermo 59
Berta Piñán 65

Otras lenguas. Inglés

Fionna Sampson
(traducción al castellano de Mario Martín Gijón) 79
Jeffrey Yang
(traducción al castellano y nota de Jordi Doce) 85

Emergencias. Poesía por-venir

Javier Blancart Campos 98
Yasmín C. Moreno 102
Constantino Molina 105
Iago París 109
Narciso Raffo 113
David Roldán Eugenio 117
Ondina Sáiz 126

Entrevista. Poeta por poeta

Adam Zagajewski
por Mariano Peyrou 133

Mirar un poema

Javier Lostalé
comenta un poema de Miguel Hernández 143

Reseñas

- *Historial*, de Marta Agudo (por Pilar Martín Gila) 151
- *Luciérnaga*, de Alba Ceres (por Sara Torres) 154
- *Del amor y sus frutos amargos (Antología 1956-2016)*, de Elvira Daudet (por María García Zambrano) 158
- *De soledad, amor, silencio y muerte (Poesía reunida 1964-1968)*, de Pablo del Águila (por Mario Martín Gijón) 162
- *Fruta para el pajarillo de la superstición*, de Juan Andrés García Román (por Juan Carlos Reche) 165
- *Nostalgia de la acción*, de Ana Gorría y Marta Azparren (por José Luis Gómez Toré) 168
- *Vacuus*, de Izaskun Gracia Quintana (por Víktor Gómez) 173
- *Chocar con algo*, de Erika Martínez (por Almudena Vidorreta Torres) 176
- *Y un tren lento apareció por la curva*, de Maurizio Medo (por Andrés Fisher) 180
- *Tiritañas y guiñapos*, de Luis Melgarejo (por Daniel Bellón) 185
- *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*, de Vicente Luis Mora (por Javier García Rodríguez) 188
- *Hacía un ruido. Frases para un film político*, de María Salgado (por Esteban Pujals Gesalí) 192
- *La curva se volvió barricada*, de Ángela Segovia (por Carlos Bueno Vera) 195
- *Incidental*, de Eli Tolaretxipi (por Olvido García Valdés) 199

lenguas no hispanas

- *Decir vivo a quién*, de Danielle Collobert (por Sarah Martín) 204
- *La célula de oro*, de Sharon Olds (por Jordi Doce) 208

Antologías

- *Verdad y media. Antología de aforismos españoles del siglo XXI (2001-2016)*, de León Molina; y *Bajo el signo de Atenea. Diez aforistas de hoy*, de Manuel Neila (por José Ramón González) 214

Escaparate. lecturas recomendadas

- *Cuando todo es ya póstumo*, de Ángel García López 219
- *La lluvia en el desierto*, de Eduardo García 220
- *Romancero gitano*, de Federico García Lorca 222
- *Teorema de los lugares raros*, de Ángel Minaya 223
- *Muerte y amapolas en Alexandra Avenue*, de Eduardo Moga 226
- *Lo que América puede*, de Billy E. Morreale 228
- *Cláusula suelo*, de Isabel Navarro 230
- *W*, de Javier Pérez Walias 231
- *Hijo*, de Raúl Quinto 234
- *Plétora*, de Arantxa Romero 236

Revistas

- *Frear* (Grecia) 242
- *OltArt* (Rumanía) 244

enVIVOen. Un espacio para contarte

enVIVO

Poesía en acción

Investigación en curso: un terrenito de cadencia emocional suave, de Ángela Segovia 251

Radiantes

La Inopia (Radiópolis) 255

Las Personas del Verbo (Onda Regional de Murcia) 259

VIVOen

Editoriales independientes

Genialogías 263

La Galla Ciencia 268

Toda la noche se oyeron 271

lugar de la poesía. librerías osadas

Caótica (Sevilla) 275

Letras Corsarias (Salamanca) 277

Aforismos

Sergio García Clemente 285

Poesía visual

Eva Hiernaux 293

editorial

NORMALMENTE buscamos fechas redondas para conmemorar o recordar acontecimientos que nos marcaron. Celebramos centenarios, cincuentenarios, cuartos de siglo o décadas para honrar o rescatar de la memoria a quien lo merece, a quien dejó una profunda huella a su paso.

Sin duda Margarita Hierro era una persona a la que recordar. Pero qué decir; cómo, para hacer justicia. De qué manera hablar de su nobleza, de su generosidad, de su enorme inteligencia y honestidad. Qué palabras utilizar sin que resulten insuficientes o inexactas. Ella, que era la mano tendida, la mirada transparente, el refugio y la calma para quienes llegaban hambrientos de palabra o consejo.

Abría su casa y su abrazo, y te ofrecía el mundo.

Así se construyó el Centro de Poesía, así los cimientos llevan el más resistente material, el de su bondad inagotable. Sabrán los que la conocieron de lo que hablo. Completará su memoria lo que no son capaces de contar mis manos.

Todo lo que ella sembró permanece, ha crecido y ahora es fértil y próspero. Esta Fundación, que fue posible gracias a ella, se ha nutrido de tanta savia nueva después que si ahora mirase el fruto apenas encontraría rasgos de la semilla que plantó. No pudo vernos crecer, pero la impronta que nos dejó nos ha guiado bien alto. Y estaría muy orgullosa.

A los trece años de perderla la celebramos recuperando el Premio de Poesía que lleva su nombre. Y lo hacemos con alegría y esperanza. Lo hacemos con ganas de seguir evolucionando y honrar su nombre, el de José Hierro y el de esta casa, más suya que de nadie.

Trece años después recuperamos el maravilloso artículo que escribió Fernando Delgado para despedirla y nos damos cuenta de lo afortunados que fuimos de tenerla.

También inevitable es el dolor, inevitable la asfixia de haber perdido a la profesora, la compañera, la directora, la mujer, la amiga, la madre.

Irreparable la pérdida.

Inolvidable el ejemplo.

TACHA ROMERO
DIRECTORA DE LA FUNDACIÓN CENTRO DE POESÍA JOSÉ HIERRO

la gata que huyó

fernando g. delgado

En Getafe hay una Casa de la Poesía donde, además de contar con una biblioteca poética especializada, una fonoteca, videoteca, manuscritos, documentos inéditos, dibujos y pinturas, existen un espíritu y una manera de entender el mundo en la complicidad del poema. Esa casa, llena de juventud y de vida, es un lugar de encuentro en el que se da un modo de celebración de la vida del que el mundo contemporáneo está muy necesitado. Y desde la semana pasada, esa casa, además de haber perdido a su directora, ha perdido un alma. Como la ha perdido la Universidad Popular José Hierro, de San Sebastián de los Reyes.

También la casa de Getafe se llama Centro de Poesía José Hierro. Si hubiera vivido ahora el poeta que da nombre a ese centro, tan vitalista siempre, pero en cuya vida no faltaron grandes experiencias de dolor, estoy seguro de que el miércoles pasado hubiera vivido la mayor amargura de sus días. Porque la directora de la casa de la poesía que perdió Getafe era la hija de Hierro. Y la muerte de Margarita, de modo inesperado y con 53 años, creo estar seguro de que hubiera supuesto para su padre la más dura prueba de su vida. A pesar de que Hierro fuera un hombre pudoroso y algo reservado, fue fácil siempre percibir, para quienes vivimos junto a su familia en sus casas abiertas y acogedoras (ya fuera la de la madrileña calle de Fuenterrabía o la tan vecina a Getafe, en Titulcia, territorio literario al que Hierro puso el nombre de Nayagua), que el entendimiento del poeta con su hija Margarita era algo más que una buena relación entre un padre y una hija: la relación de dos cómplices. Margarita nunca fue muy habladora, pero tuvo siempre la habilidad de entenderse muy bien con Hierro, cuya complejidad de carácter conocía como nadie, tan sólo con mirarlo; también con los demás.

Su mirada no era fría ni autoritaria, aunque a veces pusiera orden con los ojos: era una mirada acogedora y viva, como la de los ojos de los gatos que amaba, como aquel gato siamés que tuvo durante algunos años. Un gato igual que el gato de Luis Feria, que también anduviera por Nayagua en sus años de Madrid, y que aparece en el bestiario del gran poeta del 50 que Margarita editó en la espléndida colección de bestiarios que creó y dirigía: «Nada importa lo que borre el agua; / en el ojo del gato está presente». El

día en que el gato de Margarita se nos fue sin aviso de Nayagua, no estaba allí, como tantas otras veces, Claudio Rodríguez, que siempre se entendió mejor con los perros, de tal modo que entre los mejores poemas del bestiario español contemporáneo está el suyo dedicado a *Sirio*, el perro de Vicente Aleixandre, junto al que aparece Margarita retratada en el regazo de Aleixandre. En buenas manos estaba aquella colección de bestiarios en la que ella, heredera también de la pasión poética de su padre, como se ve, criada entre poetas, puso tanto ojo y cuidado como el que había puesto para ver en su propio animalario, una antología hermosísima que nos deja, los gatos encerrados en la poesía de Alberti o de Diego, de Baquero o de Barral, de Cuenca o de Gloria Fuertes, de José Luis Hidalgo o de su propio padre, que contemplaba en sus versos al gato vanidoso de su nieta Tacha, hija de Margarita y sorprendente poeta inédita.

En esa aventura de recontar por su cuenta gatos poéticos contó con Elsa López, que se paseó por las enciclopedias en el prólogo del libro y volvió al presente con sus gatos entre el humor, la poesía y un punto de disparate de lírica palmera con mucho de gatita. Pero contó siempre, y para todo, inseparables en la vida y en la literatura, con Manuel Romero, su marido, su amigo, su compañero en la permanente aventura poética de sus vidas. El mismo novio locuaz que nos trajo un día a Nayagua, afectuoso, generoso, entusiasta, con el mejor humor cordobés y con la pasión más exaltada por la poesía, amante de la tradición poética, dueño de métricas y rimas, que mezclaba los versos de Lope con su trabajo en las viñas y disfrutaba de un vino que dicen que fue bueno con el tiempo y que le hacía cantar luego canciones a dos voces de los tiempos del colegio. En aquellos días felices de Nayagua veíamos saltar las liebres —huidizas, juguetonas— a las que no metió Romero en su propio bestiario, que también hizo el suyo, y excelente. Ahora, casi como su gato siamés, de modo inesperado y engañoso, se nos ha ido Margarita Hierro para siempre. La luz de la poesía le permitirá a Manolo Romero, como a Lines, su madre, buscarla en el recuerdo; soñarla, sonriente, entre los gatos huidizos del tiempo.

Este artículo apareció en la edición impresa de *el país*, el martes 22 de junio de 2004

poesía

Edda Armas

(Caracas, 1955) es psicóloga social y especialista en creatividad, gerencia y producción de programas culturales y educativos, pero ante todo poeta. Entre sus dieciséis libros de poesía editados entre 1975 y 2016 destacan: *Sable* (Eclepsidra, Caracas, 1994; Premio Municipal de Poesía 1995); *En bicicleta* (Universidad de Oriente, Caracas, 2003; Premio Internacional XIV Bienal de Poesía J. A. Ramos Sucre); *Casa y arcángel* (Pen Press, Nueva York, 2008); *Toma lo simple por el tallo*, con prólogo de Eduardo Moga (Equinoccio, Caracas, 2009); *Corona mar* (Bid & Co., Caracas, 2011); *Sin negativo ni estaciones* (Kalathos, Caracas, 2012); *Roto todo silencio*, con ilustraciones del artista rumano Daniel Medvedov (OT Editores, Caracas, 2016); *Alas de navío* (Ediciones Caletita, México, 2016); o *A la hora del grillo* (El Ángel Editor, Quito, 2016). En 2007, Monte Ávila Editores Latinoamericana le publica *Dagas y otras flores. Antología personal*. Ha representado a su país en encuentros literarios en España, México, Estados Unidos, República Dominicana, El Salvador, Ecuador, Perú y Colombia. Es autora del libro de crónicas *Alguna vez el corazón aprendió de la rosa. Relatos sobre mi padre* (Fundación Polar, Caracas, 2005) y coautora, con Lihie Talmor, de la antología *Fe de errantes: 17 poetas del Mundo* (Otero Ediciones, Caracas, 2007). Presidió el P.E.N. Venezuela (2005-2009). Asesora la Feria Internacional del Libro-Universidad de Carabobo (FILUC) y facilita talleres de creación poética desde 2005. Su poesía se ha publicado en España en las revistas *Lateral*, *La Poesía, señor hidalgo*, *Piedra de Molino* o *Sibila*, entre otras. Desde 2015, con los artistas visuales Carlos Cruz-Diez y Annella Armas, edita la Colección de Poesía Venezolana Dcir Ediciones.

la danta hunde su pezuña en el mármol

Las fantasmales imágenes
se irán solidificando,
irán diciendo quién eran,
por qué regresaron.

Por qué eran carne de sueño,
puro material nostálgico.
La mano va escatándolas
de su limbo mágico.

José Hierro

Si es la sombra la que anuncia
la tempestad
la rosa se la lleva
en el tintineo de la campana

ardiente llama
a cuatro manos gesticula
la llama doble
polarizada entre el bien y el mal
la certidumbre y el temor
la tiranía y la gloria

árbol ramificado de este circo
experimento salvaje que nos embiste.

Abres y cierras el paraguas
ante la lluvia espesa
frente al paredón, a la duda
histórica, al perdón impostergable

(al quizás pudo evitarse)

Cuelga del mástil cuelga el cordel grueso
y tentativo. La mano arbitraria
congracia la duda, asir lo que valió
la pena. Lo que te sobrevive.
Ardor de la llama
de una vela que, a solas, atiendes.

Ahora más que nunca se esconde la belleza

cobriza, enlutada entre retazos de tafetán

promiscua, puntiaguda, desconfiada

arcando la carne con el gesto
contra las luces tenues de todo escenario
que se traga los egos.

A ratos viene a bailar en la palma de la mano

cava un designio o se amarra a una estrella fugaz
una sola vez en esta vida.

Acróbata silente
que por la tarde cuelga la guadaña.

(De *Armadura de piedra*, 2005)

Si fruta fuese país

Las fibras
cristalizan cuando
el fuego
las alcanza. ¡Arde!
No te importe
el dolor. Cuida la
transparencia.
CHANTAL MAILLARD

Sin

un pliegue que busca cuerpo y no lo logra
con palabras arma lo que no sale de la boca.

Deuda de lo errado en lo errático,
muda de lugar y con trazos y acento
ahonda en lo álgido,

en todos los *sin*
y sin calavera y sin alma, sin pedestal donde posarse
látigo se hace.

Cortada la cabeza del sufriente
asimilas las soledades transitadas
con agujeros, sin soles y sin líderes.

Parte extrema punzante del dolor interno
que arrincona los sentidos

dolor piramidal que hierra

raspa los huesos

del hacer sin hacer.

Celda

Minutero de la herida que granas
del añil al magenta,
cae
cae
cae
en esta celda.

Rotura de los ligamentos
realidad indigerida.

Pasan los rostros: cada quien rescate el suyo
antes de que los cubra la tierra.
Identidad de los dientes que han mordido
por librarse de la repetida infamia.

Minutero de las heridas.
Granada de la violencia.
Manojo de llaves en el cinto del cruel carcelero.

loto

Nuestra precipitación no se parece a la llovizna
sino más bien a la flor.

Nombrarla entonces como se nombra a lo hendido
en el afán de recuperarlo
a manera de pétalo.

Molde blanco hecho esfera
para juntar aroma y cuerpos.

Los tonos naranjas y violáceos nos asen
en la superficie al salpicar la oscuridad.
Diluido hedor de lo que subyace al fondo
del estanque que se nutre de lo infame.

Mínimas voces vegetales también delatan
la belleza colgada en otra suspensión, y
forma le dan a la rebeldía del pensamiento.

Espacio aguijado al revertir el caos.

Oficiar acertadas armaduras de piedra,
como ahora yo oficio las flores del loto.

¿Qué queda al mirar hacia adelante?

De fondo, el rugir del mar nocturno.

Lápices malgastados sobre la mesa
y borradores que no concluyes.

Ojos del búho, que también ojos de jade.

Brotes del helecho esquinado en la tierra
abonada en el mismo pote que la orquídea.

La receta sin probar pegada con imanes
en la puerta blanca de la congeladora.

Las manos juntas. Roces de piel y deseo.

Vacíos frascos de coleccionados perfumes
que de nombre olvidas, pero jamás su aroma.

La puerta al patio de atrás como único
retrovisor para juntar todo en un solo lugar.

El asteroide *Freddiemercury17473*… al que
le silbas sus versos: *estoy ardiendo en el cielo*
/ estoy viajando a la velocidad de la luz //
…Déjame entrar en tu corazón otra vez.

Lo desenfocado de las tomas sin lentes.

Un libro perdido en el amado desorden.

El deseo no confesado, ahora iridiscente.

Nombres entrando y saliendo, sin fechas.

Imágenes dormidas en hojas transparentes
sin estación de otra vida.

Lo que vive en tu cabeza, arde.

Sujetadores, esdrújulas, uñas de gato.

Ahogada luz de la mesa de noche cuando
sientes que asaltan el paso de las horas
en la habitación carne donde manoseas.

Las flores abiertas nunca secarán.

Con Ricardo A.

(De *Fruta hendida*, inéditos)

Carla Badillo Coronado

(Quito, 1985) es poeta, escritora, periodista y traductora. Ha publicado los poemarios *Belongings/Pertenencias* (Caza de Poesía, Los Ángeles, 2009; Premio Moradalsur 2010), *Partituras incompletas (apuntes de música y otras obsesiones)* (Premio Nacional de Poesía César Dávila Andrade 2011) y *El color de la granada* (Visor, 2016; XXVIII Premio Internacional de Poesía de la Fundación Loewe a la Creación Joven). En ficción ha publicado la novela breve *Abierta sigue la noche* (Mención de Honor del Premio La Linares 2015 y Joaquín Gallegos Lara 2016), difundida por la Campaña Nacional de Lectura Eugenio Espejo. Todo esto lo resume en una frase: «funambulista a tiempo completo».

A raíz de la obtención del XXVIII Premio Internacional de Poesía de la Fundación Loewe a la Creación Joven en 2015, por su poemario *El color de la granada*, decidió emprender una travesía por Europa con el objetivo de llegar a Armenia, hasta la tumba de Sayat Nova y Serguéi Paradjánov, los dos visionarios que inspiraron su libro. Casualmente, ese mismo año se conmemoró el centenario del genocidio armenio por parte de Turquía —el primero del siglo XX—, por lo que también planea escribir algo al respecto una vez que llegue al Cáucaso.

Actualmente vive en Lisboa; conectada con la escena *underground* de la ciudad, explora diversas manifestaciones artísticas, sobre todo la música experimental, la improvisación y la *performance*. *METAMORPHOSIS* es parte de ello, un proyecto ecléctico e itinerante que aúna todas las posibilidades de su voz y su poesía con los sonidos recreados de Falésia (aka Nuno Afonso, Portugal, 1982) —guitarra, pedales, *drum machine*, *samples/field recordings*—, obteniendo como resultado un cuerpo nuevo de un lenguaje de improvisación anímica simultáneamente ancestral y contemporánea. En otras palabras: transformación; otro tipo de viaje.

II

Los instrumentos de cuerda levitan
y son los hombres los esclavos del silencio
(la música existe porque el tiempo gira sobre su propio eje)
Los símbolos hacen posible la existencia:
hay quienes se tocan el corazón por dentro
para comprobar si aún continúan vivos.

15

La vida es el gran escenario
donde todos nos travestimos
tocas por dentro el corazón del otro
y el tiempo se detiene
el latido se vuelve otro símbolo
en esta obra en la que no crees en Dios
y sin embargo ante él te arrodillas
cada vez que la belleza hiere tus ojos.

18

El diablo toca el tambor
en el centro de una habitación
cuyo dueño somos todos.
La balanza fue el primer instrumento
inventado por el homo sapiens.
La voluntad es una bailarina
que nunca deja de contonear sus caderas.
El diablo no es la tentación
el diablo es el tiempo.

19

Abundan los dedos señalando caminos erróneos
como rótulos caídos que confunden al viajero
Un atardecer no es más que un atardecer
para quien no sabe que allá en el horizonte
se erige un reino.

20

La vida es un terreno salvaje
¡Acostúmbrate!
Serás dueño de tu circo

pero nunca faltarán payasos
que intenten matarte.

Canto II

Vengo de un animal extinto
en la boca de una mujer
como una palabra pronunciada
únicamente bajo la primera lluvia
por eso llevo en mis genes
la nostalgia de quien me vio nacer
sobre un territorio que nunca
se registró en ningún mapa

En ello radica mi búsqueda
mi vértigo
mi movilidad

amo el misterio de las criaturas perdidas.

Canto IV

El miedo es una orgía de símbolos
guerreando en el corazón de mi cerebro
El miedo es un enano balanceándose
en un espejo sin luz
El miedo es el cadáver de un niño
meciendo una cuna vacía
El miedo es un pedazo de mi cuerpo
atorado en el sexo de algún dios
Y sin embargo el miedo no existe
si lo dejo de nombrar
Pero es ahí cuando aparece el eco
de todas las imágenes que me aterran
¿Acaso pensar no es otra forma de invocar?

Canto VII

Esta religión que es la poesía nadie me la impone
aún en la vibración de una nota desafinada existo
y hay belleza en esta melodía incompleta
porque incompleta fue mi vida
y sin embargo luminosa
Por eso ahora extiendo mi mano
como quien pide al menos un trozo de realidad
Pero sólo la noche toca mi cuerpo enfermo
cuerpo enamorado y enfermo
cuerpo infinito.

Canto VIII

La palabra *límite* me genera sospecha porque encierra jerarquía
la palabra *jerarquía* me genera sospecha porque encierra poder
la palabra *poder* me genera sospecha porque encierra ambición
pero también la *palabra* me genera sospecha
porque ella encierra todas las descripciones a la vez
por eso me fío del silencio y de su capacidad de albergar
los mayores misterios del universo
¿Acaso las melodías no conjugan espacios vacíos
respiros necesarios de la creación?

Canto IX

En el principio fue el caos
y de él provino la armonía de mi voz
por eso canto a pesar del tiempo
No hay final para quien nunca se rinde
por eso dirijo la tropa que carga mi cuerpo
El camino es largo como lengua de cíclope
por ella avanzaré a través de los siglos
Mi lenguaje sobrepasa la oscuridad de estos versos
la verdadera luz jamás se describe.

Canto x

Me expulsaron de todo territorio
pues no entendieron las verdades que tenía que cantar
Yo, que apenas traducía los misterios de la noche
encontré en el cielo mi único protector
Bastaba alzar los ojos para leer las profecías
en constelaciones que iluminaban al mundo
—un mundo que nunca las mereció—
Por eso os digo:
miserables los que enclavaron una roca en su pecho
para no correr el riesgo de enamorarse como yo
para no perder la cordura
ni la conciencia
ni el objetivo de una vida plagada de leyes absurdas
Yo no busqué —como ustedes— refugio en la inmortalidad
Yo solo amé profundamente y tras ello dejé testimonio
Mis palabras son caballos incendiando los campos de la inmensidad
y en ellos seguiré habitando la sagrada locura
Un día mi canto despertará a la multitud
morirá el poeta, pero no su musa.

(De *El color de la granada*, 2016)

A Nuno Afonso

Entonces entrar una mañana en el poema
sin haberlo escrito
y decir:
ahora café
ahora Gurdjieff
ahora la presencia de un hombre que escribe frente a mí
otros mundos
que serán leídos por otros seres / de otros mundos
Todos reinterpretamos la vida a nuestra manera
es decir: como mejor se pueda
Cerrar los ojos e imaginar a un tatarabuelo con rostro de dinosaurio
sin necesidad de conocer nuestro árbol genealógico

Todos tuvimos ancestros que reptaban y volaban
¿Por qué nosotros no?
Rodeados de animales y de plantas en vías de extinción
somos depredadores de nosotros mismos
Hace mucho que no voy al circo
ahora vivo en él
siglo XXI
Hace mucho que no leo las noticias
¿Para qué?
la política es lo más predecible que existe
prefiero la poesía
en ella todo es sorpresa
La vida es una sucesión de historias
que no se cuentan en la escuela
¡No hay nada más afuera! —gritan desde afuera—
siempre hay más
basta negarlo para que exista
la imagen
plácida
rueda
sucesivamente por nuestros días
La estabilidad es una bola de *ping pong*
la mente siempre una raqueta.

(Inédito)

Agustín Fernández Mallo

es licenciado en Ciencias Físicas y escritor. Es el creador del *Proyecto Nocilla* (Alfaguara), que consta de las novelas *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009), galardonadas con diferentes premios y traducidas a varios idiomas. En inglés han sido editadas por Fitzcarraldo Editions (Londres). Ha publicado el libro de relatos *El hacedor (de Borges), Remake* (Alfaguara, 2011). Su última novela es *Limbo* (Alfaguara, 2014).

También es autor de varios poemarios premiados, recogidos en *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)* (Seix Barral, 2015). Su libro *Postpoesía, hacia un nuevo paradigma* fue finalista del Premio Anagrama de Ensayo 2009. Su blog es *El hombre que salió de la tarta*. Junto con Eloy Fernández Porta tiene el dúo de *spoken word* Afterpop Fernández y Fernández.

La siguiente selección comprende poemas contenidos en el libro *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)* y uno inédito.

AL FONDO del recipiente del tiempo hay una costra [siempre] de domingo, huele al óxido de los cuchillos lanzados al mar [diana sin centro], y al de la tierra. Hace tiempo que agoté el recipiente, sorbo a sorbo me ayudó tragar tus besos, y ahora sólo queda allí abajo este continuo domingo, con su silencio mineral, sus bares cerrados, su anestesia, sólo isla, sólo hotel, sólo piedras, y sólo un hombre, que es lo mismo que decir sólo isla, sólo hotel, sólo piedras. Me siento en la escollera y supongo que el principio y fin del mundo fue y será esto, una especie de domingo. Acudo a los lugares que fueron nuestros, algo parecido a una fe o superstición me impide destruirlos, dice que con tal de mirarlos, cada día un poco, se irán desvaneciendo, mansamente, bordeando la pregunta directa, la roca desde la que te lanzabas desnuda para romper la piel del agua, de ese mar que, alguna vez lo he dicho, eras tú [diana sin centro]. Sé que el tiempo es mortal, me digo, porque lo ha inventado el hombre, que es mortal, y mientras aguardo ese destino las horas nacen peculiares, convergentes, presagiando asuntos importantes y delicados que no llegan, no, acumulan pronósticos errados, resultado de haberlo calculado todo, porque lo hermoso no se calcula, me digo [es incalculable], se pisa una sola vez y ya se gasta, aunque, eso sí, no se olvide, nunca.

(De *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*, 2001)

12

Huyendo del tedio se lanzó al pensamiento.
A las horas muertas

[detén tu cara en mi cara,
querer amar y no poder
te va desfigurando]

Llueve luz como llueve agua.
En ambos casos el cielo se derrite.

12.1

Clareas el recuerdo.
No exactamente el recuerdo sino
una especie de paradoja que une
al mismo tiempo que desune
[como la ecuación x=y sin solución, o el beso]

Copular [definición]: sacar espacio, meter tiempo.

Parece una playa, verano, y un escuálido niño en Super 8. La conciencia, carbonatada, sumergida aún en gran angular. Ahora, cuál es la más cúbica de todas las esferas. La atmósfera fue creada transparente [esto es seguro] para que el hombre que busca conociera la soledad. La tierra fue creada redonda para que el hombre encontrara en la repetición un consuelo a esa soledad.

12.2

He concebido una receta semigenial.
Ingredientes:
-1 vaso de 33 cm^3 absolutamente transparente.
-33 cm^3 de agua.

(De *Joan Fontaine Odisea*, 2002)

YO HE GANADO y perdido muchas horas mirando el ascenso vertical de las burbujas del agua con gas en un vaso. Una velocidad constante que según cierto principio de relatividad equivale a decir nula. Un ascender para hundirse en la atmósfera [que según San Juan de la Cruz equivale a decir tierra]. La mano sin óxido en la que me sumerjo. Y me la das sabiendo que no hay futuro en el fondo de los vasos salvo para organismos simples, unicelulares, fango que queda tras la caída de un cosmos, el hueco que deja su propia trayectoria. No hay célula más simple que el beso aunque su fuerza invalide las distancias y el espacio [o la luz [que es el espacio]], aunque todo aquello se corrompa ahora en este ascenso de burbujas vertical y nulo, en esta sombra de la luz que es decir más luz, esta semblanza del silencio, este moteado cuántico en la pantalla del cual *no se puede hablar y hay que callar* como dijo el maestro en el Punto 7 y al que llamaré [es natural] pixelado nº 7.

(De *Carne de píxel*, 2004)

LA ESPERANZA cóncava que se forma
al mear sobre nieve,
mapa:
genoma y cassette de territorio,
el cuerpo:
fundir pistas, alterar pistas,
vemos en el alma cristal,
materia pulida,
pero es rugosa, en sus crestas radiaba incandescente
el espectro de lo que vendría,
los valles tampoco eres tú,
un átomo emite un electrón
y reordena el mundo
[*repetimos*]
un átomo emite un electrón
y reordena el mundo,
aunque hay flashes y humus allí abajo
los acordes están hace tiempo repartidos,
pasa un coche
sin luces, se lleva por delante
todo cuanto le es irreversible: su propia luz,
la mujer que cruza de acera, una bolsa

de basura que
emite sus residuos
y reordena el mundo,
en el mismo centro de masas de tu edad
no hay masa, luz
que avanza a hachazos
hasta la bombilla desnuda del dormitorio
[agua, espacios blandos]
toda bombilla es polvo de orina,
incolora pupila,
me apago, y una ninfa susurra desde el televisor,
tranquilos, vengo del futuro
para traeros algo mejor.
[...]

(Fragmento inicial de *Antibiótico*, 2005)

ME GUSTARÍA BAÑARME en mi propia saliva para evitar
todo contacto con aquello que no soy, sin embargo
oigo dos ruidos. Que levante la mano quien no haya pasado
horas mirando cómo por un hilo un charco
desagua en otro charco. Sobre una guía telefónica,
que llena de números muertos da mucha pena,
descansan pocillos de café, platos mal apilados, pareciera
que en cualquier momento quisiera convertirse en un fregadero.
O el trigo y el arroz: nunca han sido del bosque los alimentos
que han salvado a los humanos.
Pelo una manzana
hasta unas lágrimas sólidas que hay en su corazón. Las como.
Los ejes chirrían.
Cada vez que oyes un ruido, hay un eje. Cada vez
que oyes dos ruidos, una conversación.
Nadie habla solo.
El tic-tac de la lluvia está pensado para numerar el mundo,
mejor dicho, es el vivo retrato del mundo pero en abstracto.
El agua de la bañera está desnuda
—el mar es otra cosa, no consigo
responder esta pregunta: ¿beben agua los peces?, ¿tienen sed?,

¿son sus agallas el aro roto
de un recién circuncidado?—
Oigo dos ruidos.
Sale el sol, imprime el mundo en papel continuo,
por eso no te enteras. El hombre del tiempo estará
agujereando las nubes, te pido que aceleres, me gustaría
llegar a la desembocadura del valle antes de que la noche
nos agujeree a nosotros. Hablamos
de la arbitrariedad de las constelaciones, de trazar otras líneas
entre esos sedimentos del *big bang* y los neumáticos del coche.
Con las yemas de los dedos amplío y reduzco el tamaño
de tu rostro en la pantalla, también una vez vi a un panadero
amasar una mezcla de cereal y agua.
Manifiéstate.
Siempre estaba viajando, siempre solo. En un maletín,
como un dique desprendido, acosado por las olas
aguardaba nuestro futuro.
Nos traía chucherías de los aeropuertos. Es ahora
—oigo dos ruidos,
oigo tantos ruidos—
cuando por primera vez viajamos juntos.
Eres utópico porque no tienes
un lugar asignado.

(De *Ya nadie se llamará como yo*, 2015)

(Viaje Palma de Mallorca-León, para lectura en *le Pasquín Poético*, junio de 2017)

Distintos animales cohabitan dentro de nosotros pero no coincidimos con ellos.
De modo espontáneo y sin esfuerzo vivir proporciona el más impactante spot publicitario: tu propia muerte.
Naturalmente el tiempo crea en tu rostro una caricatura, todas las facciones se hacen extremas, tienden a sus máximos y a sus mínimos, la carne va al encuentro del dibujo. El eco nada repite, es fuente original.
En el desierto de Atacama oímos un disparo de bala, sonó como un petardo de infancia, nada que ver con las películas. Crecimos con el *Photoshop* del

sonido, dijiste, y tomaste mi mano y pensé que todos los vivos y todos los muertos estamos relacionados por alguna guerra. También una estrella puede estudiarse astrofísica o económicamente.
La tragedia del monstruo es saberse hecho de trozos de cadáveres cuya identidad no recuerda. Que haya una época de tu vida, entre los 0 y 3 años de edad de la que nada recuerdas también cuestiona la existencia de lo vivido.
El cuadro de un paisaje no intenta conocer qué de oculto hay en un paisaje sino sustituirlo, la hoguera no intenta saber qué se oculta en un bosque en llamas sino sustituirlo, el ascensor no intenta conocer qué son las escaleras sino sustituirlas, la sacarina no intenta encontrar qué hay de oculto en el azúcar sino sustituirla, y el azúcar no trata de conocer qué de oculto hay en los alimentos sino con una sola cucharada sustituir la potencia calórica de aquellos.
Todo es un recubrimiento de todo, menos tú.
Acepté con resignación que esa noche la muerte viajaba conmigo.
Definición de *miedo*: no has llamado al ascensor, llega y dentro no hay nadie.
Toda muerte es un asesinato que alguien comete.

(Inédito)

Eva Gallud

(Madrid, 1973) es licenciada en Filología Inglesa y se dedica profesionalmente a la traducción. Ha traducido, entre otros, a Rupert Brooke, Siegfried Sassoon, Amy Lowell, Guy de Maupassant, Henri Barbusse o D. H. Lawrence. Además, es coeditora de la revista literaria multilingüe *Triadæ Magazine*, donde realiza labores de selección, traducción, maquetación y difusión.

Ha publicado los poemarios *Moléstenme solo para darme de comer* (LVR[ediciones, 2011), *Ningún mapa es seguro* (Palimpsesto, 2014), la *plaquette Ave* (edición personal, 2015) y *El taxidermista* (Bancarrota ediciones suicidas, 2016). Ha aparecido en las antologías *Poetrastos* (LVR[ediciones, 2011) y *20 con 20. Diálogos con poetas españolas actuales* (Huerga & Fierro, 2016). Sus poemas también han sido publicados en diversas revistas, tanto electrónicas como en papel, como *Revista Kokoro*, *Fanzine SinNombre*, *Transtierros*, *Feliz el cerdo*, *Probeta*, *Animalario*, *Erosionados*, *Pro-Vocación* o *Cuadernos de creación*.

todos los pájaros esperan en sus cables

que les cubra la niebla y los devore
todos los gritos colgados de semáforos
aguardan al ámbar para salir volando
y llevarse entre los dientes cabellos arrancados
de mujeres envueltas en bufandas rojas
la niebla retrocede deja plumas a su paso

el mástil se ahoga en polvo

cardado de espinas beligerantes
bajo la blanca tolva matinal
sus cuellos de acero enmohecen
en retorcido aroma de cadmio
ocultos tras el vientre oxidado
la madre de todas las sirenas
gira enloquecida y famélica
no hay más perfil horizontal
que las cúpulas agrestes de los depósitos

incorpórese lentamente al carril izquierdo
y continúe hasta el siguiente naufragio

(De *Ningún mapa es seguro*, 2014)

Córvido

anudas
las patas de mis pájaros
los cebas
con tinta de plomo enrojecida
les coses
pequeños huesos de ciervo a las alas
y aun así
esperas que vuelen

si por una vez observaras
a la muñeca de plumas
sabrías que tiene el cráneo roto
se le escapó la jaula
por los ojos

en el hueco de la espalda
guarda el esqueleto de un búho
no es por descuido
solo una tendencia —adquirida—
a guardar
cosas muertas

Nido

el poeta me dio la llave de la caja
intenté mantener el equilibrio
el golpe de la revelación
me cegó por una década de hojas transparentes
guardé la llave en la maleta
hasta volver a casa
la dejé sobre la mesa esperando
pasaron cincuenta años
hasta decidirme a abrir la caja
pero la fiebre
pero el frío
pero el hematoma

la contractura
el pájaro muerto de la ventana
todo el polvo que respirar antes
de tomar aire
observo los bordes afilados
de la urna
hace tiempo decidí acabar conmigo
y con todos los caballos
pero la fiebre
pero el frío
huir al bosque
arrodillarme entre castañas y agujas
de pino escarchado
arrancarle los dientes a las cabezas
de león artificial
dormir sobre cama de lechuzas
comer tierra beber resina
pero la fiebre
pero el frío
enterrar toda esa carne blanca
que me atormenta
beberme al fin la leche de tus uñas
atarte las manos
para que te estés quieta
y dejarte allí envuelta entre ramas
en aquel hoyo que cavé con Elena
que tenía la forma perfecta
que tenía el largo adecuado
la profundidad exacta
pero la fiebre
pero el frío
podrás comer de aquellas cebollas
extrañas y pequeñas
que arrancamos de todas partes
no podíamos parar
arrastradas por la increíble furia

de nuestros músculos
seguimos cavando varios días
aún no sabíamos por qué
ahora sí
ahora ya
sí

(De *Ave*, 2015)

lampayé apunta minucioso el número de alas arrancadas

ayer decías
con tus dedos manchados de grasa
goteando sobre la falda
te quiero te quiero mucho
no puedo vivir sin ti
y a la vez escupías
pequeños granos de arroz
que se arrastraban sobre la mesa
como larvas de mosca
te quiero te quiero mucho
decías mientras tu boca
seguía disparando
toda una infancia de insectos
cada vez más adultos y vidriosos
creando un montón sobre la mesa
te quiero
la masa hervía brillante
con miles de patas inquietas

recogí en un tarro todas tus palabras
y corrí a la tienda a comprar alfileres

Lampayé se retira al monte después de incendiar el pueblo

me alimento con restos de placenta seca
en este valle agujero sima
la luz solo llega en forma de relámpagos
que no llegan a iluminar la idea

creo que fui yo quien mató a los supervivientes

recojo huesos y carcasas
intento construir cuerpos nuevos.
nacerán como terneros
extracción forzosa
con las patas atadas a una cuerda

(De *El taxidermista*, 2016)

Caballo y yo

Caballo y yo salimos de noche
bebemos en acequias negras
Caballo y yo estamos vivos
no hay más muerto que Ledo
Ivo sobre el hielo blanco
Caballo frota su espalda contra mi pecho
mientras Johnny reza y yo
pregunto por los alfileres
Caballo dice: «¡Calla,
que tus ojos!»
Caballo y yo salimos de noche
escupimos en la acera hierba amarga
que recalienta nuestros oídos
No sé quién es tu caballo
pero el mío me sonríe casi nunca
solo antes de morderme la mano
No sé quién soy ni si mi caballo sabe
que es mío porque come en otro establo

pero duerme con su cabeza
reposando sobre el heno de mis muslos
hasta cuando no duerme

Ven, Hildur

Ven, Hildur,
y pregunta
si tierra o fuego,
si pudrirme al aire
o que el viento me disperse

Ven, Hildur,
que te cuente
que deseo yemas fuertes
y un hombro poderoso
para cabalgar el arco

Ven, Hildur,
dime dónde
desapareció el cuerpo
que sigue temblando
que sigue siendo alarido
que sigue siendo cuerpo
y grito
y carne
y revuelo de ojos
sobre tus dedos
luz

Ven, Hildur,
ven
a desvelarme

Carta de amor a la hermana ausente

saliste corriendo de la casa de la fiebre
saliste descalza de blanco y coronada de ortigas
miraste atrás solo para escupir
dijiste ya tengo pena suficiente
y yo temí la tala o el incendio
[No voy a contaros cómo murió mi hermana porque no está muerta]
¿recuerdas aquella vez que me mordiste la lengua
y estuve dos semanas sin hablar?
en el mapa de dolores que metiste en mi bolsillo
la noche antes de perderte entre los robles
había marcadas doscientas cincuenta y seis cruces
¿te acuerdas cuando te encontré debajo de la cama
con sangre propia entre las uñas?
esperé a que volvieras mientras la lluvia
disolvía la tierra golpeaba las piedras acallaba a los pájaros
y ya estaban enfermos todos los caballos
[No voy a contaros cómo murió mi hermana porque no está muerta]
dejé que te acercaras y me hurgaste dentro
tumbadas blancas y apretadas sobre la greda
mi hermana la de los pies pequeños tan descalza
mi hermana la de las manos espigas tan sagrada
dejé que te acercaras y me hurgaste dentro
¿recuerdas que intenté despertarte mordiéndote en el hombro?
¿recuerdas cómo me dolía el cuerpo de tanto levantarte?
dabas las gracias a las niñas por crecer
pero yo te quise siempre con cintas en el pelo
coronada de serbales asfixiada de hojas
yo te quise siempre cerca y fría
con la boca azul llena de abejorros

(Inéditos)

Juan Lamillar

(Sevilla, 1957) es poeta y crítico literario. Sus últimos libros de poemas son *Entretiempo (Antología poética, 1982-2009)* (Renacimiento, 2015), *Las formas del regreso* (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015) y *Extraña geografía* (Pre-Textos, 2017). Ha publicado recientemente *Notas sobre Venecia* (Fórcola, 2017).

Tiempo único

Nadie pierde otra vida que esta que vive
y no vive otra que la que pierde.
Marco Aurelio

Nadie pierde más vida que la que vive,
ninguno gana el tiempo que lo desgasta.
Alguien, tarde o temprano, nos dice «basta».
Quien colecciona instantes, no los escribe.

Tocamos los minutos, ¿quién lo prohíbe?
Miramos cada hora. Decimos «Hasta
mañana» cada noche, y entro en la vasta
simulación de muerte que el sueño exhibe.

Despierto con la aurora: despierta el mundo,
la realidad se aviene con mi recuerdo:
la sombra que nos llama, el sol altivo,

el amor renovado. Sé que estoy vivo.
Único y mío es el tiempo, en él me hundo,
y no vivo otra vida que la que pierdo.

(De *Extraña geografía*, 2017)

la mirada

Mirar el mundo como el ciego
que, de pronto,
recuperase el ver:
destellos de la luz, de los colores,
la inocencia manchada de las cosas.
Saber ponerles nombre:
esa es la claridad.
Nombrar cielo a lo azul
y detenerse
junto a la gris corriente de los ríos,
perderse entre el verdor pujante de los árboles,
que llegue la belleza como un deslumbramiento.

Vencer la oscuridad con las palabras.

Con los ojos cerrados

Para habitar lo desolado,
para herir con los ojos
lo que es puro e incierto resplandor,
para pisar la arena rubia de los sueños
y que el sol vaya alzando tu desnudo
hacia el trono feliz del mediodía.
En las horas de amor,
la dicha entre los párpados cerrados,
deja que venga el mar y nos despierte
con la lengua de fuego de su espuma.

(De *La nieve roja*, inéditos)

El compañero

Me dicen que te marchas,
que estás
solamente de paso,
pero no paras de pasar,
todo tú hecho fuga,
dibujando la huida.
Y me dicen también
que participo —sin querer— en el juego:
que huyes dentro de mí
y entre mis cosas,
y que yo huyo contigo.
Y que los dos sabemos
qué meta, qué final y qué frontera.

De Quevedo a Machado

De «las piadosas manos del olvido»
pasamos (y no hay tregua)
a escribir en el folio
«los diminutos pasos de la muerte».
De Quevedo a Machado,
tres siglos separados por dos versos.
Del olvido a la muerte,
las palabras precisas:
desmemoria y la nada….
Y en lo oscuro, en lo hondo, en el vacío,
¿qué mano escribirá qué verso en vano?

(Inéditos)

Martín López-Vega

(Poo de Llanes, Asturias, 1975) es autor de varios libros de poemas resumidos en *Retrovisor. Poemas elegidos 1992-2012* (Papeles Mínimos, 2013), además del poema largo *Extracción de la piedra de la cordura* (DVD, 2006) y *La eterna cualquiercosa* (Pre-Textos, 2014). La serie aquí recogida pertenece a su nuevo libro, *Gótico Cantábrico*, de inminente aparición en La Bella Varsovia. Además, ha recogido sus versiones poéticas de distintas lenguas en *Equipaje de mano* (Acuarela, 2000), *Raíz de fresno infeliz. Una antología de poesía primitiva* (Diputación Provincial de Málaga, 2009) y *Mapamundi. Poemas del siglo XX* (La Isla de Siltolá, 2014). Ha publicado también tres volúmenes de prosa miscelánea: *Cartas portuguesas* (Llibros del Pexe, 1997), *Los desvanes del mundo* (Llibros del Pexe, 1999) y *Libre para partir* (Trabe, 2008). *Extravagante tripulación* (Impronta, 2012) recoge una selección de sus entrevistas literarias (Andrade, Semprún, Zagajewski, Heaney, Hierro...). Su último libro publicado es el ensayo *Obreros de la luz. Los poetas de la duración y la elegía posmoderna* (Saltadera, 2017). *Otra vida. Poemas en asturiano 1996-2004* (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008) resume su poesía en asturiano, lengua en la que ha publicado también las prosas de *El sentimientu d'un occidental* (Llibros del Pexe, 2000) y el volumen de memorias de infancia *Parte meteorolóxicu pa Arcadia y redolada* (Ámbitu, 2005). Es traductor del portugués (Eça de Queirós, Almeida Garrett, Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, Valter Hugo Mãe...), del italiano (Pier Paolo Pasolini, Manlio Sgalambro, Alessandra Lavagnino) y del inglés (Charles Simic). Mantiene el blog de crítica literaria *Rima interna* en la web elcultural.com. Ha sido periodista, librero, editor y profesor de español y portugués en Estados Unidos.

El anarquismo del bienestar

The best way out is always through.
Robert Frost

1
(Gespräche mit Kalypso)

La música es música y no ruido
porque recordamos la primera nota.
La poesía es poesía y no ruido
porque recordamos la primera frase
(una palabra no basta; lo que importa
es la sintaxis, y cómo se rompe).
La vida es vida y no ruido...
¿Por qué? ¿Cómo?
No sé tú, yo vivo así:
organizando mi sintaxis
para después romperla en busca
de la primera nota
que siempre se esconde dentro.

2

(Monólogo de Sísifo)

Mi DNI miente, pero yo os diré quién soy:
mi nombre es Sísifo. ¿Mi genealogía?
Leí demasiado joven a Camus
y cada vez que llego al final de un sendero de la vida
pienso: ¿y ahora qué, a esperar la jubilación
admirando el paisaje? (pues aunque yo sí vea,
no es mi sentido preferido).

Es abajo, donde el musgo,
donde se repara la ilusión;
no en la cima, que no lleva a ninguna parte.

Caminaba a la orilla del río y de la carretera
pensando que era ya hora de comenzar de nuevo,
imaginaba un libro futuro donde explicase
—socráticamente— mi forma de vida, se titularía
El anarquismo del bienestar; echaba de menos
la canción del peñasco rodando ladera abajo.
Entonces un arrendajo azul
se me apareció en una rama para anunciarme
el minuto del cambio. No lo supe entonces,
tuve que recurrir a las *epistemologías nativas*
y me puse contento. Comenzar de nuevo
como una palabra sin etimología,
como un arrendajo azul sin bibliografía,
como peñasco ladera abajo. Si tarda en caer
hay que empujarlo. Qué felicidad
su sonido cayendo, roca contra roca.

No existe otra música. Mientras subes
puedes ver, casi ya en la cima,
los cuerpos congelados de quienes
intentaron hacer cumbre sin los medios apropiados:
las ganas de volver. Mientras bajas
no ves nada, sólo cantas, feliz
de tener que empezar de nuevo, ladera arriba,
peñasco adentro.

No soy yo de quienes cuando ven un cuervo
se preguntan qué querrá decirles.
No soy tampoco de quienes piensan que haya dicha alguna
en ser *apenas sensitivo*.

No es en la cima, después de todo,
donde se descansa,
sino abajo, en el valle oscuro,
después de todo y de todo lo demás,
de haberlo vivido todo en todas direcciones
sólo para volver al principio,
porque quien no quiera ser como yo
debe saber
que sólo hay otra opción, y es ser la piedra.

3

(Idea de Iowa)

Maíz y soja: mal lugar para alérgicos.
Rincones: la capilla junto al río,
el ala rota de un ángel en el cementerio,
el teatro que recuerda al *Globe*.

El amianto de los edificios.
Atracciones turísticas: una pomarada,
una calle con pasteles checos.
Humedad: en torno al 90%.

Todo tipo de pájaros: águilas calvas,
arrendajos azules, cardenales.
Ciervos como el que una vez
me estaba esperando al otro lado del puente.

Un día quise buscar Historia:
fui al museo, encontré escupideras.
Señores repartiendo nuevos testamentos.

Tanto espacio abierto que puedo imaginarme
en el museo de historia natural

el momento en que salimos del agua
aunque me distraen las figuras de los indios
que apenas han sobrevivido en efigie.
Alertas de tornado. Nieve sin fin.

Sentados a una mesa de Prairie Lights
hojeamos libros de poetas pueblerinos
y Tomaž Šalamun me dice:
esta es la Revolución de la Nada,
y va ganando.

4

(El Evtuchenko letón)

A finales del siglo pasado mi amigo Marat
me envió desde la Unión Soviética un libro de Ojars Vacietis
y una carta en la que recordaba
un viaje juntos en tren a Oviedo
para ver los monumentos del Prerrománico.
«Es mejor que Evtuchenko», me decía,
y soñé varias noches con un poema suyo
en el que se sienta en el suelo inventando la luz eléctrica.

Hoy, en una antología, he vuelto a leer a Vacietis
(que ya no es un poeta soviético
sino el poeta nacional letón:
«el Evtuckenko letón», según la antóloga)
y he subrayado en cambio dos versos
de Linards Tauns, «poeta del exilio»
—tanto bien le hace el exilio a la poesía
que deberíamos desconfiar de ella con celo—:
Quiero asegurarme de que mi ciudad
es de verdad igual a como aparece en mis sueños.

Hace mucho tiempo que no sueño con ciudades;
puede que la última vez fuese también en el siglo pasado.
Las calles que he pisado se cruzan en mi memoria
y no necesito el sueño para ver visiones.
Y no es sólo cuestión de mi memoria:

los países se han ido descomponiendo
y los poetas cambiando de nacionalidad o muriendo
o ambas cosas a la vez. Volviendo a los sueños,
Marat, son casi iguales —salvo por lo de las ciudades—
a los del siglo pasado, pero no sé si eso es bueno o malo.

5

(La ciudad Sí y la ciudad No)

Ya todos somos turistas
incluso en nuestro propio pueblo,
así que da igual: una tasca
en la esquina fadista de la Rua das Gáveas
—*passo apressado*— y la Travessa do Poço da Cidade.
El camarero dice que habla italiano
y pronuncia «Bacalhá» y pregunta «Quieren otro piato».
En otra mesa unos alemanes
elaboran una teoría sobre las mujeres portuguesas
mientras yo me hago la mía sobre los hombres alemanes.

Mi mejor teoría ociosa la elaboré una tarde en Florencia,
en el Giubbe Rosse: con el pie posado
sobre una baldosa suelta de la calle
imaginaba el carácter de quienes la pisaban también
por cómo repercutía en mí el eco de su pisada.

Bueno, al grano.
Vengo de decir adiós a los cobertizos desvencijados.
Ayer estuve con el mechón de Emily y dentro de un Hopper.
Luego en el Strand, que se había inundado,
vimos unas ediciones muy bonitas de Evtuchenko,
que se murió por la tarde; vivió lo que tres uniones soviéticas.
Todo lo que importa en mi vida
ha pasado en algún momento por esta ciudad,
así que, lo quiera o no, estar hoy aquí
ha de tener algún significado.

Toda la tinta del bolígrafo se ha descargado
dejando mis manos negras de pasado, como diciendo:

hasta aquí. En el museo, esta mañana, vi ese vídeo
en el que João Onofre suelta en su estudio un buitre
que, a falta de carroña, se aburre.

Pasado y presente juntos, hoy ese buitre soy yo
y me muero de hambre.
Rua do Alecrim abajo
me lloran los ojos de pura alegría,
de tanta ciudad sí y ciudad no reunidas
cuesta abajo camino de un río por fin sin metáfora,

por fin al principio de todo
ahora que el mundo se acaba
y yo me empeño en seguir reciennaciendo.

(De *Gótico Cantábrico*, de próxima aparición en La Bella Varsovia)

francisco Moral

fue colaborador de la revista *Onzevaras* en el año 1981 y publicó varios artículos bajo el seudónimo de Paco Loba. En 1989 vio la luz el libro de poemas *Suave viene la noche*, en la Colección Abraxas del Ayuntamiento de Madrid. Se publican posteriormente fragmentos de su obra en diversas revistas literarias como *Malvís* (1989, 1991), *La Poesía, señor hidalgo* (2001), *Poeta de Cabra* (2010), *Álora, la bien cercada* (2013), así como en multitud de medios digitales. Tras un largo periodo de casi veinte años alejado de la publicación de poesía, aparecen *Libro de las cartas* (Vitruvio, 2008), *Cuando la noche calló sobre Lisboa* (Celesta, 2010) y *Frutas y banderas* (Vitruvio, 2012). En 2014 funda, junto a Cecilia Quílez y Mara Troublant, la editorial Tigres de Papel. Posteriormente publica *Las voces que me dicen (Pessoas breves)* (Celesta, 2016), selección y traducción de la obra del poeta portugués y de sus principales heterónimos, y *El verano de los cazadores de luces* (Lastura, 2016).

Ser

como el humilde guijarro
que cantaba el poeta
como la garra de la mariposa
que sobrevuela implacable
los sueños de un tirano
como la piel que recibe
la caricia de la mano amada
como el muerto que besa
la frente del muerto que besa
tu frente.

Ser
tú
yo
nosotros
pese a ellos.

Amar

ante la tumba
de los hijos
robados
ante el estómago
eviscerado
de cada muerto nuestro.
Amar
como si folláramos
como si ellos no
como si todos
como si cada uno
como si siempre
como si ya nunca.
Como si existiese un mañana.
Como si el mundo
fuese
un
nosotros.

Reír

como niño
que ignora
el futuro
atento
solo
a la pelota
al amigo
al abrazo
de la madre.

Reír
a contramano
cuando de veteranos
nos hiela la sangre
la miseria.

Reír

al compás
de cada golpe.

Y devolverlos.
Uno
por
uno.

...la dejaban junto a tu colchón
con un llanto parecido al de un cachorro
ese gesto a pesar del miedo
a pesar del miedo te sacaste el sobretodo azul
para abrigarla

Laura Giordani

La mosca en el ojo del niño,
en el lagrimal reseco.
La mosca en la nariz
llena de mocos.
La mosca en los pliegues de sus labios
agrietados,
con surcos de sangre rosa
tan dulce y tan tristes
la sangre y el niño.
La mosca en las uñas de sus pies de niño
cuajados de mugre
(caminando
sin miedo
en la basura).
Las mosca que come
la mierda que caga
la rata que mira
al niño con ojos
de voy a comerte.
Ten cuidado, niño:
hay miles de moscas,
millones de ratas.
Y tú
estás
tan solo…

A MODO de bolero
adoro
los ocres del otoño que comienza
el castaño confuso de tu pelo
el verde de tu ira
el blanco con matices de tu piel
el gris de tu tristeza
ese rojo indignado de tu rabia
tus ojeras moradas de vigilia
y el rosa de tu coño

los adoro

vida mía

(De *El verano de los cazadores de luces*, 2016)

Metapoesía

meta poesía ponga
ruidos palabras silencios a menudo
los silencios ayudan a escuchar acentos
delicuescente ruiseñor cascajo piedra y agua
y póngase la piel del alcornoque a modo de coraza escriba
las más terribles y las dulces haga
un sayo de su capa o de su piel proponga
la sopa fría los zapatos rotos dos cronopios
y un fama
metaantipoesía meta
antipoesía y qué palabra esta más curiosa
nicanorízese en la parra procurando
no destrozar los huesitos del pollo que no caiga
del nido y se haga añicos dele
aire al molino aire a los versos mire
usted que se le pide un poema
no una insurgencia una revolución un llanto
un ruidito de pasos el aleteo de una mosca en la siesta
el crujido interior de los árboles cuando añaden un círculo
concéntrico a su edad no es eso se le pide

un poema mire qué cosa simple
un montón de palabras o unas pocas
alrededor de una estructura física
eso es
meta física
metafísica de los metales de las horas de los silencios
del universo de la intrahistoria atrévase
atrévase a la sima de los huesos
y al sonido del muerto en la cuneta
ese quejido vago imperceptible de la tierra
hágalo
secuéncielo todo junto en arquitecturas
imposibles o casi mejor dicho
haga lo que quiera quién soy yo
para decir lo que debe o no hacerse hágalo
y si me gusta
lo pintaré en la paredes en las plazas
lo pasearé por las amplias alamedas
y si no
al menos
tendrá usted un poema que sea suyo que pueda
decirlo cantarlo gritarlo susurrarlo
o romperlo

he sido árbol
un platanero municipal junto a otros veinticuatro
alineado a unos metros de la tapia
del cementerio judío
. . . . . un día me arañó
el pecho una navaja enamorada
(dibujó un corazón . . . . . esa manía
idiota con que algunos ponen dueño
a sus reses . . . . su amor . . . . su lecho . . . . su mortaja)
y aún está ahí
la cicatriz que habrá de perdurarme

he visto transcurrir las estaciones
los días y los años . . . . los daños . . . . las revueltas

con mis pies enterrados en el limo
(de a cada poco los cubren por encima
con algo a lo que llaman
eufemísticamente
abono aunque en el fondo es solo mierda
y yo
que soy así
tan raro
cuanta más mierda como . . . . más me crezco)

una vez se apoyó sobre mi espalda
una mujer bellísima apenas una niña
que años después sería asesinada
y a mis plantas varios mendigos fueron
refugiados el invierno durísimo
en que murió el bebé en brazos de su madre
(lo dejó tumbado en mis costuras
para llorar
y le gritó a su dios
un dios
cualquiera)

desde muy joven
me entutoraron para que creciera
conforme a lo esperado de un árbol como tantos
y cada año me sierran me mutilan
lo que no impide que en unas semanas
esté lleno de nidos

y cuando pasan
montados a caballo los hombres de uniforme
dejo que las palomas
subidas a mis hombros
les caguen en las gorras
manchen sus charreteras

y mi savia
revive

(Inéditos)

galego

Gonzalo Hermo

traducción al castellano de Miriam Reyes

Gonzalo Hermo (Taragoña, A Coruña, 1987). Licenciado y doctor en Filología Gallega, imparte clases de Lengua y Literatura en la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado los poemarios *Crac* (Barbantesa, 2011), ganador del certamen Xuventude Crea de la Xunta de Galicia en la especialidad de poesía en 2010, y *Celebración* (Apiario, 2014), por el que ha recibido el Premio de la Crítica de poesía gallega en 2014 y el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Poesía Joven Miguel Hernández en 2015.

Ha participado en varias antologías de poesía gallega contemporánea: *Como cantan las piedras* (Isla Negra, Puerto Rico, 2012), *NOVAS_de poesía. 17 poetas* (Fundación Uxío Novoneyra, 2013) y *De Cantares hoxe. Os Cantares Gallegos de Rosalía de Castro no século XXI* (Fundación Rosalía de Castro/ Radio Galega, 2015).

Celebración ha sido traducido al catalán por Adrià Targa para Godall Edicions en 2016, y próximamente saldrá a la luz una traducción al castellano de Miriam Reyes en La Bella Varsovia, de la que se presenta este anticipo de cuatro poemas.

Miriam Reyes (Orense, 1974) es autora de los libros de poesía *Espejo negro* (DVD, 2001), *Bella durmiente* (finalista del XIX Premio de Poesía Hiperión, 2004), *Desalojos* (Hiperión, 2008), *Yo, interior, cuerpo. Antología poética* (Festival Internacional de Poesía de Córdoba, Argentina, 2013), *Haz lo que te digo* (Bartleby, 2015) y *Prensado en frío* (Malasangre, 2016). Ha sido incluida en antologías nacionales e internacionales. Desde el año 2000 combina el trabajo de la palabra con el de la imagen, llevando la poesía a otros formatos, como el vídeo, y a otros escenarios, como los festivales de artes escénicas o de nuevas tecnologías. Además, edita y traduce poesía contemporánea gallega y portuguesa.

Nos hablaron del sur como de un lugar prohibido.

Nos dijeron:

«Todo cuanto fue materia o cuerpo hoy es dogma.

Y se organiza contra
nosotros».

Me pregunto qué sensación me invadirá cuando consiga regresar por fin
sin restos.

Si habrá ceniza que recuerde

carne capaz de comprender
la altura de este
encuentro.

Fresno negro sin brotes, sin pulmón

bajando contigo por la riada de nieve que
conduce a la
madre.

Como si vistiésemos de nuevo la piel primera.

Quisiera saber
si conseguiré regresar del frío
con un corazón imposible de decir
que no se domestica
cuando lo excedes.

Que no florece en la antesis con los demás
porque no ha dejado de brotar desde que tengo memoria

porque no hay esta vez un ahora o un nunca
ni hay animal que conspire contra quien lo amamanta.

Desde el púlpito que muestra tu carne sin nombre
quisiera ver

Faláronnos do sur como dun lugar prohibido.

Dixéronnos:

«Todo canto foi materia ou corpo hoxe é dogma.

E organízase contra
nós»

Pregúntome que sensación me invadirá cando dea regresado por fin
sen restos.

Se haberá cinza que recorde

carne capaz de comprender
a altura deste
encontro.

Freixo negro sen gromos, sen pulmón

baixando contigo pola riada de neve que
conduce á
nai.

Como se vestísemos de novo a pel primeira.

Quixera saber
se darei regresado do frío
cun corazón imposible de dicir
que non se domestica
cando o excedes.

Que non rebenta na antese cos demais
porque non deixou de agromar des que temos memoria

porque non hai desta vez un agora ou un nunca
nin hai animal que conspire contra o brazo que o aleita.

Desde o púlpito que amosa a túa carne sen nome
quixera ver

este aliento cortado por el albor

este origen imposible que nos empuja y se ausenta.

Esta abundancia.

ESTOY AQUÍ. En frente se encuentra el resto del mundo.

El viento del norte sutura tu verbo a esta casa.
Instala nuestro miedo en la raíz.
Le pone nombre a aquello que por largo tiempo creímos amar.

Piensa en el instante en que supimos que este muro caerá.
Abre la puerta, deja pasar a los perros: que coman de la mesa.

Para que huela la tierra a carnaval o a barricada de una vez.
Para que huela a algo que se deshace y se compone constantemente.

No detengas la mirada en la belleza del incendio.

Abre una fisura.

Rompe el círculo.

Escapa.

TIENES LA EDAD de tu piel,
pero la memoria es demasiado vieja para entenderlo.

Repetiré tu nombre cuando seas otro
para evocar
aquello que perdí y amé profundamente.

El lenguaje dura.

Los cuerpos no.

este alento cortado polo albor

esta orixe imposible que nos apurra e se ausenta.

Esta abundancia.

ESTOU AQUÍ. En fronte atópase o resto do mundo.

O vento do norte sutura o teu verbo a esta casa.
Instala o noso medo na raíz.
Ponlle nome a aquilo que cremos amar por moito tempo.

Pensa no instante en que soubemos que este muro caerá.
Abre a porta, deixa pasar os cans: que coman da mesa.

Para que cheire a terra a entroido ou barricada dunha vez.
Para que cheire a algo que se desfai e se compón constantemente.

Non deteñas a ollada na beleza do incendio.

Abre unha fisura.

Rompe o círculo.

Escapa.

TES A IDADE da túa pel,
pero a memoria é vella de máis para entendelo.

Repetirei o teu nome cando sexas outro
para evocar
aquilo que perdín e amei fondamente.

A linguaxe dura.

Os corpos non.

(De *Celebración*, 2014; traducción de Miriam Reyes, 2017)

Berta Piñán

(Cañu, Asturias, 1963) está reconocida como una de las voces fundamentales de la literatura moderna asturiana. Es profesora de Lengua y Literatura españolas. Durante diez años ha formado parte del Jurado de las Letras de los Premios Príncipe de Asturias y, desde 2008, es miembro de número de la Academia de la Llingua Asturiana.

Su obra, que incluye poesía, relato, ensayo y literatura infantil, está escrita originalmente en lengua asturiana y ha sido traducida, además de al castellano, a lenguas como el alemán, portugués, francés, catalán o croata. A lo largo de su trayectoria ha sido merecedora de premios como el Teodoro Cuesta de poesía, el Trabe de narración o el María Xosefa Canellada de literatura infantil, a los que hay que añadir el Premio de la Crítica de Asturias otorgado por la Asociación de Escritores en los años 2008 y 2009.

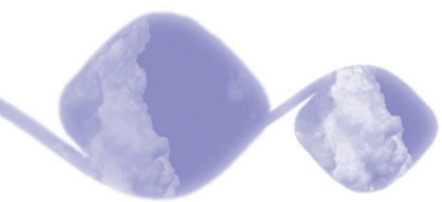
Numerosas muestras, recopilaciones, antologías y obras colectivas recogen su producción poética y narrativa. Entre los títulos de su poesía están *Al abellu les besties* (Academia de la Llingua Asturiana, 1986), *Vida privada* (Colección Teodoro Cuesta, 1991), *Temporada de pesca* (Trabe, 1998), *Un mes* (Trabe, 2002), *Noches de incendio* (Trea, 2005) y *La mancadura/El daño* (Trea, 2010). En narrativa destacan los libros *La tierra entero/Toda la tierra* (Trabe/Acento, 1996/1998) y *La maleta al agua* (Ámbitu, 2005). Y en literatura infantil ha publicado *El branu de Mirtya* (Ámbitu, 2005), *Las cosas que le gustan a Fran* (Hotel Papel, 2007), *El extranjero* (Hotel Papel, 2007), *Arroz, agua y maíz* (poesía, Pintar-Pintar, 2009) y *Mi hermana es una mofeta* (Pintar-Pintar, 2011).

Crecida

El río arrastraba plásticos y botellas,
animales muertos. El primer día
vimos una bicicleta: pensamos que, total,
le faltaba una rueda. A la mañana siguiente
bajaron, de pronto, dos postes de la luz
y esa noche sacamos velas y candiles viejos
del desván. Al otro día salimos temprano
a buscar la vaca: la encontramos como una ballena
pinta, en el pozo, tras la casa. No se fue a morir
muy lejos, dijimos. Después volvíamos
callados a casa y nunca sabíamos explicar
lo que nos pasaba.
El río arrastraba la vida y, a veces,
nos dejaba solos.

Mapa Genético

Soy araña y topo, la cabeza colorada del jilguero, soy oruga
y la corteza del abedul que como esa oruga. Soy alga y el mar
de otoño que lo arrastra a la playa, me siento sal y molécula,
soy ese charco de agua que queda en la arena y la espuma que deja
en las manos y es aire y es nada. Mi piel es mineral,
sustancias sin cesar combinadas a través de los siglos,
musgo, liquen, piedra, mi alma es la del erizo
que cruza despacio las sendas secretas del monte, la del zorzal,
la de la cabra, su lamento dolorido es el mío. Soy el gusano y el cuervo que
come al gusano y el buitre que come a ese cuervo, me siento bosque y roca,
la sombra del robledal, la sombra del castaño, la hoja del aliso,
esa rama que se alarga más allá de la orilla y con la brisa del verano
toca un instante el agua del río, que soy yo, y fluye, como el tiempo.



llena

El ríu arrastraba plásticos y botelles,
animales muertos. El primer día
vimos una bicicleta: pensamos que, total,
faltába-y una rueda. La mañana siguiente
baxaren, de siguío, dos postes de la lluz
y esa nueche sacamos veles y candiles vieyos
del desván. Al otru día salimos tempranu
a buscar la vaca: atopámosla como una ballena
pinta, nel pozu, embaxu casa. Nun foi a morrer
mui lloñe, diximos. Depués volvíemos
callaos a casa y nunca nun sabíemos explicar
lo que nos pasaba.
El ríu arrastraba la vida y a veces,
dexábanos solos.

(De *Temporada de pesca*, 1998)

Mapa Xenéticu

Soi araña y topu, la pechera colorada del raitán, soi viérbene
y l'arna de les bedules que cueme esa viérbene. Soi ocle y el mar
d'otueñu que lo arrastra a la playa, siéntome sal y molécula,
soi esti charcu d'agua que queda na arena y la espluma que dexa
nes manes y ye aire y ye nada. La mio piel ye mineral,
sustancies sin cesar entemecíes al tresvel de los sieglos,
mofu, lique, piedra, la mio alma ye la del curcuspín
que crucia adulces les siendes secretes del monte, la de malvís,
la de la cabra, el so berrar doloríu ye'l míu. Soi guxán y la pega que
cueme al guxán y l'utre que cueme a la pega, siéntome biesca y roca,
la solombra del carbayu, la solombra de la castañar, la fueya del ablanu,
esa rama qu'espurre más p'allá de la oriella y col airín del veranu
toca un instante l'agua del ríu, que soi yo y flui, como'l tiempu.)

lección de gramática

¿Cómo se dice en *uolof* la palabra frontera,
la palabra patria? ¿Y en *soniké*? ¿Cómo le llamáis al desamparo?
Si queréis decir en *bereber*, por ejemplo, «yo tuve una casa
en un arrabal de Rabat», ¿ponéis en este orden la frase? ¿Cómo
se conjugan en *bambara* los verbos que llevan al norte,
qué adjetivos le encajan a la palabra mar, a la palabra muerte?
Si tenéis que marchar, ¿es la palabra adiós un sustantivo?
¿Cómo se pronuncia en *diakhanké* la palabra exilio? ¿Hay que
juntar los labios? ¿Duelen? ¿Qué pronombres usáis para el que espera
en la playa, para el que regresa sin nada? Cuando señaláis hacia allá, en
[dirección
a casa, ¿qué adverbio escogéis? ¿Cómo se dice en vuestra, en nuestra lengua,
la palabra futuro?

eros y thánatos

Al oscurecer esperaron al jabalí junto a los maizales. Eran dos: mi padre y mi tío Milio. Mi padre contó que se habían metido detrás del laurel del campo de arriba para ver mejor por dónde llegaba y porque allí no los podía oler, el puñetero, que habían esperado echando cigarros y hablando por lo bajo, maldiciendo por el frío y por la noche y por el cabrón del animal aquel, quizás, pienso, con un odio que les venía de atrás, de otro tiempo más cruel y más antiguo. Parece ser que lo oyeron ya de lejos, rascando en la explanada que hay delante de la casa de Merín, ladino y descarado como un gato casero. Entonces metieron los cartuchos en las escopetas con cuidado de no hacer ruido y fueron siguiéndolo como podían en la oscuridad sin decir palabra, sintiendo cómo se acercaba confiado, el puñetero. Mi tío Milio contó después que lo acababa de perder entre los matorrales cuando sintió tan cerca la explosión del tiro y por eso se llevó un susto de muerte. Mi madre y yo también nos despertamos y esperamos, pero no ocurrió nada. Pasó un buen rato cuando oímos a mi padre subir las escaleras armando jaleo, torpe y pesado como un borracho ciego y desde mi cama pude sentir los gemidos de la de ellos. Toda la vida después soñé con sus manos sucias, violentas, los restos de sangre aún en los dedos, abrazando aquella noche a la mujer que amaba.

lección de gramática

¿Cómo se diz en *uolof* la palabra frontera, la palabra
patria? ¿Y en *soniké*? ¿Cómo-y llamáis al desamparu?
Si queréis dicir en *bereber*, por exemplu, «yo tuvi una casa
nun arrabal de Rabat» ¿ponéis nesti orde la frase? ¿Cómo
se conxuguen en *bambara* los verbos que lleven al norte,
qué axetivos-y cuadren a la palabra mar, a la palabra muerte?
Si tenéis que marchar, ¿ye la palabra adiós un sustantivu?
¿Cómo se pronuncia en *diakhanké* la palabra exiliu? ¿Hay que
xuntar los llabios? ¿Duelen? ¿Qué pronomes usáis pal qu'espera
na playa, pal que regresa ensin nada? Cuando señaláis p'allá, pa contra
casa, qué alverbiu escoyéis? ¿Cómo se diz na vuestra, na nuestra llingua
la palabra futuru?

Eros y Thánatos

N'escureciendo esperaren al xabalín al pie de los maizales. Yeren dos: mio padre y el mio tíu Milio. Mio padre contó que se metieren tres del lloréu del prau d'arriba pa ver meyor per ónde llegaba y porque ellí nun los golía'l puñeteru, qu'esperaren echando pitos y falando pelo baxo, maldiciendo pol fríu y pola nueche y pol cabrón de bichu, igual, pienso, con un odiu que-yos venía d'atrás, d'otru tiempu más cruel y antiguu. Dizque lu sintieren yá de lloñe, fozando na llanada qu'hai delantre casa Merín, foín y descaráu como un gatu caseru. Entós metieren los cartuchos nes escopetes con curiáu de nun facer ruíu y fueren siguiéndolu como podíen na escuridá, ensin dicir palabra, sintiendo cómo s'acercaba tou fiau'l puñeteru. Mio tíu Milio dixo depués que lu acabara perder pente la sebe xusto cuando sintió tan cerca l'españíu del tiru y por eso llevó un sustu de muerte. Mio madre y yo tamién espertamos y esperamos pero nun pasó más nada. Al ratu grande oímos qu'entraba mio padre, que xubía les escaleres armando xaréu, torpe y pesáu como un borrachu ciegu y dende la mio cama sentí los rinchíos de la d'ellos. Tola vida depués soñé coles sos manes puerques, violentes, los restos de sangre tovía nos deos, abrazando aquella nueche a la muyer qu'amaba.

(De *Un mes*, 2002)

Sidra

A primeros de septiembre recogíamos
la manzana y en octubre ya nos poníamos
con la sidra. Mis tíos majaban
a golpes secos, sudando sobre
la duerna. La gente más joven cargaba
al hombro con sacos y botellas.
Mi abuelo apretaba el lagar, sólo
lo justo, les decía.
Y aquel zumo goteaba
entre las tablas como un petróleo
frío, dulce, denso.
Era un mundo solamente de hombres,
un mundo cortado
a su medida.
Toda la violencia estaba allí agazapada.
Toda la violencia, como una alimaña,
se resistía a mostrar entonces
sus pezuñas.

herencia

Me enseñó los secretos del arte
culinario:
cómo batir la clara para que suba,
qué hacer para que no pique en los ojos
la cebolla,
la sal y la levadura en armonía
combinadas, las tazas de azúcar
por persona y el punto exacto
del aceite.
Esa fue su herencia:
pesos, medidas, proporciones,
tiempos de cocción, trucos y
recetas de cocina.
No hablamos mucho más
ella y yo todos esos años

Sidre

A primeros de setiembre apañábemos
la mazana y n'ochobre yá tábemos
col sidre. Los mios tíos mayaben
a golpes secos, sudando enriba de
la duerna. La xente más menudo
acarretaba sacos y botelles.
Mio güelu apertaba'l llagar, namás
que lo xusto, yos decía.
Y el zusme aquello gotiaba
peles tables como un petroliu
frío, duce, denso.
Yera un mundo d' homes namás,
un mundo cortáu
a la medida d'ellos.
Tola violencia taba ellí agazapada.
Tola violencia, como una foína,
resistíase a amuesar entós
les sos pezuñes.

herencia

Deprendióme los secretos del arte
culinariu:
cómo bater la clara pa qu'esponxe,
qué facer pa que nun pique nos güeyos
la cebolla,
el sal y el formientu n'armonía
entemecío, los caciellos de zúcare
por persona y el puntu exactu
del aceite.
Esa foi la so herencia:
pesos, medides, proporciones,
tiempos de coción, trucos
y recetes de cocina.
Nun falamos muncho más
ella y yo toos esos años

en los que estuvimos juntas.
Si esperaba otra cosa,
nada hubo. Ninguna señal
de aprobación o ni tan siquiera
de reproche.
La nuestra fue, como tantas,
una historia de silencios.
Todas las palabras no dichas
se quedaron allí, hirviendo
a fuego lento.

Aire de familia

¿Qué tienes tú que ver conmigo, dime,
a qué vienes ahora
con sonrisa inocente
a sonsacarme? ¿Qué quieres
a estas alturas de la fiesta?
Apenas reconozco ya tu cara,
la piel por fin intacta —borrados
de un manotazo los surcos
de los años—
y esos andares tuyos
tan torpes, indecisos,
ligera aún la mirada
del peso de los días.
¿A qué vienes, a ver,
si ni siquiera hablamos ya
la misma lengua,
si, en realidad, nunca
llegamos a compartir
la misma mesa?
Al fin somos lo que íbamos
a ser desde el principio:
dos extrañas con aire
de familia,
arañas tejiendo, dóciles,
nuestro propio laberinto.

nos que tuviemos xuntes.
Si esperaba otra cosa,
nada hubo. Nenguna señal
d'aprobación o siquiera
de reproche.
La nuestra fue, como tantes,
una historia de silencios.
Toles palabres nun diches
quedaren ellí, referviendo
a fueu lentu.

Aire de familia

¿Qué tienes tu que ver comigo,
dime, a qué vienes agora
con sorrisa inocente
a sonsacame? ¿Qué quieres
a estes altures de la fiesta?
Malpenes reconozo la to cara,
el piel por fin intacto —borraos
d'un manotazu los sucos
de los años—
y esos andares tuyos
tan torpes, indecisos,
llixera tovía la mirada
del pesu de los díes.
¿A qué vienes, a ver,
si nin siquier falamos yá
la mesma llingua,
si, en realidá, nunca nun
fuimos compartir
la mesma mesa?
Al fin somos lo que díbemos
ser dende'l principiu:
dos estrañes con aire
de familia,
arañes texendo, mansulines,
el nuestru propiu llaberintu.

Esa muchacha que,
insolente, nos mira
a ti y a mí.
Y que a las dos nos niega
Y nos iguala.

Conversaciones con mis hijas

La historia del soldado ruso en el Berlín en llamas, cómo arriesgó la vida para rescatar de la Biblioteca un puñado de libros, la historia de la chica a la que le quemaron la cara con ácido, que le gustaba charlar con el vecino, dijo, y después ganó el juicio, la historia de vuestra abuela que escondía gente en el desván cuando la guerra y no miraba de qué bando, la historia de la niña que quería nombre de niño y, al final, lo llamaron Mario para toda la vida, si algo de esto cambia las cosas, me preguntáis.

Encuentro

que yo engordé pero que tú tampoco
has adelgazado.
Es lo que dijo mi hermana
nada más vernos.
También que no le gustaba cómo llevaba
el pelo.
—Con el buen pelo que tú tienes y es como si le hubieras cogido manía.
Después de todo este tiempo, por lo que se ve,
eran las cosas que teníamos pendientes
para decirnos.

Esa rapaza que,
insolente, nos mira
a tiy a min.
Y que a les dos nos niega
Y nos iguala.

(De *La mancadura/El daño*, 2010)

Conversaciones coles mios fíes

La historia del soldáu rusu nel Berlín en llames, cómo arriesgó la vida pa rescatar de la biblioteca un puñáu de llibros, la historia de la moza que-y quemaren la cara con ácidu, que-y prestaba dar la parola col vecín, dixo y depués ganó´l xuiciu, la historia de la vuestra güela qu'escondía xente en desván cuando la guerra y nun miraba de qué bandu, la historia de la nena que quería nome de nenu y, al final, llámaren-y Mario pa tola vida, si dalgo d'eso cambia les coses, me preguntáis.

Alcuentru

que yo engordé pero que tu tampocu
aflaquesti.
Es fue lo que dixo la mio hermana
namás venos.
Tamién que nun-y prestaba cómo llevaba'l
pelo,
—Col bon pelo que tu tienes y ye como si-y garrares manía.
Depués de tou esti tiempu, polo que se ve,
yeren les coses que teníemos pendientes
pa decinos.

Despedida

Le preguntaron si tienes una máquina del tiempo para viajar al pasado y sólo puedes quedarte una hora, adónde irías.
Señaló un día de hace treinta años, una hora antes del golpe.
—Para despedirme— dijo.

Despidida

Preguntáren-y si tienes una máquina del tiempu
pa viaxar al pasáu y namás pues quedate una hora,
ónde dibes.
Señaló un día d'hai trenta años, una hora enantes
del golpe.
—Pa despidime— dixo.

(De *Cachos/Trozos*, inéditos)

poesía
otras lenguas

inglés

fiona Sampson

traducción al castellano
de Mario Martín Gijón

Fiona Sampson (Londres, 1963) es una poeta y escritora británica, traducida a treinta y siete lenguas, que ha obtenido premios en Estados Unidos, India, Macedonia y Bosnia. Es miembro de la Royal Society of Literature, ha publicado veintisiete libros y ha recibido el Newdigate Prize, el Cholmondeley Award, la Hawthornden Fellowship y numerosos galardones de los Arts Councils of England and Wales, la Society of Authors y la Poetry Book Society. Sus últimos libros publicados son *Lyric Cousins: Poetry and Musical Form* (Edinburgh University Press, 2016), el poemario *The Catch* (Chatto & Windus, 2016) y el estudio *Limestone Country* (Dufour, 2017). Acaba de terminar una biografía de Mary Shelley (Profile, 2018) y es catedrática de Poesía en la University of Roehampton, donde dirige el Poetry Centre.

Mario Martín Gijón (1979) ejerció la docencia en las universidades de Marburgo (Alemania) y Brno (República Checa); actualmente es profesor en la Universidad de Extremadura. Autor de varios libros de narrativa y ensayo, como poeta ha publicado los poemarios *Latidos y desplantes* (Vitruvio, 2011), *Rendicción* (Amargord, 2013) y *Tratado de entrañeza* (Polibea, 2014). Recientemente ha coordinado, junto a Rosa Benéitez Andrés, el libro *Lecturas de Paul Celan* (Abada, 2017).

los visitantes

Cuando los caballos vinieron de visita
huéspedes extraños
comiéndose el abono esparciendo
sus restos y colores

demasiado grandes y repentinos
vecinos demasiado curiosos
pisando torpemente
el camino oliendo las rosas

cuando nos visitaron
esa mañana temprano
quebrando la cancela
atravesando la zanja

suaves pero certeros
como en un sueño
respondimos a su llamada
saliendo a su encuentro

descalzos entre las rosas
con nuestros propios sueños
y el olor a sueño
agarrado a nuestras sienes

despiertos a medias
podíamos vernos como nos soñaran
caminando entre caballos
como ellos entre nosotros.

Visitors

When the horses came to visit
strange guests
eating the compost spreading
its scraps and colours

too big and sudden
curious neighbours
stepping awkwardly
along the path sniffing the roses

when they visited us
early in the morning
snapping the fence rail coming
in across the ditch

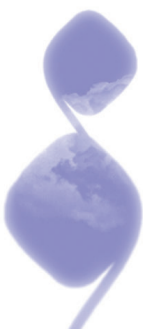
mild yet certain
in the way of dreams
and we answered their
summons stepping out

barefoot among the roses
with our own dreams
and the smells of sleep
still clinging to us

half awake
we saw ourselves as they had dreamt us
walking between them
as they walked between us.

rito

Se abren camino
a través de los campos
donde yace la nieve
como escombros
están cantando
o al menos piensas
que eso es lo que oyes
el viento arrastra
voces arriba
y abajo llevan
objetos estás
demasiado lejos
para percibirlas no
van fluidas
sobre la nieve
sobre los escombros
del invierno
a veces se detienen
parecen gesticular
o podrían
estar danzando
desde aquí está demasiado
lejos para ver demasiado
frío demasiado lejos
nuestros padres y madres
fundadores
abriéndose camino
como si hacia
nosotros como si hacia
otro destino.



rite

They make their way
across the fields
where snow lies
like rubble
they're singing
at least you think
that's what you hear
the wind carries
voices up
and down they carry
objects you're
too far away
to make out they
do not go smoothly
over the snow
over the rubble
of winter
sometimes they pause
and seem to gesture
or they could
be dancing
from here it's too far
to see too cold
too long ago
our forefathers
and mothers
making their way
as if towards
us as if
towards some other
destination.

(De *The Catch*, 2016)

Jeffrey Yang

traducción al castellano y nota de Jordi Doce

Jeffrey Yang (Escondido, California, 1974) trabaja como editor literario en New Directions y en la revista *The New York Review of Books*, y ha publicado hasta la fecha dos libros de poemas, *An Aquarium* (Graywolf Press, 2008) y *Vanishing-Line* (Graywolf Press, 2011), en la prestigiosa editorial Graywolf Press. También ha traducido al inglés la poesía de Ahmatjan Osman, Liu Xiaobo y Su Shi, y más recientemente el libro autobiográfico de Bei Dao *City Gate, Open Up*.

An Aquarium, su primer y sorprendente libro, fue objeto de una versión alemana en 2012 y verá próximamente la luz en España en La Garúa Libros. El poemario, que subvierte con inteligencia las convenciones del bestiario tradicional, toma los nombres de distintos seres acuáticos para tejer una intrincada y sorprendente malla de referencias, una red argumental tan lúcida como lúdica que salta en zigzag por los asuntos más diversos sin pararse un instante. En el libro hay un poco de todo: desde piezas epigramáticas a otras más reflexivas o meditativas, pero el tono general es una mezcla de distanciamiento y humor, de curiosidad y sorna inteligente, que atrapa desde la primera página y nos obliga a pensar deprisa, furiosamente (como quería Ashbery en un célebre poema), para encajar las piezas del puzle.

Jordi Doce reunió una muestra de su poesía con el título de *Nada se pierde. Poemas escogidos* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015). Posteriormente ha publicado *No estábamos allí* (Pre-Textos, 2016; mejor libro de poemas de 2016 según *El Cultural*; I Premio Nacional de Poesía Meléndez Valdés).

Como traductor, ha preparado ediciones de la poesía de William Blake, T. S. Eliot, W. H. Auden, Charles Tomlinson, Charles Simic, Anne Carson y John Burnside, entre otros, así como de la prosa de Thomas de Quincey y John Ruskin.

En prosa ha publicado, entre otros, los libros de notas y aforismos *Hormigas blancas* (Bartleby, 2005) y *Perros en la playa* (La Oficina, 2011).

Cangrejo

De soslayo avanza el cangrejo. Poetas,
filósofos, el cuerpo
político comparten distintos aspectos
de este problema.

Dinoflagelados

De noche, el parpadeo azul del oleaje
es producido por dinoflagelados. En grandes
cantidades, causan ciguatera
y mareas rojas. Sin ellos
el mar moriría. Algunas causas
son invisibles a simple vista.
Persigue el equilibrio
más que la neutralidad.

Delfín

Los griegos pensaban que los delfines
habían sido hombres una vez.
El delfín chino de río era una diosa.
Los científicos nos dicen que si
reordenamos algunos de nuestros genes
nos convertiríamos en delfines. ¡Eso sí
que sería progresar!

Anguila

Las anguilas son criaturas viscosas.
Pero nunca mienten. Si perciben
la más leve jactancia, te arrancan
el dedo de un mordisco. Con cuidado
estudia las manos de los políticos.

Crab

Slantwise the crab advances. Poets,
philosophers, the body
politic share different aspects
of this problem.

Dinoflagellate

The glow of crashing waves at night
is caused by dinoflagellates. In great
quantities, they cause ciguatera
and red tides. Without them
the sea would die. Some causes
are invisible to the naked eye.
Strive for equilibrium
rather than neutrality.

Dolphin

The Greeks thought dolphins
were once men. The Chinese
river dolphin was a goddess.
Scientists tell us that if we
rearrange a few of our genes,
we'd become dolphins. Wouldn't
that be real progress!

Eel

Eels are slimy creatures.
But never lie. If they sense
the slightest pretence, they'll
bite off your finger. Carefully
study the hands of politicians.

lenguado

Silencioso en la arena del lecho marino
el lenguado duerme. Si te
acercas a su rostro, la perspectiva
se invierte y el lenguado
encubre un sueño de infinito.

foraminíferos

La prueba de un foraminífero
es su concha: membranoso,
aglutinado o calcáreo
endoesqueleto
citoplasma que fluye
por la cámara del foramen
hacia la cámara de
una única célula, movimiento de
seudópodo granuloreticuloso,
palacio del recuerdo de Ōkeanós.
Los foraminíferos se encuentran
en todas las latitudes y hábitats
marinos: blanco foraminífero
en los acantilados blancos de Dover.
En las pirámides de Gizeh
Herodoto vio «lentejas petrificadas»;
el ojo de Aldrovandi se desplazó
de Aristóteles a Galileo:
las conchas romboides
tienen rígidos tubérculos epigenéticos.
Para Oppen
una prueba de la poesía es
sinceridad, claridad, respeto…
Para Zukofsky, *la gama de placer*
que proporciona en cuanto vista, sonido e intelección.
En sueños
Vishnú visitó a Appakavi,
quien recibió los secretos de
la gramática de Nannaya: *La poesía*
es el saber definitivo.

flounder

Silent on the sandy seafloor
the flounder sleeps. As you
near its face, perspective
reverses and the flounder
dissimulates a dream of infinity.

foraminifera

The test of a foraminifera
is its shell—tectinous,
agglutinated, or calcareous
endoskeleton
cytoplasm streams
thru foramen chamber
to chamber of
a single cell, granulo-
reticulose pseudopodia motion,
memory palace of Okeanos.
Foraminiferans are found
at all latitudes and marine
environments—foraminiferal white
of the White Cliffs of Dover.
In the pyramids of Giza
Herodotus saw "petrified lentils";
Aldrovandi's eye turned
from Aristotle toward Galileo:
the rhombic shells
have epigenetic stony tubercles.
For Oppen
a test of poetry is
sincerity, clarity, respect…
For Zukofsky *the range of pleasure*
it affords as sight, sound, and intellection.
In a dream
Vishnu visited Appakavi
who received the secrets of
Nannaya's grammar: *Poetry*
is the ultimate learning.

Garibaldi

Fuori dagli schemi, rompiendo
reglas y moldes, dicen los italianos
de Garibaldi. Entre papa,
monarca o república no escogió
ninguno de los tres. Ni aceptó dinero.
Tras ser derrotado trabajó en una fábrica de velas
en Staten Island. Aburrido
del sebo se echó a la mar,
ya en Lima luchó con la fiebre, el reumatismo,
luego comandó la nave *Carmen* hasta Cantón
con un cargamento de guano.
Renunció a todo por una Italia unificada.
El pez
damisela es un naranja luminoso que evoca
el color del dharma.

Google

Google es un mar de consciencia.
A medida que se expande el mar se encoge.
Como Oz, es la entidad más competente
que no sabe nada. *La información*
no es nada originalmente sino diferencia.
Surfea una ola: el conocimiento purifica.

holoturia

Biomedio arenoso, hogar de holoturias.
Para los humanos, las holoturias
son negocio a lo grande. Su única defensa
es quedarse rígidas y expulsar sus vísceras.
Es un ritual sagrado.

Garibaldi

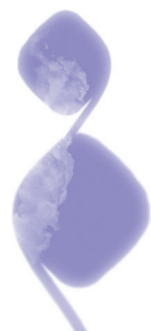
Fuori dagli schemi, outside
plans and patterns, Italians
say of Garibaldi. Between pope,
monarchy, or republic he chose
none. Nor did he accept payment.
After one defeat he worked in a candle
factory
on Staten Island. Tallow
boredom drove him to sea,
in Lima, he fought rheumatism, fever
then captained the *Carmen* to Canton
with a cargo of guano.
For a unified Italy he gave up everything.
The damsel-
fish is a flashing orange that evokes
the color of dharma.

Google

Google is a sea of consciousness.
As it expands, the sea shrinks.
Like Oz, it is the most knowledgeable
entity that knows nothing. Information
is originally nothing but difference.
Surf a wave: knowledge purifies.

holothurian

Sand biome holothurian home.
To humans, holothurians are
Big Business. Their only defense
is to stiffen and spit out their stomachs.
This is a holy ritual.



Diseño inteligente

El egoísmo y el interés partidista
definen el diseño inteligente
y los laboratorios de ideas. Los laboratorios
de ideas delatan
una falta de diseño inteligente.
La naturaleza describe su propio
diseño. Bienaventurados sean los pobres.
¿Podéis desenredar la paradoja?

Medusa

De vez en cuando un cangrejo se cansa
de su avance de soslayo y polizón
en la campana de una medusa. La campana
palpita mientras la medusa vaga, vaga
(*en una dirección y luego en otra,*
pero yéndose en general por la tangente),
al ritmo de fuerzas antípodas.
El alimento entra y sale; los días pasan.
Quizá un día el mar los arroje a la playa:
la medusa muere, y el cangrejo
redescubre un nuevo mundo.

Jiang Kui

Jing Wang traduce a Jiang Kui
de la dinastía Song del norte: «Al escribir poesía
es mejor aspirar a ser distintos
de los antiguos que intentar
asemejarse a ellos. Pero mejor aún
que aspirar a ser distinto es que estés destinado
a encontrar tu propia identidad con ellos,
sin aspirar a la identificación;
y que estés destinado a diferir de ellos,
sin aspirar a la diferenciación».

Intelligent design

Self-interest and party politics
define intelligent design
and think tanks. Think
tanks betray
a lack of intelligent design.
Nature describes its own
design. Blessed are the poor.
Can you unravel the paradox?

Jellyfish

Occasionally a crab tires of its slant-
wise ways and stowaways
on the bell of a jellyfish. The bell
pulsates as the jellyfish drifts, drifts
(*in one direction and then in another,*
but generally spreading slantingly)
to the rhythm of antipodal forces.
Food comes and goes; days pass.
Perhaps one day both wash ashore:
the jellyfish dies, and the crab
rediscovers a new world.

Jiang Kui

Jing Wang translates Jiang Kui
of the Northern Song: «In writing poetry,
it is better to strive to be different
from the ancients than to seek to be
identical to them. But better still than
striving to be different is to be bound
to find one's own identity with them,
without striving to identify;
and to be bound to differ with them,
without striving to differ.»

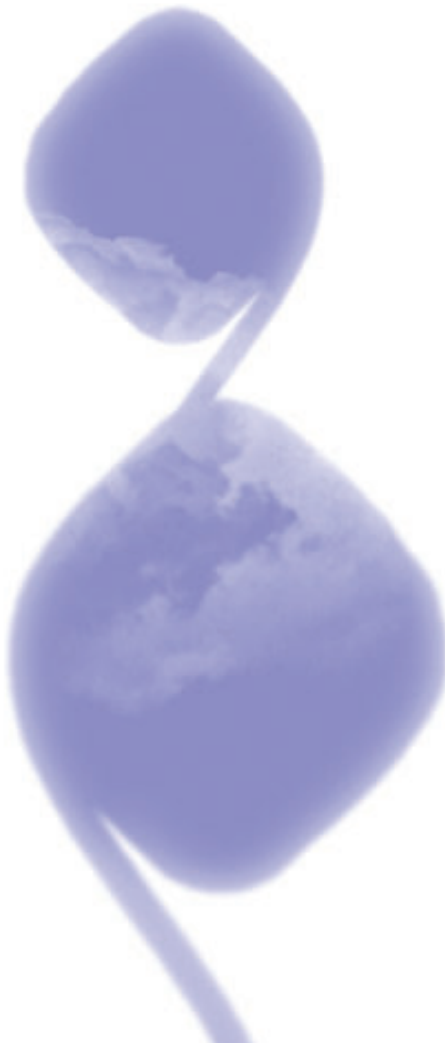
Kelp

Qué fácil es perderse
en un bosque de kelp. Entre las grandes
láminas frondosas, la luz del sol
traspasa la superficie del agua; los nutrientes
llevan la vida allí donde sólo
habría un mar estéril; un vasto eco-
sistema respira. Siendo
cada ser
un eslabón del ser.

Kelp

How easy it is to lose oneself
in a kelp forest. Between
canopy leaves, sunlight filters thru
the water surface; nutrients
bring life where there'd other-
wise be barren sea; a vast eco-
system breathes. Each
being being
being's link.

(De *An Aquarium*, 2008)



Javier Blancart Campos

(Córdoba, 1988) ha estudiado Filosofía en la Universidad de Sevilla. Participa en varios grupos y talleres de creación poética en Córdoba y Sevilla.

Reciclaje

1. Comprar una bolsa en el supermercado.

2. Vaciarla en la encimera, doblarla bien chiquita y meterla en el bolso para por si acaso.

3. Al solicitarla la enfermera de Urgencias, sacarla del bolso y desplegarla. Verle las arrugas y llenarla con una ropa que ya no vestirá más carne arrugada.

4. Vaciarla en el cesto de la ropa sucia y ponerla en el cubo para los restos orgánicos

Ch'alla

En la plaza de la Basílica, un cura-cara de cura chispea agua bendita desde un cubo azul de plástico. Tiene la fineza de bendecir con una flor.

El capó de cada coche está levantado (*lo tenemos levantado hacia el Señor*). Un motor, aún caliente, recibe la bendición con un quejío.

Tuning andino: serpentinas con los colores de la wiphala, koa, hojas de coca y flor de retama.

Un hombre descorcha la tercera botella de bebida espumosa y la vierte alrededor del coche. Dos mujeres, con bombín y enaguas eternas, diluvian pétalos.

Un niño ríe y otro llora, ensordecidos por los estruendos de los petardos.

Otro hombre, con una gran cruz dorada sobresaliéndole de la camisa, descarga del maletero la tercera caja de cervezas. La familia del coche de atrás se saca una foto con el cura, el cubo y la flor. Todos ponen cara de cura.

Al costado de la plaza, alguien prepara truchas del Alto Lago para la ofrenda a la Pachamama.

Ni siquiera es domingo.

Y es verdad

Y es verdad el naranja, el rojo y el amarillo para la daltónica verdad.

Y es verdad el olor a lluvia en tus párpados.

Y es verdad el azahar comiendo de tus manos, dedos planos.

Y es verdad el sepia que arrastra el viento cuando mueve el flequillo de la fotografiada.

Y es verdad tu cara, tu espanto frío, de despedida con una nota al pie de página.

Y es verdad el gusto a goma sobre el verso ventilado.

Y es verdad que justificas el estornudo, incluso en invierno, porque la franela está hecha, mínimo, para dos.

Y es verdad que la palmera de fuegos artificiales muere el último domingo de feria.

Y es verdad que me quemé con aquellas palabras, que sonaron a noticia de incendio de Doñana. Hay palabras que producen desastres naturales.

Y es verdad la grieta de tu espalda por mi culpa.

Y es verdad que el escupitajo de la salamanquesa dejó calva a la tortuga.

Y es verdad que medio pulmón me falla desde el último boca a boca.

Y es verdad que medio pulmón me funciona desde el último boca a boca.

Y es verdad que pasé medio luto porque soy incapaz de desterrar otro réquiem.

Y es verdad que trafico con la arena de las playas en que estuvimos haciendo romper las olas. No vimos ninguna bandera verde.

Y es verdad que tengo un miedo que ni la poesía podrá canalizar. Hay puntos seguidos que me aterrorizan.

Y es verdad

pero/

Ranking semanal

Sagitario. El eclipse te favorecerá con un nuevo flechazo. En Carnaval ten a mano tu fuego, Venus te invitará a un cigarro.

Libra. Llevas haciendo equilibrios tantas lunas que, bajo la cruz de tu báscula, ya no plañe Magdalena. Día de suerte: ayer.

Piscis. Esta Luna nueva es para ti. Arriesgarás. Nadie podrá pararte en lo que te propongas. Tienes la fuerza del mar aun siendo desierto. El Estrecho son 14 km.

Tauro. El eclipse te hará sentir el cambio climático. En tu cuerpo hay una curva con área de recreo. Momento más favorable del día: la merienda en campo abierto.

Aries. Encontrarás buenos aires en la calle Florida, o viceversa. Te darán la estabilidad económica que buscas. Tu color es el blue.

(Inéditos)

Yasmín C. Moreno

(Madrid, 1993) está graduada en Psicología por la Universidad Autónoma de Madrid y tiene un máster en Psicología General Sanitaria por la Universidad Rey Juan Carlos.

Ha publicado los poemarios *El beneficio de la enfermedad* (Ártese quien pueda, 2014) y *Trema* (Amargord, 2016), así como la novela breve en formato digital *Los días verdes* (Plataforma Editorial, 2016). Algunos de sus poemas han aparecido en antologías como *Acaso esta atrocidad es el centro de todo* (Stillness and Blood, 2015) y en revistas como *Maremágnum*, *Kokoro* o *Zéjel*.

SIENTO el trema llegar contra mí

chocar contra mí

aguardar palpitando

contra mí.

Yo lo acorralo hasta que se calma

y se hace muy pequeño:

un pescado muerto boqueándome en

los pechos.

El trema no desaparece

nunca

se filtra

se reabsorbe

y en cualquier momento

brota

Tengo miedo de mí misma

igual

que el agua

tiene miedo de ahogarse

Nacer

ese verbo luminoso que consiste en

engancharse y desgarrarse

de pececillos al útero

como anclas

El tajo necesario el terciopelo del moho unas

cuantas ramas en los pulmones

Cómo se ahuecó mi pecho

la primera vez que oí decirlo,

Madre.

(De *Trema*, 2016)

Este tallo

que se forjó

todo este tiempo

en mi médula

un eterno germinar de bronquios y garganta

Estas capas de dolor

tectónico

que chirriaban

con la paciencia vegetal

de quien aguarda el agua

Dolor de niño creciendo durante la fiebre

así

brotaban

las hojas

(Inéditos)

Constantino Molina

(Pozo-Lorente, Albacete, 1985) abandonó los estudios de licenciatura en Humanidades en el año 2006, y desde entonces ha ocupado muy distintos puestos de empleo que nada tienen que ver con la labor literaria (pintor, ferrallista, jardinero, auxiliar de topografía y un largo etcétera).

Su primer poemario, *Las ramas del azar* (Rialp, 2015), fue galardonado con el Premio Adonáis de Poesía en 2014 y con el Premio Nacional de Poesía Joven en 2016. Su segundo poemario, *Silbando un eco extraño* (Hiperión, 2016), mereció el Premio Alfons el Magnànim en 2016. Desde 2015 es colaborador del diario *ABC Castilla-La Mancha*. Actualmente reside en Madrid en situación de desempleo.

Extraña vocación

Cueva de Catalina de Cardona, Casas de Benítez

En esta oscura cueva
inició una mujer en soledad
su vida de ermitaña.

Aquí vivió, durante varios años
persiguiendo los dones más divinos
y la iluminación espiritual.
Años entre cilicios y pesares,
entre sangre y cadenas.
Vestida con andrajos miserables
y, como un animal, alimentándose
de hierbas y raíces.

Los libros, dicen de ella
que prefirió la vida de eremita
despreciando un palacio,
que sus flagelaciones y tormentos
fueron tantos que a muchos espantó.
Y que la acompañaban visiones
tan terribles como hermosas.

Me pregunto, incapaz de comprender,
qué laberintos trazan
el alma y el espíritu
para engañarse tanto.
Qué tormentos no habrán padecido antes
para buscar refugio en el sufrir.

Qué extraña vocación,
la vocación absurda del dolor.

(De *Las ramas del azar*, 2015)

También acantilados

No siempre acaba el mar
en apacibles playas arenosas.
También acantilados
delimitan las líneas de la costa.

No siempre
el que contempla el mar
obedece al sereno pensamiento
de la docilidad y de la mansedumbre.

Ya que también el vértigo
entiende de placeres y armonías.

Velintonia, 3 – Víznar s/n

Busquemos un hogar para los versos.

Que en su fachada aniden las metáforas
y que brille un cartel donde se lea:
Casa de la Poesía.

Busquemos. ¿Pero dónde?

Quizás entre las calles más humanas
de una ciudad sin miedo.

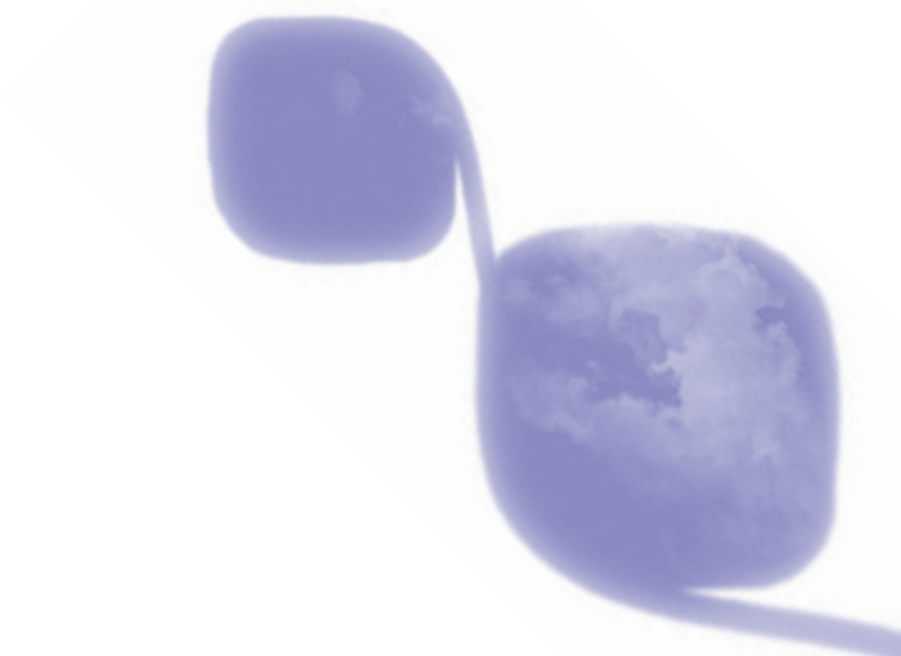
Quizás entre los restos de otras épocas,
de la mano de estudios arqueológicos,
o sobre los cimientos
de un pueblo todavía no nacido.

Quizás entre la herencia de algún Nobel
o bajo los escombros de una guerra.

Busquemos ese hogar.

Llamemos a las puertas,
cavemos en el barro de las fosas
y que esta pobre perra apaleada,
que durante los siglos ha lamido
la mano tentativa del decoro,
por fin tenga un lugar donde morir
tranquila y en silencio.

(De *Silbando un eco extraño*, 2016)



Autorretrato a contraluz

A Vicente Gallego

Colmo de sugestión
se alzan iluminados
los locos que sonríen.

Un arriba tan alto
que yo perdí su vuelo
para quedarme aquí:
abajo con lo mío.

Siempre con una fe desatendida.

En algo estoy dichoso.
En algo sé que bebo
que no tiene delirio y es grandeza.

En algo estoy metido,
en algo que no vuela ni ilumina.

(Inédito)

Iago París

Duración: 23 años.

Etiquetas: escritura, literatura, física, búsqueda, videojuegos, comerse la cabeza, incipiente, movimiento.

Descripción: con tono lírico amanece en las llanuras madrileñas, madura lentamente en bucólica ruralidad, floreciendo su amor a la sabiduría y desarrollando una voz más reflexiva y menos rimbombante. Introspectivo carácter que se ha iniciado en las ciencias para desembocar en el arte, y por el camino las primeras lo han curtido con su estilo claro y conciso. Videojugador y lector empedernido. Amante de la fantasía y la ciencia ficción. Enamorado de lo imaginario. Buscador perenne. Su escritura sigue cogiendo de donde puede y transformándose. Eso sí, le encanta lo metaliterario.

PD: Existen rumores de que baila bien, pero apenas hay testigos que lo confirmen.

Página oficial: viajepequenosmundos.blogspot.com.es

Mostrar menos

persona y más poemas

la hija fiel

Salvaste a viajeros de la muerte
tomando ayer por ellos el enigma,
mas hoy son ellos quienes el estigma
colocan en tu denodada frente.

La Tebas que registe sabiamente,
los súbditos razón de tus sudores
aunque eran destinados tus errores
ahora desterrado quieren verte.

Me duele ver tus lágrimas sangrientas
por un destino que era inevitable,
me hiere acompañarte siempre a tientas.

Haces mi sacrificio inhabitable.
Y pienso— ¡Ciego! ¡Los oídos abre,
no eres Edipo rey, Edipo padre!

los cuatro elementos

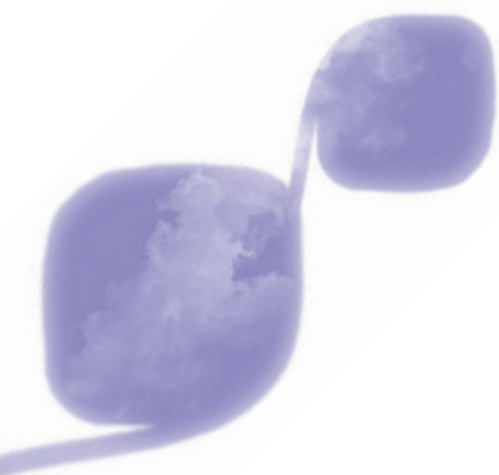
Es manente. Manto del olvido tendido en todos los tamaños. Vuela, flota, se hunde y acumula. Calor y peso lo transforman. Es áspera. Es pilares que sostienen las montañas. En sus eternos huesos habita el relieve de las eras. Un sólido desierto de plata que no es lustroso y en colores apagados se descarna. Es profunda. Es entera.

Omniforme. Cíclicas travesías ha horadado, por todos los huecos cabe. Es la sangre del planeta, por él corre y se derrama. Es la vida, y se desvanece tras la muerte. Da sustancia a montañas efímeras y nieblas invisibles. Quema y congela. Surca y alisa. Y es casa y sustento de un reino bajo el nuestro.

Leve.
Hundidos en él lo imaginamos alto. Vuela. Vuela dentro de sí mismo, cuanto más alto más suelto. La curva es su figura. Remolinos. O el hilo impetuoso que desliza. Su caricia despierta al silencio, se cuela en los conductos y compone, silba, aúlla, gime, pero no canta. Mas no hay quien lo desoiga si enfurece.

Rojo. Vestido de colores ensalzados llega el heraldo del cambio. ¡Acércate!, lo oirás rugir con todos tus sentidos. Es el presente comiéndose al pasado que alimenta y pone en marcha. Aviva. Pero de gris y negro se rodea. Se extiende y desune, destruye y consume, ¡no juegues con él! No es como los demás. Nace y muere.

Saelín. Nehesti ou umonsogu. Dlaes báritas de endelente iusvura. Os hael ni sovastis mor fenselen disundori. Masin fesbura. Nunca pudimos con nuestras palabras. La llamamos quintaesencia.



Entre el beso y consumirme

Soy raíz de hierbas desecadas. Tocón de un tronco empapelado.
Visto de amarillo y vivo en piso (de muros horrendos pintados de condenas) con otras diecinueve hermanas.

Cuando alguna sale, conoce la luz por el fuego, un fulgor amenazante acercándose a lo lejos. Del otro lado, el agua en baboseos a intervalos. Seca y húmeda a plazos en creciente grisura, un olor a carreteras y a negros explotados. Cuatro minutos dura el juego. Pero no es del todo malo.

Soy adalid del descanso. Por mí respiran hondo, por mí expiran despacio. Si me ves entre sus dedos, no irás a molestarlos. Y si preguntas, te dirán que los relajo.
Acabada mi misión, salto y giro hacia el vacío. Así hallo mi lugar en firmamento anaranjado, ese que el viento remueve y decora el suelo urbano.

huye

Lee, porque leer es hacia abajo y así podremos huir de ella, que está en las [nubes.
¿Que quién es? La distracción.
La distracción es el vuelo de focos apuntados al cielo.
Tengo algo en el zapato.
La distracción son estocásticos tirones del pasado (o del futuro)
y esa persona que siempre se entremete en tu cabeza ¡Sal! Una nariz en el codo, y dentro enanitos que juegan con un balón de espinas, y causan ¡picores!
La distracción son picores (o insectos voladores) concretos o potenciales [o imaginarios.
Como el examen de mañana ¿A qué hora era?
La adicción es equivocarte de vicio.
No, así no se puede, ¡Silencio todo el mundo!
Es pedirle a un pájaro que camine en lugar de dar saltitos.
Habría que comprar leche.
La distracción, al final, son nubes de vaguedad viajera.
¿Y todo esto? ¿Por qué te lo decía?

Aforismos

Una sola palabra puede encerrar dentro de sí miles de significados:
[diccionario.

Rayos: árboles de luz que echan raíces en el cielo.

La hierba rodadora es la telonera de los *western*.

Un iceberg es una montaña tímida.

Una tabla de *skate* es el deseo de flotar de un niño.

Las llaves encierran miedo.

El *jet lag* es el precio que hay que pagar por querer girar más rápido que la
[Tierra.

Al tiempo no le importa perderse.

(Inéditos)

Narciso Raffo

(Sevilla, 1992) estudió Antropología Social y Cultural en la Universidad de Sevilla. Fue becado Erasmus en la promoción 2013-2014 con destino a Sácer, Italia. Fue allí, en pleno Mediterráneo, donde se conjugaron Ausencia y Luz como factores indisociables de su composición poética. Hasta el momento cuenta con un único poemario publicado, titulado *Implosión de la memoria* (En Huida, 2015). Ha formado parte de la antología de jóvenes poetas sevillanos *La pirotecnia peligrosa. 11 poetas sevillanos para el siglo XXI* (En Huida, 2015). Sus escritos han aparecido en diversos medios de difusión literaria como *Maremágnum*, *Estación Poesía o Caligrama*. Es editor y codirector de *Zéjel. Revista de arte, literatura y pensamiento*.

El simulacro

Lleno de acero y de ceniza: el refugio imposible
donde el fracaso luce como un traje de escamas.

La ventana es un centinela nocturno
que vigila que ningún aire nos suceda.

Tembloroso pez en el fondo de mis ojos
allá fuera los hombres nos tejen las redes.

(De *Implosión de la memoria*, 2015)

Bordados

Se hace tarde en la tarde
mas todo sigue igual, idéntico
a como lo dejé ayer. Las aves
marinas dicen sus graznidos,
la olla a punto de estallar,
mi abuela, como siempre
borda las sábanas blancas
con las iniciales de mi estirpe
de un rosa desgajado
que se parece al horizonte.

Esto es para mí la vida eterna:
ver cómo el sol va destruyéndose,
la mano de mi abuela endurecida,
el tiempo encarnizado de repente.
Y al siguiente día despertar
y encontrarnos en el desayuno
con inapreciables cambios
que no asustan: nuestros cuerpos
aún constantes en la despedida.

Giocavano a pallone

La cortesía de un joven es repugnante sin cierta violencia,
peor incluso que la violencia sin cortesía.

Yukio Mishima

A nadie deben nada los *atletas*
que alborotan en la playa, desmadrados,
irrumpiendo en el descanso de los viejos
y otros niños, más menudos, cuya suerte
quizá corra de igual forma. Son tan polisémicos
su arrogancia, su apatía, los embadurnados
cuerpos que distraen y cuyo torso
quisiera a veces endosarme
para enfrentar al mundo. Culpables
cuanto yo, a los ojos del vacío,
cuando relajado leo, o trato de imitar
su irritante rito, de acercarme a su verdad
con entramados trazos de palabras
por cierto menos bellas que su odio;
más ínfimas que su afición por anularme.

Merecido llanto

Tengo ganas de llorar
pero no encuentro el motivo.
Podría decir, tal vez
que ya pasaron tres años
desde que perdí la juventud;
podría acaso, invocar, una
a una las calles de Sevilla
por las que, serenos, paseamos
confiados más que en el destino
en el tránsito; pensar
por ejemplo en las últimas
víctimas de Siria.
Sería bello, por qué no
ordenar en mi cabeza
el resto, las calamidades
que el futuro traerá.
Tengo ganas de llorar
pero es que no hacen falta
lágrimas: basta
con ser feliz, con contemplar
el mar en asombrosa calma,
el paisaje que, imbatible
se alza ante los ojos;
basta ese éxtasis,
ese afán por seguir vivos
para morir por dentro
secretamente, un poco más.

Avevamo fiducia e abitudini dolci.
ANTONIO RICCARDI

AMO TODA tu infancia y el acento de tu padre;
la variación de colores de los atardeceres
cuando aún creías en el mundo. Lento era entonces
el tiempo que nos conducía, y otras músicas
salvaguardaban el ser que tú serías
hasta llegar a mí: cada paso que diste y cada herida,
los hombres que amaste y que te amaron,
la dulce degradación de tus mejillas. *Ambos sabemos*
que estás aquí como de paso, haciendo planes
y yo sin poder tocarte en el momento
que nos toca: es este. Tan y tan cerca que recuerdo
las trenzas que llevaste el primer día de colegio;
la vez que tu madre se asomó a tu habitación
para comprobar que aún respirabas.

(Inéditos)

David Roldán Eugenio

(Sevilla, 1993) se graduó en Historia del Arte en la Universidad de Sevilla y se especializó en Arte Español Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid en 2016. Es miembro fundador de *Zéjel. Revista de arte, literatura y pensamiento* y forma parte de su comité editorial. Es autor del poemario *Radiografías* (En Huida, 2016), y ha publicado recientemente un poema en el número 9 de *Estación Poesía*. Iniciará su doctorado en Literatura y Cultura Hispánica en la Rutgers University (Nueva Jersey, Estados Unidos) en otoño de 2017.

I

El tallo

Me sostengo como las plantas que no saben de su
vida y tallo fuerte.
Aquí, la vida trascurre bajo y sobre la tierra y mi
flor no puede desprenderse del aire ni de las cosas vivas
aun cuando quiere.
Son estas ganas de vivir las que destruyen mis días
y mi boca muda. El taladro amanece y emerge de las
frentes y paredes, de los horizontes: el taladro es el
sol de esta bahía rara que no se atreve ni a mecer sus
bordes.

Poema a la convexidad

Es mi hambre aquella cordillera a la que aspiro,
aquella cresta de gallo,
vértebra terrosa,
aguja clavada en el joyero.
Mi hambre es un no hacer.
No soy soldado, no hay lanza con la que luchar
ni vencer esta muralla de pétalos.
Soy todo ombligo, todo granada roja, madura y blanda.

II

Carta

Como una paloma planeando sobre mi frente va cayendo tu recuerdo sin avisar.
Tus párpados envuelven mi noche y yo despierto en tu día: nos batimos con los vientos de un Atlántico firme y que solo sabe del ser humano sus durezas y gestos de marinero.
Ni los barcos ni las fotografías me traen el aire de tu casa; son los árboles, tus árboles altos, y tan altos que su sombra llega al viejo Occidente y me hacen saber de tu silueta: desandas entre carreteras y granjas y las señales amarillas.
Yo llego a la ciudad de tu mano, y ya es otoño, ya es otoño desde hace mucho tiempo en esta América prometida.
Tu cielo y mi cielo extendiéndose, uno sobre el uno, otro sobre el otro, tú invadiéndome la pupila como un ángel súbito adornado de pájaros. Y yo te diría: ¡soy solo alambre sin tu boca! Y alambre soy; cuesta llenarse de tu carne y abandonar mi frío celeste de insecto solitario.
Te miro y te veo tumbada en el mar, solo tú al otro lado y América sobre tu vientre.

Saber que existes me basta

Saber que existes me basta para retrasar la muerte de los días.
Aquí el humo compite con la altura de los edificios
y existen nuevas definiciones de bondad.

Las carreteras largas, los gigantes océanos,
me dicen que tan vasto es el camino para llegar hacia ti
que la lejanía te convierte en un no-existir.

Te fulminan los recorridos amplios y he de recogerte en tus mil partículas y reconstruirte cada día más a mi gusto.
Me sueño rueda y me digo que aquel invento se hizo para no morir de amor [una tarde.

III

Alabanza a la columna vertebral cansada

Hueso invertebrado que arrastra lo curvo de mi vida,
apuntas hacia afuera y te clavas en la carne blanda,
allá en un centro desviado,
nudillo conopial de la espalda.
Me predices y te aderezo,
nos engalanamos.
Constante baile petrificado.
Arrecife de mi saliva más agria.
Diente injusto
en el blando párpado del artista.
Camino rimbombante.
Rizo corintio en la planicie del músculo apático
y desgarrado de mi época.

Río de arena seca,
arena de sangre blanca,
maraña de hilos rojos latentes
y rosas más enfermos;
tronco mineral o espina de cuarzo,
insecto que envuelve los vientos del pecho:
enredas y adviertes con prolongarte a mis piernas,
llegar a la tierra

y echar raíces.

Oscurece tu altitud y reduce tu protagonismo,
hagámonos menos esclavos,
serpiente atrevida,
muerta y quieta,
enroscada y anudada:
Diriges el rechinar de lo más inerte del cuerpo, piedras ovaladas y cambiantes.

Alargas mi dignidad
y no me dejas moverme,
hay que abrazarte siempre fuerte.

Roleo repugnante y muy tenso
que se empeña en estirarse
y partir la virginidad y las ganas de morir.

Postura ennoblecedora,
das forma a mi espíritu animal y cuadrúpedo,
tambaleante y embrutecido,
admirándome cuando me visto con tu eje y te uso:
Incongruente unión la del nácar divino y el espanto de mirar al frente.

Diagnóstico

A las radiografías del despacho de
Ramón Gómez de la Serna

Aquella era la fotografía del cadáver encontrado en el río,
del «¡soy yo!» que se nos amanece flotando en la memoria.
Imagino: lo habría arrastrado a la orilla, llevado a casa,
y aun pegándosele los recortes de las paredes,
habría dejado el cuerpo mojado entre los biombos.

Quién sabe, ¿habría reconocido el sello, la estampa de su cuerpo, la rúbrica clavada y profunda y tímida que portamos?
¡El perchero que le faltaba, al lado del sillón!
El afluente calcáreo, la corriente contaminada,
la ropa interior marmolea…
el salvoconducto al cuerpo de una mujer.

Para Ramón, una greguería reflectante: el dibujo de una ventana, una vidriera sin cristales.
Para mí: una mariposa disecada.
U otro cuadro: Solo manos y cabeza.
Un autorretrato, sus tres ruedas: el pensamiento, la escritura y la escritura.
O un retrato colectivo: en estas raíces de nácar no se distingue la vanguardia de la labranza.

Para el despacho: el espejo favorito y necesario.
Allí se reconoce todo lo nacido en el siglo XX.

En los óleos las cosas se dicen: aquí estoy, siendo y pareciendo algo distinto.
En las radiografías los hombres nuevos se dicen: aquí estoy,
siempre pareciendo diferente aun resultando todos lo mismo.

(De *Radiografías*, 2016)

The cocktail lounge

There in the cocktail lounge, I took a white pill
which a doctor said I could take in moderation,
two a day, in order not to feel blue.
Breakfast of Champions, Kurt Vonnegut

El sol de plata cosido a las nubes apiladas
iluminaba la eternidad de la bebida en calma.
Descubriendo mi reflejo intruso,
no me reconozco.
En el grito del buitre, en mi silencio joven,
me digo:
qué más da,
todos quedan muertos en el triunfo de sus días.
Me digo:
yo todavía no he nacido aun habiendo muerto tanto.
La soledad en la sonrisa
la tristeza en la curva de mi figura
cómo me miran
el baile, siempre el baile
el mantel entre los dedos y los zapatos goteando sobre la baldosa
y quedo yo, sin quedar nada de mí en los otros.
El sol ilumina la bebida en calma
descubro mi reflejo
no me reconozco.
Me digo:
son solo buitres y yo aún no he nacido.
Me digo:
En tanto silencio joven ellos siempre mueren al final del día.
La soledad,
La tristeza,
el cuerpo oscilando por la sonrisa

[y me miran porque no bailo].
El mantel y los dedos y los zapatos
quedan además del silencio,
y quedo yo porque el resto baila.

Sin título

Se inaugura en el silencio
la guerra que anhelo,
tras obrar a medias,
no encontrar tregua plena,
ni lucha que atreva a nacerse.
Hay medias voces,
pájaros,
Y no se sabe a dónde van ni vuelan.
Se flotan, y en tanto aburrimiento y pocas ganas,
van muriendo en la rutina de lo que es en realidad un vuelo
constreñido,
tan lento que no existe ni avanza.
A uno le da el sol y ya no siente
el quemarse propio de la juventud,
la herida, ni la ira del caballo, ni la risa amplia,
ni el duelo nuestro diario, que era un baile cotidiano que no solía
[avergonzar.
De aquella huida
queda un mar de orillas
bordado, atado a mis ojos solos.
Hay amigos que son puntas de vidrio,
que exprimen luz en esta mano seca
que no se quiere ni ya quiere
amarrarse los dedos a la montaña.
Pero en el silencio aparece
la guerra que se anhela,
sin permiso alguno,
no la labranza, ni la obra, ni la tregua, ni la lucha.
Hay una guerra que queda a lo lejos,
se anuncia viva y alimenta
cachorros que serán míos.

Se anuncia y se deja caer
manchada de tierra.
Se anuncia y cabalga, prolonga y acerca.

Adolescencia

I

Mientras mi piel se deshidrata y deja ver mi verdad
mientras mis músculos enrojecidos se expanden
y mi voluntad late en las raíces fuertes que rodean mis brazos
mientras la rectitud se impone y mi pecho se convierte en un campo duro
[y seco

miro el paisaje, sereno, desde mi asiento,
y dejo latir al animal recio que se desenrosca en mi cuerpo.
Me acomodo y dejo espacio para la nueva criatura que me nace,
este caracol siempre despierto y curioso del mundo y de sus hembras.

De mi gravedad crece tanta hierba, se alzan tantos templos,
que no entiendo cómo esta gente y estos animales no se maravillan como
yo lo
[hago.
Por eso imagino mi futuro y el invierno que ansío,
me callo y no hablo con nadie, mientras en silencio celebro tantas cosas.

II

Soy todo músculo estirado
bien hecho
rama enfadada atravesando horizontal el curso del río.

Soy todo dedal recio rallando las
paredes blancas de los lavabos
mientras acechan a mis espaldas madres peinando la hierba con sus pechos.

Este amor a mi cosecha,
a mi Hércules pequeño,
al altibajo,
a mi barro y al soplo sobre mi tronco,

al sudor y al grito alfa,
a la orina,
a la tierra que es mía porque la piso,
a la mano armada,

es agua sobre agua y carne sobre carne.
Este amor al tulipán curvado,
al idioma salvaje,
a mi espalda que es mesa llena de almuerzo
a la Corte en la catedral,

es también amor al caballo atrapado en el pozo,
a su dentadura en el adoquín,
y su cuerpo seco obstruyendo el ojo.

Casa de verano

[...] más allá de los años y del polvo,
más allá del cristal de la memoria,
no nos hemos unido y confundido,
yo en el sueño, pero ellos en la muerte.
«La busca», *El oro de los tigres* (1972)
Jorge Luis Borges

He visto los latidos tras la ventana,
la cama blanca y virgen
esperando el pecho limpio,
el aire dormido en la boca.

El olor que trae historia,
que narra y recuerda todos los inicios,
habla de las espigas y el caballo esperando en el patio.

Todo lo pasado queda prensado en
los días de sol,
exprimido con el resto de aceitunas desperdiciadas.

Bajo y veo que hay niños que juegan
con las fotografías de los ancestros,

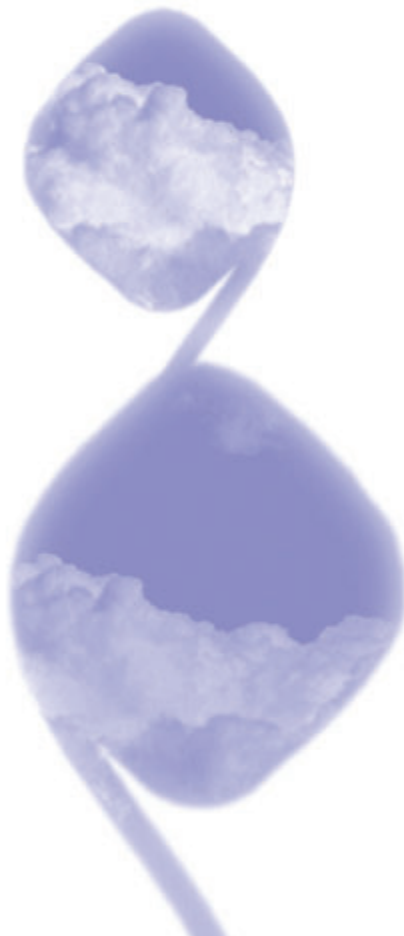
sin saber que son exvotos de aquel castillo y su propia vida.

He visto en los espejos
que lo no reflejado queda.
Queda la luz,
esta luz tierna como la carne de la cría recién nacida.

Esta luz tostada y vieja,
solo anunciada por las conchas de mar en las paredes.

Sobre la mesa está el vino,
todo lo vivido y comido,
aun cuando hambriento no recuerdo el triunfo,
solo la soledad de los animales y la tierra.

(Inéditos)



Ondina Sáiz

(Madrid, 1969) es una poeta inédita con una doble personalidad muy acusada, probablemente debido a su transexualidad. Es cofundadora de un grupo de poetas con los cuales tiene varios poemarios de autoedición y libros objeto. Sus dos personalidades participan activamente en lecturas poéticas, talleres y seminarios, y ha publicado poemas en algún periódico y en varias antologías.

Los poemas que ofrece a continuación pertenecen a la primera parte del poemario inédito que lleva por título *Versonomía doble tempo*. Este poemario ha sido creado utilizando ambas personalidades de manera independiente, para ello se ha servido de dos cuentas de teléfono distintas para enviarse mensajes instantáneos de manera aleatoria y alternativa.

1.

esa casi quietud
donde las manos agua

colmarse de lo nítido
ahí el jadeo

el tacto en el límite del junco
hace inventario
de todas las formas posibles de llegar
a la misma sílaba

2.

resurgir en el vórtice de la espuma

desdecirse de la sal
y sus estribaciones

entregar la piel al pecio

y fluir
con la gravedad invertida de los pájaros

3.

la herida
centrándose en el torso
en el contorno
oblicuo de la vértebra

un revuelo de sangre transgrede el margen
despliega
lo inexacto de su geometría

precede algo de calma
en el límite inconcluso de la Muerte

como si vivir fuese posible

4.

la palabra en pie se despoja
de todo signo
acoge
la coreografía del oleaje

un rumor de iceberg se adhiere
en el ángulo muerto
de la caracola
como una premonición

allá donde el límite aúlla
el piélago esculpe otro naufragio

5.

en lo vacío de la piedra
persiste la catarsis

habrá que aflorar

de la nada al ruido
y perseguir
esa estela de vuelo
que nos regrese al ónfalo

6.

el invierno viene con prisa
despliega
un silencio fractal
para este olvido de insectos

en lo callado la raíz
hiberna desnuda y grave
espera
que otra luz la despierte

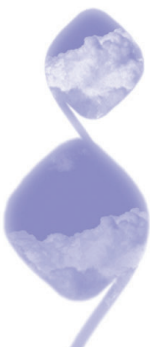
partícula o espora
y una danza de células
clamando vida

7.

en la torsión de la vértebra
se quiebra la hoja

la intermitencia del pulso
invade la nervadura
no hay vacío donde posarse
apenas
redundar en el giro

una orfandad de ángulos
clama el retorno



8.

espuma cresta para albergar
lo blando hoy
que en tus ojos no hago pie

hoy

me desgajo en la comisura

resbalo entre el tórax
y el ombligo
para anidar

allí
donde rompe la ola

9.

una luz espesa
asfixia el trigo
se eriza a bocanadas
en el verdor que lo circunda

pronunciar la redondez
grano a grano
hasta decir espiga
entonces

amasar

amasar sus sílabas la luz el verde
hasta que todo el verano sea
reducido a pan

(De *Versonomía doble tempo*, inéditos)

entrevista

poeta por poeta

UNA CONVERSACIÓN CON

Adam Zagajewski
entrevistado por Mariano Peyrou

El poeta polaco Adam Zagajewski (Lwów, 1945) ha publicado numerosos libros de poemas, memorias y ensayos y actualmente es profesor de la Universidad de Chicago. Parte de su obra ha sido traducida al castellano por las editoriales Pre-Textos (*En la belleza ajena*, 2003; *Poemas escogidos*, 2005) y Acantilado (*Tierra de fuego*, 2004; *En defensa del fervor*, 2005; *Deseo*, 2005; *Dos ciudades*, 2006; *Antenas*, 2007; *Solidaridad y soledad*, 2010; *Mano invisible*, 2012; *Releer a Rilke*, 2017). Ha recibido, entre otros, el Premio Europeo de Poesía (2010) y el Premio Princesa de Asturias de las Letras (2017). Es coeditor de la revista *Zeszyty Literackie* y miembro de la Asociación de Escritores Polacos.

Mariano Peyrou (Buenos Aires, 1971) es poeta y narrador. Sus últimas obras publicadas son los poemarios *Temperatura voz* (Pre-Textos, 2010) y *Niños enamorados* (Pre-Textos, 2015), el libro de relatos *La tristeza de las fiestas* (Pre-Textos, 2014) y la novela *De los otros* (Sexto Piso, 2016).

— Muchos de sus poemas son directos y emocionantes, pero también hay en tu obra una mirada irónica muy recurrente. Uno de tus libros, por ejemplo, se titula *Misticismo para principiantes*. Tú formaste parte de la llamada «Generación del 68» o «Nueva ola de Cracovia», un grupo de poetas caracterizados por tener una fuerte raíz social y política. ¿La ironía es siempre un producto de la fe, de la ilusión, de la esperanza?

— Creo que hay muchas clases de ironía. La forma básica de la ironía es la ironía con uno mismo. Se trata de no tomarnos demasiado en serio. Existe también una ironía política. Cuando yo era joven y escribía poemas políticos, no dirigía la ironía contra mí mismo, sino contra nuestro gobierno. Y podríamos decir que esta ironía formaba parte de nuestro programa poético. Se trataba de vencer de algún modo esa forma de totalitarismo no totalitario que teníamos en Polonia, precisamente a través del humor y también, sobre todo, de la ironía. Pero como seguramente todos sabéis, al final el totalitarismo no se venció a través de la ironía, sino a través de importantes y potentes movimientos sociales. Pero en cierto momento llegué a la conclusión de que el fundamento de la poesía no es la ironía, sino la

seriedad. Y me refiero sobre todo a la seriedad en el sentido de asumir los retos que nos plantea el mundo, a la capacidad de sobrellevar la carga que el mundo nos impone. El problema de la seriedad es que a veces puede resultar cansada, puede parecer un poco demasiado didáctica, y por eso en estos momentos vuelvo, de alguna forma, a la ironía, pero ahora es una ironía conmigo mismo, en el sentido de no tomarme demasiado en serio. Y puede ser que me equivoque, pero tengo la impresión, ahora, cuando leo poesía, no solo la que se publica en mi país, sino también la que se publica en Estados Unidos, en Alemania, en otros países, de que existen muchos poetas, hoy en día, poetas jóvenes pero también mayores, para los que la ironía se ha convertido en una especie de ideología, una idea acerca del mundo. Y eso es algo que no me gusta; no me gusta esa ironía que mata, la seriedad que mata otros componentes de la poesía. Me gusta que la ironía sea una de las notas que componen un todo. Creo que una ironía entendida como una concepción de la realidad expresa nuestra vulnerabilidad.

— Hay algunos autores polacos, como el novelista Gombrowicz, el aforista Lec, la poeta Szymborska o el cuentista Mrozek, en los que se encuentra un equilibrio entre la ironía y la seriedad de la que hablas. ¿Te parece que puede ser un rasgo de la cultura polaca, eso de no tomarse demasiado en serio a uno mismo, ese desmontaje de la solemnidad o del exceso de seriedad?

— Creo que estamos aquí ante una paradoja. La sociedad polaca, desde hace doscientos años, es profundamente católica. Eso no implica, por supuesto, que todas las personas que forman la sociedad polaca, los campesinos, los artesanos, sean profundamente religiosas, pero su vida discurre según principios religiosos. Y en esta sociedad surge una pequeña minoría de intelectuales, de creadores, que se pronuncia a favor de una opción totalmente distinta. Esta paradoja me fascina desde hace tiempo. ¿Cómo es posible que en una sociedad tan católica y seria exista esa minoría de intelectuales de élite que opta por una cosa totalmente distinta? Has enumerado una serie de autores que tienen ese componente de ironía en su obra, pero yo diría que entre ellos hay notables diferencias. Por ejemplo, yo diría que Mrozek es el más irónico, es irónico hasta la médula, se ríe, ridiculiza esta seriedad católica. En cuanto a Szymborska, podemos recordar, y es una cosa que en absoluto le quiero echar en cara, que de joven se dejó seducir por el estalinismo y escribió unos cuantos poemas dedicados al estalinismo. Pero como Szymborska fue una persona muy honesta consigo misma, en el momento en que se dio cuenta

de que durante esos años no había sido ella misma, de que su voz poética había estado al servicio de otras cosas, inmediatamente dio marcha atrás. A partir de ese momento, la ironía se convirtió para ella en un medio para no dejarse seducir, no ponerse nunca al servicio de otras ideas. Diría que la ironía se convirtió en un medio para defender su propia libertad. Diría que consiguió este propósito maravillosamente, aunque en la base de esta crisis, de este cambio, haya una tremenda vergüenza y una tremenda rabia hacia sí misma por haberse dejado engañar. No vamos aquí a referirnos a todos los que has enumerado, pero también está Herbert. En su obra también está presente el componente de la ironía, aunque también de una forma distinta. Herbert siempre estuvo a la búsqueda de la sabiduría de los antiguos, y diría que hasta cierto punto se identificaba con esta sabiduría. Su ironía es la ironía de alguien que camina a través del mundo, de nuestro actual mundo cruel, viéndolo a través de las gafas de los antiguos. Es una especie de ironía dolorosa, propia de nuestro siglo. Así que yo no diría, en términos generales, que la ironía es algo definitorio de la literatura polaca, porque existen también poetas y escritores polacos, tal vez menos conocidos, que no tienen en absoluto ese componente en su obra.

— Hablemos un poco de las cuestiones políticas que mencionabas antes. Hay un libro tuyo, *Solidaridad y soledad*, en el que se cuenta tu trayectoria intelectual y poética partiendo de eso que has explicado, el compromiso con el mundo, y desembocando en el compromiso con uno mismo o con el arte. Me gustaría que hablaras un poco de este tema de la poesía y el compromiso, tal vez a partir de un par de preguntas. ¿Piensas que en situaciones extremas se le puede exigir a un poeta que trate determinados temas? ¿No piensas, como piensan muchos, que el compromiso político puede convertirse en un anclaje para la imaginación poética?

— Creo que no se puede exigir a un poeta, a un escritor, que tome ningún tipo de postura. Ni siquiera en un contexto totalitario. Si alguien, en un contexto totalitario, quiere escribir sobre rosas, siempre tenemos la opción de no leerlo, pero creo que no se le puede exigir ningún tipo de compromiso. El libro *Solidaridad y soledad* data de mediados de los años ochenta. No tengo intención de hablar de mí mismo, pero como me lo has preguntado, voy a contestar. Ese libro pertenece a una especie de segunda fase de mi obra, porque de joven sí tomé la decisión de comprometerme y sí me comprometí políticamente y escribí poemas muy críticos con nuestro sistema y nues-

tros políticos. Esa postura, en aquel momento, en Polonia, era incluso algo novedoso, de hecho era una especie de compromiso colectivo, que también adoptaron mis compañeros de generación; era una novedad en la literatura polaca de entonces, en la que la libertad del poeta solía manifestarse más bien, en el sistema comunista, a través de la elección de otros temas. Así ocurrió, por ejemplo, con Stanislaw Lem, que escribió una ciencia ficción filosófica, y muchos otros escritores que simplemente no abordaban la realidad de una forma directa. Sin embargo, diez años más tarde, en los años ochenta, cuando vivimos el estado de ley marcial, cuando Solidaridad fue perseguida, de repente surgió una postura diferente, y todos los artistas, de golpe, se comprometieron políticamente. En mi libro *Solidaridad y soledad* yo intento precisamente dar la vuelta a esa postura que había adoptado de joven, aquella postura de compromiso, porque me di cuenta de que toda la literatura no puede ser comprometida, no puede tratar exclusivamente temas políticos, de que también existe un elemento de reflexión, de meditación, que de esta forma podría perderse, y eso no debería ocurrir.

— Tu poema «Improvisación» empieza diciendo «Hay que hacerse cargo de todo el peso del mundo», y después habla de amaneceres y atardeceres, y aparecen esos dos conceptos contrapuestos, el del compromiso con los demás y el compromiso con uno mismo. Pero ahora lo que me interesa sobre todo de ese poema es una frase que dice «¿Por qué tenemos que mentir?», que se puede asociar con un famoso eslogan de ese grupo del 68 al que perteneciste en tu juventud, un eslogan que tú acuñaste: «Di la verdad». ¿Cómo sabe uno cuando está diciendo la verdad?

— En ese poema hay también otro motivo que me gustaría mencionar aquí: el tema de la inspiración, eso que por momentos, cuando escribimos un poema, nos transporta a un mundo diferente. La pregunta que me persigue es cuál de las dos realidades es la verdadera, si es esa que vivimos en esos momentos de sublime inspiración o es la realidad que experimentamos en los momentos de vida racional, ordinaria, cuando paseamos, cuando leemos un libro, cuando hablamos de política o de cualquier otra cosa. Contestaré tu pregunta, pero antes quería volver a la historia vinculada a este poema. Mi padre era profesor universitario. Ya ha fallecido, por supuesto, pero hace tiempo dio una entrevista a un periodista, y se sorprendió mucho cuando el periodista le citó un fragmento de un ensayo mío. Yo no estaba presente en aquella entrevista, pero la leí en la prensa y mi padre, que era

una persona muy racional, era ingeniero, se mostró muy sorprendido al saber, a través de ese periodista, que su hijo escribía poemas. Y después de un momento de silencio, le dijo al periodista: «Bueno, eso es una ligera exageración». Y entonces comprendí que, para un ingeniero, la poesía es una ligera exageración. Para mí, por supuesto, no es así, pero intento entender esta postura. Pero volviendo a tu pregunta, yo creo que cada uno siempre sabe cuándo dice la verdad. Es algo que uno sabe internamente. Podemos equivocarnos, podemos estar diciendo algo, convencidos de que estamos diciendo la verdad, y unos años más tarde ver que estábamos equivocados. Pero en aquel momento creíamos firmemente, y esa era nuestra verdad. Esto, por supuesto, se complica en la escritura, porque en la escritura no solemos decir directamente lo que pensamos, pero escribiendo también buscamos la verdad.

— Mi siguiente pregunta es precisamente sobre esto de decir de manera directa lo que pensamos. En muchos de sus poemas, como «Nuestras ciudades del norte» o «Martín pescador», no solo hay imágenes simbólicas, sino que parece que todo el poema está construido como un símbolo o como una metáfora de algo que no está del todo definido. Igual que antes decía que hay muchas clases de ironía, también hay muchas maneras de usar los símbolos, ¿no? Me gustaría que hablara sobre cómo trabaja con los símbolos en sus poemas, qué es lo que le interesa del símbolo, de dónde viene la fuerza que tienen los símbolos.

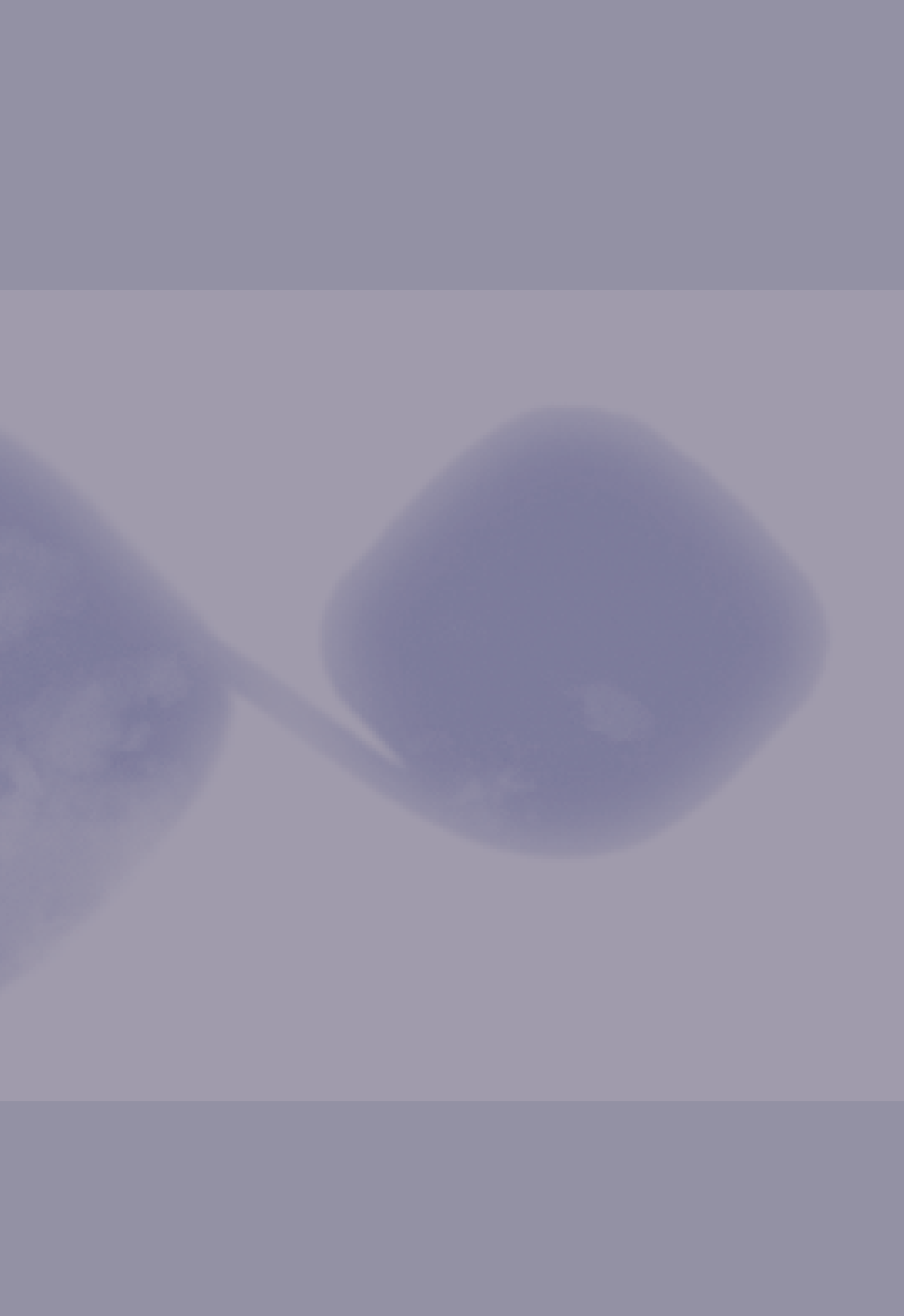
— Es muy difícil contestar esta pregunta porque los poetas no trabajamos en un laboratorio de símbolos, no es un proceso que se parezca a una elección a partir de un repertorio, sino que es algo más espontáneo. En cuanto a «Nuestras ciudades del norte», existe también una división real que nos remite a esa tradicional división entre el norte y el sur de Europa, y me remito también aquí a este motivo de los artistas de las ciudades del norte que viajan al sur y que se enamoran del sur. Como Nietzsche, cuando descubrió el Mediterráneo y dijo: «¿Por qué habré estado perdiendo el tiempo en esas oscuras ciudades del norte?». Creo que ese poema nos remite más a un hecho cultural que posiblemente cobre también una cierta dimensión simbólica. En «Martín pescador», la situación es totalmente distinta, pero también hay aquí un elemento muy real, y es que muchas veces pude ver, en las orillas del Mediterráneo, un martín pescador volando por encima del agua, y simplemente era algo muy bello.

— En otro poema, «Maleta», también aparece este tema del norte y el sur, el sol, la luz... Al leerlo, pensé que estos elementos son subjetivos también: la percepción que podemos tener de algo tan objetivo como el sol es muy subjetiva y depende de dónde venga uno. El símbolo, en general, funciona así, ¿no? Tiene un valor subjetivo y tiene un valor que también es cambiante para uno mismo. Hay algo asimétrico en el símbolo, ¿no? Uso esta palabra porque su próximo libro se llama *Asimetría*.

— No sé qué decir, porque yo simplemente no pienso en estos términos. Para mí, un poema es algo muy concreto, algo muy relacionado con una vivencia personal, y yo odio analizar mis poemas en estos términos.

— Vaya, lo siento. Es interesante esto de la vivencia personal, porque está relacionado con lo que quería preguntarle a continuación. A pesar de la sabiduría que se desprende de sus escritos, a pesar de la dureza de muchas experiencias que cuenta en sus libros —el exilio, la posguerra, la represión política, la muerte, la pérdida de la memoria—, a mí me parece que Zagajewski conserva algo infantil en la mirada, o que a la hora de escribir es capaz de colocarse en una posición desde donde accede a cierta ingenuidad. Es como una nueva mirada sobre el mundo, como si se viera el mundo por primera vez. Por supuesto, tengo que añadir que esto lo digo como un elogio, no vaya a entenderse mal.

— Esto sí que me ha gustado mucho. Creo que nadie se conoce muy bien a sí mismo, y probablemente yo tampoco me conozco muy bien, pero me gustaría que fuera así como dices, me gustaría creer que soy capaz de conservar esa mirada, ese buen humor, esa ingenuidad infantil. Creo, de hecho, que un poeta es una persona que está siempre en un punto intermedio entre el mal y la belleza, y está en un punto en que no puede dar un paso más ni hacia un lado ni hacia el otro, sino que tiene que estar precisamente en ese punto donde estas dos fuerzas se equilibran. Y para poder permanecer en este punto de equilibrio creo que hace falta no optimismo, sino buen humor y serenidad, de la que tan bien hablan los franceses.



mirar un poema

Javier Lostalé
comenta un poema de Miguel Hernández

Javier Lostalé (Madrid, 1942), poeta, periodista y crítico literario, trabajó durante treinta y seis años en Radio Nacional, labor reconocida por el Premio Nacional de Fomento de la Lectura. Sus primeros poemas aparecieron en la antología *Espejo del amor y de la muerte* (Azur, 1971), junto a Luis Antonio de Villena, Luis Alberto de Cuenca, Ramón Mayrata y Eduardo Calvo, con edición de Antonio Prieto y un texto introductorio de Vicente Aleixandre. Es autor de siete libros de poemas: *Jimmy, Jimmy* (Sala, 1976; Huerga y Fierro, 2000), *Figura en el Paseo Marítimo* (Hiperión, 1981), *La rosa inclinada* (Rialp, 1995), *Hondo es el resplandor* (Diputación Provincial de Málaga, 1998; Polibea, 2011), *La estación azul* (Premio Francisco de Quevedo, Calambur, 2004; Renacimiento, 2016), *Tormenta transparente* (Calambur, 2010) y *El pulso de las nubes* (Pre-Textos, 2014). Su obra reunida entre 1976 y 2001 la publicó Calambur en 2002 bajo el título de *La rosa inclinada*. Su poesía ha sido también recogida en las antologías *Rosa y tormenta* (Cálamo, 2011) y *Azul relente* (Renacimiento, 2014). Como antólogo es autor de la *Antología del mar y de la noche*, de Vicente Aleixandre (Al-Borak, 1971), y de *Edad presente. Poesía cordobesa para el siglo XXI* (Fundación José Manuel Lara, 2003). Sobre la lectura ha publicado *Quien lee vive más* (Polibea, 2013).

Canción del esposo soldado

He poblado tu vientre de amor y sementera,
he prolongado el eco de sangre a que respondo
y espero sobre el surco como el arado espera:
he llegado hasta el fondo.

Morena de altas torres, alta luz y ojos altos,
esposa de mi piel, gran trago de mi vida,
tus pechos locos crecen hacia mí dando saltos
de cierva concebida.

Ya me parece que eres un cristal delicado,
temo que te me rompas al más leve tropiezo,
y a reforzar tus venas con mi piel de soldado
fuera como el cerezo.

Espejo de mi carne, sustento de mis alas,
te doy vida en la muerte que me dan y no tomo.
Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas,
ansiado por el plomo.

Sobre los ataúdes feroces en acecho,
sobre los mismos muertos sin remedio y sin fosa
te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho
hasta en el polvo, esposa.

Cuando junto a los campos de combate te piensa
mi frente que no enfría ni aplaca tu figura,
te acercas hacia mí como una boca inmensa
de hambrienta dentadura.

Escríbeme a la lucha, siénteme en la trinchera:
aquí con el fusil tu nombre evoco y fijo,
y defiendo tu vientre de pobre que me espera,
y defiendo tu hijo.

Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado,
envuelto en un clamor de victoria y guitarras,
y dejaré a tu puerta mi vida de soldado
sin colmillos ni garras.

Es preciso matar para seguir viviendo.
Un día iré a la sombra de tu pelo lejano,
y dormiré en la sábana de almidón y de estruendo
cosida por tu mano.

Tus piernas implacables al parto van derechas,
y tu implacable boca de labios indomables,
y ante mi soledad de explosiones y brechas
recorres un camino de besos implacables.

Para el hijo será la paz que estoy forjando.
Y al fin en un océano de irremediables huesos
tu corazón y el mío naufragarán, quedando
una mujer y un hombre gastados por los besos.

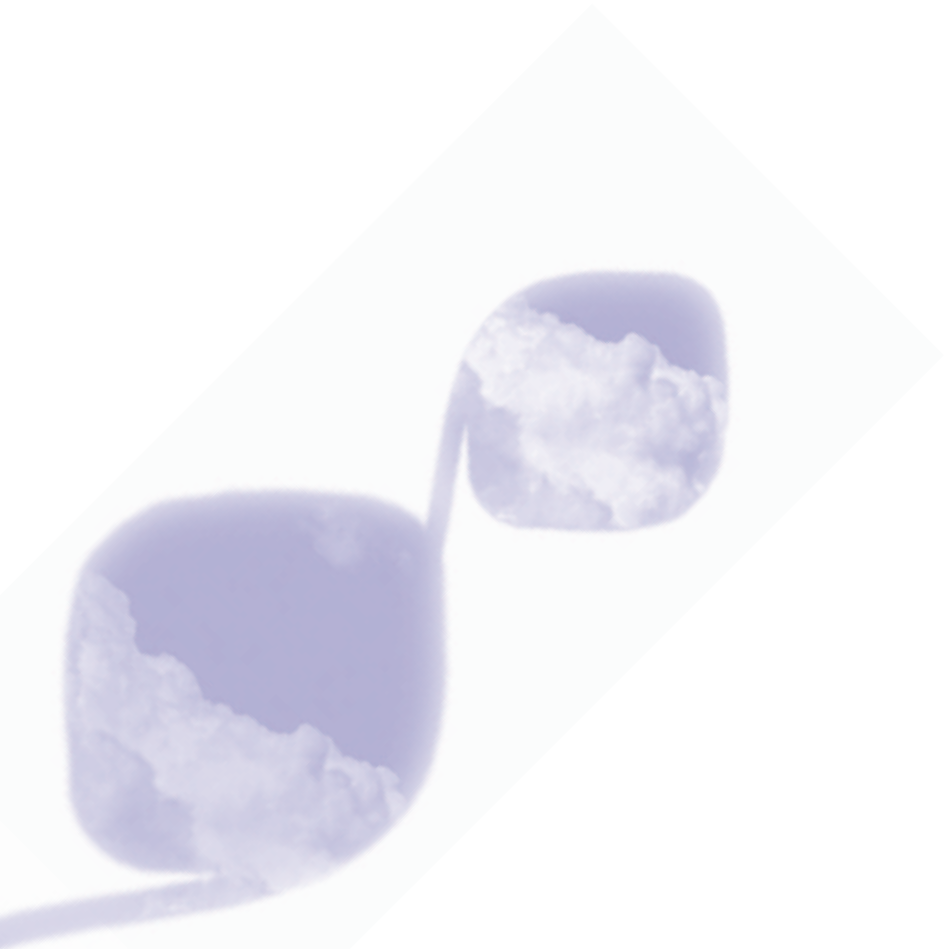
(De *Viento del pueblo*, 1937)

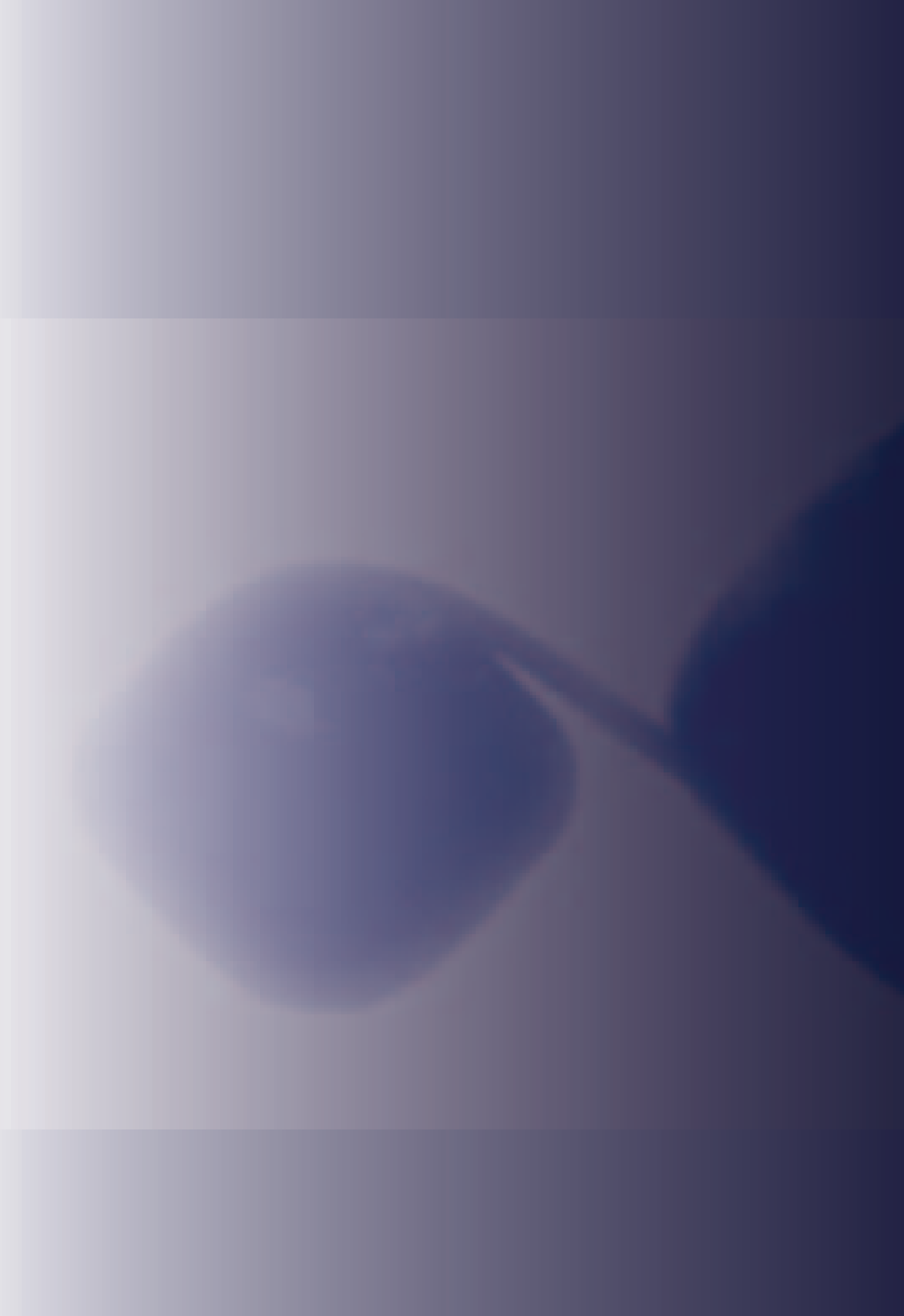
escritura seminal

La lectura de este poema de *Viento del pueblo* solo puede hacerse dentro de esa atmósfera que crea el relámpago, injertándose en ella un doble pulso corporal y anímico. Cada una de las estrofas está concebida por una voz dinamitada por el corazón de un esposo soldado que, en pleno campo de batalla, resucita en su sangre la imagen de la esposa hasta crear un firmamento dentro de ese espacio pequeño en el que dos seres amantes se beben su aire. Un firmamento que a lo largo de todo el poema presta su altitud a cuanto en él sucede, y digo sucede porque los versos están llenos de un movimiento subterráneo en el que combaten vida y muerte, están cruzados por multitud de sombras sin nombre desprovistas hasta de un horizontal reposo. La Guerra Civil con su ferocidad asesina no impide que lo sembrado en el vientre de Josefina crezca en medio de la tiniebla de las balas y desmienta con su pura anunciación el vértigo asesino que convierte en sima cualquier aurora. En medio de un páramo sin otro horizonte que el odio, la palabra de Miguel Hernández genera un paisaje tan íntimo que presta sepultura a los muertos y hace de las trincheras, de su hueco maldito, un alto cielo de tanta comunión con la amada, consumándose así la más profunda rebelión contra el mal y la injusticia absolutos de una contienda fratricida. Hay en este poema del poeta oriolano una música de violín herido en medio de las explosiones y un erotismo soterrado que fluye entre tantos ojos fijos violentamente desnacidos. Hay un calvario interior en el que nada se marchita y todo florece, pues acerca la boca de Josefina hasta hundirse en ella buscando el centro de la vida. Hay en esta canción, pues la voz del poeta se levanta traspasada de lirismo y sobrevuela, la ruina humana, una fusión con la amada tan raigal que, al encarnarse en ella, retumba

su corazón con la fuerza de un pueblo entero. Y al pronunciar su nombre, la crea en su presentida respuesta llena de los latidos de una carta o de todo un ser que amanece siempre en la más herida distancia. Lo íntimo y lo colectivo forman en este poema y, en general, en la obra de Miguel Hernández, una conjunción astral en la misma línea de honda navegación humana. La verdad ardiente de su lucha por un mundo más libre, justo y solidario, está fecundada por la verdad de un cuerpo en trasminación, por el voltaje de un sueño hasta la médula cumplido en su espera: el sueño de un hijo que conocerá la limpia respiración de la paz.

La lectura de «Canción del esposo soldado» me ha hecho sentir la inundación del amor, tocar la pulpa de lo esencial humano, escuchar las pulsaciones de un lenguaje cultivado como una planta, con sonido de cereal, alimentado por la fuerza telúrica de Aleixandre y Neruda. Cada vez que releo este o cualquier otro poema de Miguel Hernández, siento de nuevo la rotación de la vida en sus distintas siembras y a la mujer como aurora del mundo, habito un lenguaje terrenal exhalado por un alto corazón celeste que me invade.





reseñas

Enfermedad sin tregua

Pilar Martín Gila

Historial
Marta Agudo
Barcelona, Calambur, 2017

Historial es el título del último poemario publicado por Marta Agudo en la editorial Calambur. Hace referencia al historial médico, a la situación y circunstancias de una enfermedad. De esta forma, podemos decir que su autora procede como quien pone las cartas sobre la mesa, lo primero que encontramos aquí es un diagnóstico: «enfermedad sin tregua», y con él, ese espacio de soledad insondable, sin intercambio ni comunicación posible, donde se aloja el mal invariablemente, cuando nos hace su visita. «El día 15 de mayo a la una menos veinte tomó un café a solas porque todo lo verdadero resulta intransferible, y el dolor, que sólo sabe de presente, se acomodó de acuerdo a su designio.» A partir de ahí, Marta Agudo concibe un mundo que parece ir persiguiendo una mejor explicación, un sentido mayor del que encontramos habitualmente en las cosas que nos rodean. De los lugares a los que mirará ese mundo en conmoción, el cuerpo será algo que, de pronto, va a adquirir una inusitada densidad, podríamos decir, una realidad rigurosa, independiente. La enfermedad da tal dimensión al cuerpo, tal resistencia que lo abarca como un espacio en el que todo cae, una especie de pozo en el que se va desvaneciendo el tiempo. «Si estar enfermo es un continuo sobreponerse, si estar enfermo es matar al tiempo con tu espacio, si estar enfermo…» Las habitaciones de hospital, la curva del encefalograma, las venas con el suero,

todos son emplazamientos que el cuerpo va ocupando y que cobran todo el sentido si nos sabemos en sus dominios. No es por tanto una carencia la enfermedad sino un lugar para sentir la vida —que, como sabemos, no es menos absurda para los sanos que para los enfermos— bajo unas condiciones específicas que ofrecen una insólita resistencia a seguir tirando con lo puesto, que es lo incompresible, lo inexplicable, y un inusitado valor para nombrarlo. Así, la enfermedad misma adquiere su estatus, una independencia tal que se le puede reconocer una voluntad no sólo sobre la vida sino sobre la forma de compartirla. «Democracia en su falla. El igual deja de serlo cuando el segundo exacto de la enfermedad.» La muerte aquí no es el final de la enfermedad sino uno de los imperios del cuerpo. La muerte está al final de la vida, claro, y es cuestión de tiempo para todos, pero para los enfermos es más una irrupción del espacio; en realidad parece más el triunfo del cuerpo que su final. Es el espacio por donde te desmoronas tanto como en el que te haces fuerte. «De los otros, no de la memoria viene la muerte.» Y a pesar de todo, la herida, el sueño no cumplido… son agujeros de la vida tanto para enfermos como para sanos. «…Contrasta la solidez del ladrillo de aquel laboratorio con estos cuerpos a medias, el libre albedrío con la herida que se oye cada amanecer cuando los enfermos recuerdan todo cuanto no fueron: hijastro autosuficiente, conductor suicida, madre siempre de manos anchas.» Quizá haya que pensar también que la enfermedad pueda ser percibida como una gradación: sería un mundo intensificado, entonces, pero no contrario a la vida. La llegada de la enfermedad sería apenas un punto más agudo, una sensación más acuciante en la percepción de la tragedia. Una sensibilidad hipertrofiada de la vida.

Posiblemente, una clave de la fuerza del presente poemario radica en la imbricación que se produce entre ese tiempo de la tragedia y el tiempo cotidiano, el tiempo que termina y el tiempo que continúa. La conciencia de ese tiempo que puede concluir demasiado pronto, entre pasillos, camas y ucis, cabe en el tiempo de los días, de las jornadas, que repiten sus ciclos de cotidianeidad entre esos mismos pasillos, camas y ucis. A veces llegan como las cosas que ya serán baja mañana, y a veces como las que siguen haciendo el día a día. «El ictus o miembro que ya no, cenizas derretidas, quizás mano rehabilitada para acariciar ese nuevo micromundo de sábanas recientes, perfume abierto, deportivas nuevas como ironía.»

El de la enfermedad, a pesar de todo, se presenta en *Historial* como un mundo entreverado de algo parecido a las esperanzas, si bien no encontraremos la curación en este libro, que en ningún momento se plantea como si de historias de superación se tratara sino, por el contrario, como si todo

estuviera constituido desde siempre. Quizás los puntos suspensivos que preceden a la primera palabra o que suspenden la última, en muchos de los poemas, tengan que ver con ese tiempo hacia adelante y hacia atrás, del que nada se puede decir, el fragmento que acaba pero con un sentido pendiente que encontrará su continuación en un fragmento futuro, o quizá el gesto de un encabalgamiento sin solución de continuidad. En cambio sí aparece el consuelo o, mejor dicho, el bálsamo aunque sea reducido a una mínima expresión de la vida corriente. Y donde hay esperanza, tiene que haber miedo. «…Mientras en los quirófanos se oiga el mar no habrá anestesia suficiente para el miedo.» El miedo está en la incertidumbre, lo que inquieta es el no saber, la vacilación del destino que en la enfermedad termina siendo la única lucha. «Envejecer obliga a consentir, mediación de la carne al silencio, caballo caminando sin herraduras, pájaro sin ala derecha. Hacer del menos virtud, hondonada brillante, hacer del miedo viveza, religión que no conjugué…» Pero es un miedo de los que te enseñan a tratar con las cosas en una estrecha franja donde se asume que no hay causas ni culpas, no hay una responsabilidad a la que aferrarse, solo un rastro constante de dolor sin razón. «Los recovecos del siempre. La sinrazón de la anomalía, su aprendizaje.»

Ya hemos dicho que prácticamente no está la curación en este poemario. Entendemos, entonces, que las enfermedades que aquí interesan son las incurables o quizá, más exactamente, lo que hay de incurable en todas las enfermedades o lo que hay de incurable en todos nosotros. Así, de *Historial*, quizá, podríamos decir que se adentra en una negación, explora con la luz de lo que no vamos a ser, de lo que ya no vamos a tener. No hay curación a la que se pueda aspirar, la curación no es una esperanza, al menos no lo es aquí, en este libro, donde la palabra no acaba sanando sino devolviendo las preguntas al sitio de donde partieron, para no dar la vida por sentada. Quizá ahí está lo que con mayor certeza podemos llamar curación: ampliar nuestra, en general, raquítica idea del principio de realidad; eso sería una curación que viene de la enfermedad.

Por último, mencionar una impresión: *Historial* es uno de esos libros en que la lectura parece captar algunas intenciones cuya interpretación no resulta sencillo fijar. Así, un aspecto de difícil precisión, pero al que tal vez merezca la pena aludir, es el que apunta a un cierto carácter épico con el que podríamos explorar algunos momentos de la lectura. «Tanto himno ¿para qué? ¿Para quién tanto ofrecimiento? No importaba el destino sino obrar. La nieve imaginada por tantas manos frías. Las arañas dejaron de tejer sus fastuosas telas porque nadie se ahorcaría allí. Pero era importante estar, permanecer en guardia ante un cielo sorprendido por no tener mensaje alguno.»

No me refiero a un desarrollo del género épico sino a trazos que nos ponen en ese lugar en que una acción y el canto que la refiere se encuentran en la palabra. En este sentido, esa densidad, que ya hemos mencionado, con que la enfermedad dota a lo real, parece suficiente para iniciar ese rasgo épico, forjar siquiera levemente un carácter o una condición, que Marta Agudo despliega hasta el final, hasta sus últimas consecuencias.

Sara Torres

Luciérnaga
Alba Ceres
Barcelona, Kokoro/Kriller 71, 2017

En Japón, la luciérnaga de vientre rojo hace su visita días antes del festival de las luces. El festival de Obon, que tiene lugar en verano, recoge la costumbre sagrada de honrar a los espíritus de los ancestros. Honrar es aquí acomodar el camino, facilitar el tránsito. Como el festival, *Luciérnaga* de Alba Ceres, libro con el que Kokoro inauguró su proyecto editorial junto a Kriller 71, genera un espacio de transición y de encuentro con la madre. Marca innegable de presencia y guía de luz, recuerdo de los faroles que en el festival de Obon se cuelgan a las puertas de las casas, las páginas se pueblan de pequeños seres luminosos. Luciérnaga: una palabra que la autora consigue mantener no enganchada a un significado más o menos estable, sino esencialmente abierta a sucesivos encadenamientos de sentido poético. Poesía atenta a lo fractal, geometría básica que se manifiesta en diferentes escalas, atenta a lo vulnerable «tan en / emergencia / hacia lo / efimero» (56). En la escritura de Alba la luciérnaga-metáfora conlleva movimiento, luz que indica temporalidad: asistir a su destello es tomar conciencia de lo vivo.

Una de las mayores bellezas del libro es la aproximación a la enfermedad de modo que esta consigue por momentos despojarse de lo discursivo y atenderse como estado y devenir de la carne. La violencia de la palabra «cáncer» se acompaña por desconocidos devenires en la cuerpo de la otra.

La idea «cáncer» es el evento; detona la admiración y el terror de la hija que atiende a los procesos de la madre en silencio, encogida, tornando la cabeza mamífera hacia un lado y hacia otro, sin separar la pupila de su presencia en transformación. El estado de sobre-atención de la hija, traído primero por el miedo al anticipar una ausencia insoportable, magnifica la percepción de los procesos del cuerpo de la madre. Estado de sobre-atención de la hija: su mirada enfocando las luciérnagas, el tránsito de intensidades en la luz de mamá. Donde la vitalidad se expresa, donde palidece.

La intimidad entre dos seres se nutre de rituales propios y es doloroso permitir que el lenguaje médico los guíe, los intermedie. Los idiomas profilácticos del discurso médico «dicen / con suavidad / *metástasis*» y así infectan con angustia los decires de la intimidad. Frente a «metástasis» la madre pronuncia «*hija*» (22). La descripción del tránsito de la madre por caminos antes desconocidos para el cuerpo aparece detallada en un escenario visceral, perfecto (19):

palpar
lo vulnerable
en la orina
mamá
que cae
caliente
y susto
lo desnudo
tan dorado
puede
traspasar
la tela
puede
hacer
un charco
en lo más
seco
luciérnagas
llovidas
en las
manos

Este escenario se compone en torno a la imagen de la mano entendida como lugar de vínculo entre dos cuerpos que parecen devenir en direcciones distintas, marcados con el horizonte de la separación cercana. Tras la pérdida, la hija mirará hacia sus dedos y encontrará el espacio «que antes / eras tú y / ahora / mal / zurzido / apenas / intervalo / incrédulo / de aire» (31). Los versos capturan una incredulidad del organismo que se siente incapaz de trazar nuevos mapas de comportamiento, nuevos repertorios, después del trauma de la separación. Antes de la muerte, la escritura comunicaba el vértigo de

la imaginación al conjeturar lo que llegaría después: «¿y si después / será la opacidad / de los vacíos?» (24). La hija, a veces extensión imaginaria de la madre, confabula los diálogos posibles de otras voces, la mirada externa que se proyecta hacia el valor de su vínculo: «tu mano y mi mano / se confunden / dirán *cuánto te pareces / a tu madre*» (24). En *Luciérnaga*, la separación del cuerpo de la madre no ocurre con el nacimiento ni con la entrada a la vida adulta, sino con la venida abrupta de la muerte. En ese contexto se interrumpe también el equilibrio de los cuerpos en con-tacto; y es el tacto el sentido que contiene y sufre en mayor modo el trauma de la ausencia. Así, a través del sufrimiento del tacto, el cuerpo entero se desorienta y pierde el sentido de sí mismo. La identidad del cuerpo vulnerado de la hija queda en estado de crisis. Si nos continuamos en la madre: ¿es posible asistir a los accidentes de su vida siendo observadoras externas? Si nos continuamos en la madre: ¿de qué manera enfermamos cuando ella enferma, nos extinguimos cuando ella muere? La pregunta que articula la hija es: «soy ¿tu / caja de / resonancias?» (54). Y si para salvarnos, si para ser después de la madre tenemos que marcar la grieta, levantar la barrera psíquica que nos permita una autonomía esencial: ¿Qué precio habremos de pagar por ello? ¿Qué culpa acompaña cuando nos sorprende la suspensión del continuo, el olvido de la falta?: «fracciones / de segundo / no pensar / en —no / sentir que / no— y / sigue / siendo / tibio el / sol a / veces / sin» (56).

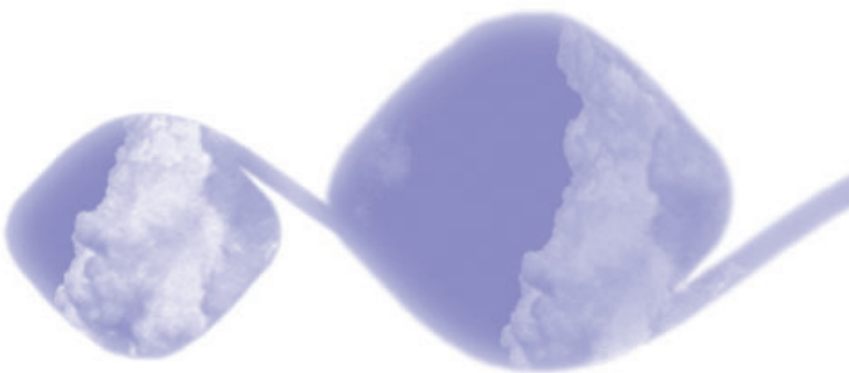
La fuerza discursiva de este libro está ligada a su apuesta por un duelo imperfecto, inacabado, a su no rechazo de la dependencia simbólica a la figura materna. Hacia el final, en la página 67, leemos:

seguir
hacia
qué
tenues
direcciones
donde
estabas y
acoger —sin
retención
ecos
de ma
ma
má
una cuida
dulce
todavía

La insistencia en seguir siendo con la madre genera «la pupa blanda» (66). En la formulación anterior encontramos cómo las palabras elegidas para la

escritura de *Luciérnaga* movilizan un registro de lenguaje afectivo, íntimo, propio a la niña y su madre. Este es también el lenguaje del cuerpo dependiente de los cuidados, un cuerpo que no se sueña como ideal de autonomía, que nunca llega a alcanzar la norma social del estado adulto que implica separación, producción e independencia. Quizás el único código que puede proteger a la madre y a la hija en sus rituales íntimos es uno que emerge señalando hacia el organismo, hacia la luciérnaga-animal. Luciérnaga: entre lo posible de su cuerpo está un lenguaje organizado en destellos de luz. Así la sílaba llena la boca, llena el verso, estamos ante una escritura donde la sílaba, la pieza de sonido es la unidad y no la palabra. En la poesía de Alba el tiempo entra en la sílaba que dura lo que los espasmos musculares y la respiración. Hablamos entonces de una unidad que es en mayor medida afectiva que semántica. Contiene más afecto, arraigo a los procesos vitales que carga simbólica. Solo un lenguaje medido en unidades de afecto puede acompañar el proceso de transformación y extinción de un cuerpo amado.

El final de *Luciérnaga* celebra la negativa de una resolución tras el duelo, revela el duelo no como un proceso de alejamiento, de individualización de la hija sin la madre, sino como una comunión última entre ellas, el gesto de contacto total que se localiza no en un punto —como era en el lazo de las manos— sino en extenso, en pura duración ya sin interrupciones: «mamahija / mamadentro / mamaaún a / tiempo / de nutrir» (36). De este modo, en la última huella textual del libro encontramos una madre ya luciérnaga que existe y se multiplica en su rastro de luz. Omnipresente, está «lejos / en la / muerte» y a la vez ocupa el ahora total del «aquí». El duelo ha resuelto desactivar el miedo e integrar los contrarios.



El pan antes que la rosa

María García Zambrano

Del amor y sus frutos amargos
(Antología 1956-2016)
Elvira Daudet
Madrid, Bartleby, 2017

ABORDAR UNA OBRA en términos de «verdad» cuando sabemos que el poema en sí es un artificio, es imbricar de vida la literatura, conscientemente elegir enfrentarse al texto desde lo referencial asumiendo el presupuesto de que la obra de Elvira Daudet (Cuenca, 1938) está atravesada por su vivir de manera manifiesta. Ella misma, en alguna entrevista, ha situado cada uno de sus libros en torno a una experiencia vital muy concreta. El desafío para quien trabaja con el lenguaje radica en transformar lo contingente en materia poética imperecedera, la anécdota en lírica, la realidad en una metáfora que trascienda lo vivido y sobreviva, y supere los límites de ese tiempo histórico determinado que retrata. La palabra capaz de evocar lo que acontece en mí pero tendiendo lazos de compasión y solidaridad para con los otros. Este es el trabajo de orfebre de una poeta, ciudadana del mundo y consciente de que la voz, pero sobre todo la mirada, que puede ofrecer a la historia quien escribe poesía, está tocada por una suerte de poder transformador, capaz de provocar que quien la lea se pueda sentir identificado con ese relato común del presente. «Si me vais a juzgar por las palabras, / ácidas verdades que me han quemado los labios / y corroído mis ojos y mi corazón / antes de que mis manos las gritaran, / llamad en mi defensa a los malditos...»

«¿Qué hacer con este barro que me llena las manos?», se preguntaba Ángela Figuera en «Mundo concluso», en el año 53. «En vano busco un trozo de horizonte vacío», proseguía con esa conciencia de habitar un mundo alienado, de no formar parte de ese tiempo histórico, de estar excluida. «¿Dónde erré la más bella de todas las historias?», se cuestiona Elvira Daudet en uno de los poemas inéditos de esta antología, con esa clarividencia de lo inevitablemente terrible, casi derrotada ante una muerte cercana y amiga, vencida por los acontecimientos presentes, y herido el corazón. Ante preguntas de esta índole no cabe más posicionamiento cabal que el de la conciencia histórica y crítica, y el de esa «verdad» aludida.

En cuanto a la Historia, Daudet ha sido testigo privilegiado pues su dedicación al periodismo la sitúa en la primera fila del fiero espectáculo humano, y así lo ha expresado en versos que a modo de versículos afirman: «Muertos por todas partes, lloviendo como piedras y ceniza, en Gaza, Nueva York, Bagdad, Madrid y mezquitas, rascacielos, trenes, plazas, escuelas».

Nos encontramos por tanto, ante la obra de una poeta de la estirpe de las poetas que como Figuera cantan al barro y se llenan las manos de barro; que no solo no evaden el peso de los acontecimientos sino que atraviesan el sufrimiento propio y ajeno con una escritura sin complacencia, atentas al tiempo que les ha tocado vivir, cronistas de un mundo enloquecido, y alertas a ese dolor con el que amasan su materia poética. Porque en esto radica la tarea a la que se han encomendado, y que, por responsabilidad, no podrían eludir. En esa postura vital y estética se sitúa Daudet, que afirma: «Nunca he leído auténtica poesía / sin que me salpicara la sangre del poeta». Quizás porque lo terrible, con todas sus aristas, es lo cotidiano para quien «prefiere el pan a la rosa».

> El tiempo que vivimos no es fácil de entender ni se parece / al futuro soñado; es un caos que avanza a la hecatombe / con las velas al viento desplegadas. Tormento de los hombres [...]

Las escritoras han tenido que hacer un doble esfuerzo para ocupar un lugar dentro de las generaciones literarias, de las antologías de culto, y del propio canon. Y Elvira Daudet no ha sido una excepción. Con una obra sólida pero no suficientemente conocida, pertenece a esa nómina de autoras, junto a Carmen Conde, María Beneyto, Gloria Fuertes, María Victoria Atencia, Paca Aguirre o Angelina Gatell, que necesariamente hemos de incluir en la historia de la literatura si queremos que esta sea completa.

Damos pues la bienvenida a una antología que recorre la obra de Daudet con los poemas más significativos de sus libros publicados, un total de setenta textos, algunos de ellos todavía inéditos, que suponen una panorámica completa y certera de su obra.

Un aspecto llamativo es el tiempo dilatado entre sus libros, a pesar de la precocidad con la que la poeta llega a la literatura, pues con tan solo diecisiete años escribe *El primer mensaje*, publicado cuatro años más tarde, en 1959, libro del que Daudet reniega pero que, como bien afirma Manuel Rico en su estudio introductorio (a modo de prólogo), es un poemario de iniciación con interesantes hallazgos. Con su segundo libro, *Crónica de una tristeza*, de 1971, gana un premio prestigioso en la época, el González de Lama, otorgado por un jurado presidido por Dámaso Alonso, que será la

legitimación necesaria, además de la evidencia de una intensidad poética que continúa con su siguiente trabajo, *El don desapacible*, publicado en 1994. Más de dos décadas entre un libro y otro es quizá demasiado tiempo para una poeta que se ha inaugurado con tan buena fortuna. Sin embargo, su ocupación a tiempo completo como periodista, con el éxito profesional que obtuvo, será la principal razón de que la poesía quede desplazada (de cara a la galería). Pasarán cinco años hasta su cuarto libro, *Terminal y marina*, de 1999, una obra en la que el yo lírico adopta un tono diferente, más meditativo, en una honda reflexión sobre la existencia, como ejemplo los versos del poema «La fiesta ha terminado»:

> El tiempo se ha dormido entre las rocas, / y los dioses antiguos regresan del Olimpo / a coronar mi juventud perdida, / mientras yo me desplomo de ceniza / como un cigarro ardido en la mesilla.

Transcurre más de una década hasta que Elvira Daudet salte con su *Laberinto Carnal*, en 2011, a las primeras filas del mundo poético, de la mano de sus admiradores más fieles. En esta obra encontramos poemas de largo aliento en los que la historia reciente es la protagonista, imprecaciones a un Dios creador y testigo del derrumbe de un siglo en crisis que se inaugura con demasiados cadáveres en la memoria, y un futuro desolador que no da espacio a la esperanza.

En los años siguientes verán la luz un nuevo poemario y dos antologías, además de la que nos ocupa, recobrando una visibilidad y ese lugar de prestigio que siempre ha merecido. En *Cuaderno del delirio*, de 2012, considerado su último libro, la poeta regresa a ese tono de emoción íntima con el que desgrana las relaciones sentimentales. Destacamos el texto «Sorpresa en Jueves Santo», el retrato de una realidad cercana, y de una época, que asfixia al sujeto femenino, que en primera persona, narra lo más crudo del matrimonio, y que se erige además en la protagonista épica de la historia. Como una Penélope que abandonara su aguja y su hilo, y saliera dispuesta a pedirle cuentas a Ulises, Daudet se sitúa al otro lado, desnudando la condición humana, cuestionando la dignidad, la decepción y la venganza, tratados de forma novedosa en la poesía.

> Tú te habías fugado inesperadamente / como la propia vida, / sin el coraje de decirme adiós. / Tú desaparecido en un erizo, / gozando la ebriedad de extraños jugos. / Tú que sales del coche, abres la otra puerta, / ayudas a descender a una mujer, / solícito, y la besas frente a mí, que no existo.

Elvira Daudet no deja de indagar en su obra en los grandes temas literarios: amor y desamor, la muerte, y las preocupaciones existenciales que ahondan

en los textos bíblicos y en la mitología como fuente de inspiración. Sin embargo, también continúa el camino abierto por algunas de sus predecesoras en el tratamiento de esos asuntos tan ajenos al canon y que históricamente, y en la literatura, se circunscriben a lo «femenino», cuando no son más que la otra cara de los temas más comunes.

> Me llamo Soledad y estoy soltera, / quiero decir / que voy al abogado, al médico / y consumo mi vida / de ventanilla en ventanilla, / en esa lenta droga llamada burocracia.
> Tengo dos hijos / a los que educo para hombres, / en la medida que una mujer / puede hacer hombres. / Tengo veintiséis años / y a veces, enfermo de ternura.

Así de coloquial y cercana se nos presentaba en este poema de *Crónicas de una tristeza*, en el que resuenan los ecos de la «Autobiografía» de Gloria Fuertes, con esa capacidad de nombrar lo cotidiano despojado de artificio, con su toque de ironía, un lenguaje directo y, en ocasiones, prosaico. La conciencia de lo femenino se evidencia en la figura de esa madre que educa y que sola se abre camino en un mundo masculino que le demanda cierto comportamiento: «me coloco las pestañas postizas, / los lunares, / me encajo la sonrisa / y ensayo / el pequeño suicidio del diálogo». Y termina el poema con una confesión aludiendo al matrimonio y a la situación, sumisa y abnegada de la mujer, como retrato de una época. En este sentido, destacamos el poema «La trampa» (I) pues supone una reflexión sobre las relaciones matrimoniales que sorprende por su crudeza y su tono confesional, y un final de gran rotundidad: «Hermosos, jóvenes, los dos enamorados / son conducidos por el órgano, el incienso, / el pueblo entero, hasta la trampa».

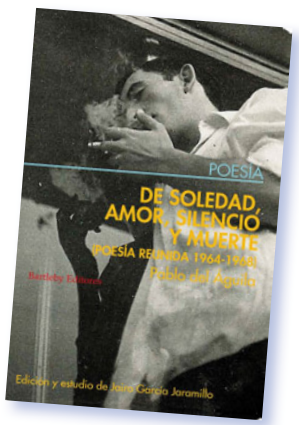
La poesía de Elvira Daudet es por tanto un bisturí que disecciona sin piedad la carne de un cuerpo histórico maltrecho y dolorido, que a veces agoniza. Abre una senda que conduce a la reflexión sobre lo personal, indisociable con lo historia, desde su visión de mujer, madre, periodista y activista en la tarea de cantar el dolor ajeno, y que no dudará en pedir la palabra y poner sobre el tablero la ignominia. Una poeta que va a las fuentes clásicas de la literatura, pero se sitúa al margen de metros y formas, pues empleará el verso libre, el versículo y, en ocasiones, la imprecación o letanía en poemas más extensos. Verso diáfano pero a la vez cargado de imágenes de gran plasticidad como frescos de un jardín de las delicias contemporáneo; retratos dantescos de un presente abyecto, y una crónica de lo que nos acontece a veces sarcástica y cruel, a veces cargada de pequeñas dosis de esperanza y ternura.

Celebremos pues la aparición de este libro en la editorial Bartleby, pues sitúa a Elvira Daudet en un lugar de justicia y la acerca a más lectores, que encontrarán en sus páginas los versos de una escritora honda y verdadera que «abrió sin compasión los labios de la herida / para mostrar el cráter de lavas destructoras».

El canto del suicida

Mario Martín Gijón

De soledad, amor, silencio y muerte
(Poesía reunida 1964-1968)
Pablo del Águila
Edición y estudio de Jairo García Jaramillo
Madrid, Bartleby, 2017



Dota la muerte voluntaria a la obra poética de un suplemento de misterio, de un aura enigmática que incita a lanzar hipótesis a lo inexplicable. Se tiene entonces la tentación de explicar retrospectivamente el paso fatal como el fin inevitable a una búsqueda que se quedó corta de límites. Los ejemplos de Alejandra Pizarnik o Paul Celan son suficientemente ilustrativos a propósito de cómo el conocimiento de su final condiciona la recepción de una obra que, obvio es decirlo, existía y existiría sin necesidad de aquel.

La tentación es aún más clara en un caso como el de Pablo del Águila (Granada, 1946-1968) cuya muerte prematura tomó la delantera a toda una generación de desencantados que sucumbirían en plena juventud, y que ha estudiado con solvencia Germán Labrador en sus libros *Letras arrebatadas* (2011) y *Culpables por la literatura* (2017). La recopilación que nos ocupa, precedida de un sustancioso estudio de Jairo García Jaramillo, reúne de modo cronológico los distintos poemarios del autor granadino y pone al alcance de un público amplio la obra de un escritor que nunca dejó de ser recordado en su ciudad natal.

Desde sus primeros poemas, el adolescente Del Águila fantasea con su muerte («Debe ser hermoso / morir en campo abierto, / a pleno sol, / con plena luna

delante de la espalda / y un hormigueo debajo de la nuca»), le dedica extensos poemas como «Elegía para cuando algún yo muera» y vuelve una y otra vez sobre el llanto y los sollozos de quien compungido anticipa su final. Su primer libro *Pequeños poemas de soledad, amor, silencio y muerte* se forja sobre un *ethos* entre romántico y barroco, con formulaciones encasquilladas en la obsesión adolescente con la muerte en el que Tánatos saca su fuerza de un Eros insatisfecho: «Y no soy otra cosa / sino muerte / cuando en algún espejo / me contemplo / y me entran ganas / de morir al verme». «Se me hace un nudo / en la garganta y lloro / porque a pesar de todo / no estoy muerto.» Una fijación comprensible en quien a los once años había perdido a su padre en un accidente de tráfico, y cuyo hermano, Juan Pedro del Águila, también falleció tempranamente, y que en esta sección se expresa de manera insistente, explícita y cuya autenticidad no obsta para su monotonía, privada de ninguna torsión formal, insistiendo en su soledad y la incomprensión o indiferencia que adivina en los demás.

Advertimos un cambio en *Resonando en la tierra* y su breve apéndice *Poemas de Madrid* que ya se adivinaba en algunos poemas aislados de la recopilación anterior, como el dirigido a Rafael Alberti: Pablo del Águila va encauzando su disgusto consigo mismo hacia una voluntad de transformación colectiva, claramente expresada en poemas como «Vencer juntos», cuyo título hace eco a uno de Paul Éluard. Ello coincide con su llegada a Madrid, donde durante un año cursará estudios de Filosofía en la Universidad Complutense, y donde se producirá su decisivo encuentro con Félix Grande, que va a orientar su obra posterior. Su obra, antes solipsista y enclaustrada, se llena de referencias sensoriales (la lluvia, la madera, la brisa, las espigas, el río) y alcanza logros poéticos como el poema dedicado a un árbol con el que sueña trocar suertes: «Hazte hombre. / También yo me haré árbol / y juntos creceremos». Nuevas influencias, como la de César Vallejo, y una mayor presencia del amor y el erotismo, van haciendo ganar granazón a una poesía hasta entonces prometedora pero balbuciente, y el propio autor reconoce en sí una cierta metamorfosis ilusionante: «Hoy quería cantarle al hombre / que me ha nacido de improviso». El lírico hasta hacía poco centrado en sus dolores declara: «Canto el amor del mundo, / los vientos inconstantes que lo cruzan, / el amor de los novios enlazados, / el surco y el arado y la madera». Con todo, la muerte se sigue intuyendo cercana y reaparece, ominosa y abarcadora, en «Cuando muera» o «Alejado de todos».

Junto a las deudas, siempre reconocibles, a poetas como Blas de Otero, se va modulando un dominio de la tradición que se usa a veces en sentido irónico, como en los ecos garcilasianos del poema que comienza: «Cuando miro mi rostro / en un espejo / y observo la aspereza de mi barba». La formación de un estilo propio implica, como es natural, tanteos y pruebas que a veces disuenan

del resto, como las «Canciones del retorno», imaginadas en boca de los tripulantes de las tres carabelas del primer viaje de Colón.

La última etapa de la obra de Pablo del Águila coincide con su regreso a Granada, tras haber perdido, por malas notas, su beca para la Complutense. Del Águila, politizado en la capital, asume el cargo de delegado cultural del Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios en la Facultad de Letras de Granada, y es detenido en Sevilla el Primero de Mayo de 1968 por formar parte de una manifestación de Comisiones Obreras. Fichado por la policía, sigue con avidez las noticias del Mayo Francés y participa en recitales donde alterna sus poemas con otros de Vallejo, Neruda o, destacadamente, el *Aullido* de Ginsberg, verdadero canto generacional. En sus poemas aparece la denuncia de las agresiones provocadas o apoyadas por los Estados Unidos, haciéndose eco de la opresión indígena («En contra de lo injusto. / Buscando un sitio abierto para poder morir a campo abierto») o de la guerra de Vietnam, en su «Fábula para niños acerca de la explotación industrial del cuerpo humano como abono». El influjo de *Blanco Spirituals*, de Félix Grande, al que cita, influye claramente en un estilo aún en formación, que falla cuando mira demasiado a sus mayores admirados, como en su «Elegía anticipada a la muerte de Vicente Aleixandre», de la que se reproducen varias versiones. Su inseguridad vital no amaina, como muestra el conciso apunte al término de los *Poemas de Madrid:* «A pesar de tu mirada / eres el hombre no necesario: para nada: para nadie».

En sus últimos poemas se advierte, junto al predominio de la denuncia, una nueva osadía formal, un deseo de transitar nuevos caminos, el llamativo uso de formas ligadas a lo árabe (jarchas, qasidas), poemas llenos de referencias intertextuales (Brecht, Neruda…) y un deseo de sacrificio («¿Dónde mueren los hombres para morir con ellos con un bello fusil entre las manos?») que alterna con la ironía («Se me cortó el hilo / qué pena si supieran la descripción tan buena que venía detrás»). Su muerte, el 23 de diciembre de 1968, dejaba su obra inédita en su casi totalidad, salvo algunos poemas publicados en revistas. Los dos libros publicados en Granada, *Desde estas altas rocas innombrables pudiera verse el mar* (Anel, 1973) y *Poesía reunida* (Ayuntamiento de Granada, 1989) hacían necesaria esta edición, que sitúa al lector ante una voz truncada, pero con atisbos indómitos que logran conmovernos.

La vuelta a la gran poesía
Juan Carlos Reche

Fruta para el pajarillo de la superstición
Juan Andrés García Román
Valencia, Pre-Textos, 2017

Y por eso digo que si la poesía sobrevive, volverá, seguramente, sobre sus muros de carga, sus gestos esenciales, será formalmente exigente pero en gran medida, cantada, cantabile, *y quizás otra vez emotiva. Es quizás una cuestión de supervivencia.*[1]

Juan Andrés García Román

Que Juan Andrés García Román es uno de los poetas más singulares e interesantes de lo que llevamos de siglo xxi es algo que no escapa al lector de poesía. Tal vez porque es uno de los pocos que ha sabido echarse la tradición a la espalda, como diría un comentarista deportivo, y recorrer la vieja banda que lleva del presente hacia el futuro.

Además, como es un poeta antiguo, aunque haya a quien le sorprenda esta afirmación, puede presumir de ser de esos que tienen varias etapas en su poesía. Antes de 2008 había publicado hasta cinco títulos, que actualmente no rescata en su bibliografía, en algunas editoriales como Adonáis o Hiperión. Su segunda etapa, que comienza con uno de los libros importantes y más comentados de principio de siglo, *El fósforo astillado* (DVD, 2008), incluye también *La adoración* (DVD, 2011), y el libro que nos ocupa.

Con *El fósforo astillado*, García Román entraba en la poesía española y especialmente en la de su generación como un fantasma —de esos invisibles y traviesos— en una cacharrería: creando ruidos extraños pero familiares, jugando al despiste, haciéndonos dudar incrédulos de la veracidad de lo que habíamos leído y especialmente de su posibilidad… Y sobre todo demostrándole al lector (y este es uno de los puntos fuertes de su poética) que el poeta aún puede manejar el orden y el desorden de la memoria colectiva para crear

1 Juan Andrés García Román, «Neorromantizar: una poética de la necesidad», en *Años diez, revista de poesía*, III, primavera de 2016.

un universo lingüístico y fantástico nuevo (crear estilo, en este caso), y que los referentes de este eran acogidos por el lector con sorpresa y emoción, y que esa era una buena manera de hacer una poesía contemporánea. Por no hablar de la mezcla de géneros y recursos en su propuesta de libro con estructura de libreto de ópera, con sus cantos, acotaciones, narradores y voces de personajes… Un proyecto ambicioso, algo así como «estar esculpiendo un movimiento». Carlos Pardo lo saludaba así en 2009: «Este libro descoloca. ¿Se trata de una broma? ¿Es la nueva "obra total"? Juan Andrés García Román, romántico disfrazado de bufón, ha escrito una de las más ambiciosas y divertidas (y también caóticas y originales) aproximaciones al mundo actual desde la poesía. Y ha conseguido lo más difícil: que solo suene a él».[2]

Ya por entonces García Román era un poeta hecho, un poeta que, entendiendo la poesía como si fuera un ser vivo —expresión esta de Abraham Gragera—, la nutre, hasta hacerle brotar una rama nueva, un injerto que hasta aquel momento no conocía la lengua castellana. Tal vez por ello, su siguiente fruto surgía de la misma rama, de la misma poética, pero llegaba un poco más alto. Usando ese lenguaje suyo tan propio, esa cascada de metáforas, imágenes y alegorías, publica en 2011 *La adoración*. Fruela Fernández escribe: «Combinando recursos de la fábula, de la parábola religiosa, de la novela de formación, del cómic, del relato filosófico y del poema teatral, García Román ha escrito una narración que intenta responder a una pregunta perenne: ¿qué ocurre tras el final de un gran amor? ¿Cuál es el nuevo camino? En su recorrido por un país imaginado, que parece ir creándose a medida que se transita, el protagonista, Expósito, buscará sus tres grandes pérdidas —la Amada, el Padre, la Belleza— y dejará a cambio un relato sobre el sentido de las utopías, el desencanto de lo político, la fragilidad de la naturaleza, el destino del artista».[3]

Son precisamente estas últimas palabras de Fruela Fernández las que hacen de García Román un poeta importante, un poeta cuya poética no se agota en la pirotecnia del lenguaje y las estructuras, sino que sabe pensar el presente, le hace dueño de eso que tanto escasea en los poetas españoles: una visión propia e interesante del mundo, no ya de «la realidad», lugar en el que se quedaron anclados muchos de los poetas de la estética del fragmento. García Román sabe que de vender su alma al diablo del lenguaje se convertiría en un poeta efectista, como la mayoría de los de su quinta que

2 Carlos Pardo, *Público*, 04/04/2009.
3 Fruela Fernández, *Cuaderno. La voz de Asturias*, 11/12/2011.

han proseguido en la vía neonovísima, o esos otros nacidos en los ochenta que con tanta palabrería aburren de tanto no decir nada, aun cuando parte de la crítica no deje de encumbrarlos. Uno de los varios méritos de nuestro poeta es que ha sabido crear un lenguaje y dominarlo, embridarlo, para que no le explote entre las manos, ni lo haga caer con tanto galope de su propia silla. Ha sabido dirigirlo en pos de otras preocupaciones, de explorar una serie de temas y asuntos.

No en vano, *Fruta para el pajarillo de la superstición* se abre, nada más y nada menos, que con «Profecía natural», poema a la manera antigua, aquella que se preocupaba por el ritmo de las estaciones, el estado del hombre y sus albricias. Un poema que se cierra con el verso «la nueva era de una Tierra roja» y que trata asuntos como el de la justicia. Porque una cosa es decir que los temas de la poesía son siempre los mismos, y otra cosa es localizar y abordar los asuntos del presente.

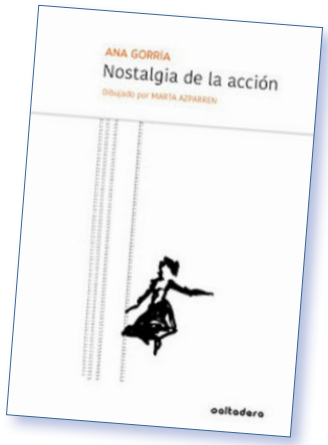
Estamos ante un libro cuya «novedad» no se haya en la estructura o el lenguaje, ni en la invención de algo o en la fusión de distintos aspectos. Eso el poeta ya lo hizo antes. Ahora, además, cuenta con un lenguaje cada vez más depurado sin dejar de llevar la marca de la casa. Estamos ante un libro importante, el mejor de García Román hasta la fecha, simple y llanamente por la calidad y la nobleza de los sentimientos que aborda. Y no estoy hablando de sacralizar la poesía. Hay varios libros publicados últimamente (este, *O futuro*, de Abraham Gragera y otros pocos) en los que la crítica no encuentra nada que les aporte un titular, nada que sea artificiosamente nuevo, y parecen evitarlos, aplanarlos o perdonarles la vida. La «novedad» de esta poesía es que después de tanta visión negativa, postmoderna, de tanto mirada asqueada y de reojo a la realidad, tenemos llanamente a un poeta con unas cualidades morales distintas a las habituales —¿lo llamaremos nobleza de sentimientos?— una especie de resurgir del sentimiento humanista y sus posibilidades. La amiga y poeta Ana Cibeira al presentar a García Román en una lectura en el ciclo Tinta Roja de la librería La Central de Madrid poco tiempo atrás, hablaba de poemas «bonitos», usando ese adjetivo que tanto se usa últimamente. El poeta comentó que no sabe si sus poemas son bonitos o feos, que él distingue, también como lector, entre poemas «tristes» y «felices», y que piensa que su labor es la de escribir poemas felices para sus lectores. Nada más.

Y nada menos.

Mano a mano

José Luis Gómez Toré

Nostalgia de la acción
Ana Gorría
Dibujos de Marta Azparren
Oviedo, Saltadera, 2016



«Como a Medusa, / me miran sin mirarme. / Solo el reflejo.» Al leer este haiku (no es el único haiku en el libro), uno tiene de pronto la sensación de que Ana Gorría ha captado perfectamente ese carácter fantasmal del cine, y no solo del cine de Maya Deren. Y es que el cine no hace sino poner en primer término la naturaleza espectral de toda imagen, como ya supo ver con relación a la pintura Merleau-Ponty: una naturaleza que paradójicamente convive con el hecho de que la imagen se nos presenta, al mismo tiempo, como lo más evidente, como lo que está ahí y no podemos negar de ningún modo. Imagen «Lo he visto con mis propios ojos», decimos y seguimos diciendo en la era de la imagen digital y de los mundos virtuales. Bioy Casares, en *La invención de Morel* (novela publicada en la misma década, los cuarenta, en la que Maya Deren comienza a trabajar en lo que ella misma llama cine de cámara) ya da fe de ese carácter fantasmal de la imagen cinematográfica. La mirada de Medusa fascina y repele al mismo tiempo, tal vez porque el peligro no reside solo en la Gorgona, sino también en el ojo que mira, como Hitckcock intuyó en las imágenes iniciales de su película *Vértigo*. El cine podría parecerse a ese mirar por el ojo de la cerradura del que hablaba Cocteau, pero de pronto Maya Deren mira por una ventana y se rompe ese juego un tanto trivial del *voyeur*. ¿A quién mira el personaje de *Meshes of the Afternoon*? ¿A sí misma, a una figura enmascarada, a nosotros, espectadores? También la poesía, y eso la escritura de Ana Gorría lo sabe bien, conoce ese lugar espectral, ese «no estábamos allí», por jugar con el título de un reciente, y excelente, libro de poesía de Jordi Doce.

A riesgo de ponernos un poco pedantes, podríamos situar los poemas de Ana Gorría de este libro en la vieja tradición de la écfrasis, del texto como reflejo de otra manifestación artística. Llama la atención, sin embargo, el hecho de que uno de los ejemplos más antiguos conocidos de écfrasis recrea una obra que nunca existió: me refiero a la célebre descripción del escudo de

Aquiles en la *Ilíada* (descripción que luego Virgilio remedará en su *Eneida*). El escudo de Aquiles solo existe en los hexámetros de Homero, es creado por estos. Al igual que la imagen del cine, del poema… no es nunca mero reflejo, sino creación, quimérico juego de sombras y a la vez gozoso simulacro de sí mismo. Si insisto en esto, es en buena medida porque creo que sería un error leer este libro como un mero comentario a la obra de Maya Deren, por más que sea de agradecer que se recupere una figura clave del cine experimental. También, y ante todo, porque no hay que olvidar que este es un trabajo a dos manos, en el que las palabras de Ana Gorría dialogan con los dibujos de Marta Azparren, y una y otra con las imágenes de Deren. La mirada sobre el cine que nos ofrece *Nostalgia de la acción* tiene poco que ver, por ejemplo, con las recreaciones culturalistas, de cierta mitología *camp*, que encontramos en los llamados novísimos. Si hay un libro reciente en la poesía española con el que podríamos encontrar afinidades es quizá con *Dentro* de Óscar Curieses. Curieses dialoga con la filmografía de Bergman para crear algo nuevo, poemas que se sostienen en su propia verdad, y lo mismo puede decirse de la propuesta de Azparren y Gorría, que funciona perfectamente como obra autónoma.

Ese interés por otras manifestaciones artísticas no sorprende en el caso de Marta Azparren, que ha realizado no pocos trabajos en colaboración con poetas, músicos, escenógrafos, actores... Incluso en sus creaciones individuales, la artista se mueve con soltura en lenguajes tan diversos como el dibujo con tinta o el videoarte. Algo semejante podemos decir de Ana Gorría. Ya en uno de sus primeros libros, *Araña* (que incluye, por cierto, una partitura de Juan Gómez Espinosa) encontramos referencias a obras de *Land Art* como el célebre Spiral Jetty de Smithson o a películas como *Les noces barbares*. Esa misma mirada podía ya apreciarse en su bitácora *Cámara de niebla*, centrada en gran medida en el juego entre imagen y palabra, así como en su labor de investigadora del teatro.

Nostalgia de la acción es un libro que nace, por tanto, de una reflexión previa en torno a ese necesario encuentro entre las artes. Un diálogo, el de la poesía y el cine, que nos puede resultar, en un principio, menos evidente, que el que se establece entre cine y narrativa. Y, sin embargo, esa aproximación resulta más natural si se parte de un cine como el de Maya Deren, un cine que yo no dudaría en calificar como poético si no fuera porque dicho adjetivo arrastra demasiadas connotaciones, algunas ciertamente desorientadoras. Si la obra de Deren me produce una conmoción poética, no es porque me parezca sentimental, esteticista o superficialmente simbólica, por citar algunos malentendidos que suele arrastrar la palabra poesía y sus derivados, sino

porque su forma de trabajar con el espacio y con el tiempo está más próxima a la poesía que, desde luego, a la narrativa convencional. Es más, la propia Deren consideraba el trabajo en torno al tiempo y el espacio como un elemento central de su propuesta artística, una propuesta centrada en el concepto de metamorfosis, que me parece también fundamental tanto en lo que respecta a la escritura de Gorría como a la experimentación visual de Azparren.

Sabido es que, ya en el siglo XVIII, Lessing propuso una discutible separación entre artes del espacio, como la pintura, y artes del tiempo, como la poesía (entendiendo poesía, claro está, como ocurría a menudo, en el XVIII, como cualquier manifestación artística verbal). En el fondo, lo que pretendía Lessing era asegurar la autonomía de cada arte para evitar, entre otras cosas, la enojosa insistencia en una pintura narrativa, que acabó infectando con su inanidad buena parte del arte académico del siglo siguiente. Lessing conocía muy bien el teatro, pero, por supuesto, no pudo prever el cine, y por tanto era ajeno al peculiar juego entre espacio y tiempo que se da en el séptimo arte. Pero también en la poesía, espacialidad y temporalidad se cruzan: porque el tiempo del poema rara vez es un tiempo lineal (tampoco lo es las películas de Deren). En la palabra poética el tiempo es un ritmo que vuelve sobre sí, que traza un espacio, como sugiere la etimología latina de «verso» como «retorno» frente a prosa como un avanzar hacia delante. Cabe quizá, evocando la polémica entre Rohmer y Pasolini entre cine de prosa y cine de poesía, preguntarse si existe un cine en verso y un cine en prosa y, si no será el cine de Maya Deren entonces un cine en verso. Esto no pasa de ser una ocurrencia más o menos peregrina, pero me voy a permitir señalar una curiosa coincidencia: Antonio Gamoneda define la poesía escultura en el tiempo, mientras que Andréi Tarkovski se refiere al cine en términos casi idénticos, como una forma de esculpir el tiempo.

Espacio y tiempo no son, claro está, preocupaciones ajenas a la obra de Ana Gorría. «Solo me queda tiempo entre las manos», leemos en un libro temprano, *Clepsidra*. En *Araña*, no está ausente tampoco esa obsesión temporal («Crecer, un paso más hacia la muerte»), que aparece ya desde el título en su *plaquette El presente desnudo*. En *Nostalgia de la acción* no faltan los ejemplos: «Desde el fondo del tiempo / su cuidado sostiene nuestras manos». O este haiku: «Divino instante. Inmortal es eterno / sobre las ascuas», un haiku que puede leerse también en clave metapoética, en cuanto el haiku, en sintonía con el budismo zen, busca captar el instante sin ataduras, en su difícil plenitud.

Pero la cuestión del tiempo nos lleva inevitablemente al espacio: si el cine es en buena medida el arte del movimiento, ese movimiento se despliega

como es obvio en el espacio y en el tiempo. Un título como *Nostalgia de la acción* suena casi como un lema político en nuestro presente. Nostalgia de realidad, de movimiento, en una época en la que todo nos invita a la inacción, a dejarnos llevar por el curso de las cosas, de un sistema político y económico que niega toda alternativa, donde la acción ha sido sustituida, en el mejor de los casos, por la *ciberacción*, otro fantasma.

Curiosamente, el movimiento en la obra de Maya Deren plantea una cuestión importante, puesto que a menudo se trata de una acción rítmica, claramente ritualizada, como puede ser el movimiento de la danza, de las artes marciales o la ceremonia del vudú. A ello remite el título de uno de sus trabajos, *Ritual in a Transfigured Time*. Se trata de una línea que parece haber abandonado casi por completo el séptimo arte, entregado por completo a una representación naturalista, que invisibiliza todo lo que de convencional tiene el trabajo del actor. Una línea que estaba todavía en el cine mudo (no es casual que varias de las películas de Deren renuncien a la voz) y que recuerda a la tradición dramática: a la ritualidad del teatro oriental, pero también de la *Commedia dell'Arte* o del teatro de la crueldad de Artaud, y que está asimismo presente en la teoría del *gestus* de Bertolt Brecht. Roland Barthes se refiere, por cierto, al concepto de gesto en el teatro medieval japonés y lo define como un cruce de movimiento e inmovilidad. La definición de Barthes me remite no solo a la ritualización del movimiento de Maya Deren, sino también a los dibujos de Marta Azparren, que juegan también a conjuntar inmovilidad y movimiento. En sus dibujos en tinta se aprecia un trazo, una huella carnal, la de la mano, la del cuerpo que pinta. Son dibujos que están en tierra de nadie entre el estatismo y el movimiento, que desdibujan por ello la oposición excesivamente rígida y bastante ingenua entre abstracción y figuración.

¿Todo movimiento es ritualizado al entrar en el arte? ¿O esa ritualidad está también en los ritmos, en gestos de la vida cotidiana y se hace invisible en el día a día, como también en el cine de estirpe naturalista? Ello nos lleva inevitablemente a otra cuestión, que une de manera sutil pero penetrante la obra de Azparren, de Gorría, de Maya Deren. Me refiero al cuerpo. Deren, reflexionando en conjunto sobre la corporalidad, lo femenino y el arte, considera que la creación de una película se aproxima mucho al proceso de gestación y de parto. Ese cuerpo, muy presente en anteriores libros de Ana Gorría, aquí alcanza, creo, una presencia mayor: «un cuerpo está varado y es el mío / soy otro cuerpo / no / soy otro cuerpo», versos donde la sintaxis y la ausencia de puntuación juegan a la ambigüedad de no saber si el cuerpo es algo que nos pertenece. Porque el cuerpo, nuestro cuerpo es a la vez lo más propio y lo ajeno, somos y tenemos cuerpo, es el yo y lo otro del yo. Quizá el

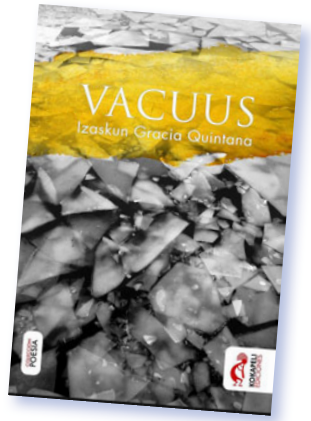
descubrimiento más importante de la teoría de la sexualidad de Freud es la naturaleza fantasmal de la carne, como el cuerpo es esa evidencia física, pero también su imagen espectral que se revela en ese cine interior que son nuestros sueños, cine del cuerpo que se sueña a sí mismo.

La presencia del cuerpo nos lleva, por último a otro ente no menos espectral, el yo. Si en películas como *Meshes of the Afternoon* o *At Land*, Maya Deren nos muestra a un yo desdoblado, repetido en sucesivas imágenes, que tal vez son más que simulacros (una analogía más con el mundo onírico), en los poemas de Ana Gorría el yo es constantemente cuestionado: «¿Quién dice yo? ¿quién mira?». «Esa que fui / no soy en el espejo.» Leemos neologismos imposibles: «unotra / unotro», una fusión de palabras que es un procedimiento repetido en el libro. El yo lírico es así una figura que atraviesa el mundo como un lugar extraño, como esa figura femenina que en una de las películas de Maya Deren repta sobre una mesa, entre comensales que la ignoran como ignoran el ritual que están tejiendo con gestos y palabras que creen originales. Y es que la voz poética siempre está fuera de lugar, es una figura incómoda en las fiestas prematuras a las que la mayoría no han sido invitados. En ese atravesar las líneas enemigas, desvelando los ritos cotidianos, está la virtualidad del arte. Ana Gorría juega con la ambivalencia de la palabra «lengua» en castellano como sinónimo de verbo, y a la vez como órgano corporal: «Demasiados / pasadizos / se desplazan en el interior de la lengua / y la lengua se agita al interior / y el interior se abre a la lengua». Ahí se revela la carnalidad del habla y su fantasma. Palabra-cuerpo, palabra que añora la acción sin sospechar que ella en sí misma es acto.

VACUUS, aproximación crítica a la vida áptera

Víktor Gómez

Vacuus
Izaskun Gracia Quintana
Madrid, Kokapeli, 2017



Preferiría una mirada cálida, cercana, no una voz distante.
Faula, Begoña Callejón

'Vacuus', del latín, vacío. ¿cómo llegó la poeta de la abundancia textual y del cuidado de las palabras, las imágenes, el ritmo a centrar su libro en el vacío? Lo primero que nos atrapa en este libro es cierto desasosiego, inquietud que raya en la desesperación contenida. Hay, desde las primeras líneas, una desnudez vital y una minuciosa observación de los procesos mentales y contextuales que nos dejan sin aliento, como cuando uno esprinta hacia una meta, y al cruzarla está al principio de la carrera. Hay oficio, arte y conciencia a unos niveles inusuales y gratificantes para el lector, en una lectura a su vez placentera y muy inquietante, muy inquietante por cómo horada hasta el fondo de las cuestiones esenciales.

Izaskun comienza el libro con rotunda declaración de intenciones: «soy la búsqueda de un continuo comienzo…». Y así encaja su sintaxis, su escritura, en versículos, en sintagmas a veces entrecortados, en galopes y paradas. Cada palabra se sitúa en su lugar preciso para significar, acentuar, las sensaciones de autoconsciencia de fragilidad e itinerancia. El texto puede funcionar como poemas encadenados o como un solo poema, sin signos de puntuación ni comas. Diríase que estamos dentro del pensamiento de un yo poético libérrimo, sagaz y en algunos momentos desconfiado de los falsos escenarios que la cotidianeidad propone, de las prisas y prioridades desquiciantes de la vida urbana, «voz itinerante de incomprensión». Refuerza esa sensación de vacío la serie fotográfica de gran calidad plástica que se intercala entre los textos mostrando en blanco y negro hermosos y solitarios paisajes que la propia autora realizara en el 2016 en Finlandia. Imágenes de una gran sensibilidad estética, con cierta frialdad, pese a estar realizadas en verano. La naturaleza, predominante, no hay seres vivos, ni personas tan siquiera en ninguna foto, a lo más una estatua inmóvil sobre cuya cabeza se ha pasado un ave, distraída de nuestra mirada. ¿Son posibles identificaciones de un vacío por habitar?

No es un poemario extenso en páginas, apenas cincuenta y seis, pero si enriquecido, denso en imágenes y reflexiones, en dudas, en certidumbres, en investigación poética y psíquica de lo más profundo de la condición humana, su soledad, su extrañeza en el mundo, su búsqueda insaciable de sentido y de equilibrio. Es el deseo, lo votivo, lo que empuja a observar y observarse sin ceder a la derrota. Y más allá del deseo, la voluntad de ser, de ser una misma y no un sucedáneo, un desecho, una amalgama de confusiones y miedos sin rumbo. Una «poesía como exilio» podría decirse parafraseando a Arturo Borra se advierte en el estilo de escritura, alejado de lo normativo, encorsetador, previsible. Quien escribe es una extranjera de su propia lengua, en tanto a lengua del Amo. La erosión del tiempo amenaza el sentido de la resistencia en los días cotidianos. La perspectiva de la muerte, secunda este temblor, esta quemazón. El vacío cobra consistencia. Pero todo es más complejo. Porque este yo poético, contemporáneo y mujer es una luchadora, es una resistente, no va a ceder a las contrariedades, por más que las identifique, reconozca, enumere.

Es significativa la cita de Walt Whitman que inicia el libro: «Un mundo me ve / —el más basto de todos los mundo para mí— / y soy yo mismo». Tras la cita una catarata de versículos versos de una sola palabra, encabalgamientos, disrupciones, una escritura-pensamiento-de-sí-misma nos envuelve en una telaraña donde ha quedada atrapado el tábano socrático. Gran parte de las amenazas de la hostil sociedad contemporánea quedan al descubierto. Como lector me pregunto, si en el fondo, no hay un solo protagonista, sino más bien una antagónica presencia de lo hostil frente a lo hospitalario, y que lo que hay en juego no es un yo poético tanto como un «nosotras poético» fragmentado como el propio texto, llevado a un extremo de violencia e indefensión, a una individualización no deseada, a un aislamiento del otro, aislamiento de lo afectivo y lo hermanador, de la sanación de los vínculos, rotos por la extranjería, la hipoteca del tiempo personal para poder subsistir.

En un momento dado se lee: «lo que falta es silencio / desdecir los nudos y resucitar la descarga / silente que nos desperdigaba / para días más limpios». Es decir, lo que se reclama es cambiar lo cotidiano-ahora, desde lo personal hacer un cambio que afecta a lo social y a lo político. Y pasa por una política de los afectos, los cuidados y las relaciones humanas, tan deterioradas, tan violentadas o autistas.

Si el objetivo, como se va advirtiendo al final del libro es salir del laberinto, del «obtuso y opaco puzle» si no nos conformamos con «aguantar los días / vivirlos a medias», si «las calles han dejado de resguardarnos» la clave, una vez más la da la palabra poética: «soy toda tú». Este es el secreto de *Vacuus*.

Para ser toda tú, he de vaciarme de la mierda inoculada por el sistema para hacer del individuo un individualista apático, enfermo, asocial.

Vivimos en una sociedad enferma, desquiciante, y la gran belleza y veraz propuesta de *Vacuus* es que está en nuestras manos tomar conciencia de ello, salir de la hipnosis y empoderarnos de nuestra existencia y sus vínculos de amor, deseo, amistad: «y lo único que de mí se salva / y así sea dádiva para los desigualados esperáis quién sabe qué llegaba / quizá el beso feroz que nos despierta». Pero no nos confundamos, no es ingenua esta poética, sino valiente y sabia, nos advierte, finalmente que este combate es «un juego sin fin ni principio», lograrse como ser humano es una tarea para toda la vida, hay que estar en constante alerta y revisión íntima pues sabemos «de algún ahogado que no mienta su destino / y acabe por resucitar y volver como un ave fénix equivocado al que pedir explicaciones y consejo / no hay más simas en esta oscuridad / las perdimos / no hay simas / y no sabemos / adónde caer».

Viene bien que seamos conscientes que por muy buena voluntad que tengamos y por mucho que sepamos que solo la salud de los vínculos yo-yú nos sanan y ayudan a vivir, la presión externa, las políticas sociales, económicas y culturales son feroces y no hay nada ganado. Todo está en juego. Nuestra única certidumbre es ese «vacío» *Vacuus* tan a disposición de la oscuridad y daño como de la complicidad desde el deseo y su consumación afectiva.

Pocas poéticas asumen la fragilidad y vulnerabilidad (sin victimismo ni impostura) con tanta autenticidad y con un estilo de escritura en donde la forma es el fondo, coherencia sintáctico-expresiva, gramática de la creación en la que de manera intuitiva, casi musical, una persona puede identificarse con esta realidad desenmascarada de un mundo que vive bajo los signos de un «fascismo de baja intensidad» que anula lo humano, lo paraliza, lo esclaviza y lo divide hasta unidades asignificantes, vacías, dañadas. Como diría Ada Salas «es esta una labor de descombro».

Recomiendo la lectura de este libro, que más que agotarse, se os multiplicará, pues mi aproximación es precaria, un pasar de puntillas por el espesor y belleza de una palabra dada con solvencia creativa y expresiva como pocas veces encontraréis.

Gracias, Izaskun, por todo lo que expones, y por enseñarme a leer desde la alteridad.

NOTAS:

– *Faula. La hora del vacío* es un relato ilustrado escrito por Begoña Callejón e ilustrado por María Espejo, publicado por la editorial Fin de Viaje, Colección Eufrosine.

– *Poesía como exilio* es un ensayo de Arturo Borra, publicado en 2017 por Prensas Zaragozanas.

– *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad* es un ensayo de Antonio Méndez Rubio, publicado por Editorial Grupo 5, Colección Nuevos mapas para el siglo XXI.

– El verso de Ada Salas pertenece al libro *Limbo y otros poemas*, editado por Pre-Textos en 2013.

Piedras, o la docta ignorancia del siglo XXI

Almudena Vidorreta Torres

Chocar con algo
Erika Martínez
Valencia, Pre-Textos, 2017

Chocar con algo es un libro lleno de piedras. Pesadas losas como epitafios que hablan de brevedad y ligereza («*Every poem an epitaph*», escribió Eliot). Piedras lapidarias que nos recuerdan que «Escribir da tanto miedo como hundir el tenedor en algo que te sostiene la mirada» (p. 17). Cada poema es un golpe contundente, argumentado con la experiencia inamovible de quienes han vivido un alentador progreso y se dan de bruces con una falacia. Erika Martínez ha escrito un canto generacional (otro) que acaba de ser publicado por Pre-Textos.

«El dolor hace surcos / sobre la piedra, ¿no se oye?», escribe en el poema «Casco, cráneo, bala» (p. 35). La autora ha sabido construir con elegancia una arquitectura de las ruinas en las que se asienta buena parte de una juventud, la de hoy, cuya formación es, en ocasiones, inversamente proporcional al salario que reciben: «Unos cuantos títulos después [...] trabajaba cada vez por menos. Gratis es la forma cristalina, me decía, más pura del trabajo» (p. 26).

Hay una clara contigüidad con respecto a la primera sección de su libro *El falso techo*; constituye el testimonio de una mujer del siglo XXI que aspiraba a «Ser trabajadora», como escribe en uno de sus poemas en prosa, pero no recibe la recompensa esperada: «Porque hubo siempre quien me llenara el frigorífico, me convertí con treinta y cinco años en trabajadora mantenida (igual que habían sido mis abuelas, que conocieron tan pocos amantes como gobiernos). Y nunca dejé de sonreír, especialmente a mis empleadores. Pero a veces me cansaba y me torcía sin querer» (p. 26).

Prototipo de mujer «torcida», esta voz escribe poemas «retorcidos», ideas que vuelven sobre sí mismas con la ligereza natural de lo imperfecto y lo inacabado, que, sin embargo, se presentan bajo una estructura consistente y hermosa. El lector agradece la trabazón de los poemas en su individualidad, la dependencia de los unos con los otros y, finalmente, la coherencia de una obra cada vez más atractiva. Después de *Color carne* (Pre-Textos, 2009) y *El falso techo* (Pre-Textos, 2013), llega la tercera entrega de poemas de Erika Martínez, o la cuarta, si tenemos (sin duda) en cuenta el libro de aforismos *Lenguaraz* (Pre-Textos, 2011). Cuatro años de espera que ella misma parece explicar a través de algunos de sus versos (p. 59):

> Antes pensaba que escribir
> era sinónimo de acción
> y ahora sospecho que se escribe
> después de un tiempo inmóvil,
> quizás desde el vacío que sucede
> a un excesivo estar haciendo.

El ritmo sosegado que requiere volver a la escritura se traduce en una primera parte enteramente en prosa, «Mujer agita los brazos», con poemas que anuncian una introspección que, al mismo tiempo, supone observar desde afuera, al igual que una voz femenina que adquiere por momentos perspectiva masculina. El primer poema, «Mujer adentro», es precisamente la expresión de ese «lugar», porque «Estoy convencido de que se escribe siempre desde algún lugar», y concluye: «Una mujer hace puenting dentro del hombre sobre el que estoy escribiendo» (p. 11). Después viene el «Trampolín de lo que falta», y así las composiciones de esta primera parte son un abismo que se abre en infinito, teniendo en cuenta, como escribiera la autora en uno de sus aforismos de *Lenguaraz*, que «Todo el mundo cae. Sólo en algunos permanece la altura» (inevitable fijarse en otros poemas de *Chocar con algo*, como «Mal de altura»). Así, desde el yo se ofrece la expresión universal de «Abolirse», de la visión que un individuo («Condicionantes genéticos») tiene de instituciones como la Real Academia («La

institución»), el canon femenino («El guardapelo de las poetisas»), y de la aparente imposibilidad de salir de ese ciclo y otros sistemas («Pruebas circulares», «La cadena»). Afortunadamente, como anuncia «El cuidado», el libro viene a desdecir prejuicios, a «Romper eso»: «En el siglo dieciséis urdíamos ensayos sustanciales sobre el automatismo de las bestias y la estructura de las pasiones. Éramos ultramodernos» (p. 13).

En la segunda parte, «Desiertos», los poemas en prosa y la poesía en verso empatan prácticamente para dar cabida a los lugares vacíos («Paisaje de lo que falta»), trincheras («Casco, cráneo, bala»), excavaciones y fosas («Sperm Whales»), tumbas y momias («Antofagasta»), de nuevo, raíces, y seres que convergen en la tierra («Choque de viseras», «Morir en Chile», «Cosas que brillan en el desierto»). Poco a poco aflora el amor para coparlo casi todo, dando preponderancia a la segunda persona en la tercera parte, «Nulípara», y un cuestionamiento de la idea de maternidad («El punto en el cuello», «Luxaciones», «Halterofilia», «Nulípara»): «¿Y el peso de los hijos que no tienes?» (p. 54). La cuarta y última sección, son «Diez intemperies bajo techo» («Plaza», «Vestíbulo», «Teatro», «Almacén»), un cúmulo de distopías («Todo cementerio es una zona wifi»). Así termina la colección, hablando de un futuro en el que los libros sobrevivan dentro de una cámara blindada, sin nadie capaz de interpretarlos, en un «paisaje ensimismado» o «no-paisaje» («Biblioteca», p. 74).

Lo rural y lo urbano entrelazados, lo moderno y lo clásico, son el escenario elegido para estos poemas capaces de generar extrañeza y placer al mismo tiempo, como la mejor ficción última pero en una clave lírica de lo más atinado: «ocultando el sonido de las olas, / se escucha ese pitido intermitente / que emite un tractor justo antes / de chocar con algo» (p. 31). No es muy consecuente desgajar los fragmentos, pero valga como muestra la última estrofa del poema «Hombre adentro» (p. 33):

> Acabo de romper con una piedra
> la pantalla narcótica del agua
> y he recordado a aquel demente
> que abrió de un golpe su televisión
> tratando de sacar al hombrecito
> que gritaba allí dentro.

Este libro *choca* con automatismos y deconstruye tradiciones. Si a Fray Luis se le «cayeron como de entre las manos» sus «obrecillas», como quien no quiere la cosa, Erika Martínez escribe: «Me esfuerzo mucho en ser una persona racional, pero los silogismos se me caen de las manos. Ten cuidado, ¿no te das cuenta?, vas a romper eso» (p. 13). Se acumulan afortunadas reflexiones sobre las teorías y el pensamiento crítico que hoy en día todo

lo impregnan: la poeta ofrece agudos argumentos sobre la identidad y los cuerpos, convence al lector para que se pregunte, junto al sujeto lírico, si de veras es lo corpóreo lo que nos define.

En otra de las acertadas definiciones que Erika Martínez nos ha regalado sobre la escritura, en *El falso techo*, decía que «Escribir es hacerle cosquillas / a las raíces de las cosas» (p. 41). Tal gesto provoca una reacción natural, tanto como lo es el humor en el ser humano. La ironía que tiñe buena parte de *Chocar con algo* clausura los debates posibles en torno a perspectivas de análisis obsoletas, pero retoma, al mismo tiempo, diálogos de la filosofía moderna: «Cortarte las uñas te modifica existencialmente» (p. 14), uno de esos fragmentos lapidarios paralalelos al poema «Condicionantes genéticos» (p. 16), entre otros. Todo está plagado de preguntas: «¿No tiene el karma forma de joroba?» (p. 17); «¿Desde cuándo se repite lo femenino?» (p. 18); «¿Qué pensarán antes de irse / los cuerpos que se demoran?» (p. 31); «¿Por qué vuelven las cosas que se fueron / desordenándolo todo, / igual que una pelota de colores / salida de la nada?» (p. 34). Como la poeta escribiera en *Lenguaraz*, «la razón no reduce las contradicciones, profundiza en ellas». Afortundamente, solo hay un antes y un «casi» después de Descartes en *Chocar con algo*: «los españoles somos criaturas precartesianas», y apenas se percibe algún que otro «rasgo casi cartesiano» (p. 13). Porque, a veces, pensar no significa necesariamente existir dentro de la sociedad que critican estos poemas.

Este es un libro filosófico, político y, sobre todo, feminista, que quiere «Bajarle los pantalones al superyó» (p. 20). Es el libro de una filóloga («las mallas de alambre practican sintaxis», p. 70; «¿Sabes cuánto resiste en el éter / una sílaba o un golpe de pañuelo?», p. 53) que no deja de cuestionarse la validez de la escritura y de la lengua, situadas por encima del resto de las cosas: «Soy mala. Descuidaría todo para cuidar de las palabras» (p. 22).

Es un placer releer estas páginas que teorizan como quien hace la compra en un supermercado («¿Quién quiere echar en el carrito de la compra un alimento con retina?», p. 17), como quien prepara un guiso casero, con un lenguaje corriente en apariencia que encierra todo un programa de pensamiento. En la genealogía de los pucheros de Santa Teresa y los fogones de Sor Juana, quien señalara que «si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito», Erika Martínez escribe: «Recuerdo a mi abuela haciendo movimientos repetitivos sobre la pila del fregadero, estrujando ropa. Quién sabe lo que habría conseguido estrujando versos» (p. 21). Docta ignorancia del siglo XXI. La autora canaliza y devuelve lo que la tradición le ha entregado: poesía para reapropiarse de los símbolos, los estereotipos y las circularidades,

para desestabilizar un sistema aletargado y poner el dedo en la llaga. Incluso los afectos manidos, repetidos por esenciales e inagotables, suenan renovados: «A veces nos llega el efecto de algo / que aún no ha sucedido pero bulle. / Si trastorna las etimologías / puedes llamarlo amor» (p. 39). Este es un libro de invitaciones, pese a la contundencia de su léxico: «Es casi amor: tú quieres apiadarte / y yo quiero romper algo de ti» (p. 45).

Una buena pedrada que deja al lector dolorido y satisfecho. Que rompe con decisión las lecturas lineales. Con fuerza. Y en clave poética, con las palabras justas. Porque, efectivamente, «aquello que rebasa concierne a la lírica» (p. 18). Buen golpe.

El tren lento de Maurizio Medo

Andrés Fisher

Y un tren lento apareció por la curva
Maurizio Medo
Madrid, Trifaldi,
Colección Ay del seis, 2017

Una de las características más señaladas de la poesía de Maurizio Medo (Lima, 1965) es la de constituir una encrucijada, una mezcla de escrituras y de voces, de decires de la más diversa índole que exploran el amplio espectro que va desde lo muy dicho a lo no dicho. Esto lo podemos ver desde el título de este libro, el último de su producción. Título que corresponde a una versión en castellano del verso que cierra cada una de las siete estrofas que componen la canción *Slow Train Coming*, del álbum homónimo de Bob Dylan, aparecido en 1979. Es este un álbum deslumbrante en lo musical, en el que destella la guitarra de Mark Knopfler con sus líneas puras, casi hasta líricas, pero cargadas de *swing;* de la materia vibrante pero también tumultuosa que contiene la prolífica raíz del *blues*.

La poesía de Medo no suena como la guitarra de Knopfler sino que más bien pudiese acercarse, entre a muchas otras cosas, a la espesura de las letras de

Dylan en un momento de inquietud religiosa, cuando ya se hallaba plenamente instalado en composiciones textuales muy largas para lo habitual en el rock al tiempo que complejas, cargadas de referencias bíblicas y literarias así como de diversos decires populares. Letras extensas y abigarradas que rechazan significaciones estables y que seguramente se habrán tenido en cuenta en la reciente otorgación del Nobel. Textos probablemente desconocidos por un importante número de lectores, especialmente de lengua hispana, quienes suelen identificar a Dylan solo por dos o tres de sus himnos escritos en los primeros sesenta.

Pero la espesura de Medo no es la espesura de Dylan, ya que ni la busca ni menos aún se mimetiza con ella, sino que se acerca más bien a esa poesía de *trazo grueso* que José Kozer sugiriese en su aproximación a las líneas en que opera la poesía latinoamericana. Poéticas descentradas, que proliferan, que contestan las jerarquías que el poder establece en la lengua a través de una práctica lingüística insumisa que hace patente la relación problemática entre mundo y escritura. Insumisión textual que se da a nivel compositivo, de selección y articulación de materiales antes que principal o puramente en la esfera temática. Esta espesura opera en toda la obra de Medo alcanzando puntos señalados en libros emblemáticos de su producción como *Manicomio*, ese «poemario bronco y agraz» en palabras de Benito del Pliego, o en *Homeless' Hotel*. También la encontramos en el libro que nos ocupa, aunque quizá algo aligerada por algunos elementos que desarrollamos a continuación.

Entre la encrucijada de escrituras y voces de las que Medo se sirve para ir urdiendo su trama, aparecen incluso fragmentos de trabajos y de comentarios críticos sobre su propia obra. Como en el que da comienzo al poema 28: «Rodinás dice que este es mi texto / más metapoético». Sin entrar en cuantificaciones ni en comparaciones específicas entre los diversos libros del limeño, la poesía que reflexiona sobre sí misma es un elemento vertebrador de este *Tren lento*. Como lo vemos en lo que continúa inmediatamente tras la cita inicial del poema 28: «No sé si enojarme / o resignado admitir mi fascinación por los / artefactos en los que el pedaleo no basta / para subir una cima que empina arisca / ante el empeño por alcanzarla».

Este fragmento bien puede operar como una poética propia tanto a toda la obra de Medo como a este libro en particular. Ese gusto por vehículos complejos y no complacientes para transitar por los caminos de la lengua y la estimulante admisión de la resistencia de la cumbre a ser alcanzada, nos hablan de una poesía que se solaza en la inestabilidad de los significados y que asume la imposibilidad de ofrecer respuestas sólidas ante cuestiones de

poética, pero también de ética y de política, aventurándose así en el *cartografiar* lo desconocido o solo parcialmente explorado y nunca apuntando a la obtención de un *calco* de la realidad, tal y como desarrollasen críticamente Deleuze y Guattari. En esta dirección, en la poesía de Medo pueden gravitar algunas de las ideas que su compatriota Mario Montalbetti desarrolla en cuanto a «la defensa del poema como aberración significante».

A lo largo de todo el libro aparecen esquirlas que pueden ser leídas en clave metapoética: «Nunca el poema es el mismo / he ahí su eternidad, o: en la escritura cada línea / constituye una posibilidad de fuga». O incluso: «No, este cielo no es azul, es metafísico». Pero también encontramos fragmentos mayores, que si bien siempre insertados entre o imbricados con elementos de diversa procedencia, ofrecen una línea de pensamiento crítico acerca de la poesía que si bien discontinua, vertebra el libro. En el poema 9, tras una asociación hilarante entre Homero y Braille, elocuente en cuanto a la hibridación material de estos poemas, leemos: «La historia nace del mito / Tal vez por ello / lo escrito constituye en sí una perversión / de la realidad, sustentable solo si esta / ya ha transcurrido». Otra arista de este sustrato aparece explicitada al final del libro en cuanto a que se describe el proceso de su composición, que se originó como un «poner a prueba» la experiencia a través de la escritura en «tiempo real». Componente experimental que ahonda en la reflexión poética al mismo tiempo que la pone en práctica.

Este libro es también uno donde el entramado autobiográfico tiene una presencia importante, constituyendo otra línea, también discontinua, que lo trasvasa aunque sin hegemonizarlo. Pero, desde las coordenadas propias de su obra, la autobiografía de Medo se sitúa en los antípodas de la foto fija, del relato estable concebido para canonizar una experiencia familiar y enmarcarla, estática, sobre el muro. Un elemento biográfico crucial para el libro es uno señero en la vida humana en general: la muerte de la madre, que justamente opera como el cierre del proceso textual. Lo autobiográfico adquiere diferentes formas, pero gravita de forma tangible en cuanto a la temporalidad, ya en relación al periodo de escritura del libro tanto como a momentos significados del trayecto de la vida del poeta: la infancia, el hito de los cincuenta años.

Otro elemento en torno al que se circunscribe lo autobiográfico, y que muestra la aproximación no lineal que hace Medo a ello, es un lugar: La Cantuta. Que es un barrio, en el que hay una casa a la que accede el poeta. Pero también La Cantuta es una universidad y es una masacre, dicho esto sin ninguna intención *wikipédica* tendiente a encontrar sentidos únicos o fijos, como desarrolla críticamente Medo en el poema 12, de marcado acento

metapoético. Al mismo tiempo, La Cantuta opera en este libro como sonido, con su poderosa aliteración, e incluso como ritmo, con la repetición de su tan distintiva sonoridad a intervalos irregulares a lo largo del texto. Así, vemos la importancia de algunos elementos no comunicativos del lenguaje en esta poesía, un rasgo también presente en algunas poéticas afines a la de Medo, que exploran a todo lo largo y ancho de la lengua.

La Cantuta aparece en estos poemas a veces asociada a esquirlas más o menos directamente biográficas, aunque también a muchos componentes que no lo son. Y también aparece frecuentemente vinculada a reflexiones sobre poética, lo que habla de la centralidad de estos dos elementos, autobiografía y metapoesía, en este libro: «La frase más simple, como decir: "vivo / en La Cantuta es en sí tan compleja / que demuestra al fervor objetivista / como la estética de cierta vaguedad"». La Cantuta, también, tiende un puente no lineal, sino más bien orgánico, en cuanto a la presencia del tren en estos poemas. Uno de los atributos generalmente atribuidos al tren es el ritmo. Ya vimos como en la letra de Dylan cada estrofa se cierra con el verso que da título a este libro, en lo que es una forma rítmica más o menos fija, más directamente análoga a la del tren. En el libro de Medo, en cambio, la repetición asimétrica pero significativa de La Cantuta, sin acercarse directamente a la del tren, probablemente expresa el traqueteo inestable e irregular de los únicos trenes capaces de transitar por estos poemas.

El tren no figura apenas directamente en el transcurso del libro, pero su aparición final en el último poema no puede ser más esencial, pues su detención está vinculada a la muerte de la madre del poeta. Detención del tren, fin de la vida y del proceso textual que se imbrican de la forma no causal propia de esta poesía y que por eso ofrecen un retrato fragmentado, nunca estático, nunca del todo comprensible, siempre en movimiento como suelen ser las vidas humanas, sujetas también a las poéticas que las sustentan. La guitarra de Mark Knopfler no aparece al final de este *Tren lento* de Medo, pero dado el grueso flujo de voces, escrituras y materiales que componen su poesía y dada su manera excéntrica, rizomática, caótica de relacionarse, algunas de sus notas más vibrantes bien podrían figurar como un emotivo réquiem para su madre, algo que no deja de latir en estos poemas, bien capaces de abrirse a la emoción.

Los cambios de la episteme, el acceso masivo e inmediato a la información y la interminable lista de fenómenos sociales y culturales asociados, ha determinado la problematización y atenuación del canon y de las jerarquías otrora incuestionables. Así, pareciese que, especialmente a partir de los poetas nacidos en los sesenta, la constitución de figuras hegemónicas es menos clara y más dificultosa de lo que solía. Dentro de estas coordenadas

escurridizas, la obra de Maurizio Medo figura entre las que más se acercan a los lugares preferentes de exposición y recepción entre las de su generación en Latinoamérica. Al mismo tiempo, su ya habitual y creciente presencia en España, junto con la constatación de la mejoría de la comunicación entre la poesía de las dos orillas del mundo en castellano, habla con claridad de esa posición.

Medo aparece en la antología de Milán *Pulir huesos*, y él mismo reeditó aquí la suya de poesía latinoamericana, *País imaginario*, en Amargord. Hace poco apareció en Madrid la quinta edición de su *Manicomio*, a cargo de Varasek, y este *Tren lento*, que sale gracias a Ay del seis, supone la consolidación de un diálogo ya muy fecundo. Dialogo con un sector de la poesía española que cartografía los territorios por los que se mueve esta obra. De los que son muestra elocuente los poetas que acompañaron a Medo en el transcurso del libro, como se menciona en su última página. Nombres, entre otros, notables, que van desde Miguel Casado y Olvido García Valdés, pasando por Marcos Canteli y Víktor Gómez, hasta llegar a Ángela Segovia, buena muestra de las afinidades y las complicidades de esta poesía en territorio peninsular.

Surfeando la ola de lenguaje

Daniel Bellón

Tiritañas y guiñapos
Luis Melgarejo
Oviedo, Saltadera, 2017

En toda lengua viva vibra un repique oculto, una tensión, un ritmo y una musicalidad que debería ser tarea de la poesía (una entre tantas, pero no la menos importante) rescatar y hacer brillar.

Porque ese temblor no existe en las diferentes formas del lenguaje formulario e intensamente mentiroso que nos rodea y asfixia: administrativo, comercial, político y, por desgracia, de buena parte de la poesía practicada en España en sus diferentes sabores publicitarios, escrita en un tono (da igual el tema) propio de un anuncio de colonias o ropa interior, y recitada (o leída o interpretada o qué sé yo) con una energía digna de mejor causa en el extenso circuito de locales en los que se sirve alcohol como ayuda imprescindible para poder resistirla con cierta calma. Esa poesía que aspira al *best selling* y que ahora empiezan a aplaudir quienes durante años han hecho discurso y bandera de una poesía dirigida a esa asquerosa abstracción llamada «el hombre común», y que han acabado confundiendo simplicidad con simpleza, cercanía con compadreo, compresión con autocomplacencia, poesía con diversas formas del siniestro negocio de la autoayuda.

Antes este panorama que devuelve actualidad a las viejas tesis opositoras del colectivo Alicia Bajo Cero, las líneas de resistencia se han ido trazando de diferentes formas: rescatando las lecciones de las vanguardias históricas y la voluntad experimental, buscando fuera de la referencias oficiales de la poesía «nacional» otras fuentes de aprendizaje marginadas y, por ello, más frescas (Gamoneda, Pino, Feria, Quiñones...) y en la poesía más extrema y vivaz de las otras orillas del idioma. Buscando, en resumen, un lenguaje poético capaz, desde la tensión expresiva y, en su mayor parte, desde la contención, de cantar y contar el mundo sin mentir. Sin ser partícipes de la estafa.

Pero el camino por el que ha cogido Luis Melgarejo en sus *Tiritañas y guiñapos*, es otro, y muy escasamente probado, porque es un camino que circula por la más radical de las periferias en el fuera y en el dentro: en el fuera, desde las lecciones que ha tomado de una de las fuentes de poesía más

vivas de Europa escrita en un idioma ajeno a las más cercanas tradiciones de las lenguas latinas y anglosajonas, como es la polaca, yendo y viviendo y aprendiendo su raíz en el país; en el dentro, desde una posición y una apropiación (un hacer propio) del lenguaje y el estar en el mundo campesino, que es actualmente la más extrema de las periferias posibles en la muy urbana (y urbanizada) poesía española.

La mayoría de los poemas de *Tiritañas y guiñapos*, de factura propia o derivados de sus trabajos de traducción de poetas polacos son cruzados por el dialecto. Y es inevitable que a uno no se le venga a la cabeza ese gran poeta que fue Tonino Guerra, que optó por escribir su poesía en dialecto para liberar su escritura más personal e íntima del peso normativo de la lengua oficial. El dialecto es ese idioma que no llega a serlo, o que no es admitido como tal, porque no supera los límites de su comunidad real (unos cuantos pueblos, una comarca, un valle…a veces un puñado de familias) o porque, aunque extendido, no recibió nunca el soporte de un aparato estatal o similar que lo volviera bandera o lo impusiera en el filo de una espada. El dialecto es la palabra no mediada por el aprendizaje, no delimitada por la normalización, la más íntima, radical lengua materna. «Uno se pasa la vida dialogando con su infancia y a mí la mía me habla en el dialecto de mi pueblo, Santarcangelo», decía Guerra. Si en el caso de Guerra, a quien nadie podía discutir su destreza con el italiano «oficial», fue el romañolo, en el caso de Melgarejo es el habla campesina de la zona de Granada donde vino al mundo que él transcribe. Evidentemente esto no es un accidente o un capricho: es una opción deliberada del poeta, que genera en sí misma una ruptura con cualquier discurso oficializante.

Y esta opción dialectal está directamente relacionada con la especial musicalidad de los poemas de *Tiritañas y guiñapos*, porque ese idioma de lo cercano, pegado a la tierra y a sus ritmos tiene una manera de decirse completamente distinta al lenguaje urbano. En un dialecto (como en cualquier lengua) aparecen y desaparecen palabras, pero el ritmo no, el ritmo del decir lo cercano, no cambia. Melgarejo no trata de ser «típico» sino de ser verdad, y hay una manera de ser verdad que está en el cómo las cosas se dicen, en su música.

Esa música que nos conduce por las líneas del poema, destaca especialmente en los largos de *Tiritañas y guiñapos*: «Aflójate de bares», «Cave canem», «Declaración de ignorancia» y, nos abruma en el tremendo «Que sea con nosotros el dios que está entre nosotros»: ritmos complejos, pegados a la oralidad (Ojo: oralidad no es ese tono-soniquete conversacional y sentencioso que se ha convertido en estándar, adornado con algún coloquialismo para mostrar

cercanía o desenfado. Oralidad son hallazgos de la lengua hablada del común liberada de lo que llamaba Pound «el lenguaje nebuloso de las clases fraudulentas»). Si quieren un ejemplo, este fragmento de «Que sea con nosotros...»:

> [...] y él estaba sentado
> debajo del peral, en una silla baja de enea y yo en el poyo
> de al lado de la pila de fregar pues me senté
> como era mi costumbre desde chico
> y así sin más le dije lo que es que era [...]

Léanlo en voz alta, por favor, observen la fluidez, la complejidad tan alejada del sonsonete «poético» habitual. O este otro verso, del mismo poema:

> después de ya escuchar que yo más nada.

Los poemas breves en *Tiritañas y guiñapos*, para mí, de algún modo son guijarros alrededor de los más extensos, de desarrollo fluvial, donde, de algún modo, el poeta se suelta el pelo y se deja llevar, en un ejercicio propio de un surfero —control sobre la ola del lenguaje— por los ritmos del dialecto. En los poemas cortos el lenguaje se concentra, y se vuelve epigramático (otra vez Guerra, otra vez el Siglo de Oro, otra vez la afilada copla popular, otra vez la ironía seca de los y las maestras polacas); detonaciones de expresividad concentrada como «Epitafio de fronteras», «Me dicen (sonetillo patriótico con estrambote fácil)», o «Amor de padre», que brillan como recién lavados por la lluvia.

La voz de Melgarejo, tan empeñada en esconderse, por así decirlo, tras las de los poetas que le acompañan en sus traducciones polacas y tras la de las personas que entran y salen y con él conversan en sus poemas, es tremendamente original, y en lo que es el ámbito de la poesía española de los últimos veinticinco años, solo se me vienen a la cabeza libros como *Sincronía del solejero* o *La isla de las retamas*, de Eladio Orta; *Amanecer de mimos* o *El miedo que nos hicieron*, de Francisco Croissier; o *Los días del maíz*, de Miguel Ángel García Argüez. Se me escapará algún otro, claro está, pero tengo para mí que esta línea de poemarios define un territorio en general poco hoyado por la poesía española reciente, obsesivamente centrada en la anécdota urbana y en el yo sobredimensionado del poeta.

No deberían dejar de leer *Tiritañas y guiñapos*, además de encontrar una originalidad poco frecuente, se trata, sí, de un libro divertido (¿desde cuándo esto parece reñir con la poesía, maldita sea?) desenfadado y honesto, escrito por alguien que no se toma a sí mismo más en serio que a la poesía.

De Tonino Guerra dijo Juan Vicente Piqueras, que «En Pennabilli vive un gran poeta que da gratis lecciones de humildad pequinesa», de Luis Melgarejo

cabe decir tal vez que estamos ante un poeta que nos mira desde su rincón del mundo en La Zubia, Granada, y desde la ventanilla de esas furgonetas que cruzan Europa llenas de vidas haciéndose, contando y cantando y, sin darse cuenta, construyendo un nuevo informal dialecto transeuropeo, y nos da lecciones de esa humildad del sur, que atraviesa los siglos y en la que brilla la inteligencia, la ironía y un conocimiento verdadero de los ciclos de la vida. No le pierdan la pista.

Sujetos emboscados

Javier García Rodríguez

El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)
Vicente Luis Mora
Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2016

Entre la desaparición absoluta, el desdoblamiento en (el) otro y la multiplicación *ad infinitum* parece haberse movido la lábil existencia del sujeto poético desde los orígenes de esto que hemos dado en llamar «la poesía». Del Nadie en quien se ocultaba / mostraba Odiseo, al «yo es otro» con el que se defendía / atacaba Rimbaud; del desdoblado «yo» que se postula real en el poema, al sujeto diseminado que desaparece en la escritura (la escritura es la desaparición de toda voz, recuerden). De la muerte del autor como prerrogativa y necesidad de la independencia del texto de la mano que mece su cuna de sentido, a la proliferación del egotismo como ejercicio de arte y ensayo (del que el *egosurfing* y la sobreexposición en las redes sociales solo es síntoma, aunque amenaza con ser todo). Un objeto de estudio tan esquivo como el del sujeto poético (el yo, el autor, sus hipóstasis: llamémoslo x) emplaza a un *agón* sin condiciones previas y requiere el concurso de una mirada múltiple que se nutra de disciplinas tan variadas —no trato de ser exhaustivo— como la filosofía, la estética, la sociología, la psicología, la psiquiatría, las teorías de

la ficción literaria, las vías de acceso que propone la pragmática literaria, la teoría social, la comunicación…

En este *agón* y en esta mirada múltiple se inscribe *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*, meticuloso e iluminador estudio de Vicente Luis Mora que recibió, en su primera convocatoria, el Premio Internacional de Investigación Literaria Ángel González promovido por la Cátedra que la Universidad de Oviedo dedica al poeta de la generación del 50. Vicente Luis Mora, poeta él mismo, narrador, investigador en asuntos literarios y audiovisuales, añade este estudio a una larga trayectoria de trabajos centrados en el ámbito de la poesía española contemporánea, como *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (Bartleby, 2006) o la más reciente antología *La cuarta persona del plural* (Vaso Roto, 2016), ofreciéndolo, además, como una especie de gemelo o doble de *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo* (Universidad de Valladolid, 2013).

Los años transcurridos desde la publicación de *Singularidades* no me parece que invaliden la opinión que manifestamos en su momento en un amplio trabajo dedicado a reseñarlo, una opinión que podría aplicarse, con los matices necesarios, a *El sujeto boscoso*: «[…] agudos y discutibles (y discutidos) análisis sobre poetas y poemas, afirmaciones y pronunciamientos encaminados a trabar un discurso crítico en torno a la poesía española actual en el que el propio discurso crítico se va construyendo a medida que se enfrenta a su objeto de estudio, un discurso, pues, dinámico, en permanente crisis, azuzado por las trabas, enconado enemigo del facilismo, autoconsciente, ecléctico y, por qué no, comprometido».[1] Mora conoce a la perfección la utilería retórica y los procedimientos del ensayismo que quiere llevar a cabo: exhaustividad en los *corpora* teórico y literario, interdisciplinariedad, herramientas hermenéuticas consolidadas, originalidad en los puntos de vista, enciclopedia académica, formación en áreas muy variadas, estilo personal. Parece haber pulido Mora algunos modos y maneras poco convencionales y algo destemplados que afeaban rotundos planteamientos teóricos y brillantes resoluciones críticas —quizá por el hecho de haber pasado por su trayectoria no solo un aposentamiento de determinadas fórmulas menos apocalípticas y más «integradas» gracias a su labor docente en varias universidades, sino también el desarrollo de numerosos trabajos académicos en publicaciones científicas y la brillante defensa de su tesis doctoral en la Universidad de Cór-

1 www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Rese%F1as%20H-Mora.htm

doba—, y este trabajo reseñado lo confirma como uno de los más originales y arriesgados practicantes de esa hidra que llamamos hoy «estudios literarios».

Me parece *El sujeto boscoco* una obra más cuajada, más personal, más permanente, si se quiere, que, por ejemplo, *La cuarta persona del plural*, por citar alguna de las más recientes. Si en esta antología poco convencional —y, por tanto, valiosa— la amplia introducción servía como toma de partido por una tradición teórico-crítica en la que encuadrarse (Harold Bloom sobre todo, con lo que esto supone, aunque esa es otra historia…) y con la que dar sentido a la selección efectuada, ahora, con un corpus poético torrencial, apabullante, multiforme, el crédito ya no se le ofrece a esa tradición, a ese modelo, sino que Mora construye su propia tradición: una hermenéutica confiada pero no simplista, razonada en lo que hay de más defendible en la historia de las ideas (nunca está de más reivindicar este sintagma) y razonable solo cuando es capaz de problematizar aquello que admite. El *close reading* de raigambre norteamericana como herramienta analítica no es en ningún modo un fin en sí mismo, sino que se convierte en un modo de crear un enclave donde se hagan posibles las claves de interpretabilidad mínimas exigibles.

El sujeto es abordado en este estudio, asediado, a partir de su disolución como arquetipo cultural en Occidente. De ahí la necesidad de enfrentarse a él con las armas de la filosofía y del psicoanálisis (en sus variantes y quimeras), pero sin olvidar el modo en que los cambios en el sujeto afectan a o se ven afectados por (ese es el dilema, todavía) su «decir», un decir que Mora identifica con la *elocutio*. La necesidad, la urgencia, de integrar la dialéctica del sujeto en la dinámica del giro lingüístico encierra el primer motor hacia la explicación del espejo como instrumento de conocimiento, mito y símbolo receptor de la disolución de este mismo sujeto. De ahí la necesidad inmediata de fortalecer el armazón de este sujeto con los músculos de su representación poética a través de la identidad, con lo que entra en juego la siempre fácilmente malinterpretada partitura mimética. Por el trazado del espejo y de la identidad va desfilando la obra poética de Gamoneda, por ejemplo, pero también la de Ángel Cerviño y otros muchos que han colaborado, cada uno desde su propia *intentio auctoris* a establecer los distintos modos de lo que Mora denomina «disgregación identitaria»: el espejo roto que favorece la multiplicidad, el sujeto múltiple posmoderno, los heterónimos o el autoanálisis hasta terminar en el placebo del mito de Narciso como modelo de construcción de la identidad.

No termina aquí, ni mucho menos, la propuesta del autor, que postula, a partir del tema del doble, numerosas formas de la «otredad» en la poesía

contemporánea, iniciando su desarrollo en el tema del doble como mitema para continuarlo en las duplicaciones posmodernas: el tema del otro, la herencia de Rimbaud, la alteridad, las variantes negativas (ajenidad, el *intruso*, yo negativo, sombra, demonio…), la subjetividad femenina, la construcción de personajes en el espacio del poema o el individuo como ciudad, son algunos de los anclajes sobre los que Mora sustenta el desarrollo de *El sujeto boscoso*. Hasta llegar a la desaparición por hiperinflación: la *notredad* poética. No hay nunca renuncia a la imaginación crítica (ni en el apartado conceptual ni en el lexicón crítico) en el discurso de Mora. El discurso crítico está siempre en construcción, los principios teóricos se exponen a convalidación siempre que se presentan.

Acompaña al volumen unos valiosísimos índices conceptual y onomástico, así como una nutrida bibliografía primaria de poemas citados, de novelas, diarios, libros de aforismos, obras de teatro y libros de cuentos, y una no menos estimable bibliografía de estudios sobre los asuntos tratados. Ofrece además el autor un «complemento en línea» donde se recogen centenares de menciones a otros libros, que se publica en la página web de la editorial y en su muy seguido blog *Diario de lecturas*, con el título de «Suplemento digital de *El sujeto boscoso*».

Vicente Luis Mora lleva muchos años ya dedicado a la tarea de desentrañar (acepción 2: Averiguar, penetrar lo más dificultoso y recóndito de una materia) la poesía española contemporánea. Lo hace con las herramientas de la teoría (tan denostada, tan en quiebra, tan imprescindible), de un corpus inapelable (la antología de poetas españoles que aquí aparece es enciclopédica), de una lectura con un ojo en camino y un ojo en lo por venir (Silvio *dixit*). Lo hace sabiendo también que hay un componente ético de la *poiesis* (y no está de más recordar aquí el añejo, pero vigente, axioma del hermético filósofo neerlandés Holmesterius en su tristemente poco difundida carta a B. Spinoza —ca. 1677—: «*Nulla Ethica citra praxim*»). Lo hace para que los árboles no nos impidan ver el bosque, el sujeto. Y lo hace como Nadie.

15 M: el pie de la letra

Esteban Pujals Gesalí

Hacía un ruido. Frases para un film político
María Salgado
Valencia, Contrabando, 2016

Se ha dicho a veces que, cuando algo pasa, el historiador se lo pierde, que cómo va a tener la atención puesta en la urgencia de lo que sucede si está siempre cargando la estilográfica y mirando por que sus párrafos presenten esa elegante construcción trimembre sin la que nadie los reconocería como la Historia. A la poesía le pasa algo muy parecido; está el poeta tan preocupado porque su poema se parezca a la poesía, que ya ocurrió lo que iba a haber sido un poema para cuando el vate ha logrado reunir la imagen y la paronomasia y la asonancia y la alusión en su verso libre y atribulado. ¿Libre de qué?, se dirá el lector, que esperaba el agua fresca y la sorpresa cantarina, las aristas más vivas del hablar perplejo ante el espejo. Y es que la poesía es la historia por otros medios, registro de lo que pasa, sí, pero de lo que se le pasa por la cabeza a alguien, de lo que a cualquiera se le ocurre al oír las barbaridades que ahora mismo están saliendo en la tele o sonando por el altavoz.

Hacía tanto tiempo que no se componía un poema épico en castellano, esto es, en español peninsular, que se nos antojaba imposible, obsoleto, medieval. Un poema que le hiciera justicia a su tiempo, que quienes hubieran vivido ese tiempo con urgencia y lo leyeran se reconocieran en sus palabras y encontraran su aire, su fraseo, no ya cierto, sino *acertado*, exacto. Y el último lustro, o mejor, quinquenio, bien se lo merecía. No está aún claro cuáles han de ser sus frutos (¿no suena *quinquenio* a fruta?), pues esta fase de nuestra vida colectiva está todavía abierta y abrumada de interrogaciones, ya veremos en qué queda. Pero mirando atrás hacia ese tiempo recién pintado es innegable que lo que nos ha pasado por encima (o por debajo, pues nos hemos figurado a veces que lo cabalgábamos, o que lo *surfeábamos*) a lo que más se parece, en efecto, es a un ciclón. El emblema mismo que preside soberanamente *Hacía un ruido* y lo contiene y organiza («…venía de lejos, como de Portugal…») no puede ser más atinado, pues se nos venía confundiendo el tiempo histórico con la meteorología y habíamos acabado creyendo que vivíamos en perpetuo anticiclón. «Caer» en que era este el momento del retorno de la épica y tomar la decisión

de componer la obra *en directo*, como corresponde a nuestros hábitos de ahora, no ha debido de ser ni fácil ni instantáneo, más bien algún tipo de proceso, aunque ese tiempo haya sido un tiempo a mil por hora y discontinuo, plagado de interrupciones y de olvidos.

María Salgado no es en modo alguno una principiante. En *Ferias* (2006), *31 poemas* (2009) y *Ready* (2011), su tarea de escritura apuntaba a eso de hablar de la cosa con las palabras de la cosa, que es, para muchos poetas, en lo que consiste escribir poesía desde W. C. Williams. Pero con *Hacía un ruido*, el juego de Salgado hace saltar la banca por los aires y todo se vuelve hiperrealista, literal. Ahora bien, literal-reventado, bien estallado en añicos, como en un cuadro futurista, que cada cosa tiene sus palabras propias, como viene cada cosa «de lejos, como de Portugal».

Si en un sentido *Hacía un ruido* evoca el recuerdo del canto épico ancestral para enfocar y fijar ese pasado reciente que es su asunto, para darle forma y nombre y rendirle homenaje, mucho más evidente y llamativa resulta sin duda la radical *novedad* de este poema: nada hay en la lengua, nada en la poesía española, ni remota ni reciente, con lo que se lo pueda comparar. Cien años de vigencia internacional del *collage* como sintaxis, noventa en poesía, han tenido que transcurrir para que alguien se atreviera en nuestros pagos a componer con lengua y no con versos, para desmarcarse del fielato de gurús y antólogos de tres generaciones e imaginar libertades visionarias allende el pusilánime horizonte del llamado verso libre. Cierto es que hubo al menos dos gloriosos precedentes, Isidoro Valcárcel Medina y Rogelio López Cuenca, poetas fugitivos, cada cual por su camino, hacia las artes plásticas, mucho más hospitalarias y receptivas que nuestro pacato y erizado santuario de la poesía.

Si la prevención de nuestra poesía oficial contra lo que no sea el verso libre obligatorio se debe a una preocupación fervorosa y atenta por el orden y la inteligibilidad de las obras de arte verbal, convendrá tranquilizar a sus guardianes insistiendo, como Mallarmé en el prefacio a *Un coup de dés*, en la devoción de la autora de *Hacía un ruido* por la claridad y la tradición, de la que es evidente seguidora, a su manera, claro está. En efecto, bajo una superficie verbal paratáctica y descoyuntada que a un mismo tiempo evoca

el deshacerse de lo que fue normalidad y conjura la presencia tentativa y maleable de lo que habrá de ocupar su sitio, esta memorable nueva entrega de Salgado indaga insólitos modos de la lírica, del sujeto que, además de hablar, oye, lee y transcribe, o más bien graba y, sobre todo, sondea el mar de ambivalencias y continuidades que llena el espacio entre el nosotros y el yo.

Se diría que en este poema hecho de mundo, o de sus desechos más bien, todo cabe, habla, verso, prosa, titular de prensa, letrota de pancarta, o gemido asustado de su propio candor. Interesan aquí especialmente las palabras nacidas del momento, la acuñación de ese radiante adjetivo, «cualquierista», o el protagonismo general del sustantivo «burbuja», o esa otra acuñación, «mare vostrum». Las listas de nombres, metonimias de una generación entera, sugieren esa autobiografía de talla única, tomada de la calle, de la lengua, de lo que se dice, o de lo que se decía entonces y quedó en suspenso, pues como oímos en otro de sus estribillos, «un mundo tarda en acabarse mientras otro no termina de empezar».

El motivo mismo del ciclón, una versión arremolinada, intensificada, del Viento de la Historia que sopla en la poesía de Shelley y en los románticos retratos del despeinado Napoleón, contiene y organiza las varias direcciones a las que apunta cada pedazo verbal, generando al mismo tiempo un abismal torbellino de órdenes metafóricos que cada lectura revela en proliferación. Los fragmentos, casi nunca «trabajados», sino toscos, rotos, genuinos *objets trouvés* succionados por el vendaval, colisionan y se funden, pero no al azar, sino en muy deliberada cadencia en la que reconocemos el oído atento de alguien avezado en la escucha. O tal vez sí se ha dado la venia al azar en esta o aquella ocasión, cuando lo pedía la pauta de la melodía, o para no empañar la radical literalidad de este *poème vérité*. Como descubrieron nuestros clásicos barrocos al componer fragmentos de romances inexistentes, es en la discontinuidad, en la interrupción y el balbuceo donde reside la fuerza oral de todo poema lírico, lo que alguno llamará hoy «efecto». Y el «efecto lírico» de *Hacía un ruido* es abrumador; domina incluso los momentos en los que el poema se obstina en registrar, al pie de la letra, el peso, el paso mismo de la historia: «antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo».

Dice el poema en uno de sus muchos momentos de autofagia metamórfica de lo ya leído, y en mayúsculas, negrita, cuerpo veinte: «**UNA POESÍA TARDA EN ACABARSE MIENTRAS OTRA NO TERMINA DE EMPEZAR**». *Hacía un ruido* es el primer poema de una nueva poesía cuyos textos habrán de seguir su estela y compararse con él. Bienvenida sea esta nueva constelación de la poesía española, al fin contemporánea nuestra, y celebremos que el signo que la anuncia sea tan luminoso cometa.

«Un lenguaje que salga y haga su cosa»: notas para un arte de la barricada

Carlos Bueno Vera

La curva se volvió barricada
Ángela Segovia
Segovia, La Uña Rota, 2016

0. Tal vez el interés del poema resida en que puede lo inestable.

El conjunto de notas que nos atreveremos a llamar texto —este texto— es, sin duda, igualmente inestable: nosotros realizaremos anotaciones a *La curva se volvió barricada*, cogiendo de aquí y de allí palabras, ideas que parecen asomar, para armar otro texto que pudiera, de algún modo, ponerse junto al texto poético de Ángela Segovia. No pretenderemos *explicar*, iría en contra de lo que el poemario propugna, pero quizá pueda este artículo, si se nos permite algún *desvío*, recoger un puñado de palabras *conflictivas*, o que preparan un conflicto que es también diálogo, para encontrar asiento a cuestiones que levanta el poemario.

Avisamos al lector de que, si no se indica lo contrario, toda cita entrecomillada proviene de *La curva*.

1. «Dominio». La palabra «dominio» surge en varios momentos —no casualmente al comienzo mismo del libro—, y quizá —siempre quizá— como clave interpretativa del texto. Acudimos a ese interesantísimo (y en más de una ocasión también infame) libro llamado *Diccionario de la Real Academia de la lengua española* y nos encontramos con varias definiciones para la palabra «dominio»: «poder que alguien tiene de usar y disponer de lo suyo», «poder o ascendiente que se ejerce sobre otra u otras personas», «territorio sujeto a un Estado», «territorio donde se habla una lengua o dialecto», «ámbito real o imaginario de una actividad», «orden determinado de ideas, materias o conocimientos», «derecho de propiedad» (acepciones 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 10 del *DRAE*). La palabra «dominio» utilizada por la autora, como espejo de lo que trata *La curva se volvió barricada*, requiere de nosotros, lectores, que atendamos todas estas acepciones que la enmarcan, ya sea como poder, territorio, ámbito, orden o derecho. Porque si allí leemos «LA NOCHE NOS REGALA

SUS PALABRAS / EN ELLAS LA VERDAD NO HARÁ DOMINIO», habremos de entender también que la verdad no *hará* poder, territorio, orden o derecho. Y si lo hiciera, ¿no sería «esto una forma de / violencia?».

1.1. Hablaba Lyn Hejinian, poeta y ensayista norteamericana, en un artículo sobre ciertas obras poéticas de los ochenta, de una poesía que abogaba por un tipo de texto poético *abierto* frente a otro *cerrado* («The Rejection of Closure», 1985). A grandes rasgos, esta sencilla dicotomía entre textos poéticos describía el texto *cerrado* como un tipo de obra en la que sus elementos trabajan en una dirección, persiguiendo un sentido o lectura y evitando o delimitando, siempre mediante los medios formales de los que dispone el poeta, cualquier instancia de ambigüedad. Frente a él está el texto *abierto*, en el que se confirma que los elementos formales de este proponen que toda lectura está inacabada. La obra poética *abierta* se postula como un texto que se enfrenta, especialmente, con aquellas ideas que asociamos a la autoría (tanto en relación al autor, como en lo social, lo económico y lo cultural; esto es, contra el poder, el territorio, el orden y el derecho y su pretensión de univocidad). No existen tantos textos poéticos en el panorama español que deliberadamente se enfrenten a este *dominio de la verdad*, entendido como un ejercicio de sentido único en la palabra. Sin embargo, no incidentalmente, el año pasado se publicaron dos textos dignos del epíteto de *abiertos*: *Hacía un ruido*, de María Salgado (Contrabando, 2016), y el libro de Ángela Segovia.

El artículo de Hejinian insiste constantemente en que este tipo de textos *abiertos* se construyen siempre sobre una reflexión que aborda esta cuestión en términos formales. Consecuente con este hecho, el aspecto visual de *La curva se volvió barricada* incide de manera continuada en su carácter formal y visual. Si se despliegan los versos en dos o tres columnas a lo largo/ancho del papel, en una columna escorada a uno de sus lados cual fragmento en prosa o en un pie de página que es de mayor extensión que la cuestión a la que se refiere en el cuerpo del texto y las palabras se distribuyen irregularmente sobre la página, ¿qué se nos revela sobre el ejercicio de la lectura? El texto *abierto* de Ángela Segovia no (nos) impone una forma de leer y, al proponernos otras formas en esa disposición —subrayando su carácter intercambiable—, se reflexiona sobre la imposibilidad de una significación estable o detenida, anclada: «Donde no existe sospecha ni medid / a». Se reflexiona, en definitiva, sobre la significación dominante.

2. «Povlación»; «lugar desos elegantes»; «Más abierta quel mar». La desviación lingüística, reflejar el habla: «Estoy pensando en la poesía como falla de la lengua».

En el momento de escribir este artículo sobre *La curva se volvió barricada*, acaba de salir publicado el último poemario de Luz Pichel, *Co co co u* (La Uña Rota, 2017), escrito en gallego (un gallego hermosamente dubitativo y local —más local, si cabe, que el gallego de diccionario—), con una versión al castellano de Ángela Segovia. En su versión, la desviación lingüística es norma, como ocurre habitualmente en el castellano que hallamos en *La curva*. Como indica el excelente epílogo de María Salgado en la edición del poemario: «La operación no consiste en estabilizar una representación estereotipada de un habla que existe en el mundo, sino de hacer existir un mundo en poemas que (incluso) colaboren a la existencia de subjetividades que al leer o recibir el (efecto del) texto puedan reconocerse, desconocerse, sentirse parte, transformarse». El arte de la barricada que nos propone Ángela Segovia es subversivo, y sobre la subversión: que «salga y haga su cosa» pero a sabiendas de que conseguirá un arte que tiene que ver con el conflictivo ejercicio de representar del mundo.

Es, así mismo y por lo tanto, también un registro del mundo: el espacio de la ciudad que lo circunda o las voces que se oyen en la noche, como fundamental telón de fondo de lo poético, siempre son reconocibles en su desplazamiento. El habla se registra y su registro prueba su alejamiento de la regla. Existe un *otro mundo* fuera de la centralidad de la norma.

3. «Límite», lo fronterizo; «He estado pensando que el/lo límite es un buen sitio para la poesía».

Del libro cae una sección separada, una separata que lleva el nombre de *El sentido del contacto*. En verdad, este folio no está ni al final ni al comienzo, sino en un limbo del libro, un fuera-dentro simultáneo (que se puede pedir a la editorial y envían sin coste alguno en el caso de que la edición carezca de él). Es un texto que no tiene *orden* (o es un orden escurridizo e incierto) dentro del libro. Esa separata, que podría recordarnos a aquella que encontrábamos en *Aporías*, de Jacques Derrida (Paidós, 1998), es un texto teórico que, sin duda, *es* parte del texto poético llamado *La curva se volvió barricada*. Sin embargo, está desencuadernado de él y aparece, no obstante, en el índice del libro. Esa parte del poemario quiere dialogar de otro modo con las otras partes del libro, dialogar de un modo distinto a como dialogan entre sí las

restantes secciones del poemario. Hay una excepcionalidad en esa separata —el carácter de lo suplementario parece guiarla—, al igual que la del libro de Derrida que, casualmente, trata sobre los límites de la verdad y la muerte (cuando la separata de Segovia trata del poema entendido como límite).

Aquellos folios sueltos de ambos libros juegan a hablar de sí mismos: forman parte del *dominio* del libro, sí, pero viven a las puertas de él, liberados del resto de hojas que conforman el tomo pero insertados en él; una existencia en el límite. Se trata de lo limítrofe como carente de territorio (estable o delimitado) o, lo que es lo mismo, el límite como compleja y borrosa línea a dibujar.

3.1. Escribe Blanchot (*El paso (no) más allá*, Paidós, 1994): «No soy dueño del lenguaje. Lo escucho sólo en su borrarse, borrándome en él, hacia ese límite silencioso al que espera ser reconducido para hablar, allí donde falla la presencia». Quizá, este acto de pensar lo poético como límite sea un acto político: «no soy dueño del lenguaje» (Blanchot), que es decir «la verdad no hará dominio», esto es, no nos impondremos sobre la verdad que pueda tener que decir el lenguaje. Quizá, del mismo modo, situar la actividad poética en el límite sea barrer hacia el habla («ese límite silencioso al que espera ser reconducido», Blanchot) para alejar la norma, hablar de la excepción y mostrar la regla y la necesidad de una nueva «que escucho borrarse» (Blanchot), ya que «haré un lenguaje de despedidas, hermoso, vistoso, y nuevo, para nosotros», como dice el final de una de las secciones de *La curva*.

4. «Mi cuerpo está lleno de / veneno»: una reflexión sobre el centro (el yo, el cuerpo, la ciudad). «Veneno de voces al grito de un mercado de ciudad»; «su sólo caminar así, ahicito, por la ciudad / tragando voces rudas».

De la población (*povlación*) a la ciudad, de la excepción a la norma, de la frontera al centro. Este texto describe el centro del dominio (verdad *envenenada* por una voz *unívoca*), la ciudad, insistentemente, y *La curva*, aun siendo un texto que vive en la ciudad, vive en los límites de ella —va al suburbio, vive de noche—, texto de lo limítrofe *en* el centro buscando el espacio de lo abierto. Este movimiento tendrá que ver con vagar en ella a una hora intempestiva: la deriva nocturna. *La curva se volvió barricada*, en su envés narrativo, está llena de derivas durante las cuales sabemos de conversaciones que parecen registradas con taquígrafo, para atender al suburbio y la noche frente a la ciudad y el día. O lo que es lo mismo, hacer patente la *verdad* tras «centro-grandeza / suburbio-rareza», esto es, su arbitrariedad como proposición. Es

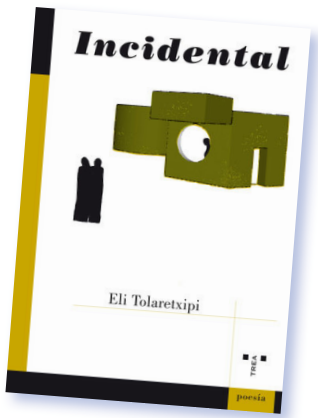
más, solo por una vida en el centro podrán las palabras asumir y reflexionar ese «cansancio de significar» que desemboca en «la herida del silogismo», objetivo, entre otros, del poemario.

Y si se observa veneno en las voces, habremos de «hablar un idioma secreto». Los usos de la lengua se desplazan para hacerlos propios: y que «hagan su cosa». Ese ha sido siempre el objeto de lo poético y es lo que ha permitido que, sujetando el poema, hablemos de algo tan específico e intransferible de este como es el pensamiento poético.

Notas para presentación de Incidental, *librería Nakama, Madrid, 20 de mayo de 2017, 19.30 h.*

Olvido García Valdés

Incidental
Eli Tolaretxipi
Gijón, Trea, 2017



Eli Tolaretxipi (San Sebastián, 1962) es profesora y traductora. Como traductora, destacan sus versiones de Sylvia Plath, Elizabeth Bishop, Aurelia Arkotxa, Menna Elfyn, Patti Smith o Tess Gallagher. Pero es ante todo poeta. Estos son sus libros: *Amor muerto. Naturaleza muerta* (1999), *Los lazos del número* (2003) —ambos, traducidos al francés y al inglés—, *El especulador* (2009), *Edgar* (2013) e *Incidental* (2017), el libro que presentamos hoy.

Cinco libros, más de dos décadas de trabajo, libros que seguramente convendría reunir en un volumen, sobre todo porque los primeros, muy importantes, resultan desde hace mucho inencontrables para los nuevos lectores. También, porque creo que su obra, ese ya largo recorrido, tiene una cualidad unitaria y singular que merece la pena poder contemplar en su conjunto.

Hace tiempo, sobre uno de esos libros primeros, escribía yo que la poesía de Tolaretxipi produce una impresión de aventura o de riesgo, de —como

diría Claude Cahun— vía íntima de trabajo, de condición autónoma y necesaria de la propia escritura. La suya me parecía una poética del *malestar*, en la que había sin embargo una rara naturalidad, una *naturalidad*, podríamos decir, *de la extrañeza*. Y hablaba de cómo las leyes que rigen sus libros son al mismo tiempo leyes de libertad y de economía; un número limitado de elementos que se repiten, se desplazan, se intensifican o disgregan. No hay ámbitos cerrados: el sueño, la vida diurna, la memoria, la fotografía, la lectura y lo leído, la reflexión, la escritura componen un *continuum* de conciencia y configuran lo real. La lengua es transparente y extrañada, autónoma.

Aquellas consideraciones sirven para sus libros más recientes, y también para este último, *Incidental*. Y si en el anterior, *Edgar*, había un diálogo con Poe respecto a sus personajes femeninos y su poética, y en cierto modo ese título y ese planteamiento contenía un guiño a lo narrativo, pronto se percibía que esto era engañoso y que en el fondo se trataba, en otra vuelta de la espiral, del mismo campo de intereses y obsesiones que mueven su escritura: esencialmente, la indagación sobre el funcionamiento de lo poético y el examen de las relaciones vitales que nos constituyen —los padres, la madre en especial, las del amor o el deseo…—, la aridez del mundo.

La elaboración del libro como estructura parece otra de sus constantes; la preferencia por una organización «lógicamente construida», a menudo siguiendo una base aritmética; pero en otro plano está también el gusto por el trabajo, en el poema, con lo informe y atmosférico (y Poe podría ser de nuevo referencia para esa dicotomía entre lo intelectual y lo orgánico y atmosférico).

Incidental se organiza en torno al 4; cuatro momentos: el primero, tercero y cuarto, formados por cuatro poemas cada uno, y el segundo —la parte más extensa del libro y su epónima, «Incidental»—, compuesto por veintisiete poemas a los que sirve de título cada una de las letras del alfabeto; un alfabeto, pues; la clave de una escritura. Pero ordenación y arbitrariedad constituyen dos polos solo aparentemente opuestos. Así, los cuatro textos de «Depósito», llevan como título cuatro posibles sinónimos: «Trozo», «Pedazo», «Cacho» y «Depósito», mientras que en las dos últimas partes, «Salto» y «Sudor de espejo», los poemas se ordenan numéricamente. Y los textos se aproximan o separan de lo que el título indica, en una relación metonímica o atmosférica siempre inestable. Los materiales que confluyen en ellos —imágenes o afectos, sensaciones, pensamientos, o reflexiones sobre la palabra, sobre la escritura y el ser de lo poético— se desplazan, se deslizan libremente por las cuatro partes.

De igual modo, la precisión es rasgo ineludible del poema, pero la escena, cuando la hay, los componentes de la escena no son nítidos; siempre en

movimiento, hasta llegar a aparecer, hasta desaparecer, circulando, desplazándose y convirtiéndose en otros. Hay marcas, se acota, se penetra, se incide, pero todo, a la vez, puede ser accesorio, incidental. Aleatorio, nada permanece, no emociona. ¿Es la emoción un componente decisivo de la poesía? Se diría que no. ¿Y de la vida? El poema no lo sabe. Sabe de aspereza o texturas rugosas, de tiempos quietos, de tiempos muertos. Pero el poema no es de lo inerte. Todos los sentidos, activos; el espíritu, alerta; la lengua, reflexiva.

«Las contradicciones contra las que choca el espíritu (son las únicas realidades, el criterio de lo real)», enuncia Simone Weil en la cita que antecede a la parte que da título al libro. La observación, la imaginación, los sueños son capacidades contiguas y sin solución de continuidad. Acciones violentas, nada dulces, en busca de calor. Está el mar, el mar visto, y el cuerpo dentro del agua —esa relación—. Hay historias, relatos como entreoídos en sueños que dejan desasosiego, un subcutáneo malestar.

El yo que enuncia —en este, y en los anteriores libros de Tolaretxipi— no es garante de nada, constata solo lo que por él transita, se desplaza, se transforma, lo desaloja. Quien observa es una sensibilidad y una inteligencia o conciencia taciturna, ecuánime, que se observara a sí misma y al mundo con atención minuciosa, que se tradujera en cuerpo, sueños, objetos, edificios, acciones. Con ello se construye una lengua. Los seres vivos son organismos, pero son sobre todo textura de superficies peludas, lampiñas, húmedas, secas; perro, caballo, trucha, gato, rata. U olores, vísceras, huecos en vísceras, dientes, elementos dispersos, ramas.

Dibujan —los poemas— lo exterior, el contorno de un espacio donde podría hallarse la emoción, ese innombrable. El yo que habla, distorsionado e irisado, hecho de retazos e impresiones movedizas, resulta enigmático, aparentemente vacío y sistemáticamente llenado. Decir *yo* es un acto de habla y es a la vez soporte de toda habla. El poema se ocupa y no se ocupa de eso.

Incidental, como los libros anteriores de Eli Tolaretxipi, como los buenos libros de poesía, no deja evidencias, se lee con el gusto de la inseguridad, casi temor, con la sospecha de no estar a la altura, de que el lector o lectora implícito en él (ese que subyace a un poema, y que no es ni su posible destinatario, ni su autora o autor) tiene otros sentidos, un modo de percibir tal vez muy distinto del nuestro. El poema no trabaja la representación, no busca la comunicación, quizá no busca la expresión. Pues de eso se trataría: de presentar ante quien lee —el texto ahí— los materiales de la vida, la resistencia en la lengua de esos materiales.

El último poema del libro —página 62— podría ser una poética para todo el trabajo de Tolaretxipi. Les leo unos versos y con ellos le doy paso a su propia

voz: «Se escabulle quien escribe / se refugia sin detenerse en lugares que se escapan […] La atención se mueve / entre los ruidos / y en el cuidado de la caligrafía […] El poema es interno. / Sale como un líquido entrecortado. / Hay un adentro y se desparrama ahí, / abierto, sin cerrar nada».

Festín de colores muertos

Sarah Martín

Decir vivo a quién. Antología
Danielle Collobert
Traducción de Antonio F. Rodríguez
Barcelona, Kokoro/Kriller 71, 2017

En 1960, en el discurso que pronuncia con motivo de la concesión del Premio Georg Büchner, Paul Celan escribe que «el poema [hoy] muestra [...] una gran tendencia a enmudecer»; el poeta insiste en que «el poema se afirma al límite de sí mismo», en que «para poder mantenerse, el poema se reclama y se recupera ininterrumpidamente desde su ya-no a su todavía». Con este texto, titulado justamente «El meridiano», Celan concluye acerca del poema que «a menudo es un diálogo desesperado».[1] *Decir vivo a quién*.

Danielle Collobert escribe este verso dieciocho años más tarde, en 1978. Es el final de un verso del final de un poema de su último poemario, *Supervivencia*. También es el título de la antología de esta autora publicada por Kokoro Libros: *decir vivo a quién*, huella lingüística, escrituraria y poética de la trenza imposible que enlaza o anuda lenguaje, vida, sujeto; *decir vivo a quién*, cabo de la intangibilidad e ininteligibilidad de lo real, o antesala del silencio, del abismo; *decir vivo a quién*, signo suspendido «desde su ya-no a su todavía», «poema que se reclama y se recupera ininterrumpidamente». La publicación de esta antología bilingüe de Danielle Collobert conlleva la

1 Paul Celan, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 2004.

buena nueva del descubrimiento de una intensa obra especialmente autoconsciente y reflexiva, epítome de una poética que encara los límites del lenguaje y del conocimiento encarnando —literalmente— a un sujeto que se ex-pone a una descarnada lucha con (la comprensión y la expresión de) lo real inaprehensible. Por una parte, la propuesta de Collobert se inscribe histórica y *epocalmente* en una corriente que inunda la segunda mitad del siglo xx y que parte, si se quiere, del grado cero barthiano para fondear en el descrédito del lenguaje y bucear en el (no-)saber de lo inefable e inaccesible (la vida, la muerte). Por otra parte, esta corriente se desborda, inagotable, también en la obra de Collobert, para anegar la médula de la poesía con una conciencia horadada que, inviable y utópicamente, acaba dando cuenta de lo imposible aunque sea desde su imposibilidad. Creo que, entre otras cosas, la poesía de Danielle Collobert habla acerca de dónde y cómo nos dejan la intermitencia del lenguaje y la interrupción de la vida, que van de la mano y hasta se alternan, que convocan y hasta invocan el intervalo de conciencia que somos, o que no somos, esto es, nuestro latido, nuestro deseo, la oquedad de su origen. Lo que quiero decir es que este libro dice de la importancia de los instantes y de las palabras, pero también de su evanescencia, de la desaparición de todo aquello que nos importa, de su falta, de su pérdida, y de qué queda de nosotros entonces como sujetos. Es, según creo, un modo de interrogarse sobre nuestro lugar en el mundo, y por tanto también sobre nuestra vida, evidenciando nuestra fugacidad y materializando nuestra conciencia.

Decir vivo a quién comprende poemas de los cuatro libros que publicó Collobert en el lapso de catorce años (de 1964 a 1978): se exponen en orden cronológico *Asesinato*, *Decir I y II*, *Ello entonces* y *Supervivencia*. Se trata de un fascinante recorrido en fondo y forma que, inseparables, casi revelan la historia de una purga puntuada frontal y permanentemente por la angustia.

> Tengo la impresión de vivir una muerte.
> Ya no tengo centro — no es que se desplace en mí mismo, en un movimiento continuo, perpetuo, por así decirlo — sino que ya no tiene ninguna ubicación posible. Carezco de integridad, de unidad, de organización. Qué va a ser de mí así, perdido, desgarrado, desmembrado por el menor accidente que me roce, la menor rugosidad [es la apertura de Asesinato].

En la poesía de Danielle Collobert no hay atajos ni coartadas. No hay posibilidad de rodeos lingüísticos, excusas cognoscitivas o subterfugios existenciales. *Asesinato* se abre con la imposible vivencia de la muerte, con su sensación, que pronto se apodera del yo descentrado, cuyo centro no solo se ha extraviado, «sino que ya no tiene ninguna ubicación posible», cuyo centro ha desaparecido

pues ha sido textual y radicalmente desterrado. El yo es un ser absolutamente desarraigado, fragmentado y plural, un sujeto de alguna forma ya disuelto. Amorfo, adopta «la forma de una partida» en el ruinoso espacio de la poética collobertiana. Así, esta dolorosa disolución («la forma de una partida», por cierto), se produce sobre una referencia espacial única y sin fondo, fondo sin fondo por tanto (para la forma sin forma del yo amorfo): nada, entonces, ciudad-desierto, urbe desanimada, petrificada, deshumanizada, que acoge a ese camaleónico yo que se va disecando, cuya voz se está apagando.

Asistimos a este proceso, de texto en texto, de libro en libro, se rastrea y se rastrilla en fondo y forma, a la vez… y decirlo siempre es, de algún modo, traicionarlo. Esta pulsión de muerte alimenta y devora literalmente el texto y el sujeto en la poesía de Collobert, y se cuenta lo incontable retorciendo, deformando, traicionando. Pero ¿cómo no decir que asistimos a la tortura, a la dilapidación, al asesinato de un uno, que es otro al tiempo que uno? Y, al tiempo, ¿cómo decirlo? Como se ha hecho con la imposible vivencia de la muerte, a través de la sensación primero, así se hace con la exhibición del cuerpo torturado, fosilizado o aniquilado, a través del síntoma, que de nuevo es signo y torsión: «Aún siento mi cuerpo, de una manera difusa, impalpable».

Tan difusos son los límites del cuerpo —ausente y sin embargo presente, como la muerte, como el signo— que está abierto a un proceso de transformación constante: se atormenta, se distorsiona, se extermina y de nuevo, en *Decir II*, por ejemplo, se despliega y se repliega, se paraliza y se desgarra. Pero la con-versión de lo real se da en paralelo a la imposibilidad del lenguaje, en *Asesinato* primero, y a la desarticulación de la voz en grito después, en *Decir I y II*, y sobre todo en *Ello entonces*. En todo caso, del cadáver al monstruo y del monstruo al cadáver, no deja de proyectarse la perturbación, de alterar hasta invertir el orden de cosas, para descubrir dónde se esconde lo real: el buen pintor que «conoce y ama lo bello» y pinta monstruos «muy reales» o los ojos del monstruoso yo «quien los revela, quien profundiza en ellos», quienes, en última instancia y a su vez, amenazan también con la rebelión y el asesinato.

Desde los círculos concéntricos de la prosa poética de *Asesinato* hasta la fractura de un libro dividido desde su título (*Decir I y II*), se mantiene idéntico el pulso a la existencia, al lenguaje y al sujeto ya del todo diluido. Lo que va de un inicio a otro es una primera fase de depuración: del «tengo la impresión de vivir una muerte» al casi anuncio «aquí, se muere», impersonal e informativo, allanando lo real con un tamiz que ha cribado toda subjetividad y actividad. Y una se queda anclada en este comienzo: da casi para hacer un alto de duración

ínfima donde preguntarse cómo se sigue algo así. En la misma línea, justo después, Danielle Collobert escribe: «Con la mayor desesperación posible».

De modo progresivo el tejido textual se espacia, visual y rítmicamente, cada vez más atestado de agujeros y de rayas que puntúan lo (no-)dicho con un infatigable tempo acelerado y cortado, a veces lacónico, gélido, implacable, no exento de sarcasmo: «Para este festín de colores muertos, un lirismo frío y pesado». Con la ciudad de fondo, el yo aterrado, agotado e inmóvil ya no emite más que gritos o gemidos, con una voz que «se rompe».

Decir II exacerba esta falla: enunciación «holofrástica», en términos kristevianos, revolución del lenguaje poético, base lingüística donde lo simbólico aparece incompleto, perforado por lo semiótico, y la sintaxis, a medio hacer, quebrada. Es cuestionar el orden, objetar la comunicabilidad del lenguaje, impugnar la ley. En fondo y forma, inseparables.

«Fin de la voz» y comienzo del verso libre: asistimos a una suerte de ensayo perpetuo, utopía y simulacro, tras la asunción del eterno desajuste entre la palabra y la cosa: «la búsqueda de una palabra-color» que ha derivado en la «aproximación para ser / palabra-espasmo». Cruce del otro lado, la inseguridad, la precariedad, el vacío, arrastran con más y más fuerza: «perdido el pie — perdido el orden — de nuevo / la indigencia / ver borroso — saber borroso — no saber». El yo está exhausto, su cuerpo ensangrentado alrededor del silencio. Y, sin embargo, como la fibra lingüística y vital que emerge bajo lo reciamente erosionado, se recomienza, se resiste: «no hacer más que eso — resistir / llenar los abismos — los túneles», «volver a decir aún / ahí ahora / queriendo existir aún / a cualquier precio / a la fuerza / en el instante ahí / no morir / volver a decir aún». Se resiste hasta vaciar el lenguaje, hasta el silencio, hasta extenuar el lenguaje del cuerpo y abandonar el trazo.

El anunciado destino de *Ello entonces* y *Supervivencia* no resta intensidad a estas dos últimas obras de Danielle Collobert. Al contrario, *Ello entonces* destripa violentamente la inclemencia del cuerpo doliente: «Ello entonces — se encarna», «cuerpo que se ofrece una vez más a los golpes — sin vendar las heridas — sin recuperar el aliento». Collobert aborda arriesgadamente lo real en un pulso a muerte con lo simbólico, donde se conoce el precio de la segura derrota: «Si se entrega — lo sabe — del límite — su propio peso — la exigencia», «Ello entonces — emigrado / transcrito».

La deuda se saldará en *Supervivencia*. En su último libro, Collobert repasa formas de muerte, se detiene apenas en lo menudo sustancial, vivencial, de ser «pequeña célula viva de cabeza indagadora», «yo de insecto vivo clavado al muro». Emancipado de toda rigidez gramatical, desatado, el hilo del yo —el hilo de voz— salta del gerundio al participio, del «yo partiendo» al «yo partido»,

no en vano adoptaba desde el inicio «la forma de una partida», que la precipitará hasta el final en la correlación extrema de lo simbólico con lo real. El día de su cumpleaños de ese mismo año, 1978, Danielle Collobert se suicida. En «El meridiano», Paul Celan afirma que el poema «a menudo es un diálogo desesperado» y añade: «Cuando hablamos así con las cosas estamos siempre preguntando también por su dónde y su hacia dónde: en una pregunta que "queda abierta", "que no llega nunca a su fin"».

Palabras corporales

Jordi Doce

La célula de oro
Sharon Olds
Traducción y prólogo de Óscar Curieses
Madrid, Bartleby, 2017

Cuando el hombre que protagoniza «El ladrón de comida (Uganda, sequía)» —uno de los poemas-reportaje con que se abre este libro— implora clemencia a los miembros de su tribu, «sus hermanos», que están a punto de darle su merecido, lo hace volviéndose a ellos «con todo su cuerpo», «con toda la elocuencia del cuerpo», y esa elocuencia es justamente el nudo de sentido del conjunto, la falla o línea de sutura que reúne, casi sin excepción, lo personal y lo colectivo, lo doméstico y lo urbano, lo familiar y lo extraño. El cuerpo, en este libro, es donde sucede todo, donde todo se revela o adquiere consistencia, donde es posible leer las huellas del tiempo y las acciones de los demás… o de uno mismo. El cuerpo es la raíz de símiles y descripciones minuciosas, casi obsesivas, que van más allá de la celebración whitmaniana de placeres y sufrimientos para centrarse en la cosa misma, la trama de hueso y carne y nervios y sangre que nos sustenta. Así este ratero, que se vuelve hacia sus verdugos con «la muñeca torcida y la vena hasta el antebrazo / desplazándose como una raíz bajo la superficie, las / heridas en la cabeza, maduras y húmedas como un / rico surco cortado y recortado

/ en tiempo de labranza [...]». Fiel a la vez que hiperbólica, la estampa se prolonga otros diez versos y convierte el cuerpo del reo en la tierra misma del desastre, la tierra seca y agostada que no fructifica y que amenaza por ello la supervivencia del grupo. La moraleja, como en los mejores poemas de este libro, es ambigua: el hombre que roba la comida de sus vecinos es una variante o prolongación del territorio golpeado por la sequía; pero la equivalencia sugiere a su vez que el castigo puede volverse mágicamente contra quienes lo infligen, como si al golpear al hombre estuvieran golpeando la tierra misma. Toda lucha por la supervivencia, parece decirnos el poema, está viciada de raíz; y la vida que están a punto de sacrificar será con el tiempo la suya propia.

La célula de oro, publicado originalmente en 1987, hace treinta años, es el tercer libro de Sharon Olds (San Francisco, 1942) después de *Satán dice* (1980; ed. española, Igitur, 2001) y *Los muertos y los vivos* (1984; ed. española, Bartleby, 2006). Tenemos, pues, una imagen completa de esta etapa inicial de su obra, que se completa con la edición en 2004 de *El padre* (1992), su cuarto poemario. Olds surge inicialmente como una heredera remota de la escuela «confesional» de Lowell, Snodgrass, Plath o Anne Sexton, pero sin su gusto por el formalismo, la metáfora expresionista o las apelaciones más o menos sutiles a un plano mítico-simbólico de sentido (cuando una referencia mítica comparece en su trabajo, como en el poema «Saturno», lo hace sin disimulos, con la misma violencia *gore* del cuadro de Goya). Ella misma reconoce que, si bien Plath y Sexton son poetas «cuyas vidas y cuya obra he amado [...], al leer a Plath sentí que era un genio, con un coeficiente de inteligencia dos veces mayor que el mío [...]; sus huellas no eran huellas que yo quisiera seguir». Y en una conversación —que se ha hecho célebre— con los responsables de la revista *Salon*, añade:

> No le pido al poema que se llene de piedras los bolsillos. Me basta con ser una observadora cualquiera que vive y siente y se deja invadir por la experiencia a través del bolígrafo, por el brazo, de modo que la experiencia sale del cuerpo y llega sin distorsión a la página, el cuaderno.

Parece sencillo, pero no lo es, a pesar del engaño que supone ese «sin distorsión», como si el poeta fuera un simple médium o un cristal transparente que deja pasar sin refracción la luz de la experiencia. Y la apostilla que hace en la misma entrevista («No soy una intelectual. No soy una pensadora abstracta. Y me interesa la vida común y corriente») tiene algo de evasiva o maniobra de distracción para que el lector no advierta el profundo control al que somete sus materiales, la peculiar forma de pensamiento que emana de la observa-

ción atenta y detenida de cada suceso. Lo dice Óscar Curieses en su breve pero lúcido prólogo: «El poema y la poesía se encuentran en un gran bloque de lenguaje que se esculpe progresivamente sobre la página; lo que distingue a Sharon Olds de otras poetas es el modo de trabajar ese bloque primigenio: al desnudo, sin pulir, sin ornamentos». El gusto de Olds por tocar asuntos y experiencias que hasta ese momento solían quedar fuera del radio de acción del poema o eran poco menos que tabú —la violencia familiar, el sexo vivido libremente y sin pudores, la tormenta emocional que supone la maternidad, las obligaciones castradoras de la vida doméstica…— se plasma en un lenguaje claro, explícito, que descarta la elipsis y la metáfora en su intento por espigar unos pocos detalles reveladores y magnificarlos. Solo entonces, se diría, se permite entrar en la experiencia y sondearla desde dentro.

Las cuatro partes en que se divide *La célula de oro* tienen algo de puntos cardinales del planeta Olds: la extrañeza violenta y absurda del mundo, reflejada en poemas que van del reportaje a la viñeta humorística («El pene del Papa»); la relación con sus padres y la conflictiva historia familiar, germen de lo que serán, poco después, los poemas de *El padre*; la exploración de la sexualidad y de la vida de pareja, con estampas que oscilan entre la irreverencia, el entusiasmo orgiástico y la elegía; y el ámbito casi secreto del hogar y la crianza de los hijos, que tiene algo de descubrimiento y también de rúbrica: así que esto era, se la oye decir, mientras valora hasta qué punto la realidad difiere de sus expectativas.

Confieso mi preferencia por los poemas de esta última sección, en los que Olds logra sortear una y otra vez la trampa del patetismo y la falacia sentimental para darnos un retrato ajustado de los miedos, esperanzas y perplejidades que conlleva la maternidad. Poemas como «Mirándolos mientras duermen», «Chico que sale al mundo» y «Elegía para un ratón» son ejemplares por el modo en que preservan la integridad de los protagonistas sin sacrificar un ápice de su energía verbal o imaginativa. Pocas veces la resistencia de un niño al baño ha sido tratada con tanta complicidad y sentido del humor como en «El hijo y la escasez de agua»:

> Al llegar la escasez de agua
> él la lleva esperando toda la vida […] Se convierte
> en su protector; deja de lavarse, hasta que la suciedad
> brilla en los huesos detrás de las orejas
> por encima de su cerebro, y sus manos resplandecen como
> emblemas oscuros de amor […]
> Pasan las semanas y
> nuestro hijo está glaseado de mugre, y cada
> célula de suciedad sobre el cuerpo es una
> molécula de agua salvada y él
> ama esas pequeñas moléculas

> traslúcidas como su propia carne en primavera, este
> niño delgado, vívido y líquido que ha entregado
> su corazón al agua [...]

«La búsqueda», por su parte, es uno de esos poemas ligeramente neuróticos que exhiben las virtudes de esta escritura así como alguna de sus limitaciones. En él, una breve salida a la tienda para comprar zumo de naranja «el día en que mi hija se pierde durante una hora, / el día en que pienso que ha desaparecido para siempre y luego la encuentro» es el detonante de una reflexión ominosa sobre los peligros que acechan a una niña sola en la ciudad, repleta de personas —hombres sobre todo— que podrían hacerle daño, «edificios llenos de cuerdas, / tablas de planchar, marcos de ventanas, alambres, / cordeles de hierro tejidos en espirales azules y negras como / ombligos, apartamentos con suministro / de hojas de afeitar y lejía». La enumeración obsesiva, otro de los recursos preferidos de la poeta, concluye con un imperativo moral: «Esta es mi / búsqueda, saber dónde está la maldad en el / corazón humano». Pero entonces brota un recuerdo de niñez, «los tiempos en que mis padres me ataban a una silla / sin darme de comer y miraba / sus caras preciosas, mi estómago una / maza brillante [...] miraba tan profundo como podía en sus ojos / y todo lo que encontraba era bondad, no pude superarlo». El poema vuelve los ojos hacia ciertos pasajes de la segunda sección para comprobar que las fronteras entre bien y mal no se hallan tan bien definidas como pensaba. La violencia familiar se cumple en un territorio lleno de trampas, de malentendidos, una región cenagosa donde la inmadurez emocional, la adicción, la culpa y el rencor parecen infestarlo todo. La resolución del poema, su cierre en falso («Me apresuro a casa con la sangre de las naranjas / contra el pecho, me falta tiempo para llegar a su lado»), no hace justicia al dilema que ahí se plantea. ¿Cómo pudieron mis padres, en efecto, hacer el mal siendo «bondadosos», cómo pudieron hacer daño desde su noción del bien? ¿Qué puedo hacer yo para no incurrir en los mismos errores? (Sin contar, por lo demás, con la mezclad de temor y atracción física que inspira la figura del padre alcohólico). Asoma aquí la ambigüedad de «El ladrón de comida», pero se diría que Olds, por una vez, da en hueso. La mención a la «sangre de las naranjas» con que subraya artificiosamente el clima de violencia del poema deja claro que está enfrentándose a preguntas que la exceden.

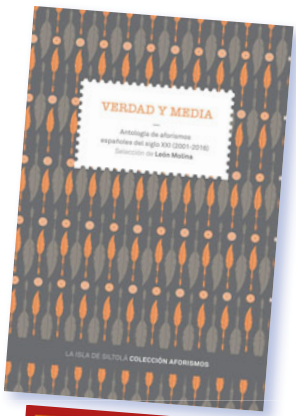
De nuevo, en este poema, el cuerpo es el alfa y el omega de la reflexión: el zumo de naranja tiene por función bañar «sus labios [de su hija], lengua, paladar, garganta, / estómago, sangre, cada célula de oro de su cuerpo» (de ahí, por cierto, el título del libro); la narradora mira al tendero en su mostrador y

sabe «que él nunca le haría daño, / nunca apresaría su cuerpo con las manos para / romperlo o aplastarlo»; pero sale a la calle y piensa que «a algunos les encantaría llevarse a mi hija, para / deshacerla, una hebra fina / tras otra»; un niño solo en la ciudad es, en fin, una «diana en carne viva»… Los ejemplos se multiplican y pueden espigarse casi en cualquier página. El cuerpo es la fina línea donde se cruzan amor y violencia, sexo y muerte, placer y daño. El cuerpo vive amenazado por una realidad cuyos pliegues tiene por misión percibir, explorar, comprender. El cuerpo es político siempre. El cuerpo, para Olds, es un cuerpo extraño que ha tardado en hacer suyo y con el que, según parece, solo puede conversar familiarmente en el espacio-tiempo del poema.

La poesía de Sharon Olds es una experiencia extrema justamente por su resistencia al fetichismo verbal o metafórico, su incapacidad para ser otra cosa que el relato honesto, crudo, meticuloso, de un cuerpo que goza y sufre y recuerda y piensa al contacto de otros cuerpos. Curieses nos la acerca en una traducción cuidada y fiable, que reproduce con elegancia la lengua demótica del original, con sus monosílabos, sus giros conversacionales, esa lengua pegada a lo cotidiano de la que saltan, cada poco, las virutas de los símiles, las hipérboles, las repeticiones fulgurantes. La intensidad del conjunto convierte la lectura en una experiencia eufórica, llena de hallazgos y revelaciones, pero también vagamente opresiva. No en vano, esa «*gold cell*» que da título al libro y que es una celebración del valor y el poder del cuerpo puede traducirse igualmente como «celda de oro». Pero si algo salva a la Olds más confesional de ahogarse en el agua de su reflejo es el recurso constante a una transitividad que desplaza el foco de sí misma para iluminar los frutos del tiempo. Como dice al final mismo del libro: «Cuando el amor viene a mí y me pregunta / ¿Qué sabes?, respondo Esta niña, este niño».

La atracción de lo mínimo: mapas del aforismo actual

José Ramón González



Verdad y media. Antología de aforismos españoles del siglo XXI (2001-2016)
Selección de León Molina
Sevilla, La Isla de Siltolá,
Colección Aforismos, 2017

Bajo el signo de Atenea. Diez aforistas de hoy
Edición de Manuel Neila
Sevilla, Renacimiento,
Colección A la mínima, 2017

La consolidación del aforismo y su lento desplazamiento desde los márgenes del sistema de géneros hacia una posición más próxima al centro imaginado e históricamente fluctuante de dicho sistema, que se ha producido en paralelo a lo sucedido en los últimos años con otra formas breves, como el cuento o el microrrelato, se manifiesta no solamente en un notorio aumento del número de libros de aforismos publicados en nuestro país (más de una docena ya en lo que llevamos de 2017), sino también en la aparición de antologías y recopilaciones que aspiran a dibujar un mapa del aforismo español actual. Este tipo de obras desempeñan un papel fundamental en la consolidación del género, ya que refuerzan su visibilidad y su prestigio editorial y crítico (el mero hecho de proponer un antología sugiere que existe un material textual significativo que

merece ser recogido y antologado), al tiempo que contribuyen a la construcción paulatina de un canon vivo (que, dada la proximidad de lo observado, será necesariamente provisional). Por otra parte, estas recopilaciones o muestras están al servicio del lector interesado, incapaz muchas veces de acceder a las fuentes originales —los libros—, habitualmente dispersas y de difícil localización (al igual que sucede con la poesía, el aforismo discurre por cauces editoriales minoritarios, cuya distribución es cuando menos irregular). La antología deviene así herramienta y puerta de acceso, de manera que el público puede acercarse y apreciar la naturaleza y las dimensiones del fenómeno literario que sus páginas pretenden evidenciar. Además, la antología, si es buena, debe funcionar como acicate que suscite el interés del lector al tiempo que despliega ante él posibles trayectos de futuros encuentros —lecturas— que este debería buscar y realizar ya por sí mismo. El papel de la antología, la recopilación o la muestra, es, por ello, fundamental en la consolidación de los géneros, en tanto que se revela como síntoma de que ese proceso está ya en marcha (porque, paradójicamente, no hay antología si no hay previamente material susceptible de ser recopilado).

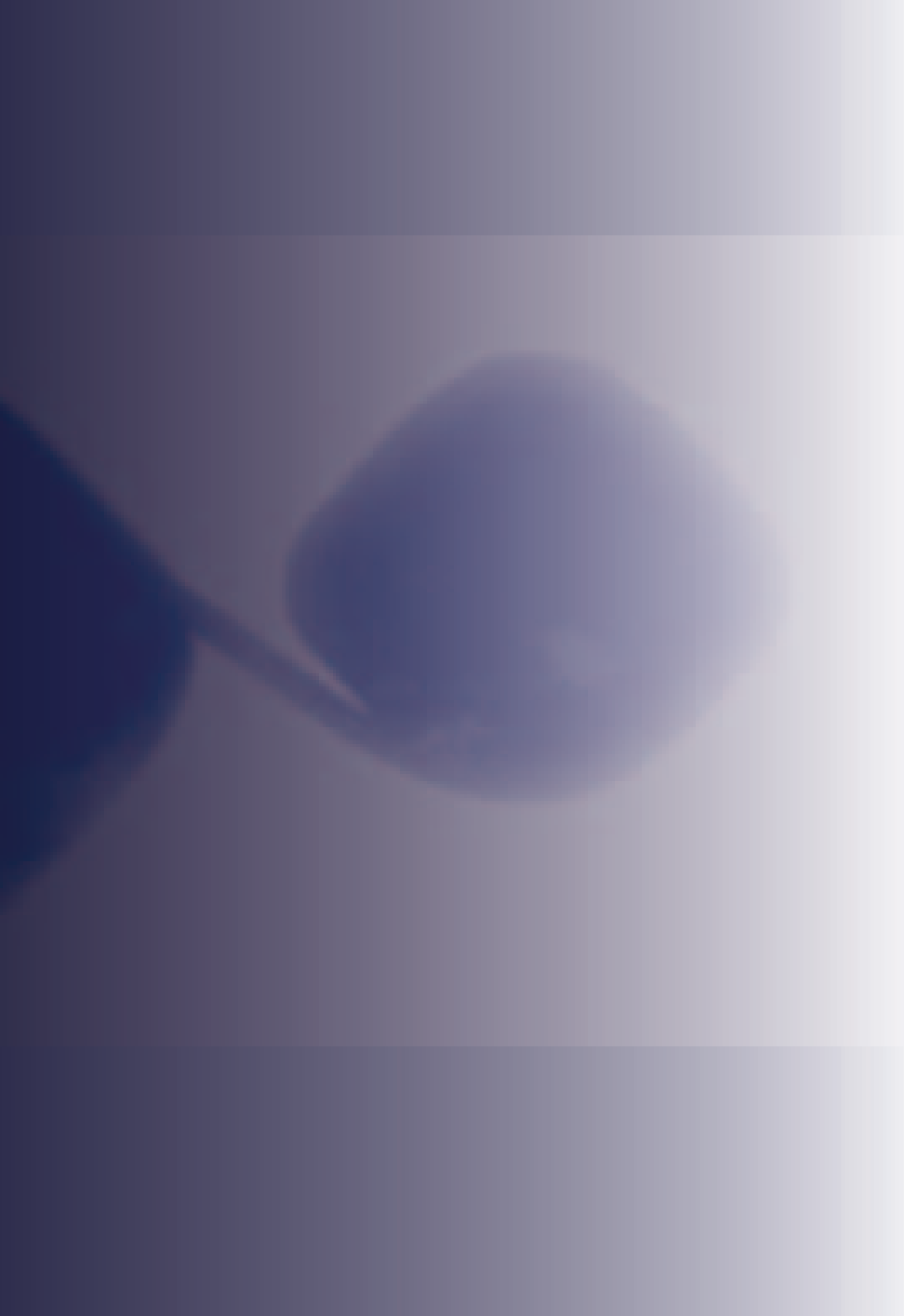
En este sentido, la aparición de dos nuevas recopilaciones de textos aforísticos actuales testimonian el nuevo auge del género y dan cuenta del interés que este ha despertado entre editores y lectores españoles. Ambas son trabajos sólidos y bien resueltos, aunque difieren grandemente por su alcance, sus intenciones y su planteamiento como antología (porque es evidente que hay maneras diferentes de abordar la tarea del antólogo, y cada una de ellas tiene sus ventajas y sus inconvenientes). La primera de ellas (y hablo de primera por una cuestión estrictamente cronológica, porque ambas han aparecido con un mes de diferencia), a cargo del escritor León Molina (él mismo es un aforista de gran interés), lleva por título *Verdad y media. Antología de aforismos españoles del siglo xxi (2001-2016)*, que ya apunta una de las peculiaridades que el responsable de la edición declarará abiertamente en las palabras preliminares del volumen: no se trata de una antología de aforistas, sino de aforismos. Y con ello se subraya que el eje organizativo de la selección no son los autores, sino los textos mismos que se agrupan en subconjuntos por afinidad temática (aunque en ningún momento se presente así en el libro, que consta de 25 secciones identificadas únicamente con números romanos). En este sentido, la noción de autor se diluye y lo que prima son los textos en sí mismos (debidamente identificados, eso sí), que además han sido seleccionados por el responsable de la edición a partir de la lectura de más de 140 colecciones de aforismos. El total es una amplísima muestra —2.525 aforismos distribuidos en 25 bloques de 101

piezas cada uno— que responde a los gustos del antólogo —lector privilegiado y atento— y permite descubrir la riqueza y la variedad que la fórmula genérica ha alcanzado en los últimos años. El hecho de que los textos no se agrupen bajo el nombre de un autor (y de que, por lo tanto, no haya más información biobibliográfica que la que proporciona el listado final de fuentes), hace que en *Verdad y media* la dimensión canonizante de toda antología aparezca relegada a un segundo plano. Por otra parte, la introducción es breve y describe someramente las pautas seguidas en la preparación del libro (el interés por primar, por ejemplo, los textos breves en los que la tensión interna del aforismo se revela con mayor fuerza, o la de ceñirse a seleccionar textos que han sido publicados en libros de aforismos concebidos como tales), eludiendo cualquier consideración de tipo teórico o histórico sobre el género. En todo caso, el libro ofrece una magnífica selección de aforismos y es una estupenda invitación para adentrarse en la lectura de un género exigente, riquísimo y muy vivo. Además, conviene señalar que León Molina —y su editor— ofrece una alternativa para el lector que busque una aproximación más liviana al género, ya que La Isla de Siltolá también ha publicado una versión reducida del libro, titulada *Verdad y media (300 aforismos)*, que vendría a ser, en una especie de juego de espejos, una antología de una antología.

Muy diferente es la obra que ha preparado uno de los principales estudiosos del aforismo español actual (y aforista de vocación y ejercicio), Manuel Neila. Él es responsable del libro *Bajo el signo de Atenea. Diez aforistas de hoy*, que incorpora una dimensión de género en la selección de los autores. En efecto, se trata de una antología de escritoras que han optado por la fórmula aforística y que han publicado algún libro en los últimos años, o que están a punto de hacerlo. Neila ha limitado su propuesta a diez nombres (Carmen Canet, Isabel Bono, Ana Pérez Cañamares, Gemma Pellicer, Carmen Camacho, Erika Martínez, Victoria León, Eliana Dukelsky, Azahara Alonso y Raquel Vázquez), algunas de las cuales habían sido incluidas en antologías generales publicadas con anterioridad y otras ocupan ese lugar privilegiado por primera vez (porque en este caso, al organizarse a partir los autores, sí hay una dimensión canonizante, aun cuando esa no hubiera sido la intención del editor). El volumen va precedido de un amplio e informado prólogo en el que el responsable proporciona algunos apuntes teóricos críticos sobre el género aforístico, realiza un breve recorrido histórico por su evolución, describe el papel que la mujer ha tenido en su desarrollo —destacando los precedentes europeos y españoles— y acaba fijando su mirada en las autoras seleccionadas. Como es habitual en sus numerosos trabajos sobre el aforismo, Neila proporciona al lector una visión ajustada y lúcida del género y de sus variantes histórico-contextuales. Por otra

parte, hay que señalar —y esto es algo bastante habitual en las selecciones de poesía— que, en realidad, las responsables últimas de la antología son las propias autoras, ya que el editor, más allá de la elección de los nombres, se ha limitado a solicitar que sean ellas quienes elijan los textos —tanto publicados como inéditos— que conforman el libro. En este sentido, *Bajo el signo de Atenea* viene a ser una compilación de antologías individuales realizadas por las diez escritoras elegidas, y permite apreciar lo que ellas consideran más logrado de esta vertiente particular de su escritura (aunque siempre habrá lugar para la discrepancia, porque en más de un caso el lector tiene la tentación de llevarle la contraria a las escritoras suprimiendo algunos de los textos elegidos). Un valioso elemento añadido es que cada una de las amplias selecciones —suficientemente amplias como para apreciar ajustadamente los matices y la riqueza de la labor aforística de cada autora— va precedida de una pequeña nota biobibliográfica (en la que a pesar de que vivimos en la era de internet se hubiese agradecido la inclusión de los datos bibliográficos mínimos —lugar, editorial y año— de sus libros, o al menos de los propiamente aforísticos) y de una breve reflexión personal sobre el género, que quizá podría considerase una poética mínima del aforismo, aunque este término —poética— no se ajuste adecuadamente a todos los casos. La elección de los nombres es acertada —y se ajusta al lapso temporal elegido— y ofrece un conjunto muy significativo de textos, otorgando relevancia a la importante aportación de las escritoras. No es este el lugar adecuado para entrar en apreciaciones particulares sobre cada una de las autoras incluidas en el libro, porque todas ellas proponen textos de gran interés y en conjunto revelan las múltiples variantes de la escritura aforística actual —que conjuga la inclinación particular, los matices e inflexiones propias, con los diferentes modelos en los que se inspiran…—, pero basta señalar que el resultado es muy satisfactorio. El volumen convence por la riqueza y variedad de los textos incluidos y proporciona al lector un amplio campo para el disfrute intelectual.

Para concluir cabe subrayar que, una vez que el aforismo ha modificado su estatuto —y su estatus— literario y ha sido incorporado con pleno derecho al circuito de la lectura habitual, la aparición de este tipo de antologías parece un paso inevitable. No son las primeras (ahí están *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos*, *Aforistas españoles vivos* o la más breve *Aforismos contantes y sonantes. Antología consultada*), y habrá más (alguna está ya en curso de realización y muy pronto verá la luz). Lo importante, sin embargo, es que todas suman y hacen crecer la pasión por una escritura que parece entrar en sintonía con las formas mentales de nuestro tiempo. Y de eso debemos congratularnos todos.



Cuando todo es ya póstumo
Ángel García López

Barcelona, Castalia, 2016

Desde *Emilia es la canción* a *Cuando todo es ya póstumo*, Emilia sigue siendo la canción. Emilia es la musa. Cuando creíamos que en 2009 ya había entregado su pluma en la edición completa de su obra, en tres tomos, que la Diputación de Cádiz publicó, el poeta se levantó de la cama, se dio un paseo y escribió otros cuatro poemarios de *Posdata*.

Ángel García López, por su virtuosismo formal y su variadísimo repertorio, ha sido, junto a Gerardo Diego, Alberti y Neruda, el gran maestro de la poesía en nuestra lengua. En su obra podemos sentir las fuentes de la canción renacentista, cómo se van haciendo caudalosas en el barroco conceptista y culterano, pasionales románticas, contemporáneas en las modas de los novísimos (*Mester andalusí*), de la experiencia (*Trasmundo*) y del experimento. Ángel, poeta de la ternura (*Los ojos en las ramas*, *Sonetos*) y de la mala leche (*Bestiario*), se despide con lo que cree que es su último libro, porque de Emilia solo le queda el hálito del recuerdo:

> Escindida hoy del mundo,
> tu muerte a mi palabra ha dejado sin nido. Tú eras ella, voz única.
> La que, ahora, conclusa, sepultada en lo mudo, es ceniza contigo.

Termina uno con el corazón en un puño, porque conocí a Emilia, su compañera, su Musa, elegante, dulce, inteligente; y desde su primer libro, *Emilia es mi canción*, hasta esos últimos versos del último libro, se siente la extraordinaria ósmosis de sentimientos, el binomio noble del amor.

Da pena que suceda esta despedida del maestro que tanto nos ha enseñado y de quien esperábamos otro libro que nos refrescase la afición de leer poesía. Gracias por sus sonetos ingeniosos donde desembocaban los veneros ricos de lecturas, ecos y reflexiones, que repetíamos para que el sonido de los endecasílabos se pegase a la memoria.

Cuando todo es ya póstumo lo componen catorce poemas, uno por cada verso de un soneto. Y todos tienen la mágica cadencia de la gracia verbal, de la exquisitez idiomática, de la perfecta arquitectura. Muchas veces el son tiene más importancia que el sentido, porque predomina la música de los versos, heptasílabos trillizos, que nos transportan hasta el final del poemario en placenteras sacudidas emocionales y nos dejan el ánimo como si saliésemos de una larga sesión de yoga.

En este libro se producen los fenómenos que Lorca describe en su magnífica *Juego y teoría del duende:* la musa, el ángel y el duende. En definitiva, la inspiración, el placer, el dolor y el no sé qué que queda balbuciendo, lo que no se puede definir, la brisa de la poesía. Un maravilloso libro de despedida que les recomiendo que tengan en sus mesillas, porque no lo olvidarán en la vida.

Manolo Romero

La lluvia en el desierto
Eduardo García
Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2017

La larga vida de Eduardo García

Ojalá *La lluvia en el desierto* hubiera tardado treinta años más en aparecer y fuera por lo menos el doble de voluminoso, pues tal retraso significaría que Eduardo García habría disfrutado de una vida normal, longeva, como la que nos espera —pongámonos en lo mejor— a cualquiera de nosotros. Pero la enfermedad-plaga de nuestro tiempo no le dejó la oportunidad de

llegar a esa edad provecta en que uno abandona la escritura poética porque ya ha escrito todo lo que sabe. Los dos pequeños poemarios que esta poesía reunida ofrece, titulados *La hora de la ira* y *Bailando con la muerte*, ambos escritos en 2016 y el último redactado teniendo a la Parca bien a la vista, indican a las claras que a Eduardo García le quedaban muchos años de madurez poética. La excelente edición de la Fundación José Manuel Lara se enriquece además con una serie de poemas de García publicados en revistas y difíciles de encontrar, una colección de poemas inéditos, un notable prólogo de Andrés Neuman, transido por la amistad y por la pérdida, y un largo epílogo a mi cargo donde intento explicar las claves poéticas, estéticas, conceptuales y filosóficas de ese notable pensador y ensayista que era Eduardo García (véase su excelente ensayo *La poética del límite*, de 2005). Por este motivo, por formar quien esto firma parte del volumen, si bien desde la periferia de la interpretación, esto que redacto ni es, ni puede ser, ni quiere ser una reseña, sino una encendida recomendación de *La lluvia en el desierto*, un libro que contiene la obra de un «poeta imprescindible a la hora de historiar la poesía española contemporánea», según ha escrito Luis Alberto de Cuenca en una reseña reciente, que era también y a la vez, según Guillermo Busutil, «un magnífico poeta amigo cuya filosofía de la vida y su lenguaje de contrastes festejamos siempre sus lectores de afecto y de admiración» («Ángel de otras vidas», *La opinión de Málaga*, marzo de 2017).

La recepción de *La lluvia en el desierto* oscila en su mayoría entre estos dos platos de la balanza: la rendida admiración del poeta, por un lado, y el recuerdo del amigo por otro, algo bastante extraño en un mundo cainita y plagado de rencores. Eduardo García era de esos pocos escritores españoles que sembraba afectos y afinidades por donde iba, además de granjearse el respeto intelectual y poético en cada evento público en el que participaba. Dedicado durante toda su vida adulta a la enseñanza de la filosofía, Eduardo era profesor a veces, pero maestro siempre. Su sabiduría humanística y humana, la solidez de su pensamiento, las lecturas bien amuebladas en su cerebro, la pedagogía para extricar y explicar los conceptos más difíciles, se apreciaban sin dificultad por amigos, lectores, colegas y críticos literarios, que hemos aprendido mucho —por lo menos este que escribe— gracias a la proverbial generosidad intelectual de Eduardo, que gustaba de compartir lecturas y referencias con las personas que se mostraban interesadas en aprender.

La poesía de Eduardo García reunida en *La lluvia en el desierto* es, por esos motivos, algo más que un excelente volumen de poemas, algunos de ellos aterradores, otros vitalistas y celebratorios, todos atravesados por la calidad: es la *summa* de un pensamiento poético y de una poesía trascendida

por la reflexión. Bien asentada en lo inmanente, en lo terreno, en aquello que perdura: el amor, la amistad, la celebración de la cultura, de los libros y de la propia existencia. Por ese motivo, *La lluvia en el desierto* es la forma en que perdurará en nosotros la larga vida de Eduardo García.

Vicente Luis Mora

Romancero gitano
Federico García Lorca
Madrid, Mil Coeditores, 2017

Poner imágenes a las imágenes

La legislación estatal de Propiedad Intelectual dispone que el derecho a la explotación de las obras durará toda la vida del autor y se extenderá hasta los ochenta años después de su muerte. Esta previsión ha supuesto que el pasado 1 de enero de 2017 hayan pasado a ser de dominio público los derechos de la obra de los autores muertos (y asesinados) en el año 1936. De la larga lista, de hasta 377 nombres, facilitada por la Biblioteca Nacional de España, destacan nombres del peso de Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno, Ramón María del Valle-Inclán, Pedro Muñoz Seca o el gran Federico García Lorca.

Frente a las acostumbradas celebraciones del centenario del nacimiento o de la desaparición de los grandes nombres de la Literatura, sorprende el escaso interés que, por lo general, muestran los actores culturales, públicos y privados, por el momento en el que las obras pasan a formar parte del dominio público.

Desde esta perspectiva, entendida la obra como el legado del autor a una sociedad que debe asumir la responsabilidad de protegerla y difundirla, un grupo de artistas de la imagen, liderados por Álvaro Sobrino, director de la Revista Visual y que se ha dado en llamar Mil Coeditores, ha cumplido el sueño de editar e ilustrar el mayor *Romancero gitano*.

Hasta 265 ilustradores, fotógrafos, diseñadores gráficos y poetas visuales han puesto imágenes a las imágenes de los dieciocho romances que componen el *Romancero gitano*, publicado por primera vez en 1928. La edición ha sido posible gracias a un proyecto de micromecenazgo en el que, en pocos días, se recaudó hasta ocho veces el presupuesto inicial, lo que sin duda es indicativo del alto grado de complicidad de los lectores con un proyecto del que, finalmente, se ha editado una única tirada de dos mil ejemplares.

El resultado es un volumen de casi trescientas páginas, con portada de Fernando Vicente, en el que los textos de Lorca han sido caligrafiados uno a uno por Félix Rodríguez Fernández (Mr. Zé) e ilustrados por un ejército de artistas que han llenado sus páginas de potentes imágenes.

Al final, los Mil Coeditores han conseguido su sueño, editando quizá no el mayor *Romancero gitano*, pero sí el más grande.

Beltrán Laguna

Teorema de los lugares raros
Ángel Minaya

Madrid, El sastre de Apollinaire, 2017

Cabe que no tengamos muchos motivos para grandes celebraciones, los indicios que nos va dejando la realidad, esa máscara petrificada de la vida, no son muy alentadores. Pero para eso llega a nosotros la poesía, para recordarnos que más allá de ese lugar reconocible, delimitado, codificado, al que el espíritu mafioso de la legislación llama realidad, están el lenguaje y la vida, realizando sus tareas escandalosas e impredecibles, ensayando teoremas en lugares raros. Escribió Saint-John Perse que solo la inercia es amenaza y que poeta es aquel que rompe, para nosotros, la costumbre. Y la página es en este libro bella por desacostumbrada: que alguien que ama la poesía se despierte una mañana y decida, entre las muchas, y con toda seguridad tareas más serenas y hasta más lucrativas, que va a dedicar su vida a poner en un

barco salvavidas patronado por el sastre de Apollinaire, libros de poesía, es una tarea rara; que en otro lugar, un poeta reconozca antes su obsesión por el lenguaje, por pensar el lenguaje, que su inclinación a materializar la línea quebrada, es otra extravagancia. Y que ambos se hayan encontrado era tan perfectamente esperable como inverosímil. Y así, de la mano de lo extraño inevitable tenemos hoy un libro raro e impredecible. *Teorema de los lugares raros*, de Ángel Minaya, editado en El sastre de Apollinaire, de la mano de Agustín Sánchez Antequera.

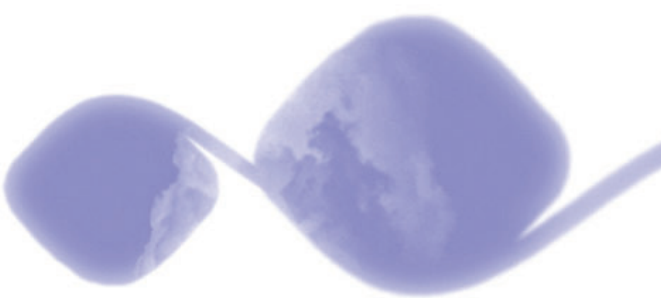
Una nueva voz, la voz de un poeta, es siempre una fisura en la topografía prefijada de la lengua. La voz de un poeta devuelve el lenguaje a su inicial lugar sin contornos. Esto he entendido leyendo los poemas de Ángel Minaya, sus objetos poéticos con forma de poema que son, además de poemas, entendidos a la manera tradicional en tanto se trata de palabras dispuestas en línea no necesariamente continua sobre una página en blanco, entendidos a la manera no tan tradicional, en tanto que son palabras dispuestas sobre el papel en busca de operaciones lingüísticas y gráficas que den cuenta de la fragilidad y la insistencia del pensamiento. Digo, además de poemas, son siempre incursiones lúcidas y alucinadas, viajes expedicionarios y espacios de alta concentración que giran obsesivamente sobre la materia del lenguaje, porque esa materia no es otra que la de situarnos ante nuestros propios límites y posibilidades. Una poética en la que la topografía del lenguaje no es distinta de la topografía de la experiencia. La materia del lenguaje: he conocido pocas personas tan enamoradas —y quiero usar esta palabra con su carga de violencia, de fascinación, de confusión, de entrega— de ese animal topográfico que llamamos lenguaje. Decía Gaston Bachelard que no se pueden revivir las duraciones abolidas. Solo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo privado de todo espesor. Y así están las duraciones abolidas en este teorema, extendiendo su posibilidad de continuidad en la línea sin contorno del poema. «Lugar es una casa para poner un codo no deja de dañar la mesa también sobre los huesos un palo sus balances // lugar es una puerta para esconder la carga perdura en la cabeza aislada el rastrillo de la deuda tatúa las membranas // lugar es una ventana para poner un caballo un libro alguna cosa.» Alguna cosa: «los objetos andan sueltos por el mundo como animales / encantadores mortales o pasajeros / libera las mulas y los cipreses los billetes de metro y los incendios forestales [el libro es una especie distinta a la espada y al cielo del carbono] // el lenguaje no sigue siendo el dueño de la casa?». Los lugares raros, el lenguaje extrañado ante y de su propia función, la poesía que elige, prefiere dejarse despedazar que volver sobre la lírica costumbre de nombrar lo uno, dejarse despedazar antes de

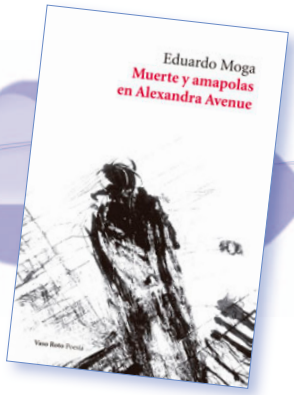
intentar rememorar con encantador naturalismo el cadáver de la duración. Porque el lenguaje, la poesía, es en este teorema el otro radical, la radical toponimia de los ancestros y la radical posibilidad de que, desde su ausencia de contornos, la revelación de los significados pueda encontrar un nuevo topos, utopía y ucronía en la misma habitación.

Difícil pensar que algo pueda cambiar, que algo pueda variar si la poesía continua aceptando los códigos semióticos de circulación como suplantadores de los animales significativos del lenguaje. Difícil renombrar la historia, la propia y la colectiva, si continuamos asumiendo las formulaciones narrativas petrificadas por el poder, elevadas en la efigie del prestigio. Ángel Minaya ha preferido, como aquel ser inverosímil de Franz Kafka, hecho de palitos, hilachas, restos, rodar casa arriba, escalera abajo, y declarar que habita en domicilio desconocido. Ese es el gran rigor de su desobediencia, intentar restituirle al lenguaje su disparidad de saberes ante la losa de El Saber. Intentar que el lenguaje dé cuenta de aquellos seres y aquellas topografías que la obcecación sicótica del poder pretende expulsar de su posibilidad de nombrar el mundo y el porvenir.

Los textos de Ángel Minaya están habitados por animales poéticos que acaban de aprender a hablar, ya sea el que está a punto de extinguirse, el que se ha extinguido o el que nos sobrevivirá, ya sea el que nos acompaña con su parcela de libertad tutelada, el que aún no ha encontrado su nombre, el que nos mira por detrás de los barrotes, la víctima de nuestra salud, ese animal no tiene tema sino vida, no tiene intención sino tarea, no tiene destino sino conducta. Y nos mira. Seamos nosotros esos lugares raros y dejémonos mirar por los animales de la poesía.

Guadalupe Grande





Muerte y amapolas en Alexandra Avenue
Eduardo Moga

Madrid, Vaso Roto, 2017

EXILIO

En los últimos años, la obra literaria de Eduardo Moga, que nunca fue un poeta Bartleby, se ha incrementado notablemente, no solo en lo que toca a la poesía, sino también a otros géneros como el ensayo, la traducción o el libro de viajes. Aún con el eco de su celebrado *Insumisión* (2013) llega ahora, también en Vaso Roto, *Muerte y amapolas en Alexandra Avenue*, que traza círculos concéntricos en torno al exilio, sus rémoras y su posible liberación. Señalan Joan Corominas y José Antonio Pascual en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* que «exilio» deriva de *exsilire*, que significa «saltar afuera», y es esa sensación de soledad enajenada lo que se tematiza principalmente ya desde el primer poema, a través de un lenguaje cortante en su exactitud, una dicción abrupta y unas imágenes que rayan el expresionismo por su naturaleza indagatoria, convulsa y desgarrada.

«Aquí, ¿a qué vine?» El deíctico apunta a la ciudad de Londres, según sabremos luego. Así comienza un soliloquio sin respuestas, plegado sobre sí mismo, alrededor del cual orbitan las preguntas de un poeta metafísico que ahora señalan un lugar de no reconocimiento: el yo *saltado de sí* resulta testigo de su ausencia en los espejos que ciegan su identidad. Aprovecha de forma extraordinaria Eduardo Moga el *topos* del cuerpo vacío que encontramos en muchos autores de la vanguardia hispana y más allá: pienso en Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda y *The Hollow Men* de T. S. Eliot. Recordemos, además, que en 2007 Moga ya había publicado *Cuerpo sin mí*. Reverbera otra vez el estrago ceniciento del «cuerpo ausente» y «la oquedad que soy», que se proyectan asimismo sobre una palabra en crisis («voces insuficientes»). Al cabo, la única respuesta contiene la imagen interrogante del ser arrojado a la existencia.

Uno de los corolarios ciertos del exilio es la soledad, y no precisamente la que exaltan los clásicos del estoicismo o los místicos, sino la soledad que

entraña aislamiento y angustia, punción y daño, vacía de toda idealización porque el otro no está por más que se le busque, lo que transforma al yo en sombra dudosa e inconsistente (nos construimos gracias al otro, como no se cansó de repetir Emmanuel Lévinas), porque lo sume y lo desbarata. No, no se trata de una soledad acogedora; no permanecen en ella vestigios de paz. Como ya sucedía en *Insumisión*, el verso se entrevera con fragmentos en prosa, aquí de carácter diarístico, que proyectan otra cara —la cotidiana, asimilada a nombres propios familiares y topónimos— de la voz poética. Estos injertos autobiográficos narrativizan y desarrollan desde otra perspectiva los focos líricos, consagrando la figura de un paseante urbano perplejo frente a las grandes extensiones vacías del paisaje inglés o frente a sus gélidas convenciones sociales, donde germinan el mutismo y la incomunicación. No faltan en ellos la caricatura, siguiendo el hilo de cronistas como Julio Camba, uno de los mejores.

¿Cómo se sitúa esta voz ante las multitudes? La poesía moderna nos ha entregado múltiples ejemplos de este viaje al corazón de la megalópolis, todos ellos diversos a la hora de cantar bien su necesidad, bien su afrenta, su oxígeno vivificante o su mutilación sin paliativos: Poe, Baudelaire, Whitman, Eliot, Lorca… Densos paralelismos en progresión climática presentan en nuestro poemario a una subjetividad que, lejos de lo que leemos en Whitman (Moga lo ha traducido recientemente), no encuentra en la muchedumbre urbana ninguna fraternidad, sino la confirmación de su despojamiento y su precariedad: «las extremidades de esta soledad que la multitud no palía, / sino que exacerba, como el exceso de luz promueve la ceguera». Si el espacio social marcado por el individualismo sabotea al ser humano dificultando su integración, la consecuencia es la desembocadura en su negación más extrema, la cadencia entrecortada de un yo doliente, ajeno a su propio rostro. Por esta razón, el *topos* clásico del río como muerte se expande en alegoría tras la soldadura de un elemento nuevo: «El río del exilio se acerca a la muerte / como quien saluda a un amigo: irriga la soledad / como la infamia abruma / a los hombres».

A la eficaz concatenación del verso y la prosa le sigue una sección titulada «Estampas del destierro», que acoge formas más breves, entre el haiku, la greguería («El cuervo despioja la hierba») y el aforismo. De un tono diferente es «Clamor cuchillo», una sección que da título a un poema unitario de raíz existencial, y que introduce la experimentación formal: la danza de la desposesión se explicita mediante la diseminación del verso, que estalla sobre la página en esquirlas y presenta a la propia escritura como un truco para aplazar la muerte.

Muerte y amapolas en Alexandra Avenue se cierra con una serie de cinco monólogos dramáticos que reúne una polifonía de voces en las que se busca diálogo y reflejo, adheridas todas a una común meditación sobre el exilio y sus consecuencias: José María Blanco White siente que el infierno está en todas partes, ve cuervos, el llanto del sol; Pedro Garfias habla en la barra de un bar, visionario de muertos; Cernuda, entre amaneceres pálidos, enarbola el odio como defensa y ala; Arturo Barea recuerda la sangre de la Guerra Civil sobre el manto de la nieve; y, finalmente, el narrador y dramaturgo extremeño Jesús Alviz, disidente y heterodoxo, recuerda que el destierro puede ser una salida digna frente a la opresión o la violencia, es decir, el gesto de independencia que nos puede devolver aquello que nos ha sido arrebatado en nuestra patria: «Paseo perros y friego platos. Soy. Estoy lejos, pero estoy en casa. La lejanía es mi morada. Aquí he acallado el dolor. Aquí muero».

José Antonio Llera

Lo que América puede
Billy E. Morreale

Edición y epílogo de María Salgado
Madrid, Varasek, 2016

Un relato multibiográfico y también un *road poem* o *road movie* tras los *beatniks* (Jack Kerouac, obviamente) que nos lleva desde los estados de la costa del Pacífico hacia Texas y Luisiana en una trayectoria horizontal con rumbo O-E y personajes (Louise, Billy, el Chico y los Tres Muertos son los principales), poetas y drogatas, migrantes ilegales que circulan entre otros; sus encuentros, sus pláticas.

Viajamos con ellos bajo la constante tensión de la amenaza, del poder siempre ser detenido —la *security* crea inseguridad— sabiendo que en situaciones de extremo peligro y si eres hispano o negro y pobre no serás tratado con dignidad.

> Q. ¿Alguna vez mató a alguien, Jason?
> A. Amo a mi país, amo a mis pistolas, amo a mi familia, me encanta la forma en que es ahora, y cualquiera que trate de cambiarlo tiene que venir a través de mí. Eso debería ser todo de nuestra actitud, esto es América y unos chicos del campo es lo suficientemente bueno para mi hijo.

Así responde uno de los interlocutores de clase media.

Aventura de la lengua, emocionante, a veces brutal como la realidad del país que cierra sus fronteras, aventura de reescribir los «cachos de códigos»; el romántico, el código de la ciencia estadística que divide a los muertos por raza:

> Proporcionalmente, más blancos que Hispanos o negros fue matado en sus lugares de residencia 50.1.25.1.22.3
> Más Hispanos y negros fue matado en calles o aceras que fueron blancos 41.8 49.0 16.4

Hay una dicción *spanglish* mexicanizante que se deconstruye y desintegra cuando parte del viaje se hace de tripi de LSD y coca. Mordiente desde el título mismo, parte de un discurso de Kennedy («No preguntes lo que América puede hacer por ti, sino lo que tú puedes hacer por América»), código del *establishment*. Subítulos reveladores como «*nothing except our clothes, we had nothing*», «eres joven Andy, destruye tu cuerpo» o «*we sold our clothes to the state*».

Con escritura no creativa en la línea de L.A.N.G.U.A.G.E (variaciones de un texto publicitario turístico, por ejemplo, abren la lectura tras el glosario asombrosamente poético).

Con traducciones mecánico-literales del inglés y sus hallazgos plenos de humor, en la línea de *Hacía un ruido* y de *ready*, de María Salgado, al confrontar el mundo hostil, despiadado y absurdo del tardocapitalismo.

Textos que salpican los puntos cardinales de una brújula enloquecida Norte, Sur, Este, Oeste, N, S, E, O, NO, NE, SE, SO… en un continente americano visto como una máquina *pinball* («la tierra es plana») donde las bolitas son las cabezas de los personajes, sus cabezas golpeándose contra la hucha, una y otra vez empujados hacia el borde, a la *border*, la terrible frontera, el vacío.

Amparo Arróspide

Cláusula suelo
Isabel Navarro

Madrid, Huerga y Fierro, 2016

A LA MUJER que habla en *Cláusula suelo* le crece una chimenea en la cabeza y se le puebla el pecho de ventanas. Y es que esta mujer-casa pugna por construirse con la fragilidad de una burbuja —la de jabón, la del ladrillo—. Este último poemario de Isabel Navarro constituye una reflexión audaz y afilada sobre los materiales que conforman el cemento de esa mujer-hogar, mujer-pareja, mujer-madre, mujer-yo. Una construcción con muros de cristal, frágiles y transparentes. El piso piloto: la ilusión de una felicidad normalizada, sin costuras ni dobles fondos.

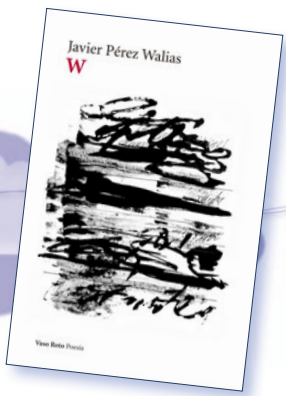
Todo el libro pareciera escrito en imperfecto de subjuntivo, el que acompaña a un «como si» que entreteje los poemas desde el primero de todos ellos: como si la ilusión fuera algo más que el fotograma de una película de Súper 8 que muestra una promesa, «como si hubiera otro lugar adonde ir», como si quien busca cobijo para sí misma pudiera ofrecer refugio a otros, como si pudiéramos dar a la vida «un *Happy End* / antes del principio», como si simulando ante los acreedores («las hijas, las jefas, las sillas / y los conductores de autobús») pudiera una misma convencerse de «que puede. Que sabe. Que tiene». Como si el hogar pudiera —acaso— abstraerse del paisaje urbano que le dio vida.

Conforman los cimientos de esa casa de cristal «un ejército de deseos», pero estos han quedado bajo tierra, «sepultura honda», por una suerte de instinto de supervivencia. Y es que acotamos, tomamos decisiones sensatas («elegir una nube e ignorar el resto. / Acotar lo sensible»), pero —ay— «ignorar al lobo no es antídoto / para la licantropía». Los ladrillos, la hipoteca, las derramas se inmiscuyen en la mitología urbana de la felicidad conyugal y «la línea ascendente del euríbor se cuela entre los cuerpos». Sobre los muros planea, pues, la fragilidad de lo construido con un ahínco incierto, como un mueble sin estabilizar que puede caer en cualquier instante, pero ante el que no hacemos nada. Y es que convivimos con «la fragilidad de lo que está permitido destruir».

La mujer-casa se estrena en la maternidad y se convierte en matrioska: «Todavía no te has abierto / y ya hay una tribu dentro de tu cáscara». Y la tribu da, pero también reclama, anhela, espera. Y la matrioska compone y descompone sus piezas. Se ilusiona, («imitas la cháchara de las primerizas», «quieres creer»), pero con el nacimiento regresa la pregunta sobre la identidad, la propia y la de la propia prole: «Te preguntaron sobre apellidos / y tú balbuceaste sobre lindes y matojos». Y es que ¿cómo ofrece cobijo quien busca aún el propio? La maternidad es, pues, caricia y desgarro desde el primer momento, y «nacer es un estrépito».

«Los versos con agallas habitan en la charca», pero en esta charca nacen también nenúfares. En medio del asfalto y del cemento se perciben el frescor del musgo («lo mullido de la fantasía») y destellos de alegría, «como el papel Albal o una cúpula de Bizancio». Asoman la poesía —como indagación y desahogo— y el amor, que hacen atisbar la posibilidad de salvación, de movimiento en el agua estancada. Y es que, como la Nora de Ibsen, es posible romper la inercia, dar un portazo, «la pedrada justa / contra el matrimonio burgués / y su verano de buenas intenciones». Y *Cláusula suelo* es esa búsqueda de una tercera vía: ni hurto, ni doma. Aunque también aquella —intuimos— habrá de ser pagada con intereses.

Emilia Conejo



W

Javier Pérez Walias

Epílogo de Julio César Galán
Madrid, Vaso Roto, 2017

Dolor y pájaros en la cabeza

Ni digresiones, ni veladuras ni medias tintas: «Alargado *el instante* y arrojada *la piedra*, me dispongo a saldar algunas cuentas con los ausentes».

Continuador de arranques memorables (*Canto de mí mismo*, *Descripción de la mentira*), *W* se inicia enérgico, convencido y convincente, dispuesto a dar cuenta del hecho particularmente humano de la memoria, de esa seria presencia de los ausentes en el débil pero prodigioso eslabón que es la vida de cada uno. Javier Pérez Walias (Plasencia, 1960) encuentra su cabal forma de estar en el mundo a través de la entereza y el recuerdo: «Mi brazo no será la badila que atice el olvido. Esa bestia sigilosa que envenena las fuentes». La letra W, extraña y anómala en el código de nuestra lengua, es la marca de fuego de un tiempo que el poeta necesita salvar (para entender) de la única forma que puede, precisamente a través de su propio idioma.

Este movimiento cíclico no se consume en una mera intención: se ejecuta de forma contundente y natural hasta permear el tejido de los textos y la estructura del poemario. Más allá, incluso, de las hebras del poema, el *ritornello* fatal del pasado dibuja la propia arquitectura del libro, que se va alzando con la recuperación de personajes, versos e imágenes de textos anteriores (de un pasado textual).

Sin embargo, el libro apura aún más la capacidad del lenguaje hasta apropiarse no ya de un pasado propio, de ese cansancio «el de los seres que un día me dejaron desnudo, desnudo y solo sobre la faz de la tierra», sino igualmente del pasado del idioma. Y es que el poeta recoge, de nuevo ese movimiento cíclico, los giros más populares en una suerte de recreación lúcida e irónica, como en ese estar «abatido y sin palabras a pedir de boca». Y es que en la herencia de cansancio se encuentra igualmente el don del decir: «lo que mi abuelo nunca pudo imaginar era que a todos nosotros la vida nos regalaría una caja de lápices blandos en la estación de las declinaciones» y en ese enhebrar historia familiar y herencia idiomática salta incluso la nota literaria (cervantina en este caso): «y a mí —concretamente— una caja de cartón custodiada por un carcelero azul y un galgo corredor».

En *W* la expresión poética se nos aparece henchida de imaginación sin capricho, de memoria personal y literaria que se rescata porque se necesita, porque el pensamiento y el ánimo desbaratan el decir canónico y el nuevo lenguaje es necesario para dar forma a lo intuido: «Cuando llueve hacia arriba en mi memoria la tierra huele a caja hueca, las palabras caen mojadas, en desorden, desde lo alto del valle al compás de los acentos, caen desde las lomas blancas / y las cocean centauros / haciendo trizas mi lengua en armonía». La extraordinaria constelación de imágenes no borra el camino del discurso ni lo empaña de baratija lingüística; sin adorno, el despliegue trepidante de tales imágenes acuña el tono explosivo, deslumbrante y a menudo bronco de este libro en el que Pérez Walias afina todo su quehacer literario de va-

rias décadas para que acompañemos a un protagonista poético arrojado al devenir del tiempo, a ese bosque de símbolos que hacen del ser humano un animal desvalido y, a la vez, espléndido; digno de compasión porque desde su pequeñez e ingenuidad nombra.

El sujeto poético ha sido traspasado por el tiempo y es capaz ya de explicarse su presente (y su futuro) sobre un plano temporal que permite entender y atender a sus seres cercanos con la lengua cálida y sabia del que ha sabido primero de sí. La «Epístola a Olimpia» (su hija) estremece en lo que tiene de aviso y en lo que ofrece de lúcido y desgarrado entendimiento de la vida: «Hija, a veces erramos en medio de las avenidas solitarias, libres como perros. / Te parecerá un golpe bajo de boxeador sonado, un directo a la mandíbula de tu serenidad este poema que te escribo». Es la voz de quien ya ha aprendido en los otros, del que ha sido dado a probar, como en estos versos con ecos de Gamoneda, el (sin)sabor de fracasos anteriores: «En el pecho de mi madre sentí por vez primera el rostro de la bondad / y el rostro de la bondad creció en la ropa presa por las pinzas [...] en un descuido de su melancolía / vi el abismo de mi ilusión».

La memoria ha sido abierta en canal, pero, al menos, en su sangrado fluye una forma de sanación, de unión con el todo: «¡Quiero que llegue pronto el llanto y me redima de este padecer tan inútil de no ser, de no ser ni sentir, de no pensar, / de no poder pensar ni para deshollinar los sueños!». Ya no hay opción, es así o no será nada: «El que esté libre de este dolor que arroje las primeras redes, que arroje los paños de hilo crudo y la aguja de hacer ganchillo al limbo de las viudas».

Se cierra *W* con un canto de esperanza en la palabra poética, en su poder de salvación (y curación): «os digo / que deseo —de todo corazón— que la poesía sea el lecho donde copulen mansas las libélulas, el bosque donde los cascabeles canten como colorines colgados de las ramas con su hueso de oliva en el estómago». Pero los deseos alcanzan apenas a subirnos a la mesa de mármol de la infancia (imagen repetida), de pronto (y es tan pronto siempre) convertida en depósito triste de la muerte donde el cuerpo, al fin, reposa. Del coraje y la palabra de los que vendrán dependerá la memoria de ese cuerpo, de nosotros. *W* ha cumplido con creces, hasta sus últimas fuerzas, el encargo.

José María Castrillón

Hijo
Raúl Quinto

Madrid, La Bella Varsovia, 2017

LA FRAGILIDAD QUE NOS LEE

Hijo es un libro que nace y se deshace como un prisma mutante a partir de una experiencia liminal entre realidad y representación: el acontecimiento es lo imposible mismo encarnado en un latido de carne y sangre que perpetúa los ciclos siderales y humanos y que sacude los cimientos de la vida misma, añadiendo una espiral rota a la lectura insumisa del caos que es la obra de Raúl Quinto. El autor se ve sacudido por el nacimiento de su hijo y a partir de él genera un dispositivo para acoger el vértigo que íntimamente le recorre y, de paso, reflexionar sobre temas tan aparentemente diversos como la genealogía de la sangre, la vida como ritmo y música espasmódica, la imposibilidad de decir lo que nos desborda, el nacimiento del hijo como contrapunto y continuidad del nacimiento de un libro (realidades precarias en trance de construirse, balbuceos de imantación mutua).

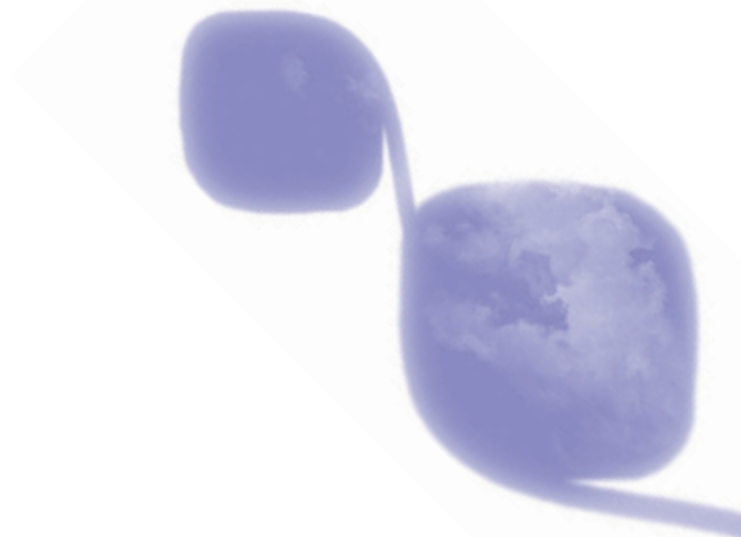
La urdimbre y la trama del libro se trazan en una armonía disonante: la urdimbre es el asombro; la trama es el miedo. Ambas realidades, concertadas con pulso inquieto, generan un flujo de lenguaje que encuentra en el mestizaje, en la hibridez, en la contaminación, en la «impureza», el campo de experimentación y aplicación que abre cauce y mapa donde volcar las intuiciones germinales, el magma del fuego prelingüístico ahora solidificado en las estalactitas sintácticas, en los quiebros rítmicos ya reconocibles como marca distintiva de la prosa de Raúl Quinto (la cadencia lenta y concisa; la lógica de la irrupción de imágenes cortocircuitada por la «interrupción» de operadores semánticos que, como fulguraciones abruptas, abren el texto en otra dirección; la desoladora precisión de sus «aporías»; el sabor demencialmente *exacto* de su peculiar forma de asombrarse).

Después de *Yosotros*, libro polifónico, torrencial y centrípeto, *Hijo* se ofrece como música de cámara y «miniatura cosmogónica»: un pequeño tratado

de antropología de los vínculos y de la (im)posible sutura ontológica entre realidad y lenguaje. Podríamos decir que ambos dispositivos, ambos espacios mentales, se alimentan de su gravitación recíproca, como un sistema estelar binario atrapado en una danza convulsa. *Hijo* prolonga y cristaliza las perplejidades que ya estaban en *Yosotros* aplicándolas a una realidad nueva donde se amalgaman el apunte biográfico, la poesía y la especulación filosófica. *Hijo* nace de *Yosotros* pero a la vez es un desvío, una materialización, una traducción, una *abyección* (en su sentido etimológico: un arrojar fuera: otra forma de nombrar la experiencia del nacimiento: génesis del hijo, génesis del lenguaje para representar ese imposible hecho carne y miedo, más allá del simulacro infeccioso del decir).

Nos leemos en un libro paradójicamente huérfano, *alter-ado*, desincronizado respecto a los ritmos consensuados impuestos por el sistema cultural que nos ha tocado vivir (con sus celosas ortodoxias y su anhelo de pureza). Esta es una de las razones de fondo por las que su lectura toca y conmueve tanto: esa orfandad impacta en la raíz de lo que somos y nos transmite sus astillas hirientes. Hace de la fragilidad, de la impermanencia, del latido ínfimo, un asidero o espacio de comunidad en el que podemos convivir. Frágil su lenguaje, como frágil es el cuerpo de hijo emergiendo a la pulmonación y a la sideración estelar, a la con-sideración humana. Hijo e *Hijo* brotan de la oscuridad original para decirnos: nuestro lenguaje es pobre pero estamos aquí, nuestro temblor es tu casa, nuestro miedo puede transmutarse en vínculo. El susurro que inocularemos en tu cuerpo abrirá mundo y vida, te abrirá.

Antonio F. Rodríguez



Plétora
Arantxa Romero

Madrid, Amargord,
Colección Fragmentaria, 2017

PRODIGIO DE LA PALABRA O RESPIRAR

Plétora, primer poemario de Arantxa Romero, es abundancia abstracta y a la vez literal exceso de sangre, de líquido orgánico en el cuerpo. Ambos hilan el libro, manifestando la herida, la fisura, que, sobrepasada por la desmesura de lo innombrable, busca su sanación en el hallazgo de la palabra pero va más allá, también quiere aprender a respirar. Es poética este libro, pero también vida:

> hasta conjugar el instante
> hasta no reconocer la lengua
>
> hasta que no nos quede más que tiempo
> para respirar

No es un término preciso lo que ha de encontrarse, el «casi» siempre está presente y necesita la permanencia para construir el pretendido acierto, y esta tarea no es inmaterial y egocéntrica, sino que reside en cuerpo propio y ajeno, en el mundo; la palabra sirve al mundo, y no a la inversa:

> poner una palabra tras otra
> y observar cómo se extingue el mundo
> no es esa la superficie
> que guarda el cántico
> [...]
> así tocar todas las cosas
> [...]
> poner un mundo tras otro
> y observar cómo se extingue la palabra

En esa búsqueda de lenguaje, poético y vital, hay pues palabra pero con el imprescindible cuerpo, como puede comprobarse en dos versos que son eco de las dos traducciones que suelen encontrarse del primer versículo

del Evangelio según San Juan, referente al origen: «En el principio era la palabra» o «En el principio era el Verbo». *Plétora* ofrece una exégesis o, mejor, usando el sustantivo que emplea la voz poética, una recreación de ellos, del origen:

en el principio estaba la repetición

ya en la primera palabra
el gemido del desborde
acto caníbal de querer ser (con)
puesta la lengua aún sin el canto
de primer deseo
del primero de todos

repetir lo deseado

Se añade aquí, pues, desde la creación, a la palabra y al verbo (cuerpo, encarnación), la repetición y el deseo, ya intrínsecos a ellos, pero aquí sobresalientes: esa alusión a la repetición se itera a lo largo del poemario, pues es palabra atávica, recuerdo de lo anterior, más permanencia , canto vicario que precede al propio y lo completa y perpetúa, unión de voces en busca de la diástole que es consuelo, alivio pero no solución total a esa «cerradura abierta», herida del deseo apabullante por comprender. Repetición de palabra y de deseo, cuerpos aquejados-bendecidos de plétora.

Y en el principio, asimismo, no solo cuerpo como encarnación y sacrificio, sino deseo: búsqueda con Eros, donde lo erótico no solo se adhiere, sino que es ineludible y es con cada paso. La serie de trabajos no es incorporal, conlleva al otro, el vínculo, y la víscera está allí, ineluctable:

amar
amar es el secreto

Repetición y víscera se aúnan en un verbo clave, gozne con la perpetuidad de la pregunta que no se agota, procedente del otro predecesor y que continuará en el que nos sobrevive, continuador de la tarea: recordar. En su sentido etimológico, volver a pasar por el corazón, órgano llave en *Plétora*, músculo bombeador de sangre, fluido exceso de este poemario, que al principio es contracción sin dilatación, plétora de sístole sin diástole, continuo de sangre expulsada al cuerpo pero no recibida, sin descanso del cuerpo ni de la víscera, sin relajación posible.

En cierto tiempo se creía que la ubicación del cerebro era la del corazón, y aquí la víscera es pregunta, secreto (otra quid) que hallar:

preguntarse dónde
se halla el corazón que bombea
tantísima sangre

Y modo de hallarlo, en amalgama:

cuántos cuerpos puede un solo cuerpo
cada roce bajo los pliegues
dejad hablar a los cuerpos supliqué
ese vigor opaco
que señala los rincones
donde lo sensual se amontona

Se dice:

aquí todo (se) sabe

Y ese «se» entre paréntesis es clave para expresar la hiperestesia y la sinestesia que aúnan sentido corpóreo y conocimiento, sentimiento y sentido, en definitiva. El tacto, envolvente del cuerpo, se yuxtapone a la palabra por medio del poema, en una concisa declaración de poética y del respirar que tiene como origen el empleo del vigor de la plétora y el hundimiento voluntario en su herida:

Permitid por fin que os atraviese la fuerza que surja de
la más remansada de vuestras arrugas
y una vez hundidos entonces
compartamos aquello que todavía resta
apenas tacto y palabra

¿pero acaso hay algo más?

¿algo entre el tacto y la palabra?

nada más que el poema

Puede seguirse una especie de liturgia en esta continuación de actos donde percute, latido antiquísimo, lo sagrado:

el erotismo en la raíz
y desbordando
dentro muy dentro
se revuelve lo sagrado

El deseo, el Eros, enlaza con lo divino que es conocimiento del secreto, y así hay ligazón de cuerpos, conocimientos, almas, recuerdo, en una sucesión

que es claro espejo del «religare» puro, el sentido no adulterado de religión. El campo semántico elegido lo atestigua: hay palabra, cuerpo, encarnación (parte del secreto en la carne, en la palabra), lanzada-herida, búsqueda de la redención-curación, sacrificio, rito casi bautismal:

un santo decir sí

Comunión:

porque vosotros sois en mí
la sabida permanencia

[...]

tan sólo puente para
aprender de memoria
el acto común de respirar

Pérdida, sacrificio y permanencia:

en la pérdida lo comprendo
yo soy la que desea y el deseo mismo
no había entre los pliegues
más que alimento

Elegidos:

por eso dar fuego no a quien lo pide sino
al que pueda aguantarlo en la boca
esa es la oquedad oscura donde
quisiera quemar todos los intentos del pletórico

Y deseo de creación tras la incompletitud del primer intento:

tanto deseo de mundo sin crear

En un ejercicio de extrema delicadeza y tino, se han tomado pues los elementos necesarios del imaginario bíblico, especialmente neotestamentario, conscientemente o no, para despojarlo y vestirlo según la necesidad de la liturgia buscada, que empieza con la plétora de un ditirambo pero también hace uso de la atención, la espera, el recorrido minucioso y erótico del surco, del rincón, el pliegue, para, experimentando la pérdida necesaria pero sin dejar el vigor como lastre, trazar una urdimbre de hilo fino y fuerte que lleve

a una nueva realidad que ha nombrado pero no se ha agotado en el nombrar, que cogió un testigo y lo dará.

Hablando de búsqueda del conocimiento, de la verdad —o la casi verdad, lo que nos es accesible—, la poeta escribe con las mismas características que muestra en su poética: está el vigor, el hilo rasgado desde el origen, el umbral-herida, desgranado con eros pero también con escucha, parada pertinente, esmero. Y con el otro: el lector, el mundo. Hay búsqueda de la palabra precisa con, por un lado, torrente y tañido, golpe, pero contención, sabiduría, destreza, un continuo fluir de sangre, de líquido corporal, reflejado en la escritura sin puntuación, la ausencia de títulos, casi como si de un poema río se tratase, y con la percusión del ritmo, de la plétora, presente en la repetición de palabras que expresan el continuo volver y renovar, con el dique adecuado de la inteligencia que construye.

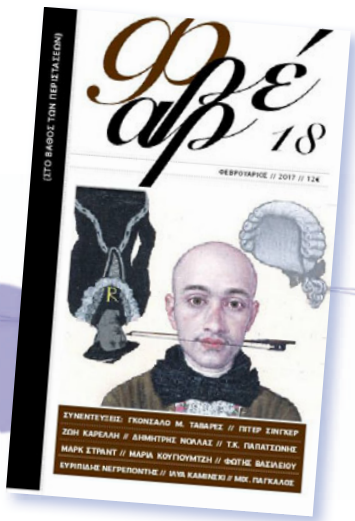
Con el vigor primero, ditirámbico, se escoge lo preciso y se trama, urde, hasta llegar a la palabra y respirar, hasta el nuevo canto que perpetúa la continuidad inagotable de la plétora:

> potencia que no termina de
> formar nada más que potencia
> sístole y diástole fuera de compás
> suturando la rotura
> y sin embargo
> no me agoto en ti

Tras la urdimbre, el hallazgo y su paradoja. Aprendemos que primero se hila, después se enhebra:

> ¿y si hubiéramos enhebrado
> al cierre?

María Solís Munuera



Frear

Atenas, Grecia
frear.gr

Frear, revista literaria y de pensamiento

«Hace exactamente sesenta años, el poeta Mijalis Katsarós advertía de que recogiéramos agua porque en nuestro futuro habría mucha sequía. La época de la sequía ha llegado y, si no cavamos profundamente en nuestro propio pozo, no se encontrará agua, ni artesiana para saciar la sed ni termal para curarnos. La palabra homérica y bíblica «frear» la hemos elegido para enfrentarnos con nuestras pequeñas fuerzas a la desesperación de nuestro tiempo.» (*Frear 1*, mayo-junio de 2013). Eso escribíamos en el primer número de la revista *Frear* (que significa *Pozo*), la primavera de 2013, cuando, en medio de la crisis, fundamos una revista impresa que tenía la ambición de bajar hasta «*el fondo de las circunstancias*» e interpretar la problemática de nuestra vida actual. La revista, que al principio tenía carácter bimensual pero ya sale cada cuatro meses, está a punto de presentar su número 19 y este año recibió el Premio Nacional a la mejor revista literaria griega.

Entre los colaboradores fijos de la revista se encuentran los escritores más conocidos del país y, al mismo tiempo, un buen equipo de traductores ayuda para que se realice la frase que aparece en todos los anuncios de *Frear*:

aprender hoy los clásicos de mañana. Paralelamente a la edición impresa, *Frear* dispone de una página web (www.frear.gr) con material diferente al de la revista impresa y que publica a diario textos literarios —es decir, que en realidad hay dos revistas distintas.

La revista impresa está estructurada en tres partes. La primera incluye textos literarios (ensayos, poemas o relatos), textos dedicados a una temática en concreto (por ejemplo, «Dosier Søren Kierkegaard», «Microrrelatos», «¿Puede la Unión Europea convertirse una vez más en una atractiva visión para Europa?», «La crisis de las humanidades») y entrevistas exclusivas con importantes intelectuales y escritores. Han aparecido ya entrevistas con Yves Bonnefoy, Mark Strand, Adonis, Margaret Atwood, Alain Badiou, Jacques Rancière, Adam Zagajewski y muchos más. Eso significa que no se trata solo de una revista literaria, puesto que publicamos también ensayos, estudios y muchos comentarios críticos sobre la actualidad. En los tiempos difíciles que nos ha tocado vivir, una revista que se dedica estrictamente a la estética y la palabra a mí me parece impensable y totalmente fuera de las necesidades verdaderas del público lector.

La segunda parte, dispuesta en columnas, incluye breves ensayos lingüísticos y sociopolíticos sobre la actualidad, mientras que en la tercera parte aparecen críticas de libros, pintura, teatro, cine y música. En general, nos interesa mucho dar a conocer escritores poco conocidos en Grecia y textos completamente inéditos incluso en su versión original. Por ejemplo, hace casi dos años presentamos una antología de la poesía española contemporánea que incluía poemas de Antonio Gamoneda, Joan Margarit, Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Juan Carlos Mestre, Andrés Sánchez Robayna, etcétera; todos inéditos en España. En el número 19 presentamos una antología mexicana que preparó para nosotros Alí Calderón y que reunía a poetas nacidos entre 1929 (Eduardo Lizalde) y 1993 (Adalberto García López). Está claro que *Frear* es la revista que más promociona la literatura hispana en Grecia, y eso es porque fue maestro mío el gran hispanista Kostas Tsirópulos, que promovía la literatura española a través de las páginas de su revista mensual *Efzini*. Además, considero muy importante seguir las tendencias de la literatura y del pensamiento global, y eso lo hacemos con colaboradores internacionales. Por estas nuevas ventanas que abre, *Frear* es considerada hoy la mejor revista griega.

DIMITRIS ANGELÍS

OltArt

Rumanía
oltart.ro

LA REVISTA OLTART

El primer número de la revista *OltArt* vio la luz en octubre de 2012, en la ciudad de Slatina, la capital del condado de Olt, en el sur de Rumanía. Hoy, nuestra publicación ha llegado, debido a una frecuencia trimestral, casi al número 20. Con un amplio perfil cultural, la revista ha estado desde el principio interesada en la literatura (poesía, prosa, teatro, historia y crítica literaria), las artes plásticas (pintura, escultura), la filosofía, la música, la etnografía, la arquitectura, la historia, la lingüística, etcétera. Las formas específicas de comunicación han sido, y siguen siendo, en ese sentido, el ensayo, el estudio especializado, la entrevista, el retrato y el artículo.

Alrededor de la revista se agruparon en muy poco tiempo las fuerzas intelectuales y artísticas locales, a las cuales se acercaron, después, colaboradores de todo el país, pero también extranjeros, convirtiéndose así *OltArt* en una publicación con distribución de interés nacional.

En *OltArt* han aparecido estudios sobre los valores culturales y artísticos locales consagrados, como aquellos sobre el autor de *El rinoceronte*, el dramaturgo Eugène Ionesco, nacido aquí, en Slatina; sobre el poeta Ion Minulescu; sobre el poeta, crítico, semiótico e italianista Marin Mincu; y sobre los poetas Virgil Carianopol y Virgil Mazilescu.

Observando cuidadosamente el fenómeno literario nacional, la evolución de la literatura rumana, de la prosa y la poesía, en el contexto europeo y mundial, *OltArt* ha publicado constantemente no solo a poetas conocidos y reconocidos por su valor, sino también a jóvenes autores valiosos deseosos de consagrarse.

Entre los poetas unánimemente reconocidos que han honrado con su presencia la revista incluimos a los dos originarios de nuestro condado:

Aurelian Titu Dumitrescu, discípulo del poeta nacional Nichita Stănescu, y Paul Aretzu, ganador de importantes premios de poesía religiosa. A ellos se unieron Liviu Ioan Stoiciu, redactor en la revista *Viaţa românească* (La vida rumana) de Bucarest, y Traian Ștef, redactor en la antigua revista *Familia*, en cuyas páginas hizo su debut, en 1866, el poeta nacional Mihai Eminescu. En el mismo orden de importancia, siguen Virgil Dumitrescu e Ion Georgescu, por ejemplo.

Un lugar especial en la revista se ha reservado a los poetas más jóvenes originarios de la región de Oltenia y que tienen mucho talento literario: Vali Orţan, Silviu Viorel Păcală, Liuţa Scarlat, Ina Florica Popa, Elena Gabriela Lazăra, Adela Efrim, Ioana Burghel, Angi Melania Cristea, George Nina Elian, Violeta Scrociob, Victor Iacobescu, etcétera.

La revista no se ha fijado solo el propósito de publicar las creaciones de estos poetas, sino de interpretarlas críticamente mediante artículos y estudios esclarecedores sobre la forma, el contenido artístico, el mensaje y la corriente literaria dominante. En este sentido, han aparecido crónicas literarias firmadas por C. Voinescu, el editor jefe de la revista, sobre la poesía de Aurelian Titu Dumitrescu, Virgil Dumitrescu, Vali Orţan, George Nina Elian, Liuţa Scarlat o George Vaiman. También sobre unos volúmenes de poesía de Zenovie Cârlugea (sobre la poesía de Octavian Doclin). Sobre el poeta y dramaturgo Marin Sorescu, traducido a muchos idiomas, ha publicado estudios la profesora Maria Ionică; y sobre la poeta Elena Farago la profesora Mihaela Rădulescu.

Poemas de algunos creadores más o menos conocidos, pero de una fuerte emoción lírica, han sido traducidos al rumano y viceversa. De hecho, en el número más reciente de *OltArt* fueron traducidos del español, por el poeta George Nina Elian, poemas de Carmen Camacho, y del portugués poemas de Inês Lourenço y de Alberto Pimenta. En otras ediciones de la revista aparecieron poetas franceses, rusos o sudamericanos, como el mexicano Javier Gutiérrez Lozano, el paraguayo Hugo Fernando Pereira o la argentina Silvina Vuckovic.

Dada la receptividad de nuestra publicación en relación con la cultura de todo el mundo, un lugar especial en la reciente edición de la revista está reservado a los estudios de arquitectura y de historia del arte universal, como el firmado por Silviu Gorjan, profesor de Slatina, sobre El Escorial, o el del arquitecto Dan Firoiu, de Bucarest, sobre la metamorfosis funcional en la arquitectura islámica de culto. Encontramos también estudios sobre obras literarias de fama internacional, como el de la novela *La náusea*, de Jean-Paul Sartre, comentada por el profesor Victor Tiţa; o la novela *El código Da Vinci*,

de Dan Brown, donde la relación entre la realidad y la ficción es evidenciada por Nicolae Rogobete.

Sobre las viejas tradiciones que pertenecen a la cultura del pueblo rumano y sobre las prácticas tradicionales hablan en sus artículos tres investigadoras con doctorados e interés en el campo (Claudia Balaș e Iohana Popescu, del Museo del Condado de Olt, y la profesora Maria Daniela Dăbu, de la zona norte de montaña de la región de Oltenia), que ponen su atención en la tradición popular llamada *Drăgaica*, en la descripción del interior de la casa campesina en diversas zonas del país y en la manera en la que se conservan las antiguas costumbres y su impacto en la sociedad actual.

Una evidente intención de la revista, visible también en la edición que os presentamos, es el retorno a los orígenes, a las fuentes de la cultura del pueblo rumano, a los edificios construidos por la orden de los príncipes de los Países Rumanos, a la cultura escrita aparecida en los numerosos monasterios del norte de Oltenia, donde los monjes copiaron y escribieron los primeros libros eclesiásticos en rumano, tradujeron y sentaron las bases de la posterior impresión de libros. Aquí, en monasterios, apareció también la poesía culta. Uno de los primeros poetas cultos de nuestro pueblo fue Dosoftei, que tradujo, en 1673, *Los Salmos*, convirtiéndolos, a través de su propia contribución lírica, en una poesía de auténtico valor conceptual y estético. En la edición número 19 publicamos, por ejemplo, un estudio de Irina Tița sobre *Pravila de la mănăstirea Govora* (Código de leyes de la abadía Govora), de 1640, y continuamos con el estudio sobre Antim de Iberia (caucásica) y su contribución al desarrollo de la lengua literaria rumana. Igualmente, tenemos en vista la historia reciente de Rumanía, en una convincente entrevista sobre la permanente preocupación de nuestro país por recuperar de Rusia el Tesoro Nacional enviado allí durante la Primera Guerra Mundial y que nunca se ha recuperado en su totalidad.

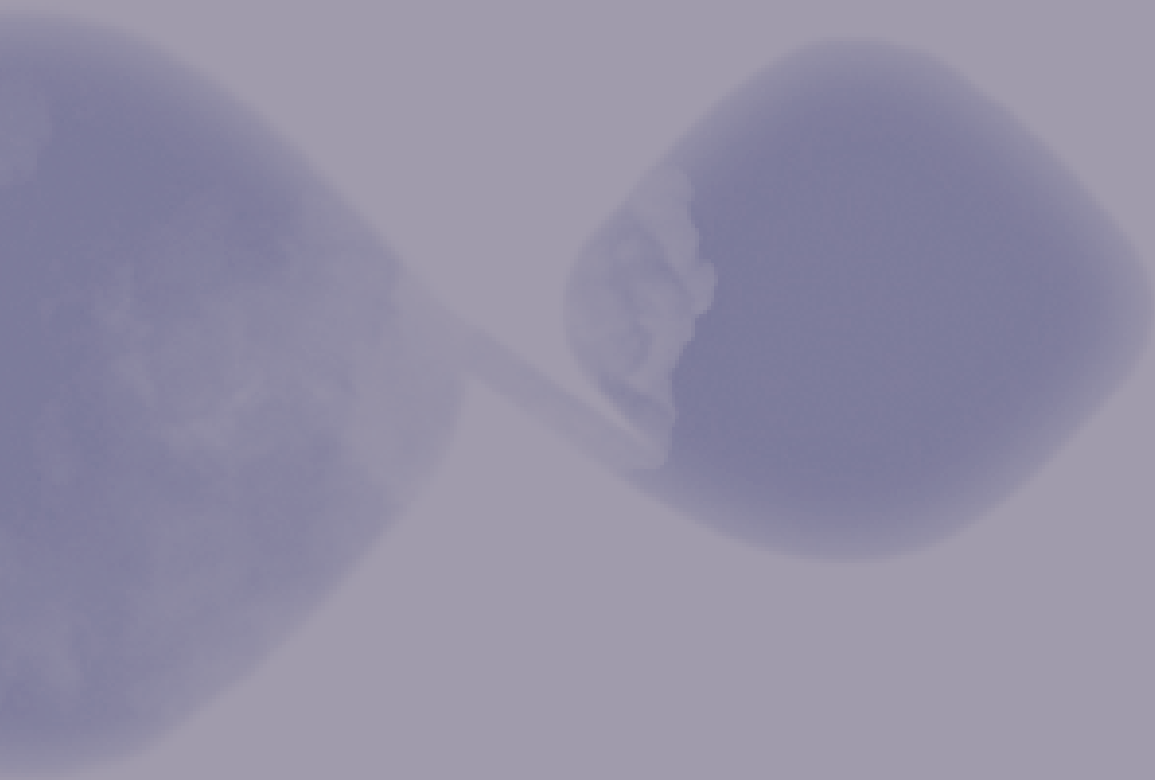
También deben ser mencionados los estudios lingüísticos, en general de lingüística comparada, y los estudios sobre la formación y el desarrollo de la lengua rumana, lengua romance, en el espacio de los Balcanes, con una clara dominante eslava. En esta edición publicamos la segunda parte del artículo sobre la antonimia (el grado de oposición/contraposición a las palabras antónimas con prefijo, en rumano y albanés), firmado por Oana Anca Mihaela Glasu.

Regresando a nuestras preocupaciones en poesía, este número de la revista *OltArt* incluye también ensayos, entre los que destaca el del poeta Ciprian Chirvasiu sobre «La mayoría de edad y la minoría de edad en las artes poéticas».

La ilustración de la revista *OltArt* es realizada, como cada vez, por artistas locales de renombre o que desean consagrarse: Nicolae Truță, Paul Tudor, Constantin Stoenică o Iulian Stancu, entre otros. Esta vez, las obras están firmadas por la artista Valeria Dărăbană.

Con la esperanza de establecer una colaboración fructífera entre *OlrArt* y *Nayagua*, ¡les deseamos mucho éxito y los mayores logros artísticos!

C. Voinescu, editor jefe de la revista



enVIVOen

un espacio para contarte

Investigación en curso:
o un terrenito de cadencia emocional suave

Ángela Segovia

De Blanco a Blanco
Un camino sin hilo
Pisé con Pies Mecánicos—
Parar—perecer—o avanzar—
Del mismo modo indeferentes—

Si ganaba el final
Más allá finaliza
Incierto desvelado—
Cerré los ojos—y avancé a tientas
Era más claro—estar Ciego—

Emily Dickinson

Esta pieza se ensayó por primera vez en la librería Nakama el 22 de abril de 2017, aunque, en realidad, el corazón de esta pieza se empezó a preparar en octubre de 2010 en La Tabacalera, por entonces recién abierta, y lo cierto es que lleva ensayándose desde entonces, en múltiples espacios y bajo unos cuantos nombres diferentes. Este es el recorrido entre la primera y la última vez que puse un dispositivo poético en escena.

Una escena puede ser muchas cosas, una escena es un espacio en el que uno o más cuerpos se ponen y disponen para ejecutar una acción que podría perfectamente ser una inacción. Me preguntaba si la voz era cuerpo y si la oscuridad era un espacio, y me preguntaba, entonces, si la mera voz en la oscuridad podía ser una escena. Pero antes de entrar en esta escena voy a remontarme un poco más atrás, a una pregunta anterior: ¿por qué situar la poesía en una

escena?, ¿qué sentido tiene eso más allá de la participación en un territorio artístico que desde hace décadas apuesta por la hibridación y, por tanto, admite y promete esas mezclas entre materiales, disciplinas y géneros?

La primera vez que hice un recital necesité pensar en lo escénico. Era imposible para mí abordarlo de otro modo, puesto que, efectivamente, en un recital hay un espacio, al menos un cuerpo que hace cosas y, aunque a menudo reducido, hay un público. En ese sentido, y desde mi punto de vista, actuar como si eso no fuera una escena era en parte ingenuo y en parte cómodo. Por otro lado, el material con el que trabajamos los «poetas» son las palabras, y lo que me ha preocupado siempre es cómo conseguir ese encuentro entre las palabras y la escucha, qué cosas hacer con el cuerpo por el que pasan esas palabras para producir algo en quien lo recibe, para despertar el flujo de imaginaciones sensitivas, para incidir en la búsqueda primera que nace con los primeros impulsos del poema.

Mis impresiones sobre esto han cambiado mucho en los últimos años, y sigo sin tener claro lo que ando buscando. A decir verdad, cada pieza es un in-

tento por entender ese camino, un camino recorrido a ciegas, con un fósforo en la mano que se apaga a los pocos segundos, por lo que hay que sacar otro de la caja, torpemente, volver a prenderlo y mirar alrededor durante otro corto espacio de tiempo, sin alcanzar a comprender lo que se ve. Las artes escénicas que beben de la *performance*, de lo vivo que sucede más allá de la representación, nacen de esa misma oscuridad, según me parece. Los encuentros que se dan allí son producto del ensayo y del error. Por ello este trabajo trata de eso, seguir ensayándose, seguir tocando la brecha entre lo que se intenta y lo que realmente sucede, aprender de los efectos que esas coincidencias presentan.

Así, poco a poco, ha ido sucediendo una especie de imbricación entre los ámbitos de lo textual y los ámbitos de lo escénico. Ya no se trata de pensar un modo de representar en escena un poema que se había escrito antes, puede tratarse perfectamente de producir textos a partir de lo escénico —entendido ampliamente— o de pensar las relaciones semióticas de la *performance* como si fueran un poema. En esa doble vía me situaría, el espacio intermedio entre lo poético y lo escénico. En ese sentido, por ejemplo, y si la voz es cuerpo, *performar* el poema podría significar —literalmente— componerlo desde la voz y no desde la grafía.

Lo que he encontrado en estos años de investigación ha sido… nada. Ha sido… todo. A eso me remito ahora si considero que lo que debo hacer es volver al origen. Una voz en la oscuridad. Un espacio donde pueda darse la libertad de lo vivo y donde la textualidad acuse un trance para que quien escucha pueda quedarse en una voz que parte por ser cuerpo y acaba por ser espacio. Tan simple como eso. El elemento catártico de lo que suceda en este terrenito se deposita entonces por entero en el sonido y el sentido del texto que se pronuncia, en su *sentibilidad*. Se intenta componer una atmósfera hecha de tal sonido verbal. Se intenta componer un dibujo de *eso* que envuelva. Se intenta componer un dibujo de *eso* que atraviese.

la Inopia

Radiópolis, 88.0 FM,
jueves de 21.00 a 22.00 horas

Torre donde se ubica Radiópolis, una antigua edificación desde la que se hacía el cambio de vías de Renfe. Parece abandonada desde fuera y dentro carece casi de todo, menos del aliento de los que hacemos la radio.

estar en *la Inopia*

La Inopia nace de un destello, de la necesidad de estar en algún lado cerca del río, levitando entre el suelo y el cielo. Al menos una vez a la semana. Huir. Estar en... Hablar con, de, entre, cabe, donde… Entra.

Tenemos un amigo, joven activista de las ondas piratas de medio parche, que individualmente nos había entrevistado para el programa que hacía en Radiópolis llamado *Cronopios*, a Carmen Herrera y a mí, Lola Almeyda, y antes de marcharse a continuar sus estudios en Madrid nos ofreció la posibilidad de seguir haciendo su espacio. Él es Enrique García, a quien nunca le agradeceré lo suficiente la hora que pasamos cada semana colgando de la

enorme lámpara del techo de la Torre, ocupando un rato de radio en el que respiramos a pleno pulmón y en completa libertad.

Cambiamos su nombre original por este que continúa llevando de *La Inopia*, pero mantuvimos la esencia de la palabra que se había impuesto sin reglas, con versos, con poetas, con gente que ama y siente la literatura y la libertad de sus textos dándole especial cobertura y relevancia a autores jóvenes y locales, sin dejar por ello de solicitar la presencia y las palabras de otros escritores consagrados a los que no siempre fue fácil llegar. Pero siempre fue un reto que seguimos intentando.

La autonomía de la radio independiente, de una emisora que se financia a sí misma con el mismo aire que respiramos quienes la hacemos, tiene estas cosas. Nadie cobra, pero todos pagamos. Nadie nos rige ni nos gobierna, y eso nos hace libres. Hasta cierto punto, porque existen algunas reglas. No podemos utilizar publicidad, no podemos evitar realizar ciertos gastos como los de la electricidad, el pago por el uso y mantenimiento de antenas de FM o los sueldos de los técnicos —ínfimos, de los que hacen sonreír, malévolo, al Gargamel de turno, a esa gente que nos impone sus miserias.

Samuel, uno de los dos técnicos, aguantando el chaparrón, los tórridos veranos y todas las circunstancias originadas por todas las crisis en las que la mala administración de las ideas nos envuelve.

Desde que comenzamos como *La Inopia*, han pasado por nuestros micrófonos gente muy importante, muy seria, muy poeta. Desde el más ilustre ignorado hasta el más reconocido y laureado. Hombres y mujeres a los que hemos hecho felices por un rato o se han sentido reconocidos y agradecidos desde los más básicos lugares de las radios románticas, libres, independientes.

Nosotras, quienes firmamos al final este artículo, también nos hemos sentido agradecidas y felices de estar formando parte de esta comunidad en la que los raros son siempre los que están del otro lado. Los que no se sienten representados ni representativos de nuestro especial sistema de gravitación.

Sí, ser felices es lo que nos proponemos cada semana, disfrutar en la nerviosa búsqueda de quienes nos acompañan en el estudio o a través del

Con Tobías Campos Fernández, otro colaborador en *La Inopia*, durante una entrevista a Edith Checa, con la que mantenemos una admiración recíproca.

teléfono: seres valiosos en el ámbito de las letras; hombres y mujeres interesados por la cultura y la comunicación; personas capaces de atendernos un jueves a la hora de la cena para contarnos con los ojos brillantes sus próximos proyectos, el título del libro que acaban de publicar, el día y la hora en que van a firmar en la Feria del Libro, cómo vivieron la gala de entrega de su último premio... O preparar programas especiales para el Día de la Mujer, conscientes de lo lejos que está aún de competir en igualdad con el otro sexo, en el terreno cultural y en tantos otros; ofrecer un ámbito para informar sobre eventos culturales de interés que a veces desconocemos; organizar una tertulia en torno al micrófono cuando un asunto nos acucia.

Porque si algo es *La Inopia* es un espacio para la expresión en libertad, para la queja incluso, y, por qué no, para buscar soluciones a nuestra particular manera: con el diálogo, la poesía, la literatura, con la voz en directo de los autores invitados leyendo sus últimas composiciones, dedicándonos un microrrelato desde la línea intangible y cercana del teléfono.

Y, como acompañamiento, siempre la música, los acordes de nuestros cantautores favoritos, a quienes también rendimos nuestros pequeños homenajes; la caricia de sus grandes voces o el recuerdo de temas que nos han hecho vibrar en esta larga vida de quienes componen *La Inopia*.

Larga vida la de *La Inopia*. Años de andadura que esperemos se conviertan en otros tantos, que podamos asistir al nacimiento de nuevos poetas, al parto de nuevos libros de relatos, a novelas que hablarán de nosotros, del hombre y la mujer de hoy y de siempre.

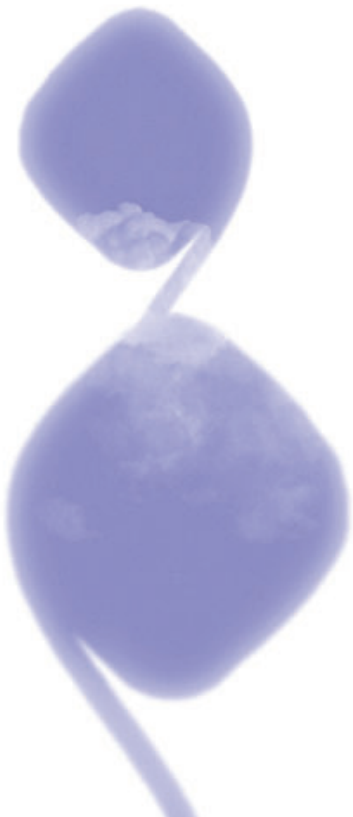
Durante la presentación de unos libros, con recital, acompañados de la música de Quino León y Rosa Calle.

Las puertas y las escaleras de la Torre de Radiópolis están siempre abiertas para huir. Estar en... Hablar con, de, entre, cabe, donde… Entra.

Aún no hace dos años, la Torre del cambio de agujas de aspecto abandonado y desatendido, donde se ubica Radiópolis, la radio que nace de los presupuestos ciudadanos diez años atrás, estuvo a punto de desaparecer por una de esas torpes políticas que los que gobiernan la ciudad pretendían imponer escudándose y ocultando no se sabe qué oscuras maniobras e intereses; pero afortunadamente la presión de sus socios y usuarios, de los que apoyamos y realizamos programas en la Torre, de mucha gente anónima que aporta su entusiasmo además de una ayuda económica, consiguió salvar el espacio para continuar ofreciendo la alternativa de contar con una emisora libre que sabe llamar a las cosas por su nombre.

Radiópolis se quedó. Y desde entonces, cada día con más ilusión, nosotros, todos los que hacemos *La Inopia*, otros espacios radiofónicos, técnicos, invitados, directivos y conductores del programa, deseamos con toda el alma que no te quedes fuera. Entra.

María D. Almeyda, Elena Marqués y Anabel Caride



las Personas del Verbo

Onda Regional de Murcia,
105.3 FM y www.orm.es,
domingos a las 22.00 horas

Una breve memoria de dieciocho años de poesía en radio

Carlos Gardel —que, como es sabido, cada día canta mejor— decía que «veinte años no es nada». Cierto. Salvo que se diga de un programa semanal de poesía en una radio generalista española. Ya es algo, quizá no mucho, aunque solo sean dieciocho las temporadas que lleva en antena.

La primavera murciana de 1999 ya había llegado a las calles, aunque aún no al calendario, cuando, en un vete tú a saber por qué, sin necesidad de caerme de caballo alguno, tuve la idea de unir en una sola pieza dos de mis convicciones y, si se quiere, obsesiones más presentes y pertinaces: poesía y periodismo.

Convencido de la efectividad de las fórmulas sencillas, una breve meditación me llevó a idear un espacio de unos quince minutos en el que, partiendo casi siempre del formato entrevista y ocasionalmente de lecturas de viva voz, acercase la obra de un poeta al oyente de la radio pública autonómica en la que trabajaba y trabajo, Onda Regional de Murcia.

La idea era buena, pero exigía varios requisitos que, de puro convenientes, se hacían imprescindibles, entre ellos seleccionar cuidadosamente al poeta objeto del programa y procurar un conocimiento lo más profundo posible de su obra. Esto llevaba a la necesidad de incluir en la lista a poetas de otras lenguas, latitudes o épocas, lo que —y este fue un acierto— obligaba a entrevistar, además de a poetas, a editores, traductores, profesores, antólogos, etc.

Y esto dio el título del programa: *Las Personas del Verbo*. Y claro que es también un obvio homenaje.

Esta es una muy buena ocasión para agradecer a los que me apoyaron en aquel momento. Especialmente a Diego Marín (librero desde 1960, luego editor y Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo en 2005), que me permitió

durante dos temporadas retirar de sus librerías la poesía que necesitaba leer a cambio de una publicidad que él poco o nada necesitaba. Mecenazgo sincero y callado.

El devenir de la radio pública que lo alberga y emite, y el mío propio —ambos con avatares que ahora no vienen al caso—, hicieron de ese programa inicial de quince minutos, dentro de otro programa contenedor, un programa completo y autónomo que, contra todo pronóstico y contra el signo de un tiempo hostil a los servicios públicos, sigue cumpliendo temporadas. Y con ganas de seguir. En 2007 llegó la difusión por internet —nuestra onda hertziana solo cubre la Región de Murcia y muy poco más— y en 2012 se añadieron unas viñetas musicales que procuro que sean selectas.

En todos estos años he intentado que el rigor en la preparación, la calidad en la selección y la vocación de divulgación en el tratamiento fueran los ejes de mi trabajo, porque considero que para eso estamos los servicios públicos. Y las radios públicas, como también las privadas, tienen esa honorable obligación. Por esas «páginas radiofónicas de poesía y esas cosas» han pasado muchas de las mejores personas del verbo de esta lengua y de otras y de este tiempo y de otros. Por modestia y concisión, me limitaré a remitir al archivo que reúne todo lo emitido desde 2007 en www.orm.es y a suplicar paciencia, que algún día subiré el resto, desde 1990.

Han sido dieciocho años de estudio constante y de contacto con personas del verbo que merecen en muchos casos el tratamiento de maestros y amigos. Dos tesoros. Bueno, tres, que mi biblioteca, en extensión y hondura, ha crecido más de lo que soñaba. Y los libros son también maestros y amigos.

Y aquí es cuando no digo nombres, porque olvidaría imperdonablemente alguno —aunque todos los que son, saben que están—, pero sí quiero dejar constancia del entusiasmo cómplice y militante con que estas personas del verbo, incluida buena parte de los responsables editoriales de prensa, han respondido siempre a mis llamadas.

Solo tres o cuatro de estas personas del verbo han dejado de responder a la llamada y otros tantos han declinado amablemente la invitación. Y también han sido muy escasos los que han ninguneado esta labor. Y no eran los mejores, no, que ya se sabe que a más pequeña la talla, más grande la peana.

Dieciocho años es mucho, aunque veinte no sea nada. Y he disfrutado mucho, verdaderamente mucho. Balance, pues, afortunado. Gracias con todo el corazón que tengo, que ojalá más tuviera.

Así que sí, es cierto que vivo todavía de las rentas de haber tenido un buen día una buena idea, pero aspiro a vuestra indulgencia por el cariño con el que procuro siempre compartirlas. Continuará. El domingo que viene, sin falta.

José Antonio Martínez Muñoz
Cartagena, 11 de junio de 2017

Colección de poesía de mujeres Genialogías

Asociación Genialogías-Ediciones Tigres de Papel, 2017

La transmisión del patrimonio cultural debería ser un derecho fundamental de los pueblos y podría considerarse un *acto político*, puesto que el sentido etimológico de la palabra *política* es «de, para o relacionada con los ciudadanos».

Con esta inquietud de transmisión cultural surge en 2015 la Colección de poesía de mujeres Genialogías. Lo hace de la mano de Ediciones Tigres de Papel y de la Asociación Genialogías, actualmente constituida por casi sesenta autoras españolas y latinoamericanas afincadas en nuestro país.

Todo empezó en 2013, en las primeras reuniones de la Asociación Genialogías en Madrid, en las que se hizo patente la escasa presencia de poetisas en el canon literario español: Las mujeres poetas de nuestra historia reciente prácticamente no existen para los libros de texto de la enseñanza primaria y secundaria, una ausencia que impide a profesoras y profesores transmitir esas voces a sus alumnos. Las obras de estas poetas tampoco están presentes —al mismo nivel que las de los autores— en librerías, bibliotecas, medios especializados, etc.

Para transformar esta realidad, e intentar cuidar así una valiosa parte de nuestro patrimonio, la Asociación Genialogías ha puesto en marcha una

colección de poesía destinada a recuperar grandes libros de poesía escritos por mujeres durante el siglo XX y principios del XXI.

El proyecto pudo arrancar gracias a una campaña inicial de micromecenazgo. En su marco, se han publicado ya cuatro títulos. En 2016, *Los cuerpos oscuros*, de Juana Castro, y *Marta & María*, de María Victoria Atencia. Este año, *Ítaca*, de Francisca Aguirre; y *Poemas de Cherry Lane*, de Julia Uceda.

Estos dos últimos títulos de la Colección Genialogías fueron presentados el pasado 19 de abril en la Fundación Centro de Poesía José Hierro (Getafe, Madrid), de la mano de las autoras de sus prólogos, Marta Agudo (*Ítaca*) y María Ángeles Pérez López (*Poemas de Cherry Lane*). En la presentación también participaron Francisca Aguirre e Isabel Navarro (recitando los poemas de Uceda).

Del mismo modo que se hizo con los primeros libros de la Colección, la reedición de *Ítaca* y *Poemas de Cherry Lane* incluye entrevistas realizadas a las poetas, en este caso por Isabel Navarro (Francisca Aguirre) y Julia Barella (Julia Uceda). Con estas entrevistas se pretende dar a conocer las poéticas y trayectorias de las autoras.

Ítaca fue el primer poemario publicado por Francisca Aguirre (nacida en Alicante en 1930). El libro vio la luz por primera vez en 1972, cuando la autora contaba con cuarenta y dos años, y mereció entonces el Premio de Poesía Leopoldo Panero.

A partir de ese año, y con la excepción de la década de los ochenta, Aguirre siguió publicando su obra de manera ininterrumpida. Ganó el Premio Nacional de Poesía en 2011 con *Historia de una anatomía*, libro con el que también fue galardonada con el Premio Miguel Hernández en 2010.

Como advierte Marta Agudo en el prólogo de la edición de *Ítaca* en la Colección Genialogías, el estudio de este poemario puede acometerse desde numerosos ángulos. En uno de sus niveles de lectura encontramos una unión entre el yo poético y el mundo mitológico que se produce por la necesidad de «completar nuestras narrativas fundacionales, altamente sesgadas en el canon imperante de perspectiva masculina», apunta Agudo.

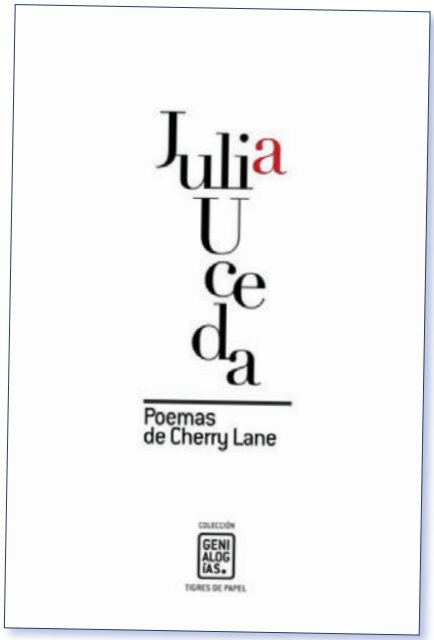
Este y otros aspectos hacen del libro «un hito en la poesía española contemporánea que debe ocupar el lugar que merece, no solo en la memoria y la conciencia de los lectores, sino también en las historias y antologías de nuestra literatura reciente». Esperamos que esta reedición ayude a que ese hito sea preservado.

El espectáculo

Contempla el espectáculo, Penélope,
sin lágrimas, pero también sin entusiasmo.
Mira cómo se matan con sabia aplicación,
mas no es por ti, pues no eres tú
el odio que los aniquila.
Cuando te miran no ven sino el refugio,
la alcanzable guarida
donde esconder el cansancio y el miedo.
Ninguno sabe bien quién eres,
solo les interesa tu leyenda
y si de pronto sorprendieran en ti
su propio rostro
te escupirían su desprecio
como se escupe a un ídolo falso.
Míralos: van a morir por algo que no existe,
déjate sobornar por la indulgencia:
no les niegues su industriosa mentira.
Sé una vez más tu antiguo límite.
Ellos van a morir mientras contemplas
la impasible sonrisa de los dioses.

(De *Ítaca*, 2017)

Nacida en Sevilla en 1925, Julia Uceda fue galardonada con el Premio Nacional de Poesía 2003 por *En el viento, hacia el mar*. Ha sido nombrada hija adoptiva de la ciudad de Ferrol e hija predilecta de Andalucía, y, en 2016, el Consejo de Ministros le concedió la Medalla de Oro del Mérito a las Bellas Artes. Este mismo año, además, el Centro Andaluz de las Letras de la Consejería de Cultura la ha declarado Autora del Año 2017.



Su libro *Poemas de Cherry Lane* fue publicado por primera vez en 1968. En él se propone un viaje personal a través del amor, «cuya actualidad nos sigue interpelando», señala María Ángeles Pérez López en el prólogo de la reedición de la Colección Genialogías.

En este poemario, la autora «indaga, en un lenguaje extraordinariamente sugerente que se abre a lo onírico, los asuntos centrales de su tiempo y su vivir», y lo hace con «una voz marcadamente personal, que engarza lo reflexivo (en introspección permanente) y lo metapoético», explica Pérez López. De nuevo, como en *Ítaca*, nos encontramos ante un texto en el que se conjugan complejidad o niveles de lectura, belleza lírica; profundidad:

Alguien que yo solía ser

He creado
una imagen de ti sobre ti mismo.
Cada ser, en su noche,
ilumina la piedra con sus ojos,
despierta con su voz lo cotidiano:
el tacto existe porque se acaricia.
Si no, yace dormido. Todos somos
lo que somos; también lo que nos sueñan.
El verdadero ser nos lo imaginan.
Los que no te soñaron nada saben

de ti. No te conocen. Sombra dura
para ellos eres. Pero yo he vivido
contigo largas horas y he hablado
sin voz —desde otros tiempos
y hacia otros tiempos— de lo que importaba.
En torno de ese sueño me he movido
y tu imagen creó de la indecisa
sombra que fui lo que soñé que era.
El sueño no es dormir: quien sueña vive
y muere quien tropieza
con bultos al no ver lo transparente
del árbol, del silencio. [...]

(De *Cherry Lane*, 2017)

Con la reedición de *Ítaca*, de Francisca Aguirre, y *Poemas de Cherry Lane*, de Julia Uceda —al igual que como sucedió con la de *Los cuerpos oscuros* y *Marta & María*—, se acercan al público dos textos fundamentales de la historia de la poesía española del XX.

Nuestra esperanza es que su publicación constituya un *acto político*, una preservación de su capital simbólico para la sociedad.

Asociación Genialogías

la Galla Ciencia

revista de poesía

Desde febrero de 2014, en *La Galla Ciencia* hemos publicado a más de cuatrocientos poetas de todo el mundo, y siempre poemas inéditos como signo de identidad de la publicación. Más de cincuenta de estos autores han nacido para el mundo de la literatura en las páginas de *LGC* compartiendo páginas con indiscutibles de la poesía mundial, porque es nuestra intención buscar la combinación de grandes firmas con autores desconocidos o en gestación de una obra. Siempre lo decimos, hacemos caso a Juan Ramón y nos tomamos cada nuevo número como si fuera el último: echamos toda la carne en el asador —económica, física e imaginativamente— y tratamos de que el número en el que estamos trabajando sea el mejor que hemos hecho, y si para ello son necesarias cuatrocientas páginas, lo hacemos. Acompañamos la poesía inédita con ilustraciones de artistas que hacen de cada libro un objeto de colección, y buscamos que el poder de imagen y palabra conviertan la experiencia en un descubrimiento. Hasta hoy lo hemos hecho con Álvaro García *Seisdedos*, María Simó, Daniel Bilac, Antonio Martínez Mengual, Nan Vaz, Lucía Fernández y Rubén Gómez *RadioBoy*.

Con cada nuevo número tratamos la actualidad poética desde una perspectiva distinta. Así, el Número UNO se llamó PANORÁMICA y fue nuestra carta de presentación con una selección diversa; el Número DOS, titulado MINORÍA VIRGILIANA I, fue un homenaje a los poetas con la tradición como referente a la hora de escribir. En nuestro afán por «innovar» añadimos a esta MINORÍA setenta y seis páginas en color rojo que contenían *El amor y media vuelta*, de Roger Wolfe, con lo que recordamos a otras publicaciones periódicas que incluían poemarios completos entre sus páginas. Todo ello gracias a uno de los poetas indiscutibles de nuestra lengua.

El Número TRES es un monográfico dedicado a Hispanoamérica. En él participan ciento once autores de todos los países donde el castellano es lengua oficial o cooficial, y sigue siendo a día de hoy la antología inédita realizada sobre los países hispanohablantes más completa editada en España.

Huyendo de provincianismos y de localismos llegó el CU4TRO: número doble en el que, por un lado, en LIMPIOS DE CARCAÚBA se reúnen cuarenta

poetas que traducen a otros cuarenta poetas de varias nacionalidades y lenguas; y luego PANÓPTICA PRIMERA, una apuesta por cuatro nuevos poetas inéditos hasta ese momento: Antonio Cruz Romero, María M. Bautista, Valeria Canelas y Pablo Velasco Baleriola.

El Número CINCO sirvió para volver a aquel país que en el número latinoamericano quedó pendiente: Brasil. Aquí tenemos MAKUINIARI, antología de veinte poetas afrobrasileños nunca vertidos al español y que escriben desde la negritud, para la que contamos con la inestimable colaboración de Mario Grande como traductor. La segunda parte de este número es otra apuesta por la joven poesía: MACARONESIA, antología de autores canarios menores de treinta años que salvo cuatro se dieron a conocer al mundo literario en nuestras páginas.

Después de explorar el mundo, con el Número SEIS hicimos un homenaje a la revista ovetense *Escrito en el agua*, paradigma en su breve existencia en los noventa de una poesía que con los años ha confirmado a sus creadores y colaboradores como referentes de nuestra poesía. Bajo el nombre de MINORÍA VIRGILIANA II. LOS POETAS SENSATOS hermanamos a los quince autores del número cuatro de *Escrito en el agua* con sus poemas de hoy y los de otros poetas que después de aquel 1991, como ellos, abogan por la expresión mesurada y la sobriedad de formas, pero agarrados a un potente simbolismo. Un total de cuarenta y dos poetas de tres generaciones distintas unidos por las plumas de *La Galla*, y que sirvió también de homenaje a un poeta fundamental en nuestras letras y relegado injustamente a las tinieblas, Víctor Botas, del que tuvimos también poema inédito con el que cerrar la antología gracias a Juan Luis García Martín. De nuevo, nuestra revista como lugar de encuentro, y también de consagración y balance.

El año 2016 marcó nuestras vidas con la muerte de David Bowie, y tras varias conversaciones con artistas y músicos y nuestra propia devoción, llegamos a LIFT OFF: ESPECIAL DAVID BOWIE, dedicado al artista en el primer aniversario de su muerte. En él participan músicos, productores, narradores, poetas y periodistas, además de una veintena de artistas plásticos, que han aportado su trabajo para homenajear al Duque Blanco. A diferencia del concepto de nuestros números poéticos, aquí se desborda el color porque así está en nuestra memoria y la de nuestros colaboradores. Un número especial ecléctico y denso, no apto para mitomanías pasajeras y que nos ha permitido demostrar que la poesía ya no es lo que era.

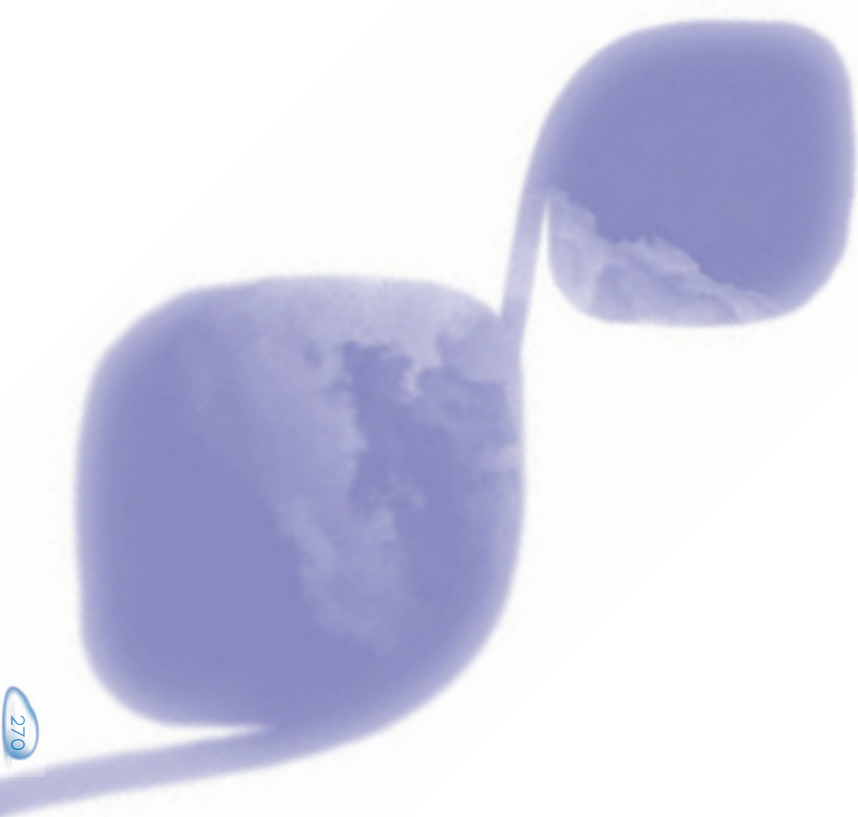
Y hemos abierto este año con nuestro Número SIE7E. Tras casi dos años de trabajo y de la mano de Víctor Manuel Sanchís y Carmen Juan presentamos en marzo ZURI7A, homenaje a un inmortal, un elegido, el chileno Raúl

Zurita. Se reúnen cincuenta poetas de todo el mundo y dos de sus editores en español, Fabio de la Flor y Chus Visor, para dejar constancia de que NI PENA NI MIEDO, subtítulo de nuestro número, es un kit de supervivencia contra la apatía, un alegato consciente para salir de la desgana y no apto para tibios e insensibles. Cuando le conocimos en 2015 en su investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante, se abrió el camino para este encendido abrazo entre amigos, admiradores y devotos de la auténtica poesía, esa que canta al margen de peregrinajes y desvaríos y que forma parte ya de la historia de nuestra Literatura, la del poeta que, como dijo Forrest Gander, «contempla los tambaleantes restos del yo con la esperanza de hallar alguna fe duradera con la que atarse a sí mismo y todos nosotros al mundo».

Y aquí seguimos, fieles a nuestros principios, preparando el OCHO…, pero eso es ya otra historia.

To be continued.

La Galla Ciencia



Colección Toda la noche se oyeron

Poesía latinoamericana de la editorial Polibea

La colección Toda la noche se oyeron. Poesía latinoamericana de ahora, que tengo la suerte de dirigir en la editorial Polibea, cumple ahora un año. El título lo tomamos de una frase de los diarios de Colón: «Toda la noche se oyeron pasar páxaros», escrita cuando estaba a punto de llegar a América.

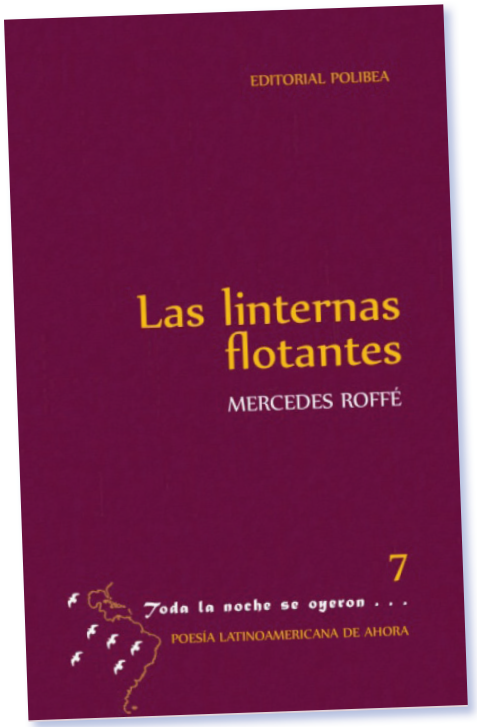
A raíz de mi participación en festivales de poesía en Latinoamérica, descubrí voces valiosísimas, rompedoras, autores que aún no habían sido publicados en España pero que gozaban de prestigio en sus respectivos países; entré en contacto con editoriales independientes y cartoneras con un catálogo muy cuidado y conocí las dificultades de distribución que hay entre países de América, similares a las que tenemos entre las dos orillas, donde muchas veces solo nos llegan los poetas oficiales o los editados en editoriales que distribuyen en Latinoamérica.

Juan José Martín Ramos, que inició la línea literaria de la editorial Polibea en 2009, un sello independiente con sede en Madrid nacido dentro de un centro de empleo de personas con discapacidad, me propuso dirigir esta colección en 2016. Se suma a las otras tres colecciones: El levitador (poesía), La espada en el ágata (prosa) y Orlando versiones (traducción). Desde junio del año pasado, hemos sacado ocho títulos.

Ocho títulos de Polibea.

Empezamos con un poemario de la poeta ecuatoriana Siomara España, *Construcción de los sombreros encarnados. Música para una muerte inversa*, que es una especie de deconstrucción de *Muerte en Venecia* de Thomas Mann y la película homónima de Luchino Visconti, y que no había sido editado como libro independiente. Continuamos con dos autoras cubanas que participaron en el Festival Cosmopoética de Córdoba: Zurelys López Amaya

y Jamila Medina Ríos. Con ellas queríamos dar visibilidad a las poéticas del Caribe, que por su aislamiento geopolítico tienen unas características muy particulares e innovadoras en su neobarroquismo o trabajo de renovación del lenguaje, motivo por el cual publicamos también una antología de poesía puertorriqueña actual, *Vientos alisios*. En 2017 publicamos al poeta mexicano Jorge Posada, que nos dio un poemario inédito muy rompedor, *Depresión tropical*. Y un libro del colombiano Carlos Aguasaco, *Piedra del Guadalquivir*, que tiene poemas de fuerte compromiso social, como el que dedica a las víctimas del feminicidio en Ciudad Juárez y otros textos contra la narcoviolencia. Por último, sacamos en mayo el poemario *Las linternas flotantes*, de Mercedes Roffé, una de las voces de mayor proyección de la poesía latinoamericana actual. Se trata de un poemario poderoso y distinto que nos presenta una especie de ontología de nuestro mundo.



Cubierta de *Las linternas flotantes*, de Mercedes Roffé.

Por otro lado, también queremos dar cabida en edición bilingüe a la poesía brasileña actual, de la que se conoce muy poco, más allá de clásicos contemporáneos como Ledô Ivo o Drummond de Andrade, y en mayo editamos el poemario *En la pata del caballo hay siete abismos*, de la joven poeta bahiana Clarissa Macedo, en mi traducción, que obtuvo en su país el prestigioso Premio de Poesía de la Academia de las Letras de Bahía.

Todos los libros de Polibea incorporan un prólogo, cuyo prologuista lo elige el autor, que ayuda a contextualizar e introducirnos mejor en la lectura del poemario. En este apartado han colaborado poetas y especialistas de la talla de Ángeles Mora, María Ángeles Pérez López o Ariadna G. García.

Así, trabajamos en varias direcciones, para dar más espacio a la poesía latinoamericana escrita por mujeres, difundir la poesía de países cuya literatura llega poco a España, como es el caso de Puerto Rico o Ecuador, rescatar libros descatalogados o presentar a autores latinoamericanos de la diáspora o poéticas novedosas y diferentes a las que se practican en nuestro país, que pueden tener interés para el lector español y el alumno de literatura hispanoamericana

(contamos con el apoyo y el asesoramiento de las cátedras de Literatura Hispanoamericana de la Complutense y de la Universidad de Salamanca). En definitiva, hacer un catálogo que garantice la calidad y la polifonía, donde también ocupen un lugar importante las antologías poéticas, por países.

Decía Roberto Calasso que una editorial, para que se empiece a asentar, necesita como mínimo diez años. Pero, va funcionando la difusión en redes sociales y a través de las reseñas y el boca a boca entre poetas, además de cobrar visibilidad en festivales, ferias del libro. Polibea trabaja ahora con la distribuidora Librerantes. Este año ha participado en febrero en el Festival de Editoriales Independientes Centrifugados de Plasencia. Y ha estado por primera vez en la Feria del Libro de Madrid en la caseta de la distribuidora.

Feria del Libro de Madrid.

Festival Centrifugados, Plasencia.

Verónica Aranda

librería Caótica

Calle José Gestoso, 8; Sevilla

Caótica es un espacio concebido para el activismo cultural vertebrado desde el eje del libro. Heredero de lo que fue La Extra Vagante Libros, consiste en una maduración del proyecto de librería, una apuesta por el espacio, el vínculo y el fondo. Continuando el modelo cooperativo en el que la principal vocación es la inclusión de personas que quieran involucrarse como socios colaboradores, consumidores, trabajadores e incluso personas inversoras.

Hemos querido generar un espacio arquitectónico innovador que invite a la permanencia en él, a la aventura, al dejarse llevar y que sea un libro quien te encuentre a ti. En esa disposición hay una sección que tiene especial protagonismo y ha sido especialmente mimada. En un momento en el que hemos percibido un mayor y mejor acercamiento a la poesía por parte de los lectores, hemos querido apostar por este fondo.

Hemos hecho construir un árbol de seis metros dentro del edificio, que nace en la sección infantil, como algo mágico y extraordinario que puede suceder

en un edificio destinado a ser librería. Alrededor de la copa del árbol está el lugar destinado a la poesía, confiando en que son los amantes del verso las personas capaces de valorar lo bello de esta ubicación, los capaces de conectar con la música de la copa de un árbol figurado mecido por el viento, el lugar natural más cercano a la bóveda celeste... Pura poesía. Apostando en el fondo tanto por los nuevos poetas como por los valores seguros de los clásicos, hemos formado un fondo heterogéneo susceptible de ir creciendo y afinándose según las sugerencias de nuestros propios clientes.

Queremos que Caótica sea un lugar inspirador. Un espacio para apostar por la riqueza que aporta la cultura y, dentro de ella, el libro, como el mejor compañero de toda persona. Queremos que Caótica sea un hervidero de ideas, de propuestas, de proyección. Te invitamos a que contribuyas y formes parte de este magnífico caos de poesía, narrativa, cómic, infantil y ensayo. Te esperamos.

Librería Cooperativa Caótica
Maite Aragón, Begoña Torres, Joaquín Sovilla

librería letras Corsarias

Calle Rector Lucena, 1; Salamanca

Al lector de poesía no se la das tú con queso: la poesía en letras Corsarias

En Letras Corsarias somos la cara y la cruz, tenemos varias capas, varios gustos, y en algún momento hemos dicho que somos lectores omnívoros. Estamos con Adam Zagajewski cuando dice: «La defensa de la poesía es la defensa de algo que aliente en el hombre la capacidad fundamental de experimentar el milagro del mundo, de descubrir la divinidad en el cosmos y en otro hombre, en una lagartija y en las hojas de los castaños, de asombrarse y de quedar sumido durante un largo instante en ese asombro. Si esta capacidad se marchita, la especie humana seguirá existiendo, pero empeorada, debilitada, de manera distinta a la que ha existido durante milenios, cuando no había civilización que no pusiera la poesía —en una u otra forma— en el centro mismo de los trabajos humanos». Y eso no nos impide estar con Macky Chuca cuando escribe una crónica en cualquier lado: «Le pedimos demasiado al puto cuaderno, le pedimos demasiado a la literatura».

Leemos cualquier tipo de poesía cuyos títulos no parezcan escritos a mano. Trampantojos tipográficos y poéticos. Todos sabemos qué queremos decir cuando hablamos de la poesía. Nos van las antologías de clásicos y los pequeños poemarios que llegan en un sobre de correos sin apenas burbuja. Leemos y recomendamos lo universal y lo local, lo remoto y lo próximo, porque aquí la denominación de origen apenas cuenta. Lo único importante es el lenguaje.

Nos gusta la poesía que, como diría Antonio Gamoneda, no es literatura. Esa

poesía que es la vida destilada en palabras nuevas, una caja por estrenar en la colmena de celdas que imaginamos que es nuestro cerebro. Algo que crea la caja y a la vez la llena y contamina las que tiene alrededor. Un tono, un ritmo, una disposición en el papel, un vocabulario, una sintaxis. Un puzle que solo hay una manera de resolver y viene sin foto del modelo ni instrucciones. Una voz única, radicalmente enraizada en la vida y pronunciada por primera vez. Oído en tierra, como titulaba un poemario Víctor M. Díez, para escuchar la raíz y observar el brote.

Al lector de poesía no se la das tú con queso. El lector de poesía no pide recomendaciones ni para charlar. Es un lector con su criterio a cuestas. Solo se fía cuando lo que encuentra encaja en lo que busca, a veces sin saber qué es lo que busca. Solo hace falta leer dos versos para llevarte un poemario: adiós promociones, solapas, contraportadas, fotos de la mano en la barbilla. Para textos los míos. El lector de poesía es silencioso y discreto, se toma su tiempo, desaparece entre las columnas y emerge con sus conquistas en la mano, como con prisa por llevárselas. Sabe que su elección no es banal: lo que lea, lo que encuentre, va a condicionar, de algún modo, su vida, sus lecturas posteriores. Nos gusta esa poesía de la que no se sale indemne, somos enemigos de la facilidad. Nada que merezca la pena fue nunca fácil.

Desde la propia concepción de Letras Corsarias surgió la idea de un espacio preeminente para la poesía. Hemos manejado alguna vez el concepto de librería como lugar de la puesta en escena del libro: una manera de presentar un relato en el que el cliente no es dirigido —como en esos pastoreos de las grandes superficies— para transmitir un determinado significado. Dejar claro que lo único importante ahí dentro es el libro. La columna que contiene las novedades y el fondo es un elemento constructivo imprescindible. Plagada de libros haciendo Tetris desde el suelo al techo, probablemente sería lo único que quedara en pie tras un terremoto. Dos caras para los libros que van llegando, mezclados con nuestros fetiches

personales, y una para el fondo: abigarrada, frecuentemente descolocada. Siempre tenemos la confianza de que un poemario delgado más va a entrar. Uno más.

Ahí se alternan lo pequeño y lo grande, lo inmanente con lo último. Si antes hablábamos de que la denominación de origen no importa, eso no es del todo cierto. Cuenta el sello, el productor. La editorial. Intentamos tenerlas todas, sobre todo las pequeñas, las de tiradas mínimas y el cuidado máximo. Las que se convierten en esa plataforma cómplice que el poeta necesita para dejar constancia de su voz. El editor imagina a un lector para un poeta. Si coincidimos en que un determinado contenido solo hay una determinada manera de expresarlo, pasa algo igual con la pura fabricación del libro: poner ante nuestros ojos la sensación de algo único. «Crear un libro poroso que reciba bien las historias que va a absorber a lo largo del tiempo», decía Fabio de la Flor, de la editorial Delirio, sobre la finalidad del diseño de sus títulos.

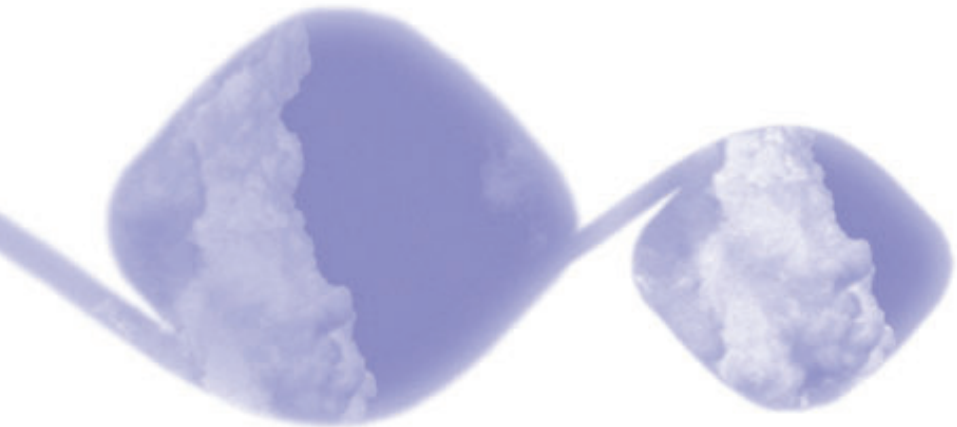
En todas partes hay poetas. El poeta es el producto Kilómetro Cero de las letras. Aquí leen, descubren, recitan y hasta es posible que escriban. Podríamos estudiar a un poeta solo siguiendo sus paseos hasta librerías y bibliotecas, confrontar sus prisas, sus gestos, con lo que lleva para leer en el bolso. En Letras Corsarias escuchamos a los poetas. Salamanca es una ciudad pródiga en ellos, como todas seguramente. Aquí hasta hubo un combate —el Campeonato de Poetas Pesados— en un sórdido sótano cargado de humo, luz fría y excitación vanguardista. Se pegaron de verdad, con guantes de boxeo, camiseta de tirantes y chichonera. Ganó Ben Clark, que curiosamente no ha sido pesado jamás en su vida, pero posee un sólido directo de izquierda de ascendencia británica.

Algún psicogeógrafo aficionado podrá algún día rastrear el paso de las distintas generaciones de poetas por la ciudad. Los grupos dentro de sus generaciones. Sus lugares sagrados, sus actitudes, sus filias y sus absolutas e innegociables fobias. Hacer un *Los detectives salvajes* en provincias, recalcitrante e intenso, o todo lo contrario, que discurriera en bares, cines y

otros lugares del pasado. Ruinas de uno u otro orden. Un poeta llamado Aníbal Núñez marcó una guía y trazó su alzado. La poesía de la ciudad vive bajo su mirada esquiva, construye imaginarios, él, que nunca quiso ser modelo de nada. «El hombre que escupía en los horarios», lo definió Tomás Sánchez Santiago. Hay un lugar preferente para él en nuestro rincón.

Nuestra librería tiene dos lados, lo decíamos al principio. Tal vez son muchos más, pero dos seguro. Montamos una librería infantil y otra de adultos, con la ambición de que ninguna de las dos pudiera mirar por encima del hombro a la otra. Ahí también hay su hueco para las antologías, las rimas más o menos marcadas, la salvaje interacción de lenguaje y significados que se produce cuando los niños intentan asimilar algo nuevo, descubren maneras de formular la realidad que todavía no habían intuido. Si esos momentos de enlazar lo real con su representación y sus múltiples significados, si esos momentos tuvieran un nombre, ese nombre también podría ser poesía. Y no solo porque queda bien para terminar un artículo sobre poesía. Fin.

Letras Corsarias
Antonio Marcos



aforismos

Sergio García Clemente

(Santa Cruz de Tenerife, 1974) es licenciado en Derecho por la Universidad de La Laguna. Ha publicado dos libros de aforismos: *Dar que pensar* (I Premio Internacional José Bergamín de Aforismos, Cuadernos del Vigía, 2014) y *Mirar de reojo* (Cuadernos del Vigía, 2017). En 2016, una selección de sus aforismos fue incluida en el libro conmemorativo del primer año de existencia de la editorial Libros al Albur. También ese mismo año fue elegido para participar en la antología *Aforismos contantes y sonantes* (Asociación Cultural Letras Cascabeleras). En 2017, algunos de sus textos fueron escogidos para la antología *Verdad y media. Antología de aforismos españoles del siglo XXI (2001-2016)* (La Isla de Siltolá). Sus poemas, aforismos y artículos han aparecido en diversas revistas digitales como *El Rincón del Haiku*, *Oculta Lit*, *Revista Almiar*, *La Nave de los Locos*, *Documenta minima*, *Piedra y Cielo* o *El Aforista*.

Un amor tardío es un buen lugar para resucitar.

Es imposible disgustar a todo el mundo.

La traición nos hace inolvidables.

Buscó en la literatura un paraguas y sólo consiguió que arreciara la lluvia.

La luz del anochecer es la mejor sombra de ojos.

Vadear la vida por temor a ahogarse dentro.

Si lloras por lo perdido, las lágrimas no te dejarán ver lo que te queda por perder.

Arte: muleta, lente y pañuelo.

Los atajos nos privan de la belleza del camino.

Escribir es resolver una sopa de millones de letras.

(De *Dar que pensar*, 2014)

La alegría más firme es la que no tiene raíces.

El silencio también puede ser una trinchera.

Sólo soy un cadáver distraído.

El halago es el altar donde serás sacrificado.

A menudo, la felicidad consiste simplemente en contemplarla.

Pluma: raíz del aire.

Los espejismos nos reflejan mejor que los espejos.

Mis verdades se abren con un signo de exclamación y se cierran con uno de interrogación.

Es difícil comprenderse a uno mismo si no se cree en los fantasmas.

Algunas tablas están tan podridas que es preferible seguir naufragando.

(De *Mirar de reojo*, 2017)

La risa desinfecta las heridas.

Hay personas a las que el silencio les entra por un oído y les sale por el otro.

Si nos quitamos las máscaras acaba apareciendo la calavera.

Convertirnos en la estatua que preside nuestros errores.

Encontraron su cuerpo colgando de un arco iris.

Arroparnos con un hilo de esperanza.

Un suicida es un dios efímero.

El ruido es el himno de nuestra época.

(Inéditos)

poesía visual

eva hiernaux

(Madrid) es una artista multidisciplinar licenciada en Bellas Artes, en las especialidades de Grabado y de Pintura, en Madrid. Desde 1986, año en el que hace su primera exposición, realiza más de treinta exposiciones individuales y participa en más de cien colectivas.

En 2001 funda Ediciones El Torpe al Timón, con un fondo de cerca de cuarenta títulos en la actualidad, entre poesía discursiva, poesía visual y libros de artista.

Del 2002 al 2008 formó parte del colectivo YEA (Yolanda Pérez Herreras, Eva Hiernaux, Almudena Mora), que cada mes organizaba «Ven y vino», jornadas de poesía y acción en el taller-galería El Mono de la Tinta, en Madrid.

Desde el año 2008 pertenece a la Asociación Tres en Suma Arte Contemporáneo, en la que coordina y participa en las más de treinta exposiciones y en los diecinueve números de la publicación de edición limitada realizados hasta la fecha.

Mensajería, 2016 (inédito)

Ver y mirar, 2016 (inédito)

De la belleza, 2016 (inédito)

Ojo, 2016 (inédito)

De la subjetividad, 2016 (inédito)

Tomar distancia, 2016 (inédito)