

ADARVE

REVISTA DE CRÍTICA Y CREACIÓN POÉTICA



TABLA DE AUTORES

Poemas:

Joan-Elies ADELL ¶ Piedad BONNETT ¶ Luis Alberto DE CUENCA ¶
Carlos Ernesto GARCÍA ¶ Xavier LAMA ¶
Margalit MATITIAHU ¶ Jorge RIECHMANN ¶ Tina SUÁREZ

Estudios críticos:

Ramón SANZ ¶ Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ ¶ Javier LETRÁN ¶
Ana GALLEGO CUIÑAS ¶ Armando REQUEIXO ¶
José Manuel PEDROSA ¶ Gracia MORALES ORTIZ ¶ Federico J. SILVA

[Portal](#)

[Créditos](#)

[Índice](#)

Créditos
¶
Información de contacto

Editores: David MAÑERO LOZANO (Universidad de Jaén) y Elena FELÍU ARQUIOLA (Universidad de Jaén)

Secretarios de Redacción: Eugenio MAQUEDA CUENCA (Universidad de Jaén) y Gracia MORALES ORTIZ (Universidad de Jaén)

Consejo de Redacción: Rafael ALARCÓN SIERRA (Universidad de Jaén), Carmen ALEMANY BAY (Universidad de Alicante), Túa BLESA LALINDE (Universidad de Zaragoza), Santiago FABREGAT BARRIOS (Universidad de Jaén), Manuel FUENTES VÁZQUEZ (Universidad de Tarragona), Luis GARCÍA MONTERO (Universidad de Granada), José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (Universidad de León), Emilio PASCUAL MARTÍN (Director Editorial Cátedra), Genara PULIDO TIRADO (Universidad de Jaén), Álvaro SALVADOR JOFRE (Universidad de Granada), Julia UCEDA VALIENTE (Real Academia Sevillana de Buenas Letras)

Comité Científico Internacional: Milagros EZQUERRO (Universidad de París IV-Sorbonne), Juan M. GODOY (Universidad Estatal de San Diego), Pablo JAURALDE POU (Universidad Autónoma de Madrid), William MUDROVIC (Skidmore College de Saratoga Springs-NY), Marcial RUBIO ÁRQUEZ (Universidad de Nápoles-Federico II), Margaret H. PERSIN (Rutgers, Universidad Estatal de Nueva Jersey), Aldo RUFFINATTO (Universidad de Turín), Jenaro TALENS (Universidad de Ginebra)

Asesora artística: Carmen CONTI JIMÉNEZ (Universidad de Jaén)

Ilustradora de Adarve, IV (2009): Carmen MONTORO CABRERA



Los interesados en contactar con la revista pueden dirigirse a la dirección de correo electrónico “redaccion@adarve.org”.

Índice

Elena FELÍU ARQUIOLA

Poesía para el otoño. Presentación de *Adarve*, IV [Pág. 5]

Joan-Elies ADELL

Et diré més coses / Te diré más cosas ¶ Voluntat de poder / Voluntad de poder ¶ Arran de terra / A ras del suelo ¶ La taula parada / La mesa puesta ¶ Informe / Informe ¶ 3. ¶ La abundancia del corazón ¶ Conversa d'ascensor / Conversación de ascensor ¶ Jersei / Jersey [Pág. 8]

Ramón SANZ

Joan-Elies Adell, hipòtesis de la constancia [Pág. 24]

Piedad BONNETT

Tretas del débil (selección) [Pág. 32]

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

Formas extrañas del amor: sobre la poesía de Piedad Bonnett y algunas *Tretas del débil* [Pág. 37]

Luis Alberto DE CUENCA

Bajorrelieve asirio ¶ The Horse Soldiers ¶ No conoces la siesta ¶ La mujer sin cabeza ¶ Shakespeare y Rita [Pág. 46]

Javier LETRÁN

Los versos en llamas de Luis Alberto de Cuenca [Pág. 52]

Carlos Ernesto GARCÍA

Yo no tengo casa ¶ Breve poema de amor ¶ Primer beso ¶ A quemarropa el amor ¶ Por el lento rencor del agua ¶ El descanso del guerrero ¶ Verano del 80 y cinco ¶ Presentimiento ¶ Mañana de invierno sin ella ¶ Mientras amanece [Pág. 66]

Ana GALLEGO CUIÑAS

El verso imaginado, la mirada vuelta: Carlos Ernesto García, entre poesía e imagen [Pág. 73]

[Continúa en la página siguiente]

Índice

Xavier LAMA

Cuestionés inocentes / Cuestiones Inocentes ¶ Arte de apacentar / Arte de apacentar ¶ As voces que retornan / Las voces que retornan ¶ A tia mestra / La tía maestra ¶ Crónicas de la ciudad acristalada (III) [Pág. 82]

Armando REQUEIXO

Xavier Lama o la melancolía del tigre [Pág. 94]

Margalit MATITIAHU

Antes de arivar a Saloniqui ¶ En mi vos siento la tuya ¶ Las palabras ¶ El selencio ¶ La flama ¶ Amor ¶ Por la ventana [Pág. 105]

José Manuel PEDROSA

Margalit Matitiahú: modernidad, tradición y poesía sefardí [Pág. 110]

Jorge RIECHMANN

Con nuestros muertos ¶ Realismo ¶ Consejos a un joven poeta ¶ Catastrofismo 1 ¶ La lógica cultural del capitalismo tardío 2 ¶ Contra el pesimismo histórico ¶ Admiro a mi perro [Pág. 119]

Gracia MORALES ORTIZ

Sobre cómo tratar de decir la verdad. A propósito de un grupo de poemas de Jorge Reichmann [Pág. 125]

Tina SUÁREZ

Insólitas noticias ¶ De militia amoris ¶ Manifiesto ¶ Confesa ¶ Moribundas de amor ¶ Cuatro estrofalarias lunares ¶ Constatación de la tesis de Pessoa [Pág. 136]

Federico J. SILVA

Tina Suárez Rojas: una poeta anda suelta [Pág. 146]

Reseñas bio-bibliográficas [Pág. 154]

Índice de ilustraciones [Pág. 164]

Poesía para el otoño. Presentación de Adarve, IV

Elena FELÍU ARQUIOLA
(Universidad de Jaén)

Al igual que sucede con la uva, fruta que alcanza su momento óptimo de maduración a finales del verano, el número de *Adarve* que aquí presentamos ha precisado los rigores estivales para llegar al lector maduro y en sazón.

Quizá la característica fundamental del racimo de textos poéticos editados en este número sea la diversidad. Diversidad geográfica, puesto que se han seleccionado autores cuya procedencia abarca desde Hispanoamérica (Colombia, El Salvador) a Israel, pasando por distintas zonas de España (Vinaroz, Las Palmas de Gran Canaria, Lugo, Madrid). Diversidad temporal, ya que las fechas de nacimiento de los autores se encuentran comprendidas entre 1935 y 1971, aunque con un claro predominio de los poetas nacidos en la década de 1960. Diversidad lingüística, pues se publican textos en catalán, español, gallego y lengua sefardí. Finalmente, diversidad de corrientes poéticas, desde el lirismo de la canción tradicional de Margalit Matitiahú hasta la experimentación formal y lingüística de Tina Suárez, por mencionar los casos más alejados entre sí. Entre ambos extremos se sitúan el simbolismo de Xavier Lama, la poesía de la indagación de Piedad Bonnett, la poesía conversacional de Joan-Elies Adell y Carlos Ernesto García, la “línea clara” de corte culturalista de Luis Alberto de Cuenca y la poesía del compromiso de Jorge Riechmann.

La revista se abre con los poemas de Joan-Elies Adell (Vinaroz, 1968). Se trata de cinco composiciones en catalán acompañadas de sus respectivas traducciones al español —dos inéditas, dos procedentes de *Encara una olor* (Premio Alfons el Magnànim y Premio de la Crítica de los Escritores Valencianos 2003) y tres de *La degradació natural dels objectes* (Jocs Florals de Barcelona 2004)— y dos poemas que se publican sólo en su traducción española, pertenecientes al libro *Pistes falses* (Premio Màrius Sampere de poesía en lengua catalana 2005). Estos textos son estudiados por Ramón Sanz (Universitat Rovira i Virgili), responsable también de la mayor parte de las traducciones que publicamos, quien señala como eje central de la poesía de Adell su desconfianza hacia el lenguaje y la memoria, precisamente las materias primas de la creación poética.

[Continúa en la página siguiente]

Elena FELÍU ARQUIOLA

La ordenación alfabética de los autores nos conduce hasta la poeta, novelista y dramaturga colombiana Piedad Bonnett (Amalfi, Antioquia, 1951), de quien se presentan seis poemas del libro *Tretas del débil* (2004) seleccionados para *Adarve* por la propia autora. En el estudio que Milena Rodríguez Gutiérrez (Universidad de Granada) realiza de estos textos se destaca como hilo conductor de todos ellos una progresión narrativa que avanza desde la memoria sombría de la infancia hasta la liberación de esos recuerdos.

En las siguientes páginas encontramos los poemas de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950), cuatro de ellos pertenecientes a *La vida en llamas* (XXVII Premio Ciudad de Melilla 2005) y uno más publicado hasta ahora únicamente en una antología de poesía amorosa del autor, quien ha tenido la amabilidad de hacérselo llegar para su edición en este número. Los textos poéticos están acompañados del detallado estudio de Javier Letrán (University of Saint Andrews), que los sitúa en la trayectoria poética del autor y analiza cómo se combinan en ellos las experiencias personales, los motivos culturales, el humor y la provocación con la maestría formal.

A continuación se presentan siete poemas de Carlos Ernesto García (Santa Tecla, 1960), escritor salvadoreño afincado en Barcelona. De su estudio se hace cargo Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada), quien, mediante una analogía entre la poesía y la imagen visual, analiza la producción poética del autor en relación con tres aspectos: con la tradición literaria de El Salvador, con el amor como tema central de su obra y con la fotografía como otro de sus intereses creativos.

La poesía en gallego está representada por cinco textos de Xavier Lama (Lugo, 1962) pertenecientes al libro *Melancolía líquida da Idade das Vacas* (Premio Esquío de Poesía 2008 en la modalidad de lengua gallega), traducidos al español por el propio autor. El ensayo de Armando Requeixo estudia pormenorizadamente los tres poemarios publicados por Lama hasta la fecha, que han visto la luz entre los años 2006 y 2009, y destaca sus respectivos ejes temáticos: el tiempo, el espacio rural gallego y Santiago de Compostela como símbolo de Galicia.

[Continúa en la página siguiente]

Elena FELÍU ARQUIOLA

Según anunciábamos al comienzo de estas líneas, el presente número de *Adarve* cuenta también con poesía en lengua sefardí. Se trata de siete composiciones de Margalit Matitiahú (Tel Aviv, 1935), procedentes de la antología *Canton de Solombra* (2005). En su ensayo, José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá) relaciona los textos de la autora con poemas de escritores del Siglo de Oro español y, especialmente, con cancioncillas tradicionales españolas.

El siguiente autor por orden de aparición es Jorge Riechmann (Madrid, 1962), quien ha puesto a disposición de *Adarve* siete poemas inéditos. Gracia Morales Ortiz (Universidad de Jaén) analiza con lucidez estas composiciones en un ensayo que gira en torno a la concepción de la poesía por parte de Riechmann como un intento —necesario aunque casi imposible— de decir la verdad.

De la última de las autoras seleccionadas, Tina Suárez (Las Palmas de Gran Canaria, 1971), se publican siete poemas extraídos de cinco libros que han visto la luz entre 1998 y 2008, de manera que pueden considerarse representativos del conjunto de su trayectoria literaria hasta el momento. Federico J. Silva parte de ellos para estudiar la producción poética de la autora en general, de la que destaca como características fundamentales la subversión del lenguaje y de los temas clásicos así como el empleo desmitificador de la intertextualidad.

Como el lector habitual habrá podido comprobar, es costumbre que cada número de *Adarve* cuente con la colaboración de un artista plástico. En esta ocasión, las ilustraciones que acompañan a los textos pertenecen a la pintora jiennense Carmen Montoro Cabrera.

Dicen los entendidos que para conseguir una buena vendimia resultan determinantes las temperaturas y las lluvias registradas durante el año. En el caso de una revista literaria, lo son la colaboración desinteresada de excelentes escritores y ensayistas y la fidelidad de los lectores. Por eso quiero agradecer a quienes han participado en este número su disponibilidad y su buen hacer, y a los lectores su constancia y su paciencia. Gracias también a Gracia, David, Eugenio y Carmen, porque los trabajos y los días son más llevaderos a su lado.

Joan-Elies ADELL

Et diré més coses / Te diré más cosas ¶¶ Voluntat de poder / Voluntad de poder ¶¶ Arran
de terra / A ras del suelo ¶¶ La taula parada / La mesa puesta ¶¶
Informe / Informe ¶¶ 3. ¶¶ La abundancia del corazón ¶¶
Conversa d'ascensor / Conversación de ascensor ¶¶ Jersei / Jersey

ET DIRÉ MÉS COSES

Escribir es como la segregación de las resinas
(José Ángel Valente)

Sempre he sospitat del llenguatge.
De la fragilitat amb què
m'acull. Passo hores fent de tafaner
per aquesta estranya quietud.
La seua llum és invisible.
Intento traçar el pas que m'encamine
d'una paraula equívoca a la seua
percepció. Poc importa si no
ho aconsegueixo. Escriure un poema,
per a mi, només significa en cada cas
la necessitat d'una tria
elemental ben cenyida a la confusió
amb què em mostro. Dibuixar la constància
d'una mirada que és ombra i neguit.
Acostumat a no entendre
en què consisteixen les línies
divisòries, m'apresso a fer
el llistat de totes les coses
que m'incomoden. Deixo al meu darrere,
amb tot, massa restes sòlides
que acabaran florint. Em limito
a mirar-les i els hi dono calor.
És la meua simple funció. Escrutar
aquestes mans que saben pujar les parets
mestres a cada frase. És en última
instància que el sentit arriba.

Joan-Elies ADELL

TE DIRÉ MÁS COSAS

Escribir es como la segregación de las resinas
(José Ángel Valente)

He sospechado siempre del lenguaje.
De la fragilidad con que
me acoge. Paso el tiempo haciendo de mirón
de esta extraña quietud.
Su luz es invisible.
Trato de dar el paso que me oriente
de una palabra equívoca hasta su
percepción. Y poco importa si
no lo consigo. Escribir un poema,
para mí, significa tan sólo, cada vez,
la exigencia de una elección
elemental bien ajustada a la perplejidad
con que me muestran. Dibujar la constancia
de una mirada hecha de sombra y de desasosiego.
Acostumbrado a no entender
en qué consisten las líneas
divisorias, me doy prisa en hacer
el listado de todas esas cosas
que me incomodan. Dejo detrás de mí,
con todo, demasiados restos sólidos
que acabarán brotando. Me limito
a mirarlos y les brindo calor.
Es mi simple función. Examinar
estas manos que saben subir por las paredes
maestras cada frase. Y es en última
instancia que el sentido llega.

(*D'Encara una olor*, 2003)

Joan-Elies ADELL

VOLUNTAT DE PODER

*A cada atur de mirada
floreix el mal en bellesa
(Segimon Serrallonga)*

Que fàcil seria parlar dels dies
de pluja que mai no acaben. De llocs
que no existeixen malgrat haver deixat
malmesa la nostra memòria.
De la terra banyada quan
les sabates s'omplen de fang.
Del bes quotidià que ens acomiada
i que ens alimenta fins ben entrat el vespre.
De les passes obstinades que cada
dia posen en marxa
el taxímetre de la nostra vida.
De la calor que desprèn el teu cos
quan t'adorms. De les flors que es marceixen
per no haver canviat l'aigua. De l'aparent
simplicitat de les teues mans.

Que fàcil seria escriure
un poema si pogués posar en net
els primers dies d'un estiu qualsevol.
Encara una olor atzarosa
que em recorde l'extens poder de la teua pell.

Joan-Elies ADELL

VOLUNTAD DE PODER

*A cada atur de mirada
floreix el mal en bellesa
(Segimon Serrallonga)*

Qué sencillo sería hablar de días
de lluvia que no terminan nunca. De lugares
que no existen pese a habernos dejado
deshecha la memoria.
De la tierra mojada en que
se llenan de fango los zapatos.
Del beso cotidiano que nos da la despedida
y que nos alimenta hasta bien entrada la tarde.
De los pasos tercos que cada
día ponen en funcionamiento
el contador de nuestra vida.
Del calor que despierta de tu cuerpo
cuando te duermes. De las flores que se secan
por no cambiar el agua. De la apariencia
simple de tus manos.

Qué fácil sería escribir
un poema con sólo poner en limpio
los primeros días de un verano cualquiera.
Aún un olor casual
que me recuerda el poder prolongado de tu piel.

(D'Encara una olor, 2003)

Joan-Elies ADELL**ARRAN DE TERRA**

Saps perfectament que tot tendeix a gastar-se.
Les sabates, per exemple, si les observes
quan em descalço, perden fàcilment la simetria.
El meu és un caminar de peus espatllats
que fa que les soles es consumesquen
d'un costat, molt de pressa, descompensadament.
Necessiten un recanvi, cada cert temps,
equilibrar amb goma renovada l'amenaça
en què m'he convertit cada cop que camino.
Vaig contagiànt, a cada gambada, la malaltia
dels meus peus, per pur contacte físic,
involuntàriament. Quan vaig al sabater
em sento culpable, paralitzat de vergonya,
a la defensiva, perquè sé que les coses també
tenen anatomia. Sembla, però, que alguna cosa
de mi es perd, amb cada arranjament.
Com si hagués estat capaç de desenvolupar
una altra classe de pell sensible, a la planta
dels peus. No debades, la realitat
ha estat sempre arran de terra, a la superfície.

Joan-Elies ADELL**A RAS DEL SUELO**

Sabes perfectamente que todo tiende a desgastarse.
Los zapatos, por ejemplo, si te fijas
cuando me descalzo, pierden fácilmente la simetría.
Tengo un caminar de pies estropeados
que hace que las suelas se consuman
más de un lado, muy de prisa, descompensadamente.
Y necesitan un recambio, cada cierto tiempo:
equilibrar con suela renovada la amenaza
en que me he convertido cada vez que camino.
Voy contagiando, a cada paso, la dolencia
de mis pies, por puro contacto físico,
involuntariamente. Cuando voy al zapatero
me siento culpable, paralizado de vergüenza,
puesto a la defensiva, porque sé que las cosas también
tienen anatomía. Parece, sin embargo, que una parte
de mí también se pierde, en cada arreglo.
Como si hubiese sido capaz de producir
otra clase de piel sensible, en la planta
de los pies. No en vano, la realidad
ha estado siempre a ras de suelo, en la superficie.

(De *La degradació natural dels objectes*, 2004)

Joan-Elies ADELL**LA TAULA PARADA**

ARA paro taula, com cada nit,
posant les coses al lloc on s'espera
que han d'estar. Els coberts i els tovallons,
els vasos i els plats. L'ampolla de vi
i una mica d'aigua. Paro taula també
per a tu, ja ho saps. Com cada nit.
I deixo l'espai necessari
per als nostres cossos cansats.
Mengem i mirem la televisió
asseguts al sofà. Ens posem al dia,
del món i de nosaltres. Poques vegades diem
la veritat estricta. No mentim tampoc.
Adaptem tot allò que ha succeït
a una versió reduïda de la realitat,
sense posar res en perill.
Tot sabent que la vida es resisteix
a ser penetrada per la pròpia vida.

Joan-Elies ADELL**LA MESA PUESTA**

Pongo la mesa, como cada noche,
colocando las cosas en el lugar donde se espera
que deben estar. Los cubiertos y las servilletas,
las vasos y los platos. La botella de vino
y algo de agua. Pongo también la mesa
para ti, tú ya lo sabes. Como cada noche.
Y reservo el espacio necesario
para nuestros cuerpos cansados.
Comemos y miramos la televisión
en el sofá. Nos ponemos al día,
del mundo y de nosotros. Pocas veces decimos
la verdad estricta. No mentimos tampoco.
Adaptamos las cosas que han pasado
a una versión sumaria de la realidad,
sin poner nada en riesgo.
Sabiedo que la vida se resiste
a ser interpretada por la propia vida.

(De *La degradació natural dels objectes*, 2004)

Joan-Elies ADELL**INFORME**

Si ahir vaig atestar el passat no és
per una tendència excessiva cap als informes.
Últimament trigo uns quants minuts
en arribar a un diagnòstic correcte,
espantat de la buidor enrarida de les hores,
com si haver après a viure des de lluny
signifiqués contemplar l'eternitat d'un mar
sense fissures des del retrovisor del cotxe.
De moment a penes m'he vist a mi mateix
sota una llum que m'enfosqueix. Capaç, per ara,
d'ocultar la fulgor del sol i la tangible fermesa
d'un possible somni. Em descobreixo pacient,
amb un mig somriure dòcil. Després segueixen
uns minuts d'incomoditat, unes paraules banals.
Sóc com una petita habitació on les coses més inútils
s'amunteguen. Em vaig administrant la poca
informació de què dispo i que he amagat jo mateix.
Els silencis, no ho oblidó, canvien d'un dia
per a l'altre. Són, també, una temptativa de veritat.

Joan-Elies ADELL**INFORME**

Si ayer atestigüé el pasado no es
por un exceso de afición a los informes.
Últimamente tardo un cierto tiempo
en encontrar el diagnóstico correcto,
despavorido por la vaciedad enrarecida de las horas,
como si haber resuelto poner distancia con la vida
fuese igual que mirar la eternidad de un mar
constante, sin fisuras, desde el retrovisor del coche.
Por el momento apenas me distingo a mí mismo,
bajo una luz que me ensombrece. Todavía capaz
de soslayar la claridad del sol y la tangible densidad
de un sueño verosímil. Me descubro, paciente,
media sonrisa dócil. Después siguen
unos minutos de incomodidad, unas pocas palabras anodinas.
Soy como el trastero en que las cosas más inútiles
se van acumulando. Me administro la poca
información de que dispongo y que he escondido yo mismo.
Los silencios, lo sé, cambian de un día
a otro. Son, también, un designio de verdad.

(De *La degradació natural dels objectes*, 2004)

Joan-Elies ADELL

3.

¿Y si todo cuanto escribo
tuviera la precisión
de una cámara de fotos
y pudiera decidir
qué porción de realidad
quiero enfocar?
¿Y si con la ayuda
de un diafragma
y la velocidad de obturación
controlase la cantidad de luz
que llega a la página en blanco?
Convertirse, en definitiva,
en un camaleón que muda de color
para salvar su vida,
según el tiempo de exposición.

(De *Pistes falses / Pistas falsas* [2006]. Traducción de Jordi Doce y Marta Agudo)

Joan-Elies ADELL**LA ABUNDANCIA DEL CORAZÓN**

Si me busco en la memoria es porque quiero
acceder a una transformación del clima.
Apretar el botón de un ascensor que penetra en mi carne
y notar la aceleración veloz de un tiempo
que no puede ser azul si aún teme el gris del mar.
Es febrero y no llueve.
Hago balance de final de temporada.
como a últimos de agosto, pero sin el deseo inconsciente
de volver a la rutina diaria. Un verano de bonanza y sol.
Un verano lleno también de inquietud.
Es contra este miedo que perdura por lo que aspiro a saltar de nivel.
Y sentir de nuevo la fuerza de la gravedad en el alma.

(De *Pistes falses / Pistas falsas* [2006]. Traducción de Jordi Doce y Marta Agudo)

Joan-Elies ADELL**CONVERSA D'ASCENSOR**

Avui només tinc paraules per a un hivern
que encara no ha començat. Per a l'estranyesa
d'un octubre en què no acaba d'irrompre el fred.
L'armari reclama una renovació, la roba d'estiu
que ja tenim avorrida. Els abrics s'amunteguen
pacients a l'espera d'un sòlid vent gelat.
Només tinc paraules per a uns núvols baixos
que, en superposar-se, m'ofereixen l'espectacle
de cels simultanis, d'un sol civilitzat que m'empeny
a seure tranquil·lament en una terrassa, com si algú
m'esperés, i l'espera formés part d'alguna estranya alegria.
Paraules per no parlar de res, o per trasplantar-me
un cor diferent, que no bategue amb el ritme d'ahir,
que ho faça d'una manera esporàdica, intervinguda,
amb precisió de cirurgià. La meua veu s'entrebanca,
també m'ho noto, brusca com una porta giratòria
d'un hotel massa antic, i es converteix en una rèmora
capaç d'imantar les rotacions dels astres. Et bastarà
sentir un contacte per fer un diagnòstic correcte.
Tocar l'aigua com es toca un cos i així cicatritzar les ferides
d'una hemorràgia vital. Per a una previsible conversa
d'ascensor avui només tinc unes poques paraules.
Un part meteorològic injectat de tebior, inclement i rutinari.

(inèdit)

Joan-Elies ADELL**CONVERSACIÓN DE ASCENSOR**

No tengo hoy más que palabras para un invierno que aún no ha comenzado, en la extrañeza de un octubre en que no acaba de irrumpir el frío. El armario reclama una renovación, la ropa de verano que empiezo a detestar. Pacientemente, esperan los abrigos un sólido aire helado. Sólo tengo palabras para estas nubes bajas que me deparan, al superponerse, el espectáculo de cielos simultáneos, de un sol civilizado que me empuja a sentarme despreocupadamente en alguna terraza, como si alguien me esperase, y la espera fuese parte de una extraña alegría. Palabras para no hablar de nada, o para trasplantarme un corazón distinto, que no lata con el compás de ayer, que lo haga de un modo algo espaciado, intervenido, con precisión de cirujano. Mi voz se traba, también lo noto, brusca como una puerta giratoria de un viejo hotel, y se convierte en una rémora capaz de confundir las rotaciones de los astros. Basta con sentir un contacto para hacer un diagnóstico correcto. Tocar el agua como se toca un cuerpo y así cicatrizar la herida, la hemorragia vital. Para un vulgar diálogo de ascensor, hoy sólo tengo unas pocas palabras. Sólo un parte meteorológico algo tibio, desapacible y rutinario.

(inédito)

Joan-Elies ADELL

JERSEI

*i mossegue el setembre que em vesteix
com si fos el llençol o el cobertor.*
(Vicent Andrés Estellés)

Amb nosaltres sempre hauríem de portar una peça de roba per tapar-nos, per si es gira un fred imprevist i et fa sentir setembre. Posar-nos el jersei que portem entrellaçat a la cintura, i notar que la pell s'eriça dolçament, tal com, en arribar la matinada, de nou ens tapem amb el cobertor, amb un gest inconscient, o t'arrambes al cos que dorm amb tu, per beneficiar-te de l'escalfor que desprèn. Hauríem sempre de portar, també, alguna xarxa de protecció embolicada al pit, un protocol de seguretat que ens defense quan veiem que s'acosta una altra classe d'hivern amb aparença d'agost, aquell fred pelat que només pot amagar-se entre petons d'impostada temperatura, com si vinguessen d'un altre hemisferi, rarament tendres. Fóra preferible en aquests casos, però, consultar el pronòstic del temps. I no haver de recórrer a declarar-se un mateix, amb precipitació, zona catastròfica. Encara que, com tots sabem, els meteoròlegs de tant en tant també s'equivoquen.

(Inèdit)

Joan-Elies ADELL

JERSEY

*i mossegue el setembre que em vesteix
com si fos el llençol o el cobertor.*
(Vicent Andrés Estellés)

Siempre tendríamos que llevar encima una pieza de ropa para taparnos, por si se gira un frío inesperado y te hace sentir setiembre. Ponernos el jersey entonces que llevamos atado a la cintura, y notar cómo la piel se eriza dulcemente como, de madrugada, nos tapamos de nuevo con la colcha, con un gesto inconsciente, o acercarse a ese cuerpo que duerme justo al lado, y acogerse al calor que desprende. Y tendríamos siempre que llevar, también, alguna red de protección envuelta alrededor del pecho, un protocolo de seguridad que nos proteja cuando viéramos que se aproxima otra clase de invierno, con aspecto de agosto, aquel frío glacial que sólo se puede combatir con besos de impostada temperatura, como si viniesen de otro hemisferio, conmovedoramente tiernos. Sería preferible en estos casos, sin embargo, consultar el pronóstico del tiempo. Y no tener que recurrir a declararse uno mismo, con precipitación, zona catastrófica. Aunque, como todos sabemos, los meteorólogos también de vez en cuando se equivocan.

(Inédito)

Joan-Elies Adell, hipótesis de la constancia

Ramón SANZ

(Universitat Rovira i Virgili, Tarragona)

El afán desmitificador, la crítica y la delación de los procedimientos, manifestadas con mayor o menor intensidad, son notas características de una buena parte de la poesía actual española; la poesía catalana, fraccionada entre la tradición propia y un experimentalismo que persigue la construcción de nuevos y sugestivos modelos de expresión pero obviando a menudo la reflexión crítica, las comparte sólo parcialmente. Se observa, eso sí, una común desconfianza hacia el hecho poético, sea desde la tradición propia de cada literatura o desde la experimentación, sea consciente o inconsciente, unida a una depreciación, por buena parte de los autores, de algunas exigencias lastrantes, como la pretensión de originalidad o la tentación del silencio, de renuncia a la poesía, postulado de cierta ética del siglo XIX que resulta superada por la nueva rebeldía que supone no callar.

Surge de aquí —y vuelvo a la poesía catalana— una línea intermedia tendente a la ironía o a la parodia, e incluso a la autoparodia, ecléctica por integrar cierta disciplina y consideración a la tradición a la vez que consentir la experimentación no estructural —no previsible ni mecánica, por tanto— sino como un recurso más, dentro de lo que Walter Benjamin llamó "la ironización de la forma" (Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*). Esta voluntad conciliadora, que parte de los modelos preexistentes aunque los discuta o ironice sobre ellos, excluye —al menos desde el punto de vista de la teoría de escuela— o compromete —pero en la práctica convive, como es el caso de la poesía de Joan-Elies Adell— con el extendido propósito de simplicidad unido a la expresión de la vivencia propia o de su aparente representación.

El conflicto se resuelve en la poesía de Joan-Elies Adell mediante el planteamiento de un concierto entre la forma y el contenido, un equilibrio entre ambas partes fundado sobre un principio de medida expresiva y la hipótesis de la constancia de un mismo sujeto lírico a caballo entre el personaje y la persona, entre lo narrativo y lo lírico, entre la severidad y la ironía, entre la memoria y su disolución, entre la palabra y el ser, evitando tanto las faltas de

[Continúa en la página siguiente]

Ramón SANZ

higiénico decoro en lo confesional como la *poesía poética*, que diría Huidobro, vacía de sentido, donde el lenguaje habla por sí solo, de sí mismo, de nadie.

Adell se mueve en un *tono medio* conversacional, en un discurso ni manierista ni pretendidamente documental, renuente a establecer obsesivas taxonomías, al evitar a un tiempo la tradición de la "palabra poética" y la igualmente artificiosa "reproducción" del habla coloquial. Sin embargo, se produce así una contradicción entre la vida cotidiana, lo personal narrado de manera "no poética" y la aceptación como vehículo de expresión de la forma *poema*, artefacto verbal, expresión elegida y excluyente, que convierte la poesía de Adell en una práctica con frecuencia autorreflexiva acerca de la forma, de los límites del lenguaje para expresar la realidad y la propia persona, y hasta un análisis constante de la observación misma, de qué constituye el acto de mirar, mirarse en la realidad misma o en sus espejos, la memoria y la escritura.

La doble desconfianza hacia el lenguaje, como instrumento insuficiente, y hacia la memoria, en tanto que escenario mixtificado, constituyen precisamente los ejes centrales de la poesía de Joan-Elies Adell. Las relaciones entre realidad y palabra y entre memoria y sujeto articulan el resto de oposiciones —amor / desamor, pasado / presente, presencia / ausencia— sobre las que sus textos se erigen. A lo largo de su trayectoria, que la muestra ofrecida sigue en orden cronológico, su escritura se ha ido volviendo, fruto de esta desconfianza, cada vez más escéptica, y por este motivo más dada a la expresión discursiva, a la digresión, a los cambios de perspectiva y a la representación de la alteridad, con apreciable restricción de la implicación dramática en favor de la observación y del análisis. Además, desde *Encara una olor*, libro al que pertenece el primero de los textos, "Te diré más cosas", se produce también una disminución de la abstracción en beneficio de una creciente tendencia a la relación de la cotidianidad, exposición de la naturaleza fantasmal de la existencia y testimonio de su destruida posesión.

"Te diré más cosas", suerte de "poética", establece los principios rectores no ya del libro al que pertenece sino de la mayor parte de la poesía de Adell, condensados aquí en la incertidumbre acerca de la identidad del sujeto en el

[Continúa en la página siguiente]

Ramón SANZ

tiempo y de la confrontación entre tiempo y memoria. La inconsistencia del lenguaje, espejo de la propia fragilidad existencial, su insuficiencia para reproducir la realidad contrasta con la paradoja de que es precisamente desde la palabra, que contamina lo mirado, donde la realidad finalmente se revela: *Y es en última / instancia que el sentido llega*. Es entonces que el poeta, observador, "mirón", se descubre a sí mismo en lo mirado, elemental, perplejo e incapaz de apartar *una mirada* ahora ya, advierte la cita de José Ángel Valente, *hecha de sombra y de desasosiego*.

En "Voluntad de poder", perteneciente también a *Encara una olor*, el uso del condicional contribuye a la construcción de una paradoja: la hipótesis de un texto (*qué sencillo sería hablar*) que realmente se escribe. El uso de la primera persona del plural propicia el tono discursivo e hipotético hasta que la irrupción de la segunda persona del singular y luego, al final, del yo, termina con la indeterminación inicial. La reflexión parte del amor y la memoria para llegar de nuevo a una consideración problemática del acto de escritura, porque escribir es recordar pero no de manera acrítica, mecánica, inconsciente (*Qué fácil sería escribir / un poema con sólo poner en limpio / los primeros días de un verano cualquiera*), sino con la voluntad de hacer latir de nuevo lo vivido.

La acumulación de detalles cotidianos y el carácter frecuentemente narrativo de la poesía de Adell están motivados precisamente por la conciencia de la pérdida. El escritor, especialmente a partir de su siguiente libro, *La degradació natural dels objectes*, somete el examen de todas las cosas a su condición fugaz, provisional, al tomar conciencia del irreparable paso del tiempo, y de la imposibilidad de considerar la memoria como espejo real del tiempo, ya que la memoria es un tiempo distinto, posterior al tiempo real en que los objetos, los seres, la propia persona se hallan sujetos a un continuo proceso de decadencia y desaparición. Joan-Elies Adell posee además la sensibilidad del detalle: los objetos domésticos, los gestos rutinarios y, sobre todo, las pequeñas transiciones temporales. Y domina igualmente la reconstrucción fragmentaria de la persona a partir de accidentales reflejos, de pasos perdidos, de recuerdos reencontrados, de las

[Continúa en la página siguiente]

Ramón SANZ

cotidianas servidumbres sociales de las palabras y los actos, de la improvisada supervivencia de cada día. *No en vano, la realidad / ha estado siempre a ras de suelo, en la superficie*, concluye el texto "A ras de suelo", con lo que podría llamarse una ironía trascendente, después de la minucia del motivo del poema, la reparación de los zapatos gastados. La realidad esta ahí, el mundo es eso, no su representación, y la mejor forma de acercarse es olvidarse de sus abstracciones verbales, detenerse en las pequeñas cosas, como defendía Stanislav Jerzy Léc: *Todo ha sido descubierto: sólo en el reino de la trivialidad existen tierras vírgenes*.

"La mesa puesta" tiene un sentido similar al primer texto, por expresar la dificultad de dar cuenta exacta de la realidad mediante la palabra, que ofrece siempre una *versión sumaria* y parcial del mundo: *Pocas veces decimos / la verdad estricta. No mentimos tampoco. / Adaptamos las cosas que han pasado / a una versión sumaria de la realidad, / sin poner nada en riesgo. / Sabiendo que la vida se resiste / a ser interpretada por la propia vida*. El poema se construye a partir de un contrapunto, una estructura dual en que los significados se contraponen o aparecen emparejados: *tú / yo, cubiertos / servilletas, vasos / platos, vino / agua, comemos / miramos, mundo / nosotros*, etc. El motivo amoroso, sin embargo, conduce de nuevo al tema de la imposibilidad del conocimiento, salvo por aproximación, ya que, como ocurría en "Te diré más cosas", se intenta definir el objeto dentro del objeto mismo: *la vida se resiste / a ser interpretada por la propia vida*.

Que tal pensamiento tenga como punto de partida un acto tan cotidiano como una cena doméstica de una pareja frente al televisor, y que surja precisamente de la constatación de la rutina, de la vulgaridad que acecha a toda biografía, ofrece un claro ejemplo de que esta poesía nacida del estupor, más que de la lamentación personal, aunque se alimente de la experiencia propia —pero eso no importa, ni siquiera se presenta como una exigencia de autor, porque es *absurda la idea de que sólo puedes escribir sobre lo que te ha ocurrido / (lo pequeño, lo ínfimo que le ha ocurrido a ese cuerpo, a esa vida entre sus fechas)*— (1), acaba trascendiéndola. Y a pesar, por otro lado, de la apariencia de frialdad racional en que culminan los textos de Joan-Elies Adell,

[Continúa en la página siguiente]

Ramón SANZ

hay espacio también, por esta atención a lo mínimo, para la expresión de la ternura.

En “Informe”, otra insistencia en esa poética que Adell va elaborando de forma fragmentaria pero sin perder la coherencia, encontramos el mismo distanciamiento analítico en contraste con el hecho de que el yo testigo es él mismo también materia de observación, de una forma no selectiva ahora, como un objeto más en el mundo sin especial interés: *apenas me distingo a mí mismo / bajo una luz que me ensombrece*. La antítesis *luz / ensombrece* lleva otra vez a la idea de que el lenguaje, luz que permite nombrar, proyecta también una sombra sobre todo aquello que no “ve”. Brota entonces una duda acerca de la práctica poética, consecuencia de esta conciencia extremada del acto de escribir, la tentación de callar, la renuncia a comunicar (*Los silencios [...] son, también, un designio de verdad*), que resulta finalmente vencida por la voluntad de manifestar precisamente este fracaso y la dignidad de atestiguar la tentativa, como la cita de Hermann Broch que cierra *La degradació natural dels objectes* proclamaba: *¿Por qué tienes que hacer poesía? / Para informar de todas nuestras negligencias*.

Con la elección de los dos textos de *Pistas falsas* (2), libro que parece cerrar el círculo de la trayectoria anterior, se manifiesta el propósito de Adell de completar la exposición de una poética. En “3”, mediante la comparación de escritura y fotografía, vuelve a la idea de un realismo selectivo (*[...] decidir / que porción de realidad / quiero enfocar*), como en “Informe” (*[...] me administro la poca / información de que dispongo y que he escondido yo mismo*) o en “La mesa puesta” (*Adaptamos las cosas que han pasado / a una versión sumaria de la realidad*), pero aquí, frente al desasosiego que los vacíos e inexactitudes que la memoria y lenguaje propiciaban, Adell toma finalmente una distancia escéptica e irónica, observable en los últimos cuatro versos y en los interrogantes que articulan el texto, y acepta que el propio testimonio sea inevitablemente (y voluntariamente también) contradictorio, acorde con la naturaleza cambiante y mixtificada del sujeto.

“La abundancia del corazón”, texto que cierra *Pistas falsas*, es un objeto lingüístico bien diferenciado del resto por su naturaleza parcialmente

[Continúa en la página siguiente]

Ramón SANZ

alegórica, frente a la habitual expresión de Adell, antirretórica y directa. El tema del recuerdo de lo perdido (el libro presenta una estructura dialógica con un *tú* ausente cuya significación se va completando a lo largo de los textos que integran *Pistas falsas*, al tiempo que se reconstruyen unos recuerdos, fragmentarios por la ausencia de esa segunda persona) se expresa a través de los motivos climáticos, frecuentes en muchos textos del autor (el cambio estacional como indicio del paso del tiempo, la acción de los elementos como síntoma de los cambios de estado o de la pérdida) (3). Similar función tiene el *ascensor*, también presente en otros poemas de Adell, metáfora del viaje y del cambio, aunque también de la rutina, símbolo contradictorio que, unido al paso de las estaciones, que implica una variación pero también un retorno al principio, por su carácter cíclico, viene a significar un conflicto entre permanencia y rectificación, entre identidad (hábito, memoria) y transformación, que algunos elementos contrastados del poema (*azul / gris, es febrero y no llueve, bonanza y sol / inquietud, rutina diaria / fuerza de la gravedad*), también exponen.

“La abundancia del corazón” parece inaugurar, a la vista de los dos últimos textos, una inflexión más conversacional y más inmediata. Tanto en “Conversación de ascensor” como en “Jersey” encontramos de nuevo los elementos climáticos, y el símbolo del ascensor en el primero de los textos, y sobre todo un creciente escepticismo que no resulta apreciable en la obra primera de Adell.

Las semejanzas entre “La abundancia del corazón” y el primero de los textos inéditos, “Conversación de ascensor”, son notables. Tanto el ascensor como los elementos del clima se mantienen como indicadores del paso de un tiempo a otro, o las contradicciones entre la realidad y el deseo, los hechos reales y su apariencia en el recuerdo, la palabra y lo nombrado, pero en el segundo texto el cambio de una situación a otra, la disociación con el pasado se expresa no como un hecho sino como un deseo (*la ropa de verano / que empiezo a detestar*) que no acaba de cumplirse y que se muestra impreciso (*la extrañeza / de un octubre en que no acaba de irrumpir el frío*) y que, finalmente, despierta un agrio escepticismo (*como si alguien / me esperase, y*

[Continúa en la página siguiente]

Ramón SANZ

la espera fuese parte de una extraña alegría). Si en los textos previos Adell declaraba la nostalgia de un tiempo, unos objetos, seres desaparecidos o distantes, en "Conversación de ascensor" expresa un sentimiento de *impasse* entre diversos tiempos, entre la incertidumbre del porvenir, hacia el que ahora dirige la mirada, y un pasado que, pese a querer dejar atrás (el deseo de *un corazón distinto, que no lata con el compás de ayer, y de cicatrizar la herida, / la hemorragia vital*), pervive y se confunde con el presente (*cielos simultáneos*).

"Jersey" consolida ese cambio que apuntan los dos textos anteriores en tanto que el tema del tiempo ya no es la consideración del pasado sino del futuro, no el sentimiento de pérdida sino la esperanza y la duda, que se resuelve con una aceptación del riesgo. La cotidiana amenaza de lo inesperado, de la contrariedad que oculta lo que en apariencia es inofensivo, motiva primero la advertencia, de nuevo mediante la alegoría de los elementos climáticos (*Sería preferible [...] consultar el pronóstico del tiempo*), se convierte en última instancia en un albur esperanzado, porque *como todos sabemos, los meteorólogos / también de vez en cuando se equivocan*.

La ausencia, la ausencia a veces absorta que impulsaba los primeros textos de Joan-Elies Adell y que incluso constituía uno de los ejes fundamentales de *Pistas falsas*, se ha tornado finalmente presencia, presencia confesa, huella no inhibida ni borrada. Pero Adell continúa practicando el alejamiento de la primera persona que habla habitualmente en sus textos mediante el distanciamiento irónico y la alusión indirecta, la minuciosa aplicación práctica de aquel verso de Gabriel Ferrater, *Diré el que em fuig. No diré res de mi (Diré lo que me huye. No diré nada de mí)*, del poema "A l'inrevés" ("Al revés"), en una línea intermedia, neoclásica, que escapa felizmente tanto de las melifluas poéticas municipales como de los groseros y triviales empalagos de la posvanguardia. La autoconciencia de la materia del lenguaje, explicitada en numerosos textos del escritor, no lo hace caer en el simple verbalismo lúdico sino que, rehuendo a la vez el fausto imaginístico y la jactancia elegíaca, encuentra la dignidad de ese término medio entre la lógica de lo cotidiano, que opone la verdad a la palabra, la piel a la retórica, y

[Continúa en la página siguiente]

Ramón SANZ

la poesía consentida y artificiosa, sombra y fantasma de una alegoría. Y como elemento unificador de este seguro itinerario que va dejando huellas reconocibles y que reconoce también huellas antiguas (y en ese reconocimiento consiste la consideración "neoclásica" a que antes me refería), la hipótesis de la constancia de un yo tal vez irrepresentable pero organizador de todos sus aciertos y sus negligencias, prueba de su existencia, innumerable uno.

Notas

1. Roberto Fernández Retamar, "Deber y derecho de escribir sobre todo".
2. Una estructura de simetría especular organiza *Pistas falsas* en seis secciones más un epílogo, "La abundancia del corazón". "3" es el tercero de los textos de la tercera sección, *Desprendimiento de retina*.
3. Isabel Robles Gómez, en "L'existència com una ziga-zaga", prólogo del segundo libro de poemas de Joan-Elies Adell, *Oceà immòbil*, analizaba parte del léxico relacionado con los fenómenos atmosféricos y su simbología en la poesía de Joan-Elies Adell.

Piedad BONNETT
Tretas del débil (selección)

Allí,
en aquel mundo que abría su grieta entre la bruma
yo vi manar el agua hirviente de la tierra,
la adormidera que se cerraba dócil a mi tacto,
la luciérnaga, metáfora del tiempo.

Allí ya estabas tú, temblando, aún sin palabras.

¶

Comprobaste
con asombro dolido
que no era bella tu muñeca reciente.
La vida incompasiva no había puesto en mis ojos
el verde musgo que alumbraba los tuyos.
Y sí una fea mancha carmesí
sobre el labio infantil. Pero, puesto que la belleza era tu credo,
ibas a batallar contra la injusta
naturaleza. “La voluntad todo lo puede”
nos dijiste siempre,
tú, la porfiada hacedora de milagros.
Todas las noches, con terca convicción,
frotabas mi tabique suavemente
para afinar lo torpemente hecho
por la divinidad. Y con firmeza regeneradora
con gruesas vendas moldeabas mis huesos
mientras dormía: una pequeña momia en su sarcófago
de perfección.

Piedad BONNETT

Toda una vida
tratando de romper las ataduras.

¡Ah, esas extrañas formas del amor!

¶

Tenía miedo de tu miedo
y miedo de mi miedo.

De tu castigo justiciero,
del brazo en alto
que pretendía detener mi llanto.

Cómo he temido luego la furia de los débiles.

Me regalaste un pájaro monstruoso
de alas sombrías y pico carnicero.

Alimentarlo
fue mi mejor manera de quererte.

El pájaro vigilaba mi jaula como un verdugo ávido.

Yo pensaba que el mundo era cosa de hombres,
mientras mis senos
crecían en abierta rebeldía.

Piedad BONNETT

¶

Pero yo era el gato con botas el sastrecillo valiente la hija número tres la doncella que duerme yo era la flecha el arco la puerta de cristal el pasadizo la luz que en la penumbra del polvo hacía estrellas
Y del infierno se podía volver con los tres pelos del diablo entre los dedos
y las palabras mágicas
y las palabras mágicas
y las palabras mágicas que intento todavía.



Piedad BONNETT

¶

Mi hermana mira sus manos todos los días
cuando amanece. Una, otra vez
mira sus manos. La
procesión de leprosos pasó camino al alto
en peregrinación, rotas sus caras
donde brillan los ojos con el brillo vidrioso
de la muerte. Alguno pidió para su sed
un poco de agua, y el vaso
fue roto noblemente contra la piedra impávida.
La lepra es contagiosa. También
lo es la tuberculosis. Seis jovencitas bellas y tristes,
hermanas de la abuela, murieron una a una
en su casona. Agitaban sus manos
para decir adiós desde su encierro,
como aves blancas que vuelan a morir en otras costas.
Mi hermana mira, pues, el dorso de sus manos
espiando alguna mancha que anticipe la peste.
No lo sabíamos:
nacemos ya mordidos, hermana, por la muerte.

Piedad BONNETT

¶

Desde la ventanilla del viejo bus
veo el mundo correr,

los árboles correr,
correr el viento,

el niño que dice adiós correr,
el postigo, la alambrada, el camino.

¿Son ellos
los que se van

son ellos los que huyen?

Mi hermana y yo llevábamos abrigos:
ella rojo y yo azul,

mi hermano duerme.

No lloren,
madre,
padre,

el llanto de un adulto es una piedra
en la espalda de un niño silencioso.

**Formas extrañas del amor:
sobre la poesía de Piedad Bonnett y algunas *Tretas del débil***

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
(Universidad de Granada)

Este trabajo gira alrededor de seis poemas que pertenecen al libro *Tretas del débil*, publicado por Piedad Bonnett (Amalfi, Antioquía, 1951) en el año 2004 y seleccionados por la propia poeta para ser publicados en *Adarve*.

Piedad Bonnett (también novelista) es una de las voces más relevantes de la poesía colombiana contemporánea, autora de otros títulos como *De círculo y ceniza* (1989), *Nadie en casa* (1994), *El hilo de los días* (1995), *Ese animal triste* (1996), *Todos los amantes son guerreros* (1998) o el muy reciente *Las herencias*, editado en España, en la editorial Visor, en 2008.

Tretas del débil, como sugiere su título, es un libro que centra su mirada en los débiles, y, también, en las estrategias de supervivencia que estos seres ensayan o practican. Lo curioso, sin embargo, es que débiles y tretas van cambiando de rostro y de modos a lo largo del libro: a veces es la propia mujer, esposa y madre; otras, el niño; en otras ocasiones, pueden ser unas muchachas negras ante unos hombres blancos; o unas familias humildes que cenan en un restaurante; o unas rosas con su belleza “inútil”; o una anciana que habla ligeramente del fin de la vida; o todo un grupo de parientes que mata (y re-utiliza) a un gato viejo e inservible. Observando las tres partes en las que el poemario se divide, podríamos mencionar, al menos, tres contextos en los que la aludida debilidad (junto a sus tretas) se manifiesta: la familia, la sociedad y el amor; de modo que las tretas familiares que dan inicio al libro terminan convirtiéndose en las tretas del que ama, más específicamente, en las tretas de la amada abandonada. Pero habría, quizás, que añadir un cuarto contexto. Y es que *Tretas del débil* es también un libro sobre la consolación como filosofía, o más bien sobre la poesía vista como “filosofía de la consolación”: “que de la herida / que duele y hiede nazcan abejas rubias / y que su miel / sea la poca luz que nos alumbrá”, leemos en algún lugar del libro. (En una entrevista reciente, Bonnett también declaraba: “la poesía es siempre un consuelo en la medida en que es objetivación, transfiguración de una experiencia última”). Esas “abejas rubias”, cuya miel-luz alumbrá bastante

[Continúa en la página siguiente]

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

más de lo que humildemente reconoce su autora, son precisamente estos poemas, convertidos así, también, en tretas. No por gusto ha escrito López Degregori, a propósito de este libro, que la debilidad es “la esencia del yo poético que ofrece sus poemas, y estos son, a fin de cuentas, tretas”. Así, los poemas del libro constituyen, en última instancia, tretas; tretas poéticas con las que Piedad Bonnett nos enamora, nos emociona, nos conquista como lectores.

Los que nos ocupan de modo particular son seis poemas sin título, seleccionados por la propia autora porque, entre otras razones, según su decir (y dice bien), podrían componer una serie, una historia. Forman parte de la primera sección de *Tretas del débil*, titulada “Palabras iniciales”, sección que Darío Jaramillo ha descrito como “dolorosa memoria de la infancia”.

En estos poemas las tretas del débil se relacionan entonces con el ámbito familiar. En estos textos (acaso también en otros del poemario) Bonnett hace suya una de las ideas centrales de ese famoso escrito de Josefina Ludmer, de quien toma la autora el título de su libro. En su artículo, Ludmer definía la treta del débil como aquella que consiste en que “desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él”. Las palabras de Ludmer aludían a Sor Juana y, en general, a la condición de debilidad femenina presente a lo largo de la historia. El débil, y la mujer como débil por antonomasia, tenía, según Ludmer, que recurrir a estas tretas: mientras se sometía, aparentemente, al “proyecto del superior” y al lugar asignado (léase el sitio de lo privado), desarrollaba, sin embargo, distintas estrategias de sobrevivencia, y también de rebeldía, con las que, a la vez, conseguía resignificar, subvertir ese lugar, haciendo, incluso, desde allí, filosofía, ciencia, política. Las tretas del débil son, pues, nos dice Ludmer, estrategias obligadas, dadas por una historia, unas circunstancias.

Estos poemas asumen la idea de Ludmer, pero, a la vez, la subvierten. Son, pues, subversión de la subversión. Y es que el débil de estos textos no es exclusivamente esa mujer a la que Ludmer se refiere. El débil, aquí, tiene

[Continúa en la página siguiente]

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

rostros distintos: es la niña protagonista, es la figura materna, y, es, también, el hombre, el padre. Débiles con estrategias, con tretas diferentes. El débil más débil es, así, la niña, y la suya es una debilidad puesta en evidencia precisamente ante otro débil (madre, padre, adulto), más fuerte que ella, sin embargo, y que intenta someterla; sus tretas, asimismo, no siempre dan resultado. Las tretas de las figuras materna y paterna resultan, por otro lado, similares y, al revés que las de la niña, sin justificación, porque ambas se ejercen sobre alguien más débil que ellos. Si nos referimos al tema de la maternidad, advertimos que con él los poemas de Bonnett adquieren una de sus connotaciones más potentes y sugestivas: se convierten en relectura y reescritura de ésta, donde las “tretas del débil”, asociadas a la mujer en la tradición y en la cultura, no se aplican, como es usual, frente al hombre, sino frente al hijo, o la hija. Reescritura de la maternidad, que supone que ésta deja de ser ese sitio aparentemente inocente, puro, apacible; que deja de pensarse como relación de supuesta completud entre madre e hija; sino que ahora es vista como relación compleja, tiránica a menudo; relación del débil que impone sus férreas convicciones, o su miedo, al más débil todavía que él. La maternidad, entonces (también la paternidad), viene a ser una “extraña forma del amor”, como bien dice la poeta en uno de estos textos. Si nos centramos en el protagonismo infantil, podríamos decir, quizás, que de lo que aquí se trataría no es ya de la otredad (a la que en última instancia apela Ludmer al hablar de las estrategias femeninas), sino de algo, acaso, aún más perturbador, la otredad de la otredad: ¿no es en cierto modo un hijo, y más la hija, la otredad de esa otredad que es la mujer?

Hay otros rasgos interesantes en estos poemas en los que merece la pena detenerse. Por ejemplo, la atmósfera de encierro que evocan: ¿es la infancia una especie de fortaleza custodiada por los adultos en la que el niño está encerrado, prisionero?, nos preguntamos, con inquietud, al leerlos. Y, también, su tratamiento del tiempo: los poemas abordan un pasado que, sin embargo, no ha terminado de irse, que sigue girando, en cierto modo, sobre el presente. Si, como ha dicho Octavio Paz, la poesía recrea un tiempo mítico,

[Continúa en la página siguiente]

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

estos poemas lo son doblemente, por su condición poética y, además, porque se acercan al tiempo de la infancia; tiempo que es, acaso, el más cercano al mito, que no cabe ubicar sin más en el pasado. “El tiempo del poema es distinto al tiempo cronométrico. ‘Lo que pasó, pasó, dice la gente’. Para el poeta lo que pasó volverá a ser, volverá a encarnar”, escribe Octavio Paz. Y estos poemas de Piedad Bonnett lo certifican: “Toda una vida / tratando de romper las ataduras”; “cómo he temido luego la furia de los débiles”; “y las palabras mágicas que intento todavía”. Recordemos, de paso, que esta reverberación del tiempo de la infancia en el presente es una de las obsesiones de Bonnett, que aparece, más o menos de modo intermitente, en muchos de sus libros. Así, por ejemplo, en *El hilo de los días*, al evocar la casa familiar y el tiempo de la infancia, la voz poética decía: “Aquí, en este cuarto, donde la luz ahonda el frescor de la cal / [...] Los días uno a uno se ensartaban / en un tejido sin un solo nudo”, para concluir vallejianamente: “¡Cuánto / roto sin remendar después en nuestros años!”. Aún más explícita era la declaración de “Revelación”, en *Ese animal triste*: “De niña me fue dado mirar por un instante / los ojos implacables de la bestia. / El resto de la vida se me ha ido / tratando inútilmente de olvidarlos”. Y todavía en “El silencio”, incluido en el más reciente poemario de Bonnett, *Las herencias*, leemos: “Se abre / la puerta del silencio / y espero, / -como un niño que despierta asustado a media noche / y cree oír pisadas allá fuera- / que llegue lo perdido. / Agua de la memoria rebosante de peces / déjame que respire”.

Pero vayamos a los textos de *Tretas del débil*. Ahí está ese primer poema, especie de presentación, de introducción a la historia, o las historias, que se contarán. Es ésta una presentación que alude al nacimiento de un mundo, un mundo particular, fantasmagórico, que surge entre la bruma; mundo reconocido y reconocible por pequeños, y decisivos, detalles: el agua hirviente, la adormidera, la luciérnaga. Tres elementos llamativos que no debemos olvidar: agua (hirviente, y que es, por lo tanto, herida que quema, duele); adormidera (algo que aquieta, aduerme, y que se cierra también, dócil); y la luciérnaga (“metáfora del tiempo”): tres elementos-símbolos que

[Continúa en la página siguiente]

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

reaparecerán en los demás textos. Tres elementos que conforman un mundo del que surge un *tú* que tiembla, todavía mudo, sin palabras.

El segundo poema inicia ya el discurso sobre las “extrañas formas del amor”. Se habla así, en este texto, de esa “forma extraña” en la que el amor consiste en convertir al otro en aquello que deseamos; forma extraña en la que, mientras supuestamente lo amamos, convertimos en objeto a ese alguien amado. Forma extraña (terrible) del amor maternal, con la que la madre (este nombre no se pronuncia en el poema, pero se trata, sin duda, de una figura que ocupa ese sitio) somete a la hija, anulándola, transformándola en su juguete: “Comprobaste con asombro dolido que no era bella tu muñeca reciente”; en manos de esa *otra*, que es “porfiada hacedora de milagros”, el *tú* infantil es convertido en objeto; muñeca, sin embargo, sin belleza suficiente, de la que se intenta, por todos los medios, que sea aquello que no es. Llama la atención en el poema la ironía, dolorosa ironía, que es uno de los recursos que confieren al texto su mayor fuerza: son precisamente sus cualidades positivas, acaso las mejores de la figura materna (la belleza como credo, la férrea voluntad, la fe en los milagros, la convicción, la firmeza regeneradora), las que terminan siendo, sin embargo, causantes de esa forma extraña del amor; las que acaban convirtiendo al *tú* infantil, a la hija, en esa “pequeña momia” atada a “su sarcófago de perfección”, del que ésta trata —pobre, inútil treta del débil- de escapar. Al final del poema, el *tú* infantil, confundido entre pasado y presente, fundido también con el yo poético (recordemos la luciérnaga), ya con cierta voz, nos resume en ese hermoso, polisémico verso (el amarre es real y metafórico), las graves consecuencias que tiene para la hija esa forma extraña del amor: “Toda una vida / tratando de romper las ataduras”.

El tercer poema es, en cierto modo, continuación del anterior o una variante del mismo. Ahora se trata del miedo, del miedo de la niña y del miedo de alguien que podemos identificar con la figura paterna (tampoco este nombre se dice, pero hay elementos en el poema que sugieren que de un padre se trata) y de cómo el miedo del segundo condiciona, configura el de la

[Continúa en la página siguiente]

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

primera. Otra vez, de nuevo, esa forma extraña del amor, esa treta que nada justifica: “Me regalaste un pájaro monstruoso / de alas sombrías y pico carnicero”, y otra vez la respuesta del más débil que el débil, al que no le queda más remedio que someterse (recordemos la adormidera, la docilidad): “Alimentarlo / fue mi mejor manera de quererte”. Y aquí está, de nuevo, el pasado que no es pasado (la luciérnaga): “¡Cómo he temido luego la furia de los débiles!”. Pero, al final, curiosamente, el poema se abre en dos tretas distintas: la primera, la del padre, que consiste en convertir al pájaro, al juguete, en una especie de doble de la figura castigadora que él mismo encarna: “El pájaro vigilaba mi jaula / como un verdugo ávido”; y de pronto, al final, la otra treta, ahora sí rebelde, de la niña; esa con la que, por fin, casi sin proponérselo, involuntariamente, consigue enfrentarse al adulto, al padre, subvertir el sitio dócil, mudo, de la infancia, y, además, empezar a convertirse en mujer adulta: “Yo pensaba que el mundo era cosa de hombres / mientras mis senos crecían / en abierta rebeldía”.

El cuarto poema ya no es exactamente historia, sino una especie de parábola: los cuentos infantiles vistos como tretas de sobrevivencia, como verdad mágica en la vida de un niño. Los cuentos como mundo donde en la infancia se habita, con el que una niña es capaz de mezclarse para acabar siendo cada uno de sus personajes, sin distinción de sexos, ni de sus caracteres humano o animal: “Yo era el gato con botas [...] el sastrecillo valiente [...] la doncella que duerme”; sin distinguir, incluso, los objetos de los sujetos: “Yo era la flecha el arco la puerta de cristal el pasadizo”. Mundo del que se salía para seguir adentro, que nunca terminaba, o que tenía perfecta continuidad con el real: “Y del infierno se podía volver con los tres pelos del diablo entre los dedos”. Mundo mágico que sigue, en cierto modo, siendo actual, como muestra ese final del poema, en el que percibimos, otra vez, un pasado que no es pasado, que insiste, que no se ha borrado; o en el que se trata de permanecer; nos lo dice ese verbo *intentar* que nos sorprende conjugado en la primera persona del presente y que, unido al adverbio de tiempo, *todavía*, y a la obstinada, terca repetición del sintagma *las palabras*

[Continúa en la página siguiente]

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

mágicas, nos trae el recuerdo de aquella luciérnaga que se anunciaba en el principio: “y las palabras mágicas, / y las palabras mágicas / y las palabras mágicas / que intento todavía”.

El siguiente poema supone un giro respecto a los anteriores. La voz poética deja de contar su propia historia y se convierte en narradora de la historia de un tercero, la hermana, en este caso; una hermana que, sin embargo, siguiendo la coherencia de la historia, imaginamos como doble de la niña protagonista. Una hermana-niña que ha perdido la inocencia infantil, que ha descubierto la existencia de la muerte en sus distintos modos (la herida, el agua que hierve) al percibirla a su alrededor: “La procesión de leprosos pasó camino al alto en peregrinación, rotas sus caras / donde brillan los ojos con el brillo vidrioso / de la muerte” o: “Seis jovencitas bellas y tristes, / hermanas de la abuela, murieron una a una / en su casona. Agitaban sus manos / para decir adiós desde su encierro, / como aves blancas que vuelan a morir en otras costas”. La hermana-niña, entonces, mira sus manos obsesivamente, “todos los días, cuando amanece”, en busca de las manchas, de las señales de la muerte. La hermana-niña pretende, acaso, con esta treta (la muerte es también un espacio asignado; ante ella, todos somos débiles, y un niño lo es todavía más), treta de débiles mortales, anticiparse a la muerte, conocerla antes de que ella misma la conozca. Al final del poema aparece la sentencia, lúcida, sobre la inutilidad, en este caso, de la treta; sentencia que nos devuelve otra vez a la luciérnaga, que viene de un pasado que sigue vivo: “No lo sabíamos: / Nacemos ya mordidos, hermana, por la muerte”.

El último poema es, más que historia, reflexión, meditación. “Desde el viejo bus, veo el mundo correr”, leemos. Y corren con él, en el poema, los árboles, el viento, “el niño que dice adiós”, “el postigo, la alambrada, el camino”. El poema resulta un hermoso final para la historia contada. Fin del viaje, fin de la infancia, parece decirnos. Todos se van de ella como quienes se marchan de viaje; desaparecen con velocidad, como figuras fugaces miradas desde un autobús: la vieja ventanilla desde donde se les ve marcharse es metáfora de ese hoy, de ese presente desde el que la voz

[Continúa en la página siguiente]

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

poética, cual luciérnaga, ha estado observando el pasado. Una pregunta queda, insistiendo, después del poema: “¿Son ellos los que se van, / son ellos los que huyen?”. La pregunta no deja respuestas, al revés, sugiere nuevas interrogaciones: ¿seguimos siendo los mismos después de la infancia, nos expulsan de ella, huimos o nos marchamos felices? Quedan, también, una recomendación y una afirmación: “No lloren, / madre, / padre. / El llanto de un adulto es una piedra / en la espalda de un niño silencioso”; esas, sí, menos ambiguas: no es el llanto de los padres una buena treta de consuelo cuando los hijos se están marchando de la infancia. Porque el llanto de los padres, de los adultos, es como el agua hirviente, una piedra, una herida para un niño; es, también, una forma extraña del amor.

Escribía Lezama Lima en uno de sus poemas más conocidos: “Deseoso es aquel que huye de su madre”. Cabría añadir, con estos poemas de Piedad Bonnett: y de su padre y de la infancia. Deseoso, que es acaso un sinónimo de poeta, es también, creo, aquel que, ya huido, puede mirar hacia atrás, hacia la infancia, como quien mira desde un viejo bus, y, como diría Bonnett, lograr transfigurarla. Y conseguir, como ella consigue (voy a decirlo con sus propios versos) que esa infancia vuelta poema sea ahora “tirabuzón, / anzuelo que se tira en viejas aguas”; “sanguijuela que extrae los venenos de la sangre”; “conjuro mágico”. Y es que el deseo poético, al fin, ha conseguido romper las antiguas, extrañas ataduras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONNETT, Piedad: *El hilo de los días*, [Bogotá], Concultura, 1995.
BONNETT, Piedad: *Ese animal triste*, Santafé de Bogotá, Norma, 1996.
BONNETT, Piedad: *Tretas del débil*, Bogotá, Aguilar, 2004.
BONNETT, Piedad: *Las herencias*, Madrid, Visor (Colección Palabra de honor), 2008.
JARAMILLO, Darío: “Los privilegios del olvido de Piedad Bonnett”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica-Filial Colombia*, 56 (2008), págs. 7-10.

[Continúa en la página siguiente]

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos: "Terca señal: la poesía de Piedad Bonnett" (en prensa).

LUDMER, Josefina: "Tretas del débil", en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.): *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Huracán, 1984, págs. 47-54.

PAZ, Octavio: *El arco y la lira*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1956.

SOLANES, Ana: "Piedad Bonnett: No hay nadie más narcisista que un poeta" [entrevista], *Cuadernos Hispanoamericanos*, 701, (2008), págs. 129-144.

Luis Alberto DE CUENCA

Bajorrelieve asirio ¶ The Horse Soldiers ¶ No conoces la siesta ¶
La mujer sin cabeza ¶ Shakespeare y Rita

BAJORRELIEVE ASIRIO

Los asirios basaron su sistema de gobierno en la crueldad y el terror. Asiria nunca dio nada a cambio de los tributos que imponía: ni una administración, ni una cultura, ni siquiera seguridad; tan sólo miedo. Cuando Nínive, la «madriguera de los leones» de la Biblia, cayó, en 625 antes de Cristo, todo el Creciente Fértil respiró aliviado. Nadie lamentó su destrucción. Nadie se preocupó de reconstruirla. Nínive fue abandonada para siempre, e incluso se perdió la memoria de su asiento (José Pijoan, 1948)

Les gustaba matar, deportar muchedumbres,
empalar, cortar cuellos y levantar pirámides
de cabezas cortadas, incendiar las cosechas,
desollar a los hijos de los reyes rivales
y clavar sus pellejos en las torres más altas
de sus propios palacios, saquear las ciudades
rebeldes y cegar el cauce de los ríos
con pilas de cadáveres...

Y, sin embargo, cuánta enorme y delicada
belleza y cuánta vida terrible y fascinante
puede uno encontrar en las salas asirias
del Museo británico. Yo cambio todo el arte
occidental del siglo XX por uno solo
de esos bajorrelieves que hacen hervir la sangre.

¶

Luis Alberto DE CUENCA

THE HORSE SOLDIERS (1959)

La guerra era la guerra en aquella película.
Los cañones sonaban de verdad. Los heridos
sufrían de verdad. El cielo reflejaba
el rojo de la sangre mezclado con el fuego
de las detonaciones, y el terror se extendía
por el estremecido paisaje, como un ángel
oscuro desplegando sus alas de murciélago
sobre la inmensidad de la verde planicie,
salpicada de cuerpos destrozados. La guerra
era furia en *Misión de audaces*, y sonido
que estallaba en las sienes, y era un cuento contado
por un idiota (y todo eso que dice Shakespeare
en *Macbeth*).

Pero había grandeza en esa guerra.

Y John Ford, que no era ningún idiota, supo
subrayar ese aspecto (hoy tan poco política-
mente correcto) y darle a la guerra un sentido
más allá del vacío, más allá del dolor.
La nobleza, el honor, la bravura, el espíritu
de sacrificio, la caballerosidad,
el coraje y la buena crianza son virtudes
que habitan en el pecho de los héroes del Norte
(y también, cómo no, de los confederados)
mientras van a la guerra y desgranán sus épicas
canciones de batalla, y mientras sus azules
siluetas a caballo se recortan, triunfales,
sobre un alucinante crepúsculo de gloria.

Mientras van a la muerte como quien va a una cita
de amor o de amistad.

Luis Alberto DE CUENCA**NO CONOCES LA SIESTA**

Nunca has dormido siesta, y algo te habrás perdido,
porque, en la hora difícil en que un copioso almuerzo
se agita en la sentina de tu cuerpo, no hay cosa
que más relaje el ánimo y distienda el espíritu
que una gloriosa siesta, regalo de los dioses
para aliviar el peso de tu glotonería.
¡Digestiones horribles con los ojos ausentes
y la barriga hinchada! ¡Sórdidas sobremesas
en que no eres capaz de articular palabra,
colgado como estás del árbol del empacho!

No conoces el sueño después de las comidas,
ese sueño benéfico, liberador, aéreo,
que te traslada a un mundo de excelsas beatitudes
donde aún no has tenido que nacer y, por tanto,
sigues siendo feliz. No conoces la siesta,
ese líquido amniótico donde nadar sin límite,
ese tibio regazo donde apoyar el alma,
esa dulce memoria del primer paraíso.

Luis Alberto DE CUENCA**LA MUJER SIN CABEZA**

Encontré tu cabeza en el lavabo.
No perdí yo la mía. Marqué el cero
noventa y uno. «Policía al habla»,
dijo una voz cansina al otro lado
del teléfono. Dije: «Yo no he sido,
pero hay una cabeza de señora
recién decapitada en mi lavabo.»
«No toque nada. Vamos para allá.»
Colgué. Tenía sólo unos minutos
para hacer lo que debe hacer un hombre
que quiere a una mujer cuya cabeza
ha sido seccionada limpiamente
del resto de su cuerpo de un hachazo:
besar tu boca, que por vez primera
en muchos años no me torturaba
con su insípida charla, darte un breve
pellizco cariñoso en la mejilla,
decirte adiós e ir a pegarme un tiro
antes de que llegaran los maderos.

[“Bajorrelieve asirio”, “*The Horse Soldiers* (1959)”, “No conoces la siesta” y “La mujer sin cabeza” pertenecen al poemario *La vida en llamas*]

Luis Alberto DE CUENCA**SHAKESPEARE Y RITA**

Leer a William Shakespeare y conocer a Rita han sido los dos hechos cruciales de mi vida.

Ahora sólo me queda Shakespeare. Rita se fue al país de las sombras y no puede volver.

«Quand on est jeune, on a des matins triomphants». No se puede negar que es un verso genial.

Yo era joven entonces, y mis mañanas eran tan victoriosas como la alergia en primavera.

Como había sacado matrícula en reválida, mis padres me compraron la traducción de Astrana.

Y en ella leí al viejo Will, con su papel biblia y sus cortes pintados y demás maravillas.

De todo su teatro me quedo con *Macbeth*. Lo del «ruido y la furia» nunca lo olvidaré.

Aunque también me gusta mucho *La tempestad*: y de sus personajes prefiero a Calibán.

De las chicas de Shakespeare, apuesto por Ofelia. Entre otras cosas, porque Rita era igual que ella.

Luis Alberto DE CUENCA

De Shakespeare aprendí que todo son palabras.
De mi primer amor, que todo vale nada.

Cardona, 26 de agosto de 2006.
[Inédito en libro exento]



Los versos en llamas de Luis Alberto de Cuenca

Javier LETRÁN

(Universidad de Saint Andrews)

Los poemas que aquí se reúnen pertenecen todos a la, hasta ahora, última etapa de la poesía de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950). Los cuatro primeros se insertan en *La vida en llamas* (Madrid, Visor, 2006), con el que el poeta del barrio de Salamanca obtuvo el XXVII Premio Ciudad de Melilla en 2005. El quinto, "Shakespeare y Rita", permanece inédito en libro exento, aunque en calidad de tal apareciera hace poco en la última edición de *Su nombre era el de todas las mujeres y otros poemas de amor y desamor* (Sevilla, Renacimiento, 2008), la antología luisalbertiana de poesía amorosa primorosamente preparada por el estupendo poeta lucentino Manuel Lara Cantizani.

Todos los poemas, por lo tanto, ejemplifican estilísticamente lo que el autor ha denominado una estética de línea clara, a la que se ha mantenido fiel, prácticamente, desde comienzos de los años ochenta del pasado siglo, y que cristalizó de manera deslumbrante en *La caja de plata* (1985). A este respecto pueden resultarnos esclarecedoras dos declaraciones del propio L. A. de Cuenca. En la primera, al hilo de su concepción clásica de la claridad de estilo y de pensamiento, nos ofrece también una breve definición de lo que él entiende por literatura: "El polígrafo sueco Esaias Tegnér el Viejo (1782-1846) dejó escrito: «Si no puedes decir algo con claridad, es que no sabes qué quieres decir. Lo dicho oscuramente es lo pensado oscuramente.» El objetivo de la literatura no es, pues, la confección de bromas metaliterarias para iniciados al tanto de los últimos modelos críticos. El objetivo de la literatura es reflejar los anhelos, angustias y frustraciones de la especie humana real en un espejo imaginario, y hacerlo de la forma más clara y nítida posible" (1). En la segunda, nos proporciona las cuatro claves fundamentales en las que, a su entender, reside la emoción poética: "El concepto que valoro más a la hora de escribir poesía es la sinceridad (una «sinceridad» entre comillas que implica el concepto, también entrecorillado, de la «obligatoriedad» o «necesidad» del poema). Pero no me interesa la

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

sinceridad si no va acompañada de la claridad. Pienso que es de la sabia conjunción entre sinceridad, claridad, técnica y sensibilidad de donde surge la emoción poética. Soy mal lector de poesía contemporánea en la medida en que la poesía contemporánea no suele preparar bien esos cócteles” (2).

En los poemas que a continuación interpretaremos podremos constatar que, al contrario de lo que ocurre con muchas poéticas en las que las intenciones expuestas por el escritor tienen poco que ver con los resultados presentados al penitente lector, L. A. de Cuenca lleva a cabo ese programa con exquisita escrupulosidad. Y para ello se vale de un sinfín de estrategias estilísticas que se convierten en caracterizadoras de esta etapa de madurez poética del autor: la rigurosa delineación del tema, la adecuación del registro lingüístico a la perspectiva escogida para enfocar ese tema, el tono conversacional, el humor, la precisión narrativa conseguida mediante el empleo de estructuras cerradas propias de la poesía epigramática, el aprovechamiento de los recursos de la retórica clásica (isócolos, paralelismos, antítesis, anáforas, metáforas en aposición y como complemento del nombre, símiles...), el predominio de los sustantivos y los verbos frente a los adjetivos, el empleo de estructuras métricas isosilábicas (endecasílabos y alejandrinos en su mayoría), etcétera. Todo ello demuestra que, en relación con la primera etapa *novísima* del autor, pasamos de “una poesía que dice ‘palabras’ a una poesía que dice ‘cosas’”, según la feliz formulación de Julio Martínez Mesanza (3), o lo que es lo mismo, siguiendo a Juan José Lanz: “la poeticidad del poema se traslada del verso a la construcción del conjunto” (4).

Al ocuparme de la primera composición, “Bajorrelieve asirio”, aplicaré una perspectiva analítica que, aunque no exhaustiva, podríamos clasificar como microscópica o radiográfica —y que, para alivio del lector, no repetiré en los poemas restantes—. El objetivo no es otro que el de desenterrar, en una labor exegética que tiene algo de arqueológica, todo el trabajo que queda oculto bajo el manto de aparente naturalidad del poema, de modo que podamos percibir que la claridad y la sencillez expresivas por las que aboga

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

el autor madrileño para divertir, emocionar y hacerle la tarea más grata al lector es el fruto de una compleja red de decisiones lingüísticas y literarias (métricas, prosódicas, retóricas, etc...) que demuestran la pericia técnica del poeta. Es decir, para que se note que “sólo el trabajo borra las huellas del trabajo” (5).

Así pues, en “Bajorrelieve asirio” hallamos a un Luis Alberto de Cuenca que, como sus admirados poetas alejandrinos (Calímaco de Cirene o Euforión de Calcis, por poner dos ejemplos caros al autor), trabaja a partir de fragmentos de obras ya existentes, sin que ello menoscabe la originalidad del texto resultante. En este caso, el lector puede percibir cómo en el poema se mixturán armónicamente el ingrediente erudito y el vivencial, procedimiento constante en la obra poética luisalbertiana que alcanzará su formulación más equilibrada a partir, sobre todo, de *La caja de plata*.

La anécdota o experiencia que sirve de base a este poema es de tipo cultural y resulta fácilmente deducible tras la lectura del mismo: una visita al Museo británico londinense y, en particular, a las salas asirias del mismo, en las que la atención del protagonista del texto (un trasunto, no nos engañemos, del propio autor) se detiene en la contemplación de los bajorrelieves que, a modo de viñetas esculpidas en paneles de piedra, nos ofrecen retazos de la vida —guerrera, religiosa o cortesana— de aquella antigua civilización. A partir de este hecho, el poeta madrileño nos transmite en su texto la impresión que dicha contemplación ha producido en su ánimo (o en el del protagonista poético, como usted prefiera), así como la reflexión final que le lleva a plantearse, y que supone toda una declaración de principios estéticos (y éticos: *nulla aethetica sine ethica*), de ahí la relevancia de que dicho poema se inserte en la primera sección de *La vida en llamas*, titulada, como el marbete autopropuesto para su producción lírica de madurez, “Línea clara”.

Si exceptuamos el título y su correspondiente función catafórica —a la que terminaremos volviendo—, en la estructura del poema podemos distinguir tres partes bien diferenciadas. Aunque se trate de un elemento paratextual, la primera la constituye, a modo de introducción, la extensa cita del historiador

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

barcelonés José Pijoan (1881-1963), extraída de su *Breviario de la historia del mundo y de la humanidad* (Barcelona: Salvat, 1948) y convenientemente adaptada, al más puro estilo helenístico, por el propio poeta (6). En ella se destacan la crueldad y el terror como rasgos caracterizadores del imperio asirio. La segunda parte quedaría constituida, a su vez, por el primer bloque textual del poema en sí (vv. 1-8), separado del segundo mediante un doble espaciado. En este bloque textual el autor glosa la cita de Pijoan que encabeza la composición, ilustrándola mediante la enumeración predominantemente asindética de ejemplos particulares de la brutal violencia ejercida por las tropas asirias. El poeta destaca, además, la arbitrariedad de esta barbarie haciendo depender a todos los infinitivos que denotan las diferentes acciones (*matar, deportar, empalar, desollar*, etc.) del verbo axiológico *gustar*. Nótese, finalmente, cómo en el nivel fónico las series aliterativas de oclusivas sordas (de manera especial, pero no exclusiva, las velares: *cortar, cuellos, cabezas, cortadas, cosechas, clavar, saquear*) y de vibrantes simples y múltiples (los infinitivos y palabras como *reyes, rivales, torres, rebeldes, ríos*) se alían con la configuración rítmica (anapéstica) de los alejandrinos en los seis primeros versos, con sus acentos principales en la tercera y sexta sílaba de cada hemistiquio, para, de manera muy efectiva, darle aún mayor contundencia y viveza (no exenta de truculencia) a lo que se nos está contando. Los últimos dos versos de esta sección rompen, sin embargo, el ritmo anterior y lo cambian por otro de tipo yámbico, tanto en el alejandrino como en el heptasílabo que sirve para poner fin (aunque sea con puntos suspensivos) a la serie de atrocidades cometidas por los paisanos de Asurbanipal (atrocidades que, en estructura anular, se iniciaban con el verbo *matar* y terminan con el sustantivo *cadáveres*). La tercera parte del poema se corresponde con el segundo bloque textual (vv. 9-14) que, considerado globalmente, contrasta, mediante antítesis, con el primero. En este sentido, si en los primeros ocho versos leíamos una descripción más o menos objetiva (uso de la tercera persona, predominio de los verbos en infinitivo así como de los sustantivos en detrimento de los adjetivos) de las prácticas sanguinarias asirias, con las que llegábamos a horrorizarnos, en este segundo bloque el

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

poeta, ya en primera persona, pondera la belleza y la fascinación que le produce el arte de aquel país del Asia antigua conservado en el Museo británico (vv. 9-12), llegando a proponer, un tanto hiperbólicamente, el trueque de una sola muestra de aquellas viñetas escultóricas por todo el arte occidental del siglo XX (vv. 12-14). Desde un punto de vista estilístico, en esta tercera parte, dividida a su vez en otras dos por el punto y seguido que apuntala la cesura en el duodécimo verso, podríamos señalar cómo ese contraste radical con el primer bloque del poema se lleva a cabo de varias maneras, además de por la obvia introducción de la locución conjuntiva adversativa. Así pues, frente al tono objetivo y descriptivo de la primera parte que comentábamos más arriba, se introduce ahora la subjetividad mediante el valor expresivo del pronombre interrogativo indirecto (repetido en dos ocasiones) y el empleo de nada menos que cuatro adjetivos en las dos primeras líneas de esta parte final, en las que también es perceptible el uso del polisíndeton para dotar de mayor energía a la fascinación expresada por el *yo lírico* (y en oposición, una vez más, al predominio del asíndeton en el primer bloque textual). La sentenciosa afirmación final, iniciada por el pronombre de primera persona, termina certificando el triunfo de la esfera de lo subjetivo sobre lo objetivo. Y esta arbitrariedad final del poeta (de nuevo la estructura anular) nos hace regresar al inicio del poema, donde encontrábamos la violencia del capricho de los guerreros asirios (“Les gustaba matar”, etc.).

Para ir terminando este comentario, podríamos afirmar que la fuerza poética del texto reside en la paradoja resultante del enfrentamiento entre la barbarie perpetrada por el imperio asirio y la belleza procedente de la práctica artística del mismo pueblo (la vieja antinomia entre la civilización y la barbarie, en suma). El lector percibe que esta paradójica constatación da cuenta también de la complejidad esencial del ser humano, en el que la animalidad y la civilidad, lo salvaje y lo refinado, los bajos instintos y las aspiraciones espirituales se dan la mano. Por último, el poema concluye con una afirmación taxativa que, como ya adelantábamos, es una declaración de principios estéticos: el autor se posiciona defendiendo un arte que sea capaz

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

de “hacer hervir la sangre” del espectador, como esos bajorrelieves asirios que siguen conmoviendo varios milenios después de que fuesen esculpidos. El bajorrelieve del título —dijimos que volveríamos a él— se constituye así en signo trisémico: reflejo de un mundo ido, fascinante para la sensibilidad contemporánea que sobre él se proyecta; símbolo paradójico pero fiel de la condición humana, y bandera de una manera de entender el arte como propulsor del placer estético y de la reacción emocional del espectador.

Espero que, como proponía al principio, este análisis radiográfico haya servido para hacer visibles las estrategias compositivas que pueden quedar ocultas —tanto como la (casi) imperceptible rima asonante que va hilvanando los versos pares— bajo la superficie textual y que forman parte indisociable de la efectividad comunicativa, estética y emocional del poema.

En “The Horse Soldiers (1959)” encontramos de nuevo un motivo cultural como punto de partida en la elaboración del texto. Éste se inserta en la segunda sección de *La vida en llamas*, rotulada “Carteles de cine” y compuesta por diez poemas (todos, por cierto, escritos en versos alejandrinos, con el ocasional heptasílabo que sirve para introducir una leve variación rítmica) cuyos títulos se corresponden con los de las películas en las que se basan y el año de estreno de las mismas. Este último dato le sirve a De Cuenca para ordenar los poemas cronológicamente y facilitar al lector la percepción de la ineludible relación histórica y biográfica que mantiene con esas cintas. El eclecticismo cinematográfico (y cultural) del autor madrileño queda patente en la elección de esa decena de filmes, que van desde el cine mudo de los años veinte del siglo pasado (*Die Nibelungen*, de Fritz Lang) hasta el de animación digital de comienzos del siglo vigente (*Shrek*, de Andrew Adamson y Vicky Jenson), pasando por clásicos del cine negro como *The Big Heat*, también de Fritz Lang, o de la ciencia-ficción en el caso de *Star Wars*, de George Lucas. Del mismo modo que en el poema anterior, “Bajorrelieve asirio”, la provocadora afirmación final del poeta implicaba un rotundo rechazo de una concepción demasiado intelectualizada del arte, la selección de películas de esta sección supone una apuesta firme por el cine

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

de género, habitualmente considerado como ajeno a la *gran* o *alta* cultura. Por el contrario, ni una sola cinta de las que pueden ser calificadas como *de arte y ensayo* ha merecido la atención del autor en este personalísimo ramillete cinematográfico.

Traducida a nuestro idioma como *Misión de audaces* y ambientada en la guerra de secesión estadounidense (1861-1865), la película de John Ford, protagonizada por John Wayne y William Holden, nos narra la incursión suicida de un grupo de soldados de la caballería de la Unión en territorio sureño. El objetivo es destruir un importante nudo ferroviario donde se almacenan y distribuyen armas y víveres indispensables para el enemigo. La grandeza de la misión reside en el hecho de que el regreso con vida al territorio unionista es poco menos que imposible.

Esa grandeza heroica que surge de la ética del deber cumplido es la que precisamente se erige en el núcleo temático del poema luisalbertiano, estructurado esta vez también en tres partes delimitadas con nitidez por la disposición gráfica del texto (quiebra del décimo tercer verso para separar la primera y la segunda parte, prácticamente simétricas; doble espaciado para introducir la coda final). En la primera de ellas (vv. 1-13) el poeta describe, a partir de la tautología del primer verso, la veracidad de la representación de la contienda bélica en el filme (el ruido de los cañones, el sufrimiento de los heridos, el terror que hace estremecerse hasta el paisaje y que se extiende sobre él “como un ángel / oscuro desplegando sus alas de murciélago”, la sangre y los cuerpos destrozados desparramados por el campo de batalla...), además de subrayar, intercalando con habilidad en su discurso unos versos muy conocidos del acto final del *Macbeth* de Shakespeare (“[la vida] es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada”), el sinsentido de dicho conflicto (y nótese que donde el dramaturgo inglés escribía “vida” el poeta madrileño escribe “guerra”, cruzándose y fecundándose ambos términos con sus respectivas connotaciones en el proceso descodificador de la lectura: por un lado, la vida, absurda como la guerra y, por otro lado, la guerra, absurda como la vida).

La segunda parte (vv. 14-27), igual que ocurría en “Bajorrelieve asirio”,

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

contrasta antitéticamente, ya desde la conjunción adversativa con la que se inicia, con el primer bloque textual. Así, si aquel termina señalando el sinsentido del horror que de manera tan gráfica y efectiva se dibujó en los primeros versos, este segundo bloque comienza ponderando la grandeza que, pese a todo, supo identificar John Ford en la representación cinematográfica de dicho conflicto. Esa grandeza se opone radicalmente al relativismo moral que, según el autor, cristaliza en fenómenos contemporáneos tan denostados por él como la corrección política (y nótese cómo el encabalgamiento léxico que se produce entre los versos 16 y 17 hace que el lector se detenga precisamente en este aspecto). De ahí que resulte lógico que, a continuación, se aplauda la capacidad del director norteamericano de saber “darle a la guerra un sentido / más allá del vacío, más allá del dolor” a través del reconocimiento de una serie de valores o virtudes morales que se enumeran en los versos 19-21 (la nobleza, el honor, la bravura, el espíritu de sacrificio, etcétera) y que pueden encontrarse tanto en los héroes del Norte como en los confederados, puesto que lo que realmente importa en el poema no es decantarse por uno de los dos bandos en contienda, sino el realce de la *grandeza* que ambos comparten en cuanto que portadores de una serie de principios identificables con una ética del heroísmo. En cualquier caso, el lector familiarizado con la poesía luisalbertiana conoce de sobra la predilección del autor por la figura del héroe, y cómo ésta debe ser encuadrada dentro de una dimensión fundamentalmente mítica o arquetípica, lo que puede explicar la sublimación final de los soldados en acción que encontramos en los cuatro últimos versos de esta segunda sección. Una sublimación que se ve rematada en la tercera parte del poema (vv. 28-29) con la reverberación iterativa de una última cláusula temporal que certifica, en logrado anticlímax, el carácter trágico del héroe, que éste acepta del mejor grado posible “como quien va a una cita / de amor o de amistad” (7).

“No conoces la siesta” nos ofrece el rostro más amable del humor luisalbertiano, ya perceptible desde el mismo título y la propia elección del

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

tema que éste anuncia. Pocos autores hoy en día se atreverían a dedicar un poema a semejante asunto, ante el temor de ser acusados severamente por la crítica más prosecta y adusta de prosaicos, anacrónicos y burgueses epígonos campoamorinos. Evidentemente, no es el caso de Luis Alberto de Cuenca, para solaz de sus numerosos lectores. En un artículo ya algo lejano pero saludablemente vigente, J. A. Masoliver Ródenas señalaba que, con la diáfana vitalidad de sus imágenes, la poesía de L. A. de Cuenca (se refería a *La caja de plata*) actuaba como un eficaz antídoto contra la solemnidad que alienta en el corazón de nuestra tradición cultural (8). Y, efectivamente, poemas como éste demuestran con creces la huida del autor de una concepción de la lírica exclusivamente circunspecta y gravosa, alejándose del malditismo asociado al género desde el Romanticismo y afirmando sin ambages —y no sin cierta provocación— su propia condición burguesa. En cuanto al poema en sí, en cuya armazón retórica no nos detendremos en detalle por cuestiones de espacio, De Cuenca construye un original y divertido elogio de la siesta mediante el empleo de una estructura textual bimembre en la que abundan las hipérboles y con la que trata de convencer a una segunda persona innominada que jamás ha probado “el sueño después de las comidas” de los beneficios somáticos y espirituales que éste proporciona. Así, mientras en la primera parte (vv. 1-10) el énfasis recae en los efectos nocivos de un almuerzo demasiado abundante, en la segunda (vv. 11-18) lo hará sobre los efectos reparadores de ese sueño vespertino que suele considerarse uno de los rasgos identitarios de lo español en el extranjero. Si la nota final del primer bloque poemático era claramente cómica, gracias al efecto hiperbólico de las dos cláusulas exclamativas, la del segundo bloque tiene un cariz mucho más elegíaco, logrado mediante la disposición paralelística de las tres metáforas aposicionales que cierran el poema (una por cada alejandrino) y que hacen regresar al *yo lírico* a su prehistoria biográfica en el vientre materno. Interpretaciones freudianas al margen, nos parece que se trata de un broche final ciertamente conseguido, y que deja al lector con un sabor agridulce que es característico de gran parte de la poesía de madurez del autor madrileño.

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

“La mujer sin cabeza”, por su parte, nos muestra el lado más oscuro y tenebroso del humor luisalbertiano. Se trata de un poema en el que el divorcio entre el *yo biográfico* y el *yo lírico* se hace evidente, ejemplificando así la vertiente más decididamente ficcional de la producción poética de L. A. de Cuenca, aquella en la que la literatura adquiere un marcado carácter de representación (9). De hecho, el comienzo *in medias res*, el uso de una primera persona masculina dirigiéndose a un tú femenino, el tono frío y distante de la voz poemática, el breve diálogo, la anécdota policial, la tensión narrativa y la violencia extrema teñida de humor negro que identificamos en los primeros nueve versos sitúan al texto en la órbita de los poemas que componían “Serie negra”, la sección central de *La caja de plata*, protagonizada por un *yo poético* ficticio que adoptaba la figura de un detective privado duro y mujeriego en la estela de los héroes del cine y la literatura policíacos. Es más, si el autor hubiese decidido terminar el poema con un punto y final tras la última palabra del noveno verso (en “Serie negra” encontrábamos nueve poemas de nueve endecasílabos cada uno), éste —salvando las diferencias— no desentonaría demasiado entre aquellos. Esos primeros nueve versos constituyen, en cualquier caso, la primera parte de este particular monólogo dramático, que se cierra una vez que el protagonista cuelga el teléfono tras avisar a la policía de su terrible hallazgo. En la segunda parte, que llegaría hasta el final, el autor da rienda suelta a su repertorio humorístico más truculento y despeja cualquier duda (si es que la hubiera habido) acerca del responsable de la decapitación. Éste no es otro que esta especie de Perseo psicópata y degradado que había traspasado el límite de lo soportable en su convivencia matrimonial y al que no se le ocurrió mejor manera de ponerle freno a su infelicidad que cortarle la cabeza a su particular Medusa y terminar rubricando su culpabilidad volándose los sesos de un disparo. La utilización del monólogo dramático cumple, por tanto, uno de los principales cometidos de dicha modalidad poética a la perfección: explorar recónditos aspectos del alma humana que, de otro modo, por su condición de tabú, resultarían difícilmente digeribles para el lector, especialmente el de poesía.

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

En “Shakespeare y Rita”, el último poema de la selección, se dan cita los grandes temas de la poesía del autor: la cultura y la vida, el amor y la muerte. El texto se compone de diez dísticos o pareados alejandrinos, divididos, en un nuevo alarde formal que vuelve a dar sobrada cuenta de la habilidad técnica del poeta madrileño, en dos series de cinco dísticos cada una, simétricamente dispuestas si atendemos a la rima asonante utilizada en cada uno de ellos (así, los primeros pareados de cada serie comparten rima en -í/a; los segundos, en -é; los terceros, en -á; los cuartos en -é/a; y los quintos en -á/a). Del mismo modo que los dísticos se agrupan de dos en dos, casi sin que nos demos cuenta, los dos nombres del título, aparentemente dispares, acaban enlazándose al final del texto.

De acusado carácter autobiográfico, y con un tono cuidadosamente menor en el que la emoción melancólica de la mirada elegíaca se domeña con mesura y contención, por una parte, y con unas ligeras gotas de humor, por otra, el poema nos ofrece un análisis de “los dos hechos cruciales” de la vida del autor, ambos acaecidos durante la impresionable etapa de la adolescencia y cifrados en sendos nombres propios: uno, Shakespeare, perteneciente al ámbito de la experiencia cultural, y otro, Rita (Macau), perteneciente al ámbito de la experiencia amorosa. De su admiración por el dramaturgo inglés tenemos infinidad de muestras a lo largo de su obra, donde las alusiones a la producción dramática del Cisne del Avon son una constante —ya lo veíamos, por ejemplo, en “The Horse Soldiers”, donde se refiere al mismo pasaje de *Macbeth* al que nos remite el séptimo dístico, en el que se insiste en el sinsentido de la existencia humana— (10). La honda huella dejada en su alma por Rita Macau, la novia adolescente muerta en un accidente de tráfico a los diecinueve años de edad (“Rita se fue / al país de las sombras y no puede volver”), quedará también marcada a fuego en la poesía del autor, ya desde su segundo libro, *Elsinore* (1972), dedicado por entero a ella y estructurado, crípticamente, en cuatro partes encabezadas por sendas palabras griegas cuyas letras iniciales terminaban formando el acróstico “Arit”, un anagrama del nombre de la amada fallecida (11). En la portada del libro, debajo del título —que hace alusión al palacio danés de

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

Hamlet—, podíamos ver una reproducción de la “Ofelia” (1852) del pintor prerrafaelita John Everett Millais, cuadro en el que la contrariada enamorada del príncipe danés aparece ahogada en el río y que opera, así, como correlato objetivo pictórico de la historia de amor y muerte que subyace al poemario. Como puede comprobar el lector, la historia de Shakespeare, Rita y Luis Alberto de Cuenca tiene ya casi cuatro décadas de antigüedad. Por eso no podemos sorprendernos de lo que afirma en el noveno dístico del poema: “De las chicas de Shakespeare, apuesto por Ofelia. / Entre otras cosas, porque Rita era igual que ella”. En esa mirada elegíaca que conforma el poema, De Cuenca recurre también a versos ajenos que considera propios porque los siente suyos: «Quand on est jeune, on a des matins triomphants» (12), libérrimamente traducido en el cuarto dístico, ajustándose como anillo al dedo a las personales circunstancias biográficas del poeta (13). Y es que ahí reside, precisamente, la clave de lectura del texto: en la imbricación de la cultura y la vida, de modo que la lección que el poeta extrae de la experiencia cultural (la lectura de Shakespeare [14]) y la que extrae de la experiencia vital (el amor y la muerte de Rita) vienen a ser la misma, porque las dos son complementarias y se enriquecen recíprocamente, aunque sólo sirvan para llegar a la misma desolada conclusión acerca de lo que somos: palabras, nada.

Así acaba nuestro recorrido por esta pequeña pero suficiente selección de poemas en la que asoman los temas de siempre de L. A. de Cuenca (el arte, los libros, el cine, los héroes, el sueño, el amor), unos temas de siempre que, sin embargo, se van remozando con los nuevos acentos que el avance inexorable del tiempo les va prestando, y que se traducen en unos tonos más graves, más meditativos, más melancólicos, pero también más combativos ideológicamente, más acusadamente morales, incluso más provocadores. Será porque el fuego que flamea en el título y en los versos del libro en el que se incluyen los cuatro primeros textos aquí recogidos, y a cuyo ciclo vital también pertenece el quinto, es, como sugería el viejo Heráclito, agente de destrucción, pero también de renovación (15).

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

Notas

1. L. A. de Cuenca, "Literatura y claridad", en *Señales de humo*, Valencia, Pre-textos, 1999, págs. 157-158.
2. L. A. de Cuenca, "Mi poesía", *Señales de humo*, pág. 164.
3. J. Martínez Mesanza, "Temas y formas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", *Zarza Rosa. Revista de poesía*, 7 (octubre-noviembre 1986), pág. 21-35 (26).
4. L. A. de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, ed. J. J. Lanz, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 26.
5. La cita la atribuye J. L. García Martín a J. Whistler y la utiliza aplicándola a la poesía de Miguel d'Ors. Vid. J. L. G^a Martín, "Miguel d'Ors y la nieve de Wyoming", en *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, págs. 67-71 (67).
6. La cita de Pijoan dice, en realidad, así: "En la historia del mundo aparecen personajes tanto o más crueles que los monarcas asirios, pero en Asiria vemos a la crueldad erigida en sistema de gobierno. Asiria no daba nada a cambio de los tributos que imponía, no llevaba a los pueblos que esclavizaba ni una administración ni una cultura, ni aun seguridad; los que habitaban en la periferia de sus dominios tenían que defenderse por sí mismos de los ataques de sus enemigos. El régimen de Asiria consistía tan sólo en nombrar para cada una de las provincias en que dividía los países conquistados un gobernador, encargado de cobrar y enviar los tributos. Asiria empleó el sistema de atemorizar, y hay que reconocer que lo hizo con éxito durante varios siglos; pero en el día de su desgracia, ninguna de sus provincias corrió a defenderla. Nínive, la famosa capital de los últimos reyes asirios, cayó sin remisión, en 625, atacada por las bandas de escitas y medos que empezaban a extenderse por Asia. Son los arios, los guerreros nórdicos de que hemos hablado ya en otro capítulo, los que destruyen a Nínive, la madriguera de leones, como la llamaba la Biblia. Nadie lamentó su destrucción ni nadie se preocupó por reconstruirla. Mientras Babilonia se iba poblando de nuevo, después de cada castigo, Nínive quedó abandonada, y hasta se perdió el recuerdo de su asiento" (*Breviario de la historia del mundo y la humanidad*, tomo I, pág. 124). Podríamos aplicar aquí al poeta las mismas palabras que él dedicara a Euforión de Calcis: "Un erudito como él trabajaba mediante *excerpta*, confeccionados probablemente en su propio despacho, de los que extraía temas y palabras que rivalizaban en singularidad y rareza, desde el detalle mitológico más caprichoso hasta el recuerdo histórico más extravagante. Un método tal no entraña, en mi opinión, el concepto de plagio (concepto ajeno a la antigüedad, por otra parte), ni convierte al poeta y estudioso de Calcis en un vulgar *pasticheur*, ni menoscaba su originalidad. Es en la selección de esos *excerpta* y en el acoplamiento de los distintos cuadros o pormenores elegidos donde brilla con luz propia el arte y la técnica (el arte es primordialmente *téchne*, «habilidad») de Euforión, un erudito artesanal con destellos de artista" (L. A. de Cuenca, *Museo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, págs. 65-66).

[Continúa en la página siguiente]

Javier LETRÁN

7. Remito al lector interesado en el papel de la figura del héroe en la poesía de L. A. de Cuenca a mi libro *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca* (Sevilla: Renacimiento, 2005). Véanse, especialmente, las págs. 256-265.
8. J. A. Masoliver Ródenas, «Luis Alberto de Cuenca: historia de un egocidio», *Hora de poesía*, 43 (enero-febrero 1986), págs. 75-80 (79).
9. Juan José Lanz, “La literatura como representación en *Poesía (1970-1989)*, de Luis Alberto de Cuenca”, *Ínsula*, 535 (julio 1991), págs. 24-26.
10. Sobre la impresión causada por el descubrimiento de la obra de Shakespeare nos contaba el poeta lo siguiente en uno de sus artículos periodísticos, sumamente revelador en cuanto al contenido del poema que analizamos: “El William Shakespeare de Hugo me llevó a las obras de Shakespeare, que leí en la espléndida versión de don Luis Astrana Marín. Aquello fue el Apocalipsis. Me pasé todo quinto de bachillerato recuperándome de la impresión. De repente llegaba Shakespeare (además de una prima mayor que yo) a descubrirme qué era la vida, qué ocurría en mi alma cuando se disputaban su territorio los sentimientos más diversos, anunciando el final de la niñez. Llegaban Shakespeare y el deseo a mi cuarto de adolescente, y con ellos el odio, y la envidia, y la inquietud, y la soledad. Y junto a todas esas cosas que inundaban de noche el mundo, había muchas otras que le devolvían la luz. De ese modo invadía Shakespeare mi mente, como un cáncer alegre o una felicidad sombría, martilleándome los oídos con monótona cantinela: «Muchacho, no le des más vueltas: esto es lo que hay»” (L. A. de Cuenca, “Shakespeare”, *Señales de humo*, Valencia, Pre-textos, 1999, págs. 173-175 (173)).
11. Otros poemas donde podemos percibir esta huella son, sin ánimo de exhaustividad, “El fantasma”, de *Necrofilia* (1983), “Cataluña”, de *La caja de plata* o “Rita”, de *El otro sueño* (1987).
12. Se trata de un verso de Victor Hugo, extraído de su poema “Booz endormi”, inserto a su vez en el libro *La légende des siècles* (1859-1883). El lector interesado puede encontrar más detalles acerca de la importancia de este verso de Hugo (y el que le sigue inmediatamente: «le jour sort de la nuit comme d’une victoire») en la poesía de L. A. de Cuenca en su artículo “Las mañanas triunfantes”, *Señales de humo*, Valencia, Pre-textos, 1999, págs. 189-90.
13. Nótese que hasta el bienhumorado símil utilizado en el octavo verso se corresponde con una circunstancia real de la biografía del autor: sus primaverales ataques de alergia de los cuales sabíamos gracias a su artículo “Primavera”, en *Etcétera*, Sevilla, Renacimiento, 1993, págs. 17-18.
14. El “todo son palabras” evoca, naturalmente, la respuesta del príncipe Hamlet cuando Polonio le pregunta qué está leyendo: “Palabras, palabras, palabras” (*Hamlet*, II.2.192).
15. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Luis Miracle Editor, 1958, págs. 207-208. Cirlot es, además, uno de los poetas españoles del siglo XX más admirados por De Cuenca.

Carlos Ernesto GARCÍA

A quemarropa el amor ¶¶ Por el lento rencor del agua ¶¶ El descanso del guerrero ¶¶
Breve poema de amor ¶¶ Primer beso ¶¶ Mañana de invierno sin ella ¶¶
Verano del 80 y cinco

A QUEMARROPA EL AMOR

Guardo como pequeñas piedras de mar
días de nieve
regiones habitadas por el miedo
incendios de miradas devastando las calles
reinos de abejas y de hormigas
silvestres floraciones de palabras
atardeceres bajo oscuras arboledas
lápidas polvorientas
sobre historias personales
mesas de café
desde donde controlábamos las piernas
de una mujer que no nos hizo ni caso.

Alojo recuerdos como piedras de mar
y ninguno termina de hacer daño
en la palma de la mano
donde los aprieto con indecente esperanza.

Son recuerdos
como los de un gato en el jardín
con una bala entre las patas
¿O será alguien cargando su revólver?
De un gato que llora en el jardín
¿O será mi madre
que no está en casa desde ayer?
El recuerdo de un hombre que salta la verja
y yo no tengo tiempo
ni ganas para recibirlo.

Carlos Ernesto GARCÍA

Los impactos rompen la puerta
mientras irrazonablemente
la luna se aburre allá arriba
y saltando el muro
caigo en un estanque dorado
a salvo de la ballena que arrasa.



Carlos Ernesto GARCÍA

POR EL LENTO RENCOR DEL AGUA

A Rigoberto Paredes

Amenaza la memoria.
Camina entre manoseados papeles
con los pies prestados.
Peligrosa la memoria.
Se desnuda y combate en plena calle.

Alta suena la voz del que reclama
y los constructores del verso
ya no son volcán inactivo
tierra baldía
machete sin filo.

Carlos Ernesto GARCÍA

EL DESCANSO DEL GUERRERO

Harto de todas las batallas
el guerrero tomó su espada
que hundió en la arena
y pensó:
Este es un buen lugar
para la muerte.

Indiferente
cayó la tarde.
Nadie preguntó por el guerrero.
A nadie importó el lugar escogido
para el descanso.

Una tormenta de arena
se encargó de sepultarlo.
Abono no fue para la tierra
sino pasto para el desierto.

Carlos Ernesto GARCÍA

BREVE POEMA DE AMOR

Vos sabés que yo
vengo de la melancolía a la melancolía
que confundo todos los lugares
la Plaza del Zócalo
con el Parque Ula Ula
el Danubio con el Lempa
a los niños andaluces con los de Panchimalco
la torre de París
con las de electricidad que daban frente a mi casa
allá en San Martín
cerca de Suchitoto.

Sí
la verdad es que lo confundo todo
hasta el color de tu pelo
con la espesa oscuridad de los cafetales.

Carlos Ernesto GARCÍA

PRIMER BESO

*A una muchacha cuyo nombre
no recuerdo.*

Cuando te besé
(fue en casa de una amiga tuya
que me gustaba)
era la primera vez que te besaban.

Sentí tu cuerpo temblar contra la tierra.

Nunca más volví a verte ni besarte
pero cuando te recuerdo
no sé por qué
aún siento tu cuerpo temblar contra la tierra.

MAÑANA DE INVIERNO SIN ELLA

Yo
el que guarda en la sonrisa
al asesino
dime qué hago con estos ojos
que nacieron para verte
Con esta boca
que te nombra a cada instante
para espantar el silencio
Con estas manos mías
que te saben de sobra.

Carlos Ernesto GARCÍA

Yo
el que guarda el puñal
bajo la almohada
dime qué puedo hacer
para borrar tu sangre
y tu recuerdo
antes de que golpeen a la puerta
los que vengan a buscarme.

VERANO DEL 80 Y CINCO

Apoyada contra la pared
una joven de falda corta
quieta espera.

La miro.
Toso.
Doy una bocanada al cigarrillo
que circular se enreda entre sus piernas
—cierra los ojos y suspira—.

El metro estacionado ya
abre sus puertas.
Subimos en distintos vagones
y nos dejamos llevar.

**El verso imaginado, la mirada vuelta:
Carlos Ernesto García, entre poesía e imagen**

Ana GALLEGO CUIÑAS
(Universidad de Granada)

*Otros ojos verán lo que mis ojos
pero no lo verán como los míos*
Bergamín

El título de este ensayo, tautológico y dual, apunta directamente a los dos ejes sobre los que va a pivotar esta propuesta de lectura de siete poemas del salvadoreño Carlos Ernesto García: poesía e imagen. Poemas escritos a la manera de un diario íntimo, imágenes que parecen sacadas de un álbum fotográfico. ¿Estoy siendo de nuevo redundante? Imposible NO asumir ese estigma hablando de literatura y de imagen. Imposible NO pensar que leer un diario es igual que mirar viejas fotografías. Imposible NO recordar que escribir versos es, en la temprana juventud, como escribir un diario. Imposible NO leer estos siete poemas de Carlos Ernesto García como se mira un álbum compuesto por siete fotografías de un salvadoreño singular. Imposible NO tener en cuenta que mirar es narrar —crear— y que, por tanto, toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera (Joan Foncuberta). Imposible NO señalar, como aconsejaba Ezra Pound, que si se quiere entender algo de poesía hay que saber mirarla. Imposible NO negar por duplicado una séptima vez para afirmar que poesía e imagen son el doble espejo que refleja el imaginario poético de Carlos Ernesto García.

Además, este doble espejo expresa un mismo origen en el que intervienen etimologías y semas que nos dan una idea manifiesta de la interrelación existente entre imagen y literatura. Atendamos de nuevo al título de este texto y a sus no azarosas repeticiones: “verso” viene del latín ‘versus’, que procede de ‘vers’, y significa ‘volver, vuelta’, cambio, movimiento. “Imaginado”, participio perfecto de “imaginar”, procede del latín ‘imaginari’, ‘representar idealmente algo, crearlo con la imaginación’, mirarlo. Ahora bien, esta lexía comparte raíz etimológica con “imagen”, del latín ‘imago’, ‘figura o representación’; que proviene a su vez de ‘imitare’ que alude a la imitación de

[Continúa en la página siguiente]

Ana GALLEGO CUIÑAS

una figura real en un espejo; a la creación. Una imagen es una representación, y la imaginación es una operación mental que consiste en crear y re-crear imágenes; esto es, inventar (creatividad) y recordar (memoria). Y de eso trata la poesía del salvadoreño —en la que la imagen tiene un lugar sobresaliente— que me ocupa: se *inventa* a partir de la *memoria* para llegar a la *imagen* que deviene argumento del poema. Para Carlos Ernesto García la imagen es sinónimo de recuerdo, narración, y pensamiento, que están constituidos de experiencias que tienen la forma de un álbum fotográfico con anotaciones íntimas al *margen*.

Pound define el lenguaje poético como aquel “cargado de sentido hasta el grado máximo que sea posible”. La poética de Carlos Ernesto despliega un abanico de sentidos que vienen cargados de un significado de raigambre visual. Me refiero a la predominancia de la “fanopoeia” en su lírica: la proyección del objeto (fijo o en movimiento) sobre la imaginación visual. Esto no quiere decir que en sus poemas no tengan importancia la “melopoeia” y la “logopoeia”, puesto que estos medios también se exhiben y conjugan, pero lo hacen en un grado menor. Así, el salvadoreño trabaja preferentemente con ciertas imágenes que intentarán ser *reveladas* en este análisis amén de hacer una primera incursión en algunos de los sentidos poéticos que tejen la urdimbre de versos que he seleccionado. Para ello parto de los presupuestos de Gastón Bachelard, que en su libro *El aire y los sueños*, considera *grosso modo* que las imágenes:

- a) tienen vida propia y autónoma, independiente de la voluntad del creador;
- b) se agrupan o diferencian entre sí según predomine en ellas uno de los cuatro elementos básicos de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego;
- c) tienen dinamismo, sufren transfiguraciones, apuntan a un infinito según sea su elemento homogeneizador. Dicho infinito da el sentido a ese universo de imágenes.

[Continúa en la página siguiente]

Ana GALLEGO CUIÑAS

Entonces, propongo imaginar siete poemas y mirar tres instantáneas, click, click, click, para leer *infinitamente* a Carlos Ernesto García.

CLICK 1. EL POETA Y LA TRADICIÓN

Carlos Ernesto García es un escritor salvadoreño (Santa Tecla, 1960), autor de poemarios como *Hasta la cólera se pudre* (Barcelona, 1994), *A quemarropa el amor* (1996) y *La maleta en el desván* (inédito), con prólogo del novelista español Jesús Ferrero. Su poesía ha sido traducida al inglés, chino, italiano y portugués. Desde 1980 vive en Barcelona, donde coopera con diversas entidades culturales y académicas, y es corresponsal del rotativo *Diario Co Latino*, además de colaborador de otros medios de prensa, como el semanario *Contrapunto*. También ha publicado un libro de viajes —en tono novelado— *El sueño del Dragón* (2003), en el que narra su periplo a lo largo del río Yangsé; y es coautor del libro *El Salvador, entre la naturaleza y la mano del hombre* (2003), y del reportaje *Bajo la sombra de Sandino* (2007), que se basa en una miríada de entrevistas a varios ex comandantes del Frente Sandinista de Liberación Nacional (destaca la figura del mítico Edén Pastora). De otro lado, ha llevado a cabo una magnífica —y necesaria— antología de poesía salvadoreña *Cuscatlán hora cero* (inédita); y en la actualidad prepara un libro de relatos y trabaja en varios proyectos de novela.

Esta sucinta bio-bibliografía nos muestra a un escritor dual, cercano y lejano a la vez. Cercano en tanto que habita nuestro territorio —escribe desde él—, y comparte las costumbres y cultura de este lado del Atlántico desde hace más de una veintena de años; y lejano en tanto que nació y creció en un pequeño país del otro lado del Atlántico, El Salvador, que se iza como un gran desconocido para la mayor parte de los lectores de la península. Desde esa lejanía es de donde mira y parece leer Carlos Ernesto García (aunque, repito, escribe desde España), desde la tradición salvadoreña, literatura secundaria, *marginal*, desplazada de las grandes corrientes europeas, que ha tenido y tiene la posibilidad de un manejo propio e “irreverente” de las tradiciones centrales. Esta dualidad plantea una problemática que se imbrica con dos binomios conceptuales nítidamente presentes y muy *visibles* en la poesía de

[Continúa en la página siguiente]

Ana GALLEGO CUIÑAS

este salvadoreño: memoria y tradición (lo lejano), y, memoria y experiencia (lo cercano). Y ambos tienen que ver con los procesos de lectura y escritura —dos caras de la misma moneda— que se intercambian en la obra de nuestro autor.

El primer binomio nos obliga a *mirar* la tradición poética salvadoreña para situar y leer a Carlos Ernesto García dentro de ella. En este *sentido*, lo primero que hay que resaltar es la cruenta cicatriz que deja el mefistofélico escenario sociopolítico en el panorama literario de la segunda mitad del siglo XX: el asesinato de Roque Dalton, el de Jaime Suárez, la desaparición de Rigoberto Góngora y la muerte del combatiente Alfonso Hernández. Más tarde se acrecentó la lucha popular, se movilizaron las organizaciones político-militares y los frentes civiles revolucionarios. El gobierno desplegó su máxima capacidad represiva y diversos organismos internacionales condenaron la violación de los derechos humanos en el país. Todos estos cruentos acontecimientos harán mella en la creación poética salvadoreña, de tal forma que la “actitud militante” será la tónica general de la producción literaria, casi siempre presente en mayor o menor medida. Así hemos de entender a poetas como Claribel Alegría (1924), que apoya la revolución sandinista y publica un ensayo en el que abiertamente defiende la violencia como único vehículo efectivo para luchar contra el capitalismo. Sin duda, su voz poética es una de las más destacadas dentro del ámbito centroamericano del siglo XX. Su primera obra, *Huésped de mi tiempo* (1961), se completa con otras posteriores, entre las que brillan con luz propia las antologías *Suma y sigue* (1981) y *Y este poema río* (1988). Por otro lado, y también comprometido con las revoluciones de la izquierda radical, tenemos la figura sobresaliente de Roque Dalton (1933-1975), poeta militante, marxista convencido, que vivió buena parte de su tiempo en Guatemala y México y es asesinado por una facción disidente de la resistencia en la que militaba. Sus textos, despojados de retórica, claros, contundentes, vitales y rebosantes de fe en un futuro mejor, ponen de manifiesto un nuevo *sentido* de las relaciones humanas, la solidaridad y el amor. El mapa de su poesía se divide en tres zonas: la metafísica-cristiana, la de la mujer (ligada al nudo del amor), y la política y social revolucionaria. Y es

[Continúa en la página siguiente]

Ana GALLEGO CUIÑAS

que Roque Dalton es “poeta que es también varios poetas” y en él “no hay heteronimia sino fogata de síntesis atizada por remanencia de contrarios” (Orlando Guillén).

Esta aseveración bien podría ser aplicada a Carlos Ernesto García, cuya poesía entronca con varios de los motivos poéticos de Dalton. Principalmente en lo referente a la conformación de lo visual y el uso de la imagen. En Roque Dalton las imágenes se agrupan en torno al elemento del agua, que se identifica con la vida en oposición a la tierra, la muerte: “El mar es la intemperie, el sueño, el espacio no alcanzado por la infancia. El poeta vuelve al mar y el mar vuelve al poeta por la infancia que el sueño recupera para vituperar los anhelos del ser que no se atreve a hender la libertad que el mar agita; para sacudir al crimen de quedarse en la orilla y al racimo de esos días podridos” (Orlando Guillén). Esta predominancia del agua y lo marítimo es también clara en Carlos Ernesto, aunque con un matiz diferente, menos positivo e idílico. Los poemas escogidos dan buena muestra de ello: el agua se asocia a la memoria, que a su vez viene ligada a la tradición y a la Historia. De este modo, los recuerdos son para el “yo” poético “piedras de mar” que se agarran con las mismas manos con las que se escribe. No se trata del agua, del ensueño de la infancia y la vida —como en Dalton—, sino del fondo de esa agua, de lo que esconde y lastra: sus piedras, sus cadáveres. Los recuerdos, como en el magnífico “A quemarropa el amor”, son depósitos, cementerios, “regiones habitadas por el miedo”, “lápidas polvorientas / sobre historias personales”, revólveres que apuntan, huidas que matan aunque uno caiga “en un estanque dorado”. La salvación espera en el agua cristalina, estancada, que está al otro lado del muro, y no en la brava mar de un país, El Salvador, que guarda perfecta memoria de las víctimas que se amontonan en sus fondos como piedras. Las arrugas y cicatrices de esas olas asoman también en “Por el lento rencor del agua” (dedicado a un escritor hondureño), donde el poeta, “constructor del verso”, bucea por las profundidades de un agua memoriosa que retiene “amenazadora” ese “rencor” pasado. Pero anida en el poema un atisbo de esperanza, porque el agua, como las piedras del mar, es siempre —a pesar de todo— fuente de vida, de lucha y de deseo de cambio:

[Continúa en la página siguiente]

Ana GALLEGO CUIÑAS

hay que seguir combatiendo, fecundar de nuevo esa “tierra baldía”, manosear y escribir papeles, guerrear con el machete afilado y la pluma entintada. Y ese resquicio de “indecente esperanza”, para Carlos Ernesto, está siempre *lejos*, en/al otro lado, donde van a parar las piedras que uno lanza al mar.

“El descanso del guerrero”, título que alude a un poema homónimo de Roque Dalton, redunda en esta imagen del agua y la memoria, aunque en esta ocasión se tiñe de una desesperanza y pesimismo palmarios. El guerrero yace en la arena —huella del agua—, porque es un “buen lugar / para la muerte”, es el único que queda cuando el mar se ha retirado a descansar. De ahí partió —como dice Guillén, es un crimen quedarse en la orilla— y allí vuelve el cuerpo aguerrido, ya no para a ser abono de la tierra, sino para formar parte del páramo de la desolación y la derrota. La esperanza se ha evaporado como el agua de la vida: sin mar sólo hay una montaña de granos sobre una tierra baldía y desértica. Uno de los versos centrales del poema de Dalton dice: “El cadáver firmaba en pos de la memoria”, pero para Carlos Ernesto García ya no es posible esa rúbrica: los guerreros se han cansado y los muertos ya no son recordados, ni importan, ni tienen firma, ya que devienen una “mayoría” invisible, como granos de arena. La gradación es clara y las piedras de mar se descomponen: sólo quedan restos. Y es que en este país de tradición marítima, la misma a la que interpela —inscribiéndose— nuestro poeta, se sabe bien que cuando el mar se evapora, sólo queda arena de desierto.

CLICK 2. EL POETA Y EL AMOR

El segundo binomio que aparece retratado en la poética de Carlos Ernesto es el compuesto por memoria y experiencia (lo cercano). En él se incluyen la mayor parte de los poemas seleccionados, donde se trasladan sus vivencias y recuerdos proyectando imágenes asociadas al amor. Hasta ahora hemos visto que la memoria se anuda a la tradición salvadoreña cuando el poeta construye imágenes relacionadas con el agua (añoranza), y con la violenta historia de su país (desolación). Pero en el resto de poemas despunta el tratamiento de la temática amorosa, que parte de la memoria y se basa en

[Continúa en la página siguiente]

Ana GALLEGO CUIÑAS

la experiencia personal —la más cercana—, convirtiéndose en muchos casos en argumento del poema. Ricardo Llopesa ha afirmado que la poesía de Carlos Ernesto se sustenta sobre tres elementos: ironía, emotividad y desolación. Estoy de acuerdo, pero matizo que esa emotividad está fuertemente emparentada con la melancolía y la ternura; y estas a su vez con el amor en dos de sus variantes: familiar (sobre todo a la madre) y de pareja.

La presencia del amor viene dada a través de sus consecuencias y efectos, y no tanto del objeto amoroso. Lo importante para García es la huella que deja el paso del amor —la experiencia de ese amor— en el recuerdo. El “yo” poético transita de una imagen a otra de la amada, “de la melancolía a la melancolía”, confundiendo rostros, donde lo relevante es el sentimiento en sí y sus vestigios, la memoria del amor que se arracima, se *refleja*, en todas partes. El poema que más directamente encarna esta cuestión es “Primer beso”. Está dedicado a una muchacha cuyo nombre no recuerda el poeta. Sólo le viene a la *memoria* el sentimiento que le produjo un primer beso: el temblor del cuerpo de la chica contra la tierra. Entonces, Carlos Ernesto escribe para recordar, para fijar (como una imagen, como una fotografía) esa sensación, de tal manera que logra transformar en el poema instantes de experiencia en instantes de absoluto. Porque, como diría Andrés Trapiello, estos recuerdos íntimos, estos fragmentos de vida son nuestra mayor y mejor experiencia de la vida real, de una vida real más verdadera.

Pero la experiencia del amor también tiene un lado amargo en Carlos Ernesto García, y en algunos momentos es como la penitencia en el sacramento de la confesión: está ligada a un sentimiento de culpa y dolor. En “Mañana de invierno sin ella” el recuerdo de la amada, de sus sensaciones impresas en los ojos, la boca y las manos, se carga de culpa y desamparo. El “yo” poético ha matado a su amor, y la sangre —como el amor y el recuerdo— se esparce por todos lados, inunda la memoria hasta ahogarla en la más absoluta desesperación. Porque no basta la confesión del que “guarda en la sonrisa / al asesino”, sino que es necesaria la condena despiadada —no hay crimen sin castigo— de no poder librarse del recuerdo de un amor.

[Continúa en la página siguiente]

Ana GALLEGO CUIÑAS

CLICK 3. EL POETA Y LA LENTE

Entre las experiencias que han podido influir en la escritura de Carlos Ernesto García está, sin duda, la de la fotografía. Nuestro poeta es también director de la productora cultural C&Duke, con sede en Barcelona, que ha realizado entre otras, la exposición itinerante *Escoles d'altres mons (Escuelas de otros mundos)* del fotoperiodista Kim Manresa, de la que Carlos Ernesto ha sido su comisario. A finales de 2007 editó un libro bajo el mismo título donde recoge la participación de ochenta escritores de más de treinta países —entre ellos se encuentran diez Premios Nobel de Literatura—, que han escrito al pie de cada una de las ochenta imágenes en blanco y negro que componían la muestra. La idea del salvadoreño era que estos escribiesen en el mismo momento en que se enfrentaban a la fotografía. Escritura inmediata a partir de una imagen, como anotada en los bordes blancos de las fotos que, también de forma inmediata, salían por las prístinas polaroids analógicas que revolucionaron el mundo en 1947 con sus fotografías “instantáneas”.

Una fotografía es como un “espejo con memoria”, sentenció O.W. Holmes. Y este aserto me lleva a pensar que esas antiguas polaroids son como una suerte de “cámaras seniles”, productoras de fotografías que dejan un *margin* —espacio en blanco— a la escritura para reforzar la memoria visual. Es curioso: este tipo de fotos pone en cuestión la omnipotencia de la imagen (y esa perversa sentencia de que una imagen vale más que mil palabras) y apela al complemento de la memoria a través de la escritura. Se reserva un espacio para las palabras dentro del mismo albo marco fotográfico, bordeando la imagen, como si esta fuera insuficiente para aquilatar la memoria. Fotografías con principio de alzheimer. Imágenes que *revelan* su futura amnesia. Y es que recordar es repetir una imagen, pero también un pensamiento: una narración. La memoria —facultad de recordar— no sólo funciona con imágenes sino con nuestra narración, por eso su dispositivo se asemeja más a las fotografías de las polaroids: espejos con un vasto recuadro alrededor para escribir una narración personal (experiencia cercana). Pero cada cual priorizará siempre un campo (imagen o narración) en su mecanismo del recuerdo. Porque en fotografía, como en literatura —en cualquier arte—, el

[Continúa en la página siguiente]

Ana GALLEGO CUIÑAS

sujeto (la mirada) es el que construye (narra) el objeto (fotografiado, poetizado). Así funciona también nuestra memoria: somos lo que recordamos; la selección de determinadas escenas y capítulos de nuestra experiencia. Nuestra identidad depende de la memoria: todo lo que hemos olvidado es lo que no somos.

“Verano del 80 y cinco” es el poema más visual e íntimo de todos los elegidos y el que mejor (de)muestra ese mecanismo “polaroid” —metáfora del binomio memoria y experiencia— que pone en marcha Carlos Ernesto García en su escritura. Como la entrada de un álbum fotográfico o de un diario, la fecha encabeza e intitula unos versos de una plasticidad brutal. Parece que estuviésemos viendo —mirando— una tríada de fotografías (o tres fotogramas de una escena filmica). Una joven de falda corta espera, quieta, apoyada contra la pared. Un hombre la mira dando una bocanada al cigarrillo “que circular se enreda entre sus piernas”. Ambos suben a un mismo metro, pero en vagones distintos. En los *márgenes* de estas tres imágenes leemos: una “tos”, un “suspiro” y un “dejarse llevar”. Carlos Ernesto fotografía y a la par ‘reflexiona con hondura’, especula. En este punto, volvemos a las etimologías: espejo viene del latín ‘speculum’, y no es baladí que la misma raíz haya dado lugar también a ‘especulación’. Otra vez, espejos con memoria.

Los procedimientos de la poética de este salvadoreño apelan a la transparencia en la forma, la nitidez discursiva, la brevedad, la densidad del lenguaje, y el paralelismo de puestos amén de fijar con precisión la imagen que se quiere destacar. Poesía e imagen. Un disparo, click, un sentimiento circundante y un puñado de versos. Las fotografías de las extinguidas polaroids (la marca anunció en 2008 el fin de la fabricación de la película para sus cámaras) siempre fueron un objeto de lujo al alcance sólo de unos pocos, los *marginados* que aún continúan haciendo buena literatura en tiempos en los que el diario íntimo se cristaliza en blogs, y las cámaras digitales en fotografías pixeladas. Y son pocos también los que, como Carlos Ernesto García, siguen imaginando versos, volviendo la mirada, apostando hasta el infinito por una poesía analógica.

Xavier LAMA

Cuestións inocentes / Cuestiones Inocentes ¶ Arte de apacentar / Arte de apacentar ¶ As voces que retornan / Las voces que retornan ¶ A tía mestra / La tía maestra ¶ Crónicas de la ciudad acristalada (III)

CUESTIÓN S INOCENTES

Non sabes o que foi a Idade das Vacas?

Non sabes que eses animais de sangue derrotado foron capaces de construír unha maternidade secreta dun voluptuoso orgullo?

Non sabes que reinaron durante anos refuxiadas nun sentido esencialista, modesto, continxente, da existencia?

Non sabes que elas pastorearon durante séculos aos homes e ás mulleres da miña terra, e que eles, os pastoreados, non se decataron nunca dese milagre inverso?

Non sabes que as Vacas gardan na súa simbiótica memoria os segredos mordidos da terra, o fulgor terminal das ruínas, o perfume apodrecido da peste, o pranto eterno dos cochos desangrados no sacrificio anual dos amos e dos escravos?

Non sabes que nelas se confunden as idades, as constelacións reticulares do tempo, e que o seu humillado sosego é unha estreteira resistencialista para construír unha especular mitoloxía do martirio?

Ah, pero aínda segues sen saber o que foi a Idade das Vacas?

Xavier LAMA**CUESTIONES INOCENTES**

¿No sabes qué fue la Edad de las Vacas?

¿No sabes que esos animales de sangre derrotada fueron capaces de construir una maternidad secreta de un voluptuoso orgullo?

¿No sabes que reinaron durante años refugiadas en un sentido esencialista, modesto, contingente, de la existencia?

¿No sabes que ellas pastorearon durante siglos a los hombres y mujeres de mi tierra, y que ellos, los pastoreados, no percibieron nunca ese milagro inverso?

¿No sabes que las vacas guardan en su simbiótica memoria los secretos mordidos de la tierra, el fulgor terminal de las ruinas, el perfume podrido de la peste, el llanto eterno de los cerdos desangrados en el sacrificio anual de los amos y de los esclavos?

¿No sabes que en ellas se confunden las edades, las constelaciones reticulares del tiempo, y que su humillado sosiego es una estrategia resistencialista para construir una especular mitología del martirio?

Ah... ¿pero aún sigues sin saber qué fue la Edad de las Vacas?



Xavier LAMA**ARTE DE APACENTAR**

Déjame que te hable
de cuando yo iba con las vacas al prado
para que paciesen la hierba crepuscular,
atónita,
la hierba de sangre primordial
en racimo u ofrenda
surgida de la fluencia hambrienta del agua,
dispuesta siempre al sacrificio y al desmantelamiento,
la hierba en regeneración constante,
invadida siempre por una filiación de recurrencia.

Recuerdo las tardes de otoño
que enarbolan un silencio de plata contumaz,
barnizadas a veces por el fruto
doliente
de la lluvia.

Ellas, las que integraban la manada silenciosa,
succionaban con su dentadura de ceniza vidriosa
las fibras esenciales,
húmedas de verde incitación,
de la hierba.

Parecían sometidas a un pacto de paciencia,
convertidas en huéspedes de una mecánica silente
y era posible percibir
en aquel instante, ahora reconstruido,
una sombra deshabitada de eternidad
depurada por el linóleo gris del cielo.



Xavier LAMA**AS VOCES QUE RETORNAN**

Escoito agora as voces recortadas no tempo: regresan coma lóstregos e volven conducir as xugadas que labran regos graduais nun territorio de gravitacións interrompidas.

Son as ánimas dos que aman a terra cunha elasticidade inqueda e unísona nesta paisaxe miña.

As súas voces, afalando os versos, atravesan as túnicas orgánicas do campo, repousan entre as pálpebras cándidas dos castiñeiros, entre o recendo sorprendido das mazairas e as leiras alumadas polos cetros altivos do millo.

Volve a procesión dos silenciosos ás gloriets antigas da acordanza

e maniféstanse cos seus berros acobillados, coas voces arquexantes do traballo,

cun idioma de coágulos que trae o eco daquela vella estirpe de atletas orfos purificados polo tempo.

Non desertan nunca. Sempre están aí, á espreita, ante un novo mundo atroz que depreza o semblante incurable daqueles esforzos e infortunios.

Escoito, doutra volta, as voces recortadas no tempo e asino un armisticio poético con eles, cos meus devanceiros da casa nativa

que levitan na noite solemne da memoria

Xavier LAMA

para lembrarme que nada foi inútil,

que baixo as bóvedas dos seus murmúrios contaxiosos agroman os intestinos celestiais da miña identidade.



Xavier LAMA**LAS VOCES QUE RETORNAN**

Escucho ahora las voces recortadas en el tiempo: regresan como fulguraciones y vuelven a conducir las yuntas que labran surcos graduales en un territorio de gravitaciones interrumpidas.

Son las ánimas de los que aman a la tierra con una elasticidad inquietante y unísona en este paisaje mío.

Sus voces, espoleando estos versos, atraviesan las túnicas orgánicas del campo, reposan entre los párpados candorosos de los castaños, entre el perfume sorprendido de los pomares y de los predios alumbrados por los cetros altivos del maíz.

Vuelve la procesión de los silenciosos a las glorietas antiguas de la remembranza

y se revela con sus lamentos embozados, con las voces sofocadas del trabajo,

con un idioma de coágulos que trae el eco de aquella estirpe de atletas huérfanos purificados por el tiempo.

No desertan nunca. Siempre están ahí, al acecho, ante un nuevo mundo atroz que desprecia el semblante incurable de aquellos esfuerzos e infortunios.

Escucho, otra vez, las voces recortadas en tránsito y firmo un armisticio poético con ellos, con los antepasados de la casa nativa

que levitan en la noche solemne de la memoria

para recordarme que nada fue inútil,

Xavier LAMA

que bajo las bóvedas de sus murmullos contagiosos germinan los intestinos celestiales de mi identidad.

**A TIA MESTRA**

Velaí a fotografía de soidade inhóspita
na que se mortifican os reloxos.

Ela era a beleza que instauraba profecías
cun sorriso luminoso no que se adiviñaban xa
as exfoliacións da derrota.

Era, si, a beleza da comarca con ollos relampantes
capaces de preludiar o insomnio.

As vísceras dun rostro son cadernos apócrifos:
lese neles a cautela
 asolagadora
 da amargura.

Anos despois descubrín a súa vida arredor
de moucos comensais que van habitando a alma
como pálidos impostores
 ou elfos calcáreos,
enredados sempre nos muslos brandos do desaire.

Fora mestra nacional (así se dicía daquela)
nunha ecuación de escolas entristadas
e relixiosos deberes con diademas mórbidas.

Xavier LAMA

Nunca casou e un día regresou á casa familiar
sorpresa, din, pola roseira himenóptera
da demencia.
(Contaban os vellos que tantos libros
lle nubrarian o entendemento.)

Lía textos imposibles sobre abismos esotéricos
e interpretacións de soños lesionados.

Un día descubrín os seus cadernos secretos,
moitos anos despois de que morrera xestionando
unha agónica eternidade.
Contaba neles que a perseguían masóns lascivos
decididos a usurpar a súa pureza,
a sometela aos experimentos dun brutal
albedrío luxurioso.

Fixera súa a mitoloxía do pequeno César visionario,
pero cun engadido carnal
lúbrico e magnético,
como unha transgresora desviación da doutrina oficial.
Semellaba, no fondo, unha confesión de rebeldía
e desamparo, unha celestial novela gótica
que convertía as teimas do caudillo tramposo
nun místico e delirante labirinto órfico.

Xavier LAMA

Leía textos imposibles sobre abismos esotéricos
e interpretaciones de sueños lesionados.

Hace tiempo encontré sus cuadernos secretos,
muchos años después de que muriese gestionando
una agónica eternidad.

Contaba en ellos que la perseguían masones lascivos
decididos a usurpar su pureza,
a someterla a los experimentos de un brutal
albedrío lujurioso.

Había hecho suya la mitología del pequeño César visionario,
pero con un añadido carnal
lúbrico y magnético,
como una transgresora desviación de la doctrina oficial.

Semejaba, en el fondo, una confesión de rebeldía
y desamparo, una celestial novela gótica
que convertía las obsesiones del caudillo tramposo
en un místico y delirante laberinto órfico.



Xavier LAMA**CRÓNICAS DE LA CIUDAD ACRISTALADA (III)**

Chégannos novas revestidas dunha retórica teoloxal sobre os habitantes das casas abandonadas nas aldeas.

Son infieis e recollen nos cristais rotos da noite unha colleita de ollos. Son os ollos que non soportan mirarse nas augas limpas do pasado.

Fan a rolda nocturna dos cemiterios para falar cos seres fragmentarios que regresan da morte cun deozo confesional, e constrúen altares infieis, púlpitos para propagar a verdade dos tempos paralelos.

Si, son indómitas e maternais, heréticas e auxiliadoras, as pantasma que viven nas casas abandonadas.

CRÓNICAS DE LA CIUDAD ACRISTALADA (III)

Nos llegan nuevas de una retórica teológica sobre los habitantes de las casas abandonadas en las aldeas.

Son infieles y recogen en los cristales rotos de la noche una cosecha de ojos. Son los ojos de los que no soportan mirarse en la aguas limpias del pasado.

Hacen la ronda nocturna de los cementerios para hablar con los seres fragmentarios que regresan de la muerte con un anhelo confesional, y construyen altares infieles, púlpitos para propagar la verdad de los tiempos paralelos.

Sí, son indómitos y maternales, heréticos y auxiliares, los fantasmas que viven en las casas abandonadas.

Xavier Lama o la melancolía del tigre

Armando REQUEIXO

Xavier Lama (Santa Euxea, Guntín, Lugo, 1962) es uno de los poetas gallegos más destacados de este comienzo de siglo, lo que no es poco decir, pues en los últimos años la lírica de esta tierra ha dado a conocer voces que, en algunos casos, han conseguido traspasar las fronteras de su lengua para hacerse oír en la de las naciones vecinas, como sucede, por citar sólo algunos ejemplos bien conocidos, con la obra de Manuel Rivas, Luisa Castro o Yolanda Castaño.

Por otra parte, el escritor lucense es también un acreditado profesional del ámbito periodístico, donde es uno de los rostros de referencia en los informativos de la Televisión de Galicia, y en el conjunto de su obra de ficción ocupan un lugar notorio sus textos teatrales, por los que ha sido galardonado en múltiples ocasiones. Premios como el Air France para Jóvenes Periodistas, el Mirador de la Complutense, L'Oreal de Articulismo Literario o el Galicia de Periodismo, por una parte, y distinciones como el Rafael Dieste o el María Casares de Teatro, por otra, confirman la relevancia de sus contribuciones.

En el mismo sentido, también se ha aventurado en los dominios de la narrativa, siendo autor de *Os moradores da nada* [*Los moradores de la nada*], libro de relatos breves por el que recibió en 1995 el Premio Álvaro Cunqueiro.

Es, por tanto, un escritor de muy amplio registro, que puede presumir de haber publicado tres poemarios igualmente premiados: *Tigres como Fausto con ollos de bruma* [*Tigres como Fausto con ojos de bruma*] (finalista del Esquíu de Poesía en su modalidad de lengua gallega en 2006), *Melancolía líquida da Idade das Vacas* [*Melancolía líquida de la Edad de las Vacas*] (que mereció dicho premio en 2008, el mismo año, por cierto, en que lo obtenía en lengua castellana el celebrado crítico literario Miguel García Posada con *El lamento de las praderas* y eran distinguidos, asimismo, los excelentes versos de *La mirada secuestrada* de Eugenio Maqueda Cuenca) y *Cabalos do alén na cidade das fábulas* [*Caballos del más allá en la ciudad de las fábulas*] (que se alzó hace apenas unos meses con el González Garcés de Poesía, convocado por la Diputación de A Coruña).

[Continúa en la página siguiente]

Armando REQUEIXO

En las páginas que siguen trataré de radiografiar el esqueleto de una poética que, aunque joven en el tiempo —no se olvide que toda ella ha sido publicada en estos dos últimos años—, sostiene sin embargo una estética de poderosa musculatura, muy sólida desde sus mismos inicios, como se tendrá, espero, ocasión de apreciar.

TRÍADA, QUE NO TRILOGÍA

La obra poética de Lama, compendiada por el momento en los tres títulos mencionados, dibuja un mapa creativo en el que pueden observarse líneas de fuerza paralelas y aun convergentes. Es, por consiguiente, una poesía que gravita sobre ejes bien definidos, que funcionan como balizas en un océano cambiante en sus formas, temas y motivos.

Si *Tigres como Fausto con ollos de bruma* profundiza en la reflexión sobre el Tiempo como realidad ontológica esencial y sus concreciones menos conceptuales y más humanas, *Melancolía líquida da Idade das Vacas* explora la coordenada espacial, que tiene en la transformación del rural gallego de los últimos lustros su metamorfosis más compleja y problemática, al tiempo que la emblemática presencia del tótem vacuno se erige en su símbolo más perenne y universal.

En cuanto a *Cabalos do alén na cidade das fábulas*, conecta con los anteriores al vectorizar una elegía de Santiago de Compostela como ciudad en la que, por su historia y realidad, se experimenta una singularísima vivencia de lo temporal en un espacio que es uno y múltiple a la vez, reverso urbanita que complementa la visión geórgica de su anterior poemario.

Tres títulos, pues, que delimitan una sucesión triádica, ya que el vínculo estrecho que a todos ellos une es evidente, mas están muy lejos de poder entenderse como una trilogía al uso, porque su dialéctica no es unitaria y sus lazos, que se retroalimentan mutuamente, no los atan en una interpretación unidireccional ni es unívoca la intención que anima el fondo de sus versos.

Se impone, por lo tanto, la revisión individualizada de cada obra, pues sólo así se comprenderá cabalmente el edificio poético que Lama trata de levantar.

[Continúa en la página siguiente]

Armando REQUEIXO

LAS RUINAS DEL TIEMPO

El primer poemario de Lama se articula todo él por medio de la fusión del mito fáustico y la simbología del tigre, como se anuncia ya desde el propio título. Es más, en las citas iniciales se explicita su vínculo directo con la codificación que del símbolo del felino llevaron a cabo William Blake y Jorge Luis Borges, y también el *Faust* de Goethe figura ya en las citas de la primera de las cuatro secciones que conforman el libro.

Hay desde el principio una estética dualista consciente, que quiere ver en el tigre la expresión de la energía vital, de la explosión pulsional y la rebeldía connatural al ser humano. Un ansia por existir con intensidad máxima, siguiendo los viejos dictados de los grandes poetas románticos, que son homenajeados en distintos lugares, dando incluso nombre a la segunda de las secciones: “Doutra volta, Sturm und Drang” [Otra vez, Sturm und Drang]. Complementariamente, la figura de Fausto representa el anhelo por la superación de la finitud humana por medio de la sabiduría, el desafío a la Muerte de la mano de una insaciable sed de saber, de comprender todo lo divino y humano, de alcanzar una omnisciencia desde la que experimentar la plenitud.

Y es que, como puede comprobarse, el juego metaliterario, ya sea a través de citas, de homenajes o de relecturas, es constante en estas páginas por las que desfilan, aludidos por su nombre o convenientemente postprocesados desde sus textos, autores como Sartre, Sophia de Mello Breyner, Juan Gil-Albert, Gregory Corso, Carroll, Hölderlin, Maiakovski, Pessoa, Szyborska, Nabokov, Shelley, Schiller, Homero, Eugènio de Andrade, Valèry o Hughes, además de coterráneos suyos como Manuel Antonio o Eduardo Pondal.

Como avancé más arriba, el tema central del libro no es otro que el de la reflexión sobre el Tiempo, que es contemplado desde un ángulo original por desusado: la Eternidad, que podría considerarse tal vez como deseable, es vista aquí como una condena despiadada y los humanos que transitan estos versos confabulan tratando de huir de los ensoñados hospitales para ancianos

[Continúa en la página siguiente]

Armando REQUEIXO

eternos en los que fueron confinados (“Segredos de hospital 1” [“Secretos de hospital 1”] y “Segredos de hospital 2” [“Secretos de hospital 2”] son buenas muestras de ello).

Al hilo de estas perspectivas, aparecen de igual forma poemas en los que se acude a motivos literarios de larga tradición, como el de la vida como navegación (así en “Visión contra o naufraxio con Manuel Antonio” [“Visión contra el naufragio con Manuel Antonio”]), el mito de autosuperación encarnado por Ícaro (“Relectura de Ícaro”), o la metafísica alegórica del nadador solitario de estirpe hölderliana (“Nadador-*Dichtermut*”).

Por supuesto, la prospección más teórica y conceptualizada de lo temporal también tiene su reflejo, sobre todo en la sección “Sobre unha teoría persoal do Tempo” [“Sobre una teoría personal del Tiempo”], donde se poetiza a partir de los discursos filosóficos que sobre el particular sostuvieron Aristóteles, Schopenhauer o Heidegger, para terminar expresando la duda trascendental y el misterio que pende sobre el Tiempo como realidad cósmica en poemas como “Cero” o “Como conxénito destino” [“Como congénito destino”], un Tiempo que se interroga como posible estación de la Nada y esta, a su vez, como verdadero No-Tiempo, en un bucle teórico de extrema abstracción.

Además del Tiempo como *continuum* expansivo que todo lo fagocita, en *Tigres como Fausto con ollos de bruma* es posible descubrir también las presencias de otros temas, entre los que cabe destacar el del amor, los espacios emblemáticos o el papel de la palabra en el acontecer humano.

Amorosos y crepusculares son los versos de “Última tentación fáustica en Marienbad”, que aprovechan el amor de senectud de Goethe por Ulrika Von Levetzov para evidenciar a un tiempo el poder omnívoro de la pasión y el desvarío de la razón que se pierde ante esta. En este sentido, las alusiones a la *Lolita* de Nabokov no hacen sino alimentar la burla del poeta al interrogar retóricamente al genio alemán cuando interpela: “¿Non sabes que o corazón é un caramelo licuado/ que sorbe ela, dolores-lola-lolita,/ como o tempo sorbe os pasos xa apodrecidos/ de toda unha vida?” [“¿No sabes que el corazón es un caramelo licuado/ que sorbe ella, dolores-lola-lolita,/ como el tiempo sorbe los

[Continúa en la página siguiente]

Armando REQUEIXO

pasos ya putrefactos/ de toda una vida?”].

Y es que la voz poética que preside los versos de este libro descrea de las bondades exacerbadas del amor, inclinándose por el equilibrio necesario entre la lógica y el sentimiento vital, como se deduce de la lectura de “Herdanza irónica” [“Herencia irónica”], en la que ridiculiza las exageraciones temperamentales de los románticos que defendían como divisa el “sentir antes de pensar”, concluyendo que “Parece un precepto poderoso,/ un asunto engaiolante para seducir/ veciñas tristes./ Velaí a herdanza sexual (ou intertextual) da poesía.” [“Parece un precepto poderoso,/ un asunto fascinante para seducir/ vecinas tristes./ He ahí la herencia sexual (o intertextual) de la poesía”].

El tratamiento del espacio —que será determinante en su siguiente libro— se circunscribe aquí a la comparación de Weimar con Santiago del poema “Compostela como Weimar”, en el que se ofrece una visión levítica de la capital gallega para expresar, como remate, el deseo de una ciudad futura diferente, “sen príncipes tutelares, / sen palios, / unha estación plural, fecundadora, / unha nobre estación do espírito.” [“sin príncipes tutelares, / sin palios, / una estación plural, fecundadora,/ una noble estación del espíritu”]., o, lo que es lo mismo, “unha república de luz na que converxan/ os que soñan os incendios do espírito,/ os que pensan nos combates ontolóxicos do ser / (...) os capaces de crear trazos, sombras e designios / coa forza esencial do necesario, / do decisivo.” [“una república de luz en la que converjan/ los que sueñan los incendios del espíritu, / los que piensan en los combates ontológicos del ser / (...) los capaces de crear trazos, sombras y designios / con la fuerza esencial de lo necesario, / de lo decisivo”].

La indagación sobre el sentido de lo literario, sus procesos creativos y la posición social del escritor anima textos como “Resurrección de Maiakovski”, “Para facer un poema post-dadaísta” [“Para hacer un poema post-dadaísta”], o “Como Penélope”. Gracias a ellos comprendemos que para la voz poética del lucense hoy sigue siendo necesaria la épica que prodigaba el poeta ruso, que tampoco son desdeñables las imágenes visionarias de los dadaístas y surrealistas, colmadas de “traxes dos funcionarios da medianoite, / dentaduras

[Continúa en la página siguiente]

Armando REQUEIXO

esquecidas / por vates malditos, / ferraduras tráxicas da mala sorte / e os colares de ónice de oubeantes cans andaluces” [“trajes de los funcionarios de la medianoche, / dentaduras olvidadas/ por vates malditos, / herraduras trágicas de la mala suerte / y los collares de ónice de los aulladores perros andaluces”], entre otros delirios, y que el destino nos reserva a veces el papel de pacientes tejedoras y tejedores, siempre esperando “polos que regresan do naufraxio, / escoitar o murmurio oblicuo da morte. / Ser Penélope. Agardar” [“a los que regresan del naufragio, / escuchar el murmullo oblicuo de la muerte. / Ser Penélope. Esperar].

Tigres como Fausto con ollos de bruma se cierra con la sección “Facedores de Luz e Tempo” [“Hacedores de Luz y Tiempo”], siete poemas en los que ahonda en la perspectiva de lo existente atrapada en la pintura de autores como Vermeer, Hopper, Caravaggio o Basquiat, cuyas visiones se aúnan en el poema final, “Perspectiva 3”, que clausura aseverativamente con dos versos epifánicos: “Xa o sabía Fausto:/ que no fondo toda visión depende da *mise en scène*” [“Ya lo sabía Fausto:/ que en el fondo toda visión depende de la *mise en scène*”].

LOS PARAÍDOS MELANCÓLICOS

Melancolía líquida da Idade das Vacas se configura como una singular elegía del espacio. Un espacio, por más señas, rural y gallego, en el que cohabitan junto a las personas las totémicas vacas galaicas.

Respira en este libro un telurismo muy acendrado, que bucea en las raíces de la vivencia propia para regresar al paraíso de la infancia y la juventud, pasadas por el poeta en su tierra natal lucense.

Una evocación no idílica de lo campestre, que nadie se confunda, sino llena de claroscuros, de sombras y luces encerradas en un mundo tradicional que vive en el recuerdo del poeta, quien también canta su irremediable mutación —tantas veces regresiva— hasta transformarse en la Galicia crecientemente urbanizada del presente.

Como no podía ser de otra manera, también aquí Lama intertextualiza reiteradamente, tomando prestados en citas y homenajes versos de Berger,

[Continúa en la página siguiente]

Armando REQUEIXO

Ponge, Patti Smith, Clay, Heaney, Gustafsson, Torga y tantos otros, además de los de sus compatriotas Aquilino Iglesia Alvariño, Antonio Noriega Varela, Avilés de Taramancos, Fiz Vergara Vilariño...

Dos son los ejes temáticos sobre los que giran las composiciones de esta obra: la descripción de la silenciosa revolución vacuna y la pérdida irreparable de la Galicia campesina tradicional, que arrastra a sus ancianos pobladores a una existencia de exilio ciudadano. Una *melancolía líquida* (como en el simbólico *Fahrenheit 451* de Bradbury en el que nació el sintagma) que se vierte sobre el recuerdo nostálgico de la infancia y juventud definitivamente idas, niñez y pubertad que se vivieron en ese campo que un día fue y hoy ya no es. Una melancolía anclada en la *Idade das Vacas*, esto es, en el tiempo en que este símbolo gallego que icónicamente asociamos a sus tierras reinaba como sostén económico familiar y razón de ser de tantos y tantos desvelos y tareas agrícolas.

De los bovinos se advierte su poder, el “arte múltiple e polimorfa de Agardar” [“arte múltiple y polimorfo de Esperar”], aparentando una “beatífica transparencia”, un “humillado sesego” [“humillado sosiego”] tras el que se ocultan como “lúcidas escarmentadas, posúen claves confidenciais que proclaman a súa emancipación mentres se dedican a respuntar os ritmos sediciosos do futuro” [“lúcidas escarmentadas, poseen claves confidenciales que proclaman su emancipación mientras se dedican a respuntar los ritmos sediciosos del futuro”]. Una conspiración vacuna en la que el espejismo del humano apacentando al animal es cuestionado hasta el punto de sospecharse su inversión: las vacas, como diosas de tiempos remotos, acompañaron al agricultor extendiendo su mansedumbre protectora y su mirada bergmaniana para guiarlo (dos de los poemas de Lama que figuran reproducidos previamente a estas líneas ejemplifican lo que escribo; son los titulados “Cuestións inocentes” [“Cuestiones inocentes”] y “Arte de apacentar” [“Arte de apacentar”]).

Esta formulación poética de la secreta revolución escondida tras el símbolo bovino tiene también su terrible fin, pues el papel protagónico que la vaca ostentaba en el campo tradicional gallego se ve desplazado por el

[Continúa en la página siguiente]

Armando REQUEIXO

imperio de lo tecnológico que cobra forma en la aparición hace algunos lustros de los tractores y otras maquinarias agrícolas, que substituyeron definitivamente a los bóvidos en las labores rurales.

Y es aquí donde conecta el mundo de las vacas con el otro gran tema del poemario: la extinción de la Galicia rural de estampa más costumbrista y la instauración de un nuevo escenario incrementalmente urbanizado. Esta transición coincide en el tiempo con el paso de la niñez y adolescencia a la edad adulta del poeta, que aquí presta su voz y su yo autobiográfico como instancia enunciativa de los versos propios. Versos que recuerdan con nostalgia el tiempo en que vaca apacentando, lluvia y prado resultaban una particularísima sagrada trinidad para el joven pastor, que también rememora todos los seres extra-ordinarios que habitaron entonces sus días: los gitanos siempre nómadas (en “Nostalgia dos xitanos” [“Nostalgia de los gitanos”]), los locos y enajenados (“Os veciños da cordura distinta” [“Los vecinos de la cordura distinta”] o “A tía mestra” [“La tía maestra”] —también traducido aquí—), los seres imaginarios (“Ollos diferentes” [“Ojos diferentes”]) y, por supuesto, los aparecidos (“Voz da outra beira” [“Voz de la otra orilla”]).

Otro conjunto de poemas, agrupado en la sección que lleva por título “Viaxe oriental á orixe” [“Viaje oriental al origen”], se presentan como unos “apuntamentos para un documental sentimental” [“notas para un documental sentimental”] en los que, siguiendo los postulados cinematográficos del Movimiento Dogma y de las filmaciones clásicas de Agnès Varda, se retratan lugares y objetos que definen de alguna manera el pasado rural del poeta, ya sean estos la casa, las manzanas, el tractor, las truchas, la escuela de primeras letras, el molino fluvial o el comedor familiar.

Ese mundo, ese campo gallego se ha ido volatilizando y ha dejado paso a una Galicia de viejos campesinos que ahora viven en las ciudades junto a sus hijos. Emigrantes interiores que se sienten expatriados de sus enclaves rurales natalicios, que dejan pasar los días contemplando las obras o visitando a otros ancianos hospitalizados mientras esperan pacientemente la llegada inexorable de la muerte. Paisanos que oyen las voces de sus ánimas, de los muertos familiares que los precedieron que les recuerdan que tantos desvelos,

[Continúa en la página siguiente]

Armando REQUEIXO

tantos esfuerzos de generaciones que vivieron por y para el campo no pueden ser inútiles, y claman contra ese desarraigo, mirando a los aún vivos “con ollos dunha pureza terrible, enleante, exterminadora, como seres castigados por un abandono infinito” [“con ojos de una pureza terrible, aprisionadora, exterminadora, como seres castigados por un abandono infinito”], mientras en sus rostros “arde o desexo de regresar aos camiños perdidos, acobillados entre a desmemoria do Caos” [“arde el deseo de regresar a los caminos perdidos, escondidos entre la desmemoria del Caos”]. Poemas como “As voces que retornan” [“Las voces que retornan”] o “Crónicas da cidade acristalada (III)” [“Crónicas de la ciudad acristalada (III)”], traducidos en esta revista, reflejan ese pesar insomne.

Melancolía líquida da Idade das Vacas se clausura con la sección “Outros traballos de campo” [“Otros trabajos de campo”], apéndice poético en el que Lama revisita trabajos tradicionales del campo gallego en un diálogo versal con diversos escritores que se ocuparon con anterioridad de tales labores: “No tempo da desfolia (Con Noriega Varela)” [“En tiempo de la deshojadura del maíz (Con Noriega Varela)”], “Teoría da apicultura (Con Lars Gustafsson)” [“Teoría de la apicultura (Con Lars Gustafsson)”], “No tempo de facer os regos (Con Francis Ponge)” [“En tiempo del riego de los prados (Con Francis Ponge)”], “Na sega da herba (Con Seamus Heaney)” [“En la siega de la hierba (Con Seamus Heaney)”] y “Na malla (Con John Berger)” [“En la trilla (Con John Berger)”]. Cinco poemas, en fin, que componen un calendario agrícola en el que se describen acciones y útiles que responden a ese universo labriego visto desde la distancia del recuerdo y, por lo mismo, perfumado con los vapores admirativos de un genuino neovirgilianismo.

COMPOSTELA, ENTRE DOS MUNDOS

Podría decirse sin faltar a la verdad que *Cabalos do alén na cidade das fábulas* es un largo poema en estaciones sobre Santiago de Compostela. Así es en parte, pero es también algo más: la sinécdoque de lo gallego por sublimación, pues todos los de esta tierra nos sentimos de algún modo representados en la historia y la realidad que se perpetúan simbólicamente en

[Continúa en la página siguiente]

Armando REQUEIXO

la vieja capital del Reino de Galicia, lo que sabe y explota identitariamente Lama en estas páginas.

Este es tal vez el poemario arquitectónicamente más elaborado del autor: cinco grandes secciones dan cabida al casi medio centenar de composiciones del libro, que se abre con dos poemas prologales: “Prefacio con trasuntos varios” y “Así é esta cidade identitaria...” [“Así es esta ciudad identitaria...”]. Tras ellos van discurriendo los textos de las diferentes secciones, que ora dibujan una Compostela bautismal —centrada en el descubrimiento de la ciudad por el autor cuando este llegó a ella como estudiante para luego establecerse en la misma—, ora un Santiago órfico —por el que deambulan sombras y aún espectros del pasado como los de Xelmírez, Rosalía, Valle Inclán o Ánxel Casal—, o una ciudad ficcional —concretada en un precioso retablo de tipos del país, entre los que se cuentan vagabundos, peregrinos e incluso algunos personajes locales, como las Tres Marías—, o una urbe vivencial —con la consiguiente descripción de sus trabajos y sus días entre calles anegadas por la lluvia, la música de las campanas y las nubes de incienso—, hasta llegar a la Compostela espiritual, alimentada por el ánima heterodoxa de Prisciliano y las presencias del Pórtico de la Gloria y otros seres del mundo y el ultramundo que se dan cita en esta ciudad, quimérica y real a partes iguales.

Como en libros anteriores, también aquí el discurso poético entremezcla sus aguas con las de otros ríos artísticos, como el de la pintura, la fotografía o el cine, que tienen sus cauces caudales en las figuras de Pieter Brueghel, Man Ray, Magritte o Luis Buñuel. Y, como en ellos, también es intenso el diálogo con otros escritores, llámense estos Cioran o Victor Hugo, Calvino o Elliot, Pizarnik o Dylan Thomas.

Otro elemento que aproxima la obra a los libros precedentes es la representación simbólica que toma cuerpo en un animal, en este caso los caballos, que constan ya en el propio título. Équidos como mensajeros, como puente o enlace entre la realidad del Santiago empírico y la magia del Val Pinar evocado. Seres híbridos, entre dos mundos, que presiden lugares cardinales de una ciudad que homenajea a la Muerte desde su raíz misma,

[Continúa en la página siguiente]

Armando REQUEIXO

adorando los supuestos restos del Apóstol.

Cabalos do alén na cidade das fábulas nos regala una cartografía poética con la que refundar la ciudad, un itinerario alternativo y sentimental en el que lo ficticio y lo empírico caminan juntos, de la mano, hacia una nueva Compostela patrimonio tanto de los sueños como de la geografía y la historia.

Nuevamente tiempo y espacio, otra vez la vivencia individualizada y el sentir colectivo en la voz de un poeta esencial, con una brillante obra tras de sí y un futuro que promete seguir abriendo caminos por los que hacer transitar las palabras de nuestra tribu.

Margalit MATITIAHU

Antes de arivar a Saloniqui ¶ En mi vos siento la tuya ¶ Las palabras ¶ El silencio ¶
La flama ¶ Amor ¶ Por la ventana

ANTES DE ARIVAR A SALONIKUI

Antes de la partensia de tu chiques
vine madre mia
a batir enriva la piedra de tu casa eternel
y desirte que me vo ande se crio tu alma
ande tu padre planto en ti simiente de poesia.
Me aserco de tu sufriensa cayada
y de las piedras que no tienen luz
ma todo no fue en vano
vo a murmurar en tu oreja de tierra.



Margalit MATITIAHU

¶

EN MI VOS SIENTO LA TUYA

En mi vos siento la tuya
que me va contando
y me va diciendo lo que no se
ma lo queria.

Te siento dentro mi
como chios de arboles
afrisionados de luvia,
orasionando.

Los cabos paresen prensipios,
los caminos se alongan
asta tocar el orisonte.

siempre te veo
meso mis manos
meso mis unias
meso mis ojos

que yevan un amor
sin fruto.

Margalit MATITIAHU

¶

LAS PALABRAS

Las palabras
devienen madejas.
Las vo despiegando,
las vo rodeando
hasta que pierden su senso
locas de no ser.
Yo las amaso de nuevo
y les do vivenza:
nasen a ser mi pan,
nasen a ser mi vino,
no se arrugan
en el tiempo
de la zona eternal.

¶

EL SELENCIO

Dientro el selencio.

Dias enteros esto dientro el selencio.
Agora es tiempo de guera:
ruidos de batalias y flamas
como cuchios
van rasgando mis entranias.

Siempre dientro el selencio.

Los dias van circulando.
Manianas, noches, tadres
devienen montones.
Muntanias sobre muntanias.

Margalit MATITIAHU

Estranio, la natura es siempre muy exacta con sus colores.
Madrugadas y tadradas
yevan caras coloradas mas que siempre.

Cero mis ojos, me parece tocar de mi hijo,
en su puerpo veo movimientos de combate.

Los pensamientos me yevan
a las direxiones desconocidas.
Me miro de mi para mi:
mi cabeza, mis manos, mis pieses
estan en mi puerpo,

me parece que so manca de mis entrantias.
Siempre dentro el selencio.

¶

LA FLAMA

So un caballero coriendo...
Mi frente siempre detiene el freno...

Me parece ya tocar
la tempesta que traversa mi vida
y la flama
que yena mis manos.

Deseo la locura,
locura...

Subito se vertio la leche sobre la mecha...

No,
no es la flama de mi alma
que se amato.

¶

Margalit MATITIAHU

AMOR

¿Qué hace un amor?
Mete miel sobre la lengua
salsa de dolor en los ojos,
temblor de fuego en el puerpo
Y una pasión loca que acienda el saber.

**POR LA VENTANA**

Ventanas de mar,
ondas de temor,
cielo cerrado.

En las ondas
el temor se cristaliza,
las aguas devienen vidros
rompiendosen
dientro la luz de las urias heridas.

Alli
el calor de tus penserios
reposito en mi puerpo
Entregando un silencio parecido.



GLOSARIO: *Amatar*: apagar; *Batir*: golpear; *Chiques*: niñez; *Chio*: grito; *Enriva*: sobre, encima; *Eternel*: eterno; *Meso*: medio; *Orasionar*: orar; *Partensia*: partida, marcha, viaje; *Puerpo*: cuerpo; *Sendo*: sentido; *Sufriensa*: sufrimiento; *Urias*: playas, costas.

[“Antes de arivar a Saloniqui”, “En mi vos siento la tuya”, “Las palabras”, “El silencio”, “La flama”, “Amor” y “Por la ventana” pertenecen al poemario *Canton de Solombra (Antología sefardí)*, Málaga, Narila / Poesía, 2, 2005]

Margalit Matitiahu: modernidad, tradición y poesía sefardí

José Manuel PEDROSA
(Universidad de Alcalá)

La producción poética en lengua sefardí de Margalit Matitiahu (quien nació en Tel Aviv en 1935) es cada día más conocida y apreciada en España, nación a la que ella considera madre (lejanamente histórica, intensamente sentimental) de su cultura colectiva y de su sensibilidad individual.

Autora primero (entre 1976 y 1983) de tres poemarios en hebreo, un nostálgico viaje de rememoración y reencuentro, en 1986, con lo que quedaba (tras la barbarie nazi) de las comunidades sefardíes griegas en que nacieron y vivieron sus antepasados, inclinó la balanza de su poesía hacia la lengua sefardí, que había aprendido en su infancia, en su entorno familiar. Desde entonces, unos pocos poemarios en hebreo, y muchos más en sefardí (publicados la mayoría de ellos por editoriales españolas), han coronado la obra de quien está reconocida como la voz poética más original y consistente de las letras judeoespañolas modernas: *Curtijo quemado* (1988), *Alegrica* (1992), *Vela de la luz* (1997), *Matriz de la luz* (1997), *Camino de tormento* (2000), *Bozes en la shara* (2001), *Vagabondo eternal* (2001), *Despertar el silencio* (2004), *Asiguiendo el esfuenio* (2005)... En el mismo año de 2005, la antología *Canton de solombra: antología sefardí*, que editó en Málaga la colección Narila / Poesía, recogió lo más granado de sus versos. Y en 2008, la compilación canónica de Shmuel Refael, *Un grito en el silencio. La poesía sobre el Holocausto en lengua sefardí: estudio y antología* (Barcelona: Tirocinio, 2008), situó y contextualizó su obra (en lugar destacadísimo, claro) en el marco de la poesía en lengua sefardí de los últimos decenios.

Recorrer las páginas de *Canton de solombra* (que incorpora, además, un sugestivo ramillete de *Poemas* hasta entonces *inéditos*, seleccionados por la autora) permite conocer todos los registros, con sus muy diversos luces, acentos y matices, de la poesía de Margalit Matitiahu. Cuestión de no poca importancia, sobre la que conviene hacer al menos esta advertencia preliminar, es que el sistema ortográfico en que están presentados sus versos es un sistema muy cercano al del español normativo, en casi todo menos en la acentuación, que (por alguna no demasiado comprensible ni afortunada razón) brilla por su ausencia. Desconcierta, por ejemplo, que el título del

[Continúa en la página siguiente]

José Manuel PEDROSA

poemario no lleve acento en la portada del libro (*Canton de solombra*), que sí lo lleve en la solapa (*Cantón de solombra*), que el subtítulo del libro lleve dos acentos (*Antología sefardí*), y que los poemas del interior no lleven ninguno.

El caso es que, tras hojear las páginas antológicas de *Cantón de solombra*, o las de cualquier otro de los poemarios de Margalit Matitiahú, la primera conclusión que se saca es la de que tres son las claves que vertebran sus versos: la nostalgia, con tintes a veces hasta de planto funeral, del paraíso perdido de las comunidades greco-sefardíes que fueron salvajemente destruidas por los nazis; el amor, vital, sensorial, desbordante, que embarga a la autora, que se eleva (y la eleva) sobre las ruinas del pasado y permite la reconciliación y la vivencia intensamente emotiva y optimista del presente; y la potencia de la palabra (hablada y escrita), que se constituye en hilo conductor, en cemento de unión, en vínculo indispensable entre el ayer que escapa y el hoy que es preciso apurar con la mayor intensidad y la más clara conciencia.

Sombras del pasado, voces que van y vienen al más allá, son convocadas, por ejemplo, en los versos impresionantes de *Antes de arivar a Saloniqui*. Más voces, impregnadas esa vez de intenso y poderoso amor, encauzan la experiencia erótica de *En mi vos siento la tuya*. Palabras que se asemejan, a un tiempo, a un cordón umbilical y a un hilo de Ariadna que une las sombras del pasado con la luz del presente, y el amor a los muertos con el amor por los vivos, son entrelazadas en ese otro espléndido poema que es *Las palabras*.

Para la poeta sefardí, el silencio es también, de algún modo, palabra elocuente, dotada de espacialidad, de corporeidad, llena de la potencia que se precisa para aprehender y para describir el mundo. Lo expresa muy bien en algunos versos de *El silencio*:

Dentro el silencio.

Días enteros esto dentro el silencio.

Agora es tiempo de guerra:

ruidos de batallas y flamas

[Continúa en la página siguiente]

José Manuel PEDROSA

como cuchios
van rasgando mis entranas.

Siempre dentro el silencio...

El estilo de Margalit Matitiahú es terso, fluido, natural. Busca la introspección, la desnudez de la palabra y del corazón, el ensimismamiento, aunque no falten las excursiones cultistas a los poemas de Li Po o de Kavafis, o las incursiones por geografías muy diversas, que van desde el León de la España medieval en que la poeta sitúa la cuna de su propia Sefarad sentimental, hasta el Delfos moderno que cabalga, también, entre el ayer clásico y el hoy más actual. Recicla, asociándolos a su biografía, tropos y metáforas de viejísima tradición, como la muy conocida del fuego que consume a los amadores (en los poemas *La flama* o *Amor*), o como la de la desazón de la espera frente al mar, mirando por la ventana, que trae, a su magnífico poema *Por la ventana*, resonancias de los atribulados versos galaicoportugueses de Martín Codax (“Ondas do mar de Vigo, se vistes meu amigo? / Ondas do mar levado, se vistes meu amado?”).

El poema *Nueva existencia* recupera con gracia y naturalidad otra viejísima metáfora erótica: la del viento (que suele identificarse, en diversas tradiciones poéticas, con el signo de lo masculino) que revuelve los cabellos de la muchacha:

Tu existencia
desperta en mi la tempesta cubierta,
vas descubriendo mi sonrisa
escondida en los sotamos de mi puerpo.

Vienes como una aire de montañas, loco,
que esparce mis cabeyos uno por uno.

El enverano se consume en mi pelo quemado,
embara mi vieja apariencia,

[Continúa en la página siguiente]

José Manuel PEDROSA

estonces, nace en mi cara en mi
con nueva existencia.

Detengámonos un momento a comparar la metáfora que informa la estrofa central de este poema de Margalit Matitiahú con la canción séptima de la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz:

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía (1).

O con los bellísimos versos iniciales del soneto LXVIII de Lope de Vega:

Con nuevos lazos, como el mismo Apolo,
hallé en cabello a mi Lucinda un día,
tan hermosa, que al cielo parecía
en la risa del alva, abriendo el polo.

Vino un aire sutil, y desatólo
con blando golpe por la frente mía,
y dixe a Amor que para qué texía
mil cuerdas juntas para un arco solo... (2)

O con esta hermosísima canción tradicional documentada en la España áurea:

Estos mis cabellos, *madre*,
dos a dos me los lleva el aire (3).

O con esta otra cancioncilla tradicional en pueblos de la geografía española de finales del siglo XX:

[Continúa en la página siguiente]

José Manuel PEDROSA

Tienes el pelo tendido
a la voluntad del aire;
mucho me pesa, majito,
que te pasees en balde (4).

Fijémonos, ahora, en otros versos de Margalit Matitiahú que se hallan insertos en el poema *Dialogo*:

Allí plantimos nuestro amor,
cresio de movimientos,
nasio de la respiración.

Metáfora de signo agrario, viejísima, internacional, extendidísima, según advierten las resonancias que se detectan en estas cancioncillas folclóricas hispánicas:

A tu puerta, dama hermosa,
tres arbolitos planté:
un olivo y un cerezo,
y la rama de laurel (5).

Ayer noche fui a tu huerto
y al arroyo me bajé,
y en la orillita del agua
tres clavelitos planté (6).

A tu puerta planté un pino,
y en el pino una cebolla,
en la cebolla un espejo
donde se mira mi novia (7).

En tu puerta planté un pino
y en tu ventana un laurel,
siempre me maten a tiros

[Continúa en la página siguiente]

José Manuel PEDROSA

siempre te habré de querer (8).

En tu puerta planté un guindo
y en tu ventana un cerezo;
cuando el guindo traiga guindas
juntitos las comeremos (9).

Aunque no soy labrador
a labrar me apuntaría,
a echar un surco derecho
en el jardín de una niña (10).

A la tu ventana,
rosita temprana,
he de plantar un clavel
y una rosa catalana (11).

En el poema de mayor extensión y envergadura de los que ha escrito Margalit Matitiahú, el que tiene por título *Pieza de vida imposible* (véanse las págs. 140-147 de la mencionada antología), se hallan engastados otros tópicos y metáforas cuyo contraste con versos de otras latitudes podríamos llevar hasta casi el infinito.

Versos, por ejemplo, de *alba* que sorprende a los amantes (“Sobre el campo del enverano / la luz del día mos descubrio”), equiparables a las *albas* que han sido documentadas en tradiciones poéticas, viejas y nuevas, de muchísimas latitudes.

O versos que imaginan el amor gozoso como una vía de sentido ascendente:

Anio por anio
subimos
sobre las montañas de pasión
y tornimos
para encontrar el calmo

[Continúa en la página siguiente]

José Manuel PEDROSA

que nace del ardiente amor...

Igual que lo imaginan estas otras cancioncillas tradicionales españolas:

Yo subí a la montaña,
yo corté la caña,
yo corté la mies (12).

Es el amor un monte
muy elevado,
y la cumbre se sube
con gran trabajo.
Y estando arriba,
es peligrosa y fácil
cualquier caída (13).

Al subir la sierra arriba
puse la mano en la nieve,
vale más lo que te quiero
que lo que tu padre tiene (14).

A San Antonio han hecho
casamentero,
el que quiera casarse
que suba al cerro.

Que suba al cerro, sí,
que suba al cerro, no,
que suba al cerro, niña
de mi corazón (15).

Qué cuesta más penosita,
que al subirla me reviento,
pero tengo una morena
que me ayuda con su aliento (16).

[Continúa en la página siguiente]

José Manuel PEDROSA

Contigo subí la cuesta,
y ahora que bajarla quiero,
¡qué trabajito me cuesta! (17)

Si hemos privilegiado, en el análisis comparativo de los poemas de Margalit Matitiahú, el contraste con versos de la tradición lírica popular de España, no es porque otros repertorios de poesía española e internacional (escrita, letrada) nos nieguen paralelos igual de sugerentes y de convincentes, sino porque esta poesía concentrada, libre y anónima que ha vivido durante siglos en el refugio perdurable de la voz del pueblo puede ser considerada, de alguna manera, quintaesencia verbal del país y de la cultura (España) a la que la poeta sefardí considera madre (o por lo menos madrastra buena) de su propio ser vital y poético.

La poesía de Margalit Matitiahú, sin dejar de ser una poesía culta, madura, meditada, imbuida de lecturas y de saberes, enlaza de manera natural, fluida, depurada, con las emociones más básicas y con los modos más elementales (y quizá por ello más difíciles y comprometidos) de expresarlas.

Notas

1. San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Paola Elia y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002, pág. 207.
2. Lope de Vega Carpio, *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, [Ciudad Real], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, I, pág. 337.
3. Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003, núm. 975.
4. Miguel Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid, Alpuerto, 1982, núm. 346.
5. Narciso Alonso Cortés, "Cantares populares de Castilla", *Revue Hispanique*, XXXII (1914) págs. 87-427; reed.: *Cantares populares de Castilla*, Valladolid, Diputación Provincial, 1982, núm. 60.
6. Aurelio De Llano Roza de Ampudia, *Esfoya de cantares asturianos*, Oviedo, Marcelo Morchón, 1924, núm. 455.

[Continúa en la página siguiente]

José Manuel PEDROSA

7. Manzano, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 639.
8. José E. Machado, *Cancionero popular venezolano*, Caracas, Ministerio de Educación-Academia Nacional de Historia, 1988, pág. 59.
9. Domingo Hergueta y Martín, *Folklore burgalés*, Burgos, Excelentísima Diputación Provincial, 1934, pág. 86.
10. Manuel Urbano, *Sal gorda: cantares picantes del folklore español*, Madrid, Hiperión, 1999, pág. 40.
11. Sixto Córdova y Oña, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols., Santander, Aldús, 1948-1949; reed.: G. de Córdova, 1980, II, pág. 73.
12. Eduardo Tejero Robledo, *Literatura de tradición oral en Ávila*, Ávila: Institución Gran Duque de Alba de la Excma. Diputación Provincial, 1994, págs. 71, 186 y 207.
13. Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos y Cantares*, ed. E. Baltanás, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pág. 244.
14. M^a Nieves Beltrán Miñana, *Folklore toledano: canciones y danzas*, Toledo, Diputación Provincial, 1982, pág. 139.
15. Escribano Pueo, Fuentes Vázquez, Morente Muñoz y Romero López, *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada: Universidad, 1994, núm. 628.
16. Tejero Robledo, *Literatura de tradición oral en Ávila*, pág. 136.
17. Alonso Cortés, "Cantares populares de Castilla", núm. 418.

Jorge RIECHMANN

Con nuestros muertos ¶ Realismo ¶ Consejos a un joven poeta ¶ Catastrofismo 1 ¶
La lógica cultural del capitalismo tardío 2 ¶ Contra el pesimismo histórico ¶
Admiro a mi perro

CON NUESTROS MUERTOS

Con nuestros muertos
¿qué hacemos?

¿Dejamos cada noche un vaso de agua
y un panecillo de fósforo sobre la mesa
de la alcoba vacía?

¿Apuramos
las líneas de una página a punto de borrarse
porque no se alcanzó a completar la lectura?

¿Con el viento tuerto conversamos
acerca de la importancia de las formas?

¿Ayudamos un poco
a tanta lentitud que no encuentra su cauce?

¿Sin reivindicar desolación ninguna
ofrecemos
nuestros ojos para mirar

y nuestro corazón donde sestean jeroglíficos

y nuestros labios
torpes para besar
la boca que no está?

¶

Jorge RIECHMANN

REALISMO

Escribir lo que somos
lo que no somos
lo que hubiéramos sido
lo que ya nunca seremos

lo que podríamos ser

¶

CONSEJOS A UN JOVEN POETA 1

Trata de decir la verdad

CONSEJOS A UN JOVEN POETA 2

Trata de decir la verdad

CONSEJOS A UN JOVEN POETA 3

Trata de decir la verdad

¶

Jorge RIECHMANN

CATASTROFISMO 1

Para Manuel Arias Maldonado

Desde alturas olímpicas
y citando al dandi Petronio
arbiter elegantiae según Tácito (*Anales* XVI, 18)
los propagandistas del productivismo advierten:

quienes hablamos de ecocidio
somos gente exaltada
poco de fiar entregada a emocionales
trifulcas que oscilan
entre la inanidad y la intemperancia
más parecidos
a aquellas clásicas históricas del XIX
que al caucásico y apolíneo varón noblemente barbado
y preferidor severamente racional
que sabe que no puede ocurrirnos nada
a nosotros que somos la especie elegida

Ay

aquellas nobles históricas
prendidas en la tragedia de la verdad
a las que mi mujer —psicoanalista— no cesa de reivindicar
como uno de los pocos modelos
de lucidez y dignidad humana
que nos van quedando

¶

Jorge RIECHMANN

LA LÓGICA CULTURAL DEL CAPITALISMO TARDÍO 2

Al este
realismo cínico

Al norte
simbolismo cínico

Al sur
tropicalismo cínico

Al oeste
posvanguardismo cínico

Y en el centro
que está en todas partes
cinismo a secas:

la sonrisa tanática
de la mercancía

¶

Jorge RIECHMANN

CONTRA EL PESIMISMO HISTÓRICO

Se cocina con lo que hay
en la despensa

Y
rebuscando
siempre se encuentra algo



Jorge RIECHMANN

ADMIRO A MI PERRO

Le hago a mi perro
una pregunta fácil
de esas que cualquier perro del mundo sabe responder:

“¿Cuál es la verdadera naturaleza del Buda?”

En la noche de septiembre
la temperatura desciende poco a poco mientras
la luna enseña un hombro y dialoga locuaz
con un par de ventanas encendidas

Me responde
con la sabiduría humanista de cualquier perro
en dos enérgicos movimientos de rabito:

“Nos ilumina el vacío pero ahora
llévame a pasear”

**Sobre cómo tratar de decir la verdad.
A propósito de un grupo de poemas de Jorge Reichmann**

Gracia MORALES ORTIZ
(Universidad de Jaén)

INTRODUCCIÓN

CONSEJOS A UN JOVEN POETA 1

Trata de decir la verdad

CONSEJOS A UN JOVEN POETA 2

Trata de decir la verdad

CONSEJOS A UN JOVEN POETA 3

Trata de decir la verdad

Reproduzco aquí el tercero de los textos inéditos de Jorge Reichmann que aparecen en este nuevo número de la revista *Adarve*.

Lo que pudiera parecer casi una broma si uno lee este texto ingenuamente, supone, desde mi punto de vista, uno de los motores fundamentales de la producción literaria de Reichmann. El hecho de que aparezca repetido el mismo imperativo las tres veces no implica que se esté jugando a frustrar nuestras expectativas como lectores, sino que pone al descubierto la propia búsqueda del poeta ya maduro que, desde su experiencia, nos hace partícipes de la necesidad y la imposibilidad de decir la verdad.

La reiteración, fórmula que Reichmann utiliza frecuentemente en sus composiciones, conlleva aquí dos efectos interesantes: por una parte, advierte sobre la dificultad que acarrea ese intento por expresar lo verdadero; por otra, funciona también como una amenaza y una condena, porque cuando el “joven poeta” asume el primer consejo, está ahí el segundo para recordarle que todavía no se ha conseguido la meta y luego el tercero para volver a impulsarle, nuevamente, a realizar el mismo intento. Como en el mito de Sísifo, queda la sensación de que esos “Consejos a un joven poeta” hubieran podido repetirse, sin variar ni una sílaba, hasta el infinito y aún así la expresión

[Continúa en la página siguiente]

Gracia MORALES ORTIZ

de la verdad seguiría siendo un espacio vetado e inabarcable.

Me interesa destacar además que, literalmente, el poema no aconseja “di la verdad”, sino “trata de” decirla. Volvemos, pues, sobre la improbabilidad de alcanzar esa meta. Riechman sospecha que la verdadera verdad (la desnuda, la compleja, la profunda), es multiforme, resbaladiza, indecible, como lo es también la propia palabra poética (1). En una entrevista realizada por Noemí Montetes, Riechman propone una cita de John Berger: "Uno debe llamar por su nombre a todo lo que ve. Nunca se deben ignorar las consecuencias. Esa es la única posibilidad de enfrentarse a la barbarie. Ver las consecuencias" (John Berger y Nella Bielski, *El último retrato de Goya*). Y después añade:

Ojalá llegase a parecerme a alguien como John Berger. Llamar por su nombre a todo lo que vemos. ¿Pero cuál es su nombre? ¿Cómo estar seguros de que verdaderamente es su nombre? (2)

Como he apuntado antes, en mi opinión la producción poética de Riechmann puede abarcarse bajo ese esfuerzo permanente por alcanzar la autenticidad, aun cuando se conozca (y se reconozca) la imposibilidad de enunciarla. Esto genera una tensión constante, estrechamente relacionada con otro de sus conflictos fundamentales, vigente también en los siete poemas que presentamos: el que enfrenta el desconsuelo con la esperanza y el crudo escepticismo con la defensa de la utopía.

Según vamos viendo, ese “tratar de decir la verdad” que sería la labor poética implica una búsqueda irrenunciable. El propio Riechmann menciona, en muchas ocasiones, esta necesaria actividad rastreadora: así, por ejemplo, en *Wrongo Rengo* compara a los poetas con “topos miopes y confusos” que “excavan galerías” (3) o en la composición que abre *Desandar lo andado*, titulada “Buscarruidos”, propone:

En castellano se llama *buscarruidos* a la persona inquieta, un punto pendenciera. De repente, qué atinada definición del poeta: un inquisitivo

[Continúa en la página siguiente]

Gracia MORALES ORTIZ

buscarruidos. [...] Poesía: decir lo que no se sabe, y sin saberlo queriéndolo, y por eso indagando en ello, aproximándose a algo que está ahí, que siempre ha estado ahí, ya inmediato y de repente inaccesible. El buscarruidos, chasqueado, guarda algo en el zurrón —no está seguro de lo que será— y sigue husmeando (4).

Buena parte de la crítica ha coincidido en destacar, efectivamente, lo que la escritura de Riechmann tiene de cuestionamiento, exploración o, en palabras de Antonio Ortega, intento de “reordenar la realidad mediante el lenguaje, de resistirse a lo obscenamente evidente” (5). En una reseña a su primer libro, *Cántico de la erosión*, Isabel Paraíso ya comentaba su “orientación moralista” y su “deseo de veracidad” (6); Juan Carlos Suñén, también hace hincapié en cómo la actividad poética es entendida por Riechmann como “un trabajo de desbrozamiento” (7); Gabriela Genovese, por su parte, afirma:

Resistiendo conscientemente a cualquier marbete de los muchos asignados a las nuevas poéticas finiseculares, Jorge Riechmann (Madrid, 1962) se vale de la materia de la vida cotidiana y la trasvasa en escritura, a través de lo que él mismo denomina “visión poética de la realidad”. *Ver poéticamente* significa, en su opinión, una concepción de la escritura como espacio de problematización del vínculo entre la palabra y el mundo. Desde esta perspectiva, “poesía realista” no es aquella que mantiene y exhibe su anclaje con un referente concreto y verificable, porque lo que busca es reflexionar acerca de la realidad, trastocándola desde el espacio mismo del poema (8).

ESTRATEGIAS DISCURSIVAS PARA TRATAR DE DECIR LA VERDAD

Yo creo que la poesía se escribe para saber (9).

El intento por alcanzar el conocimiento y el compromiso de “tratar de decir la verdad” configuran algunas de las estrategias discursivas que el poeta utiliza en sus composiciones. Intentemos ahora acercarnos a algunas de esas fórmulas, analizando los poemas que recogemos en esta publicación.

[Continúa en la página siguiente]

Gracia MORALES ORTIZ**1. La tendencia a la interrogación.**

Preguntas inaplazables
y respuestas provisionales

Quien sobre la condición humana
piensa otra cosa
se engaña (10).

Una de las formas expresivas esencialmente emparentadas con esa noción de búsqueda es la interrogación. La pregunta que queda sin contestar implica siempre un dilema entre el afán por conocer una verdad estable e infalible y la incapacidad para alcanzarla.

El primer poema de la selección que presentamos, “Con nuestros muertos”, se basa en esta estructura. A la primera interrogación parcial enunciada (“Con nuestros muertos / ¿qué hacemos?”) el poeta responde con cinco nuevas preguntas, esta vez totales. Es decir, que la primera cuestión, en lugar de generar afirmaciones resolutivas, lo que conlleva son nuevas dudas abiertas. El poeta desconoce cuál es la respuesta unívoca y definitiva para enfrentar la ausencia de los muertos: ese vacío físico y emocional que dejan, esa interrupción en el tiempo que provocan. Por eso lo que nos ofrece son alternativas dudosas, incompletas, ante las que es el lector, interpelado de forma directa por el tono interrogativo, quien ha de posicionarse.

2. Contradicción, paradoja, ironía: el discurso de la negación.

¿Cómo *todo esto* puede ser verdadero a la vez? (11)

Vale la pena detenernos en el “discurso de la negación” (lo que alguna vez Juan Carlos Rodríguez ha llamado “la sílaba del no”). Si uno lo piensa bien, esta sílaba, esta partícula verbal es nada menos que el principio de la ética. [...] La sílaba del no mantiene abierto el espacio de la posibilidad, de la elección

[Continúa en la página siguiente]

Gracia MORALES ORTIZ

entre alternativas, de la libertad humana. Por eso, decía antes, hay que ver en ella el principio de la ética (12).

El segundo poema de esta breve muestra que presentamos se titula "Realismo". En él percibimos otra de las claves de la escritura de Riechmann: su tendencia a la contradicción y la paradoja, su gusto por la reunión de contrarios, como mecanismo para acceder a un ámbito libre y dinámico, donde todas las posibilidades están presentes.

El poema comienza con una proposición afirmativa, que está a continuación completada por su negativo, por su envés: "Escribir lo que somos / lo que no somos". Según este texto metapoético, el realismo se basa en la capacidad para adentrarse en una conciencia total, donde se incluye la realidad efectiva (lo que somos), pero también su negación (lo que no somos), el pasado que no se produjo (lo que hubiéramos sido), el futuro inalcanzable (lo que ya nunca seremos) y la potencialidad todavía asequible (lo que podríamos ser). Así el verbo "ser" (término metafísico por excelencia), al estar conjugado en diferentes modos y tiempos verbales, aparece como un espacio ancho e inabarcable, por el que el escritor "realista" debería transitar.

Como opina Miguel Casado, es la naturaleza paradójica y contradictoria de la realidad lo que provoca esta elección de un discurso que se desdice a sí mismo, buscando siempre la unión de los opuestos:

Las contradicciones, los pliegues de las cosas contra / sobre sí mismas no proceden de ninguna peculiaridad de la elaboración conceptual, ni tampoco de un posible razonamiento poético que no necesitara coherencia. Están en la realidad, son su médula. En los objetos y en los ojos. En la trama de movimientos que suele llamarse mundo.

Las contradicciones son la materia del realismo (13).

Según afirma Riechmann: "No la paradoja como fácil recurso retórico, sino el coraje para mirar de frente las antinomias de la existencia" (14).

También la ironía y el humor se integran en ese "discurso de la negación". Entre los poemas recogidos en esta selección, esta mirada irónica

[Continúa en la página siguiente]

Gracia MORALES ORTIZ

se halla presente, por ejemplo, en “Admiro a mi perro” o en “Catastrofismo 1”, donde la voz del poeta toma las aseveraciones de “los propagandistas del productivismo” para auto-denominarse “gente exaltada / poco de fiar entregada a emocionales / trifulcas que oscilan / entre la inanidad y la intemperancia”.

Como en el caso del discurso interrogativo, aquí también Riechmann convoca a un lector activo y cómplice, capaz de rescatar el sentido a través de la negación y la ironía.

3. Una cierta dosis de objetividad.

¿Qué es describir?
¿Qué es un hombre, un niño?
Realidad, digo, y cuando digo: ¿qué?
¿Qué significa objetivo, subjetivo,
qué la imaginación, qué es el deseo? (15)

Probablemente, *El día que dejé de leer “El País”* sea el poemario de Riechmann donde más se evidencia la búsqueda de un discurso basado en la objetividad y el distanciamiento. En este libro, galardonado con el Premio Jaén de Poesía y publicado por Hiperión en 1997, el autor usa el lenguaje periodístico y sus modos de describir la realidad, consiguiendo finalmente una crítica punzante del “poderoso miedo de comunicación de masas” (16).

Ahora bien, no sólo aquí busca el poeta madrileño distanciarse de la propia voz, rehuyendo, conscientemente, el exceso de egotismo (17). Recordemos *Rengo Wrongo*, donde el escritor construye un *alter ego* como protagonista absoluto del poemario:

Durante el tiempo
que dure este poema
te vas a llamar Wrongo.
Yo me llamaba Jorge,
ahora igual que tú

[Continúa en la página siguiente]

Gracia MORALES ORTIZ

soy Wrongo (18)

En los poemas que estamos comentando ahora, como en buena parte de su escritura, es también posible percibir una consciente búsqueda de fórmulas que permiten no enunciar directamente el yo.

En tres poemas ya citados, “Con nuestros muertos”, “Realismo” y “Catastrofismo I”, Riechmann elige hablarnos desde una primera persona del plural, abriendo así la experiencia privada y llevándola al terreno de lo colectivo. Solamente en “Admiro a mi perro”, aparece, explícitamente, la primera persona. En “Consejos a un joven poeta”, encontramos un imperativo dirigido al lector, y aunque se intuye que es un “yo” quien habla, este no queda explicitado. En “Contra el pesimismo histórico” el autor opta por formas que implican impersonalidad (“se cocina”, “rebuscando”, “se encuentra”). Finalmente, en “La lógica cultural del capitalismo tardío 2”, se utiliza un estilo nominal. Así pues, como vemos, Riechmann prefiere no apropiarse de la voz que se expresa en estos poemas.

Esta renuncia a utilizar la primera persona no tiene el por qué suponer una garantía de veracidad en el discurso; sin embargo, creo percibir que, en el caso de Riechmann, esta opción sirve para provocar un desplazamiento, una apertura que le es útil al poeta para observar su propia vivencia con esa nueva mirada que busca el rastreador-poeta. Como él mismo sostiene: “Capacidad de extrañamiento de la poesía, en un doble sentido: extrañarnos es asombrarnos, y también es distanciarnos, sumergirnos en la alteridad” (19).

4. Buscando un estilo auténtico

El poeta necesita la antipoesía

El antipoeta necesita la poesía

Si tengo que elegir

entre el poeta y el antipoeta

me quedo con el antipoeta

y con el poeta (20)

[Continúa en la página siguiente]

Gracia MORALES ORTIZ

Hay poesía sobre zancos
y poesía en alpargatas

poesía sobre coturnos
y poesía espléndidamente descalza

A Wrongo le gusta mucho
verles los dedos de los pies
a la gente que le gusta (21)

Finalmente, como en cualquier proceso de escritura, la indagación de Riechmann es también la búsqueda del decir poético. Y, en ese sentido, desde una radical defensa de la libertad creativa y de la independencia estilística, las formas que el poeta emplea son variadas y disímiles, huyendo siempre de la retórica hueca.

Una de las líneas expresivas que más ha utilizado Riechmann en sus últimos poemarios es la brevedad. Entre los poemas que ahora publicamos se insertan en esta tendencia “Consejos a un joven poeta”, “Contra el pesimismo histórico” y, de algún modo también (por su reiteración, por su lenguaje nominalista y seco), “La lógica cultural del capitalismo tardío 2”.

Esta parquedad en la expresión ha provocado que, en múltiples ocasiones, se hayan relacionado sus composiciones con el aforismo. El poeta no está, sin embargo, conforme con dicha filiación.

El aforismo como género no me gusta mucho. Tampoco los “versos aforísticos” de Char son en realidad aforismos. El problema de estos textos es que normalmente están escritos desde la posición del que sabe o cree que sabe y, además, da a entender bastante enfáticamente que sabe. El aforismo de los moralistas franceses es el aforismo del que sabe, pero la poesía no sabe. A mí me disgustaría escribir aforismos por esa razón. Aunque practique formas cortas de escritura no toda forma de escritura breve tiene por qué ser aforística (22).

[Continúa en la página siguiente]

Gracia MORALES ORTIZ

La brevedad, en su caso, no busca tanto el decir una única e infalible verdad, como el “tratar de decir” de la forma más desnuda y limpia posible. En ese sentido, la simplicidad y la contundencia son consecuencia del descubrimiento vertiginoso de un pequeño y transitorio hallazgo. El poeta no intenta distraernos en circunloquios inútiles: el poema es una grieta vertical en la que el lector cae; el poema es un fogonazo de luz que ilumina una esquina, aunque sólo sea por un segundo. La falsedad sería tratar de extender en el lugar y en el tiempo esa grieta o ese fogonazo; la autenticidad es mantener ese pensamiento como fugacidad vulnerable y escuálida.

Ahora bien, como he comentado, esta no la única alternativa estilística usada por Riechmann. Frente a la sobriedad, maneja, en otras ocasiones, una expresión más elaborada, con imágenes que oscilan desde el lirismo que asoma en “Admiro a mi perro” (“En la noche de septiembre / la temperatura desciende poco a poco mientras / la luna enseña un hombro y dialoga locuaz / con un par de ventanas encendidas”) a fórmulas más barrocas y crispadas, como en “Catastrofismo 1”:

quienes hablamos de ecocidio
somos gente exaltada
poco de fiar entregada a emocionales
trifulcas que oscilan
entre la inanidad y la intemperancia
más parecidos
a aquellas clásicas histéricas del XIX
que al caucásico y apolíneo varón noblemente barbado
y preferidor severamente racional

EPÍLOGO

Si empecé este breve ensayo citando el texto de Riechmann “Consejos a

[Continúa en la página siguiente]

Gracia MORALES ORTIZ

un joven poeta”, quiero finalizarlo con los últimos versos de los recogidos en *Adarve*, pertenecientes a “Admiro a mi perro”. No me parece casual que el escritor haya decidido finalizar este grupo de poemas con una declaración en primera persona, donde, en esa tensión entre el desaliento y la esperanza, es esta la que enuncia la última palabra.

Riechmann admira a su perro por poseer, instintivamente, “una sabiduría humanista” que le permite alcanzar una verdad incuestionable y sencilla: la del disfrute de la inmediatez, la del deseo por aprovechar el momento actual, gozosa y vitalmente. Así, ante la pregunta: “¿Cuál es la verdadera naturaleza del Buda?”,

Me responde
con la sabiduría humanista de cualquier perro
en dos enérgicos movimientos de rabito:

“Nos ilumina el vacío pero ahora
llévame a pasear”

Notas

1. “Una definición posible para arrancar: poesía es lo que ha de ser dicho. “No podemos pedirle al poeta que haga un tipo determinado de poesía, pero sí que sienta la necesidad de escribir”, declaró el maestro José Hierro. Al mismo tiempo -y de nuevo le tomo la palabra a Hierro- la poesía es intentar decir lo que no puede decirse. Lo que ha de ser dicho y no puede decirse: esta casa enigmática es lo suficientemente espaciosa para que en ella habite la poesía, por lo menos a temporadas.” “Entrevista de Noamí Montetes a Jorge Riechmann”, disponible en www.barcelonareview.com/25/s_ent_jr.htm
2. En “Entrevista de Noamí Montetes a Jorge Riechmann”, art. cit.
3. Jorge Riechmann, *Rengo Wrongo*, DVD ediciones, Barcelona, 2008, pág. 60.
4. Jorge Riechmann, *Desandar lo andado*, Hiperión, Madrid, 2001, págs. 15-16.
5. Antonio Ortega, “El ejercicio de la realidad de Jorge Riechmann”, *Ínsula*, 582-583, junio-julio de 1995, págs. 26-27 (pág. 26).
6. Isabel Paraíso, “Rescaldos de belleza: *Cántico de la erosión*”, *Ínsula*, 501, septiembre de 1988, pág. 23.

Gracia MORALES ORTIZ

7. Juan Carlos Suñén, "Hablarle a la herida abierta", *El Urogallo*, 97, julio de 1994, págs. 67-68 (pág. 67).
8. Gabriela Genovese, "Jorge Riechmann: la experiencia de lo irreversible", en Laura Scarano y Leopoldo Sánchez Torre, *Los usos del poema: poéticas españolas últimas*, Universidad Nacional del Mar del Plata, 2008, págs. 123-124. Publicado en España en Granada, Maillot Amarillo, 2008.
9. Jorge Riechmann, "Todo puede ser salvado. (Entrevista)", en *ALPHA*, Nº 22, Julio 2006, págs. 225-234. Disponible en www.scielo.cl
10. Jorge Riechmann, *Rengo Wrongo*, DVD ediciones, Barcelona, 2008, pág. 48.
11. Jorge Riechmann, "Sobre la amabilidad y la desesperanza (Autointerrogatorio)", en *La Pecera*, 9 (2005); reed. en *Resistencia de materiales (ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo)*, Barcelona, Montesinos, págs. 107-116. Disponible en www.cervantesvirtual.com
12. Jorge Riechmann, "Comprometerse y no aceptar compromisos. (Notas sobre poesía y compromiso ético-político)", en *Poesía en el Campus*, 49 (2001), monográfico "¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización"; reed. en *Resistencia de materiales (ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo)*, Barcelona, Montesinos, 2006, págs. 65-80. Digitalizado en www.cervantesvirtual.com
13. Miguel Casado, "Para recuperar los nombres. Sobre la poesía de Jorge Riechmann", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 544, octubre de 1995, págs. 113-124, pág. 116.
14. Jorge Riechmann, "Comprometerse y no aceptar compromisos. (Notas sobre poesía y compromiso ético-político)", art. cit.
15. Jorge Riechmann, *El día que dejé de leer* El País, Hiperión, Madrid, 1997, pág. 56.
16. Jorge Riechmann, *El día que dejé de leer*, ed. cit., pág. 30.
17. Considero interesante añadir aquí una apreciación del propio Riechmann: "El poema interesa poco como documento de la subjetividad de su autor (¡qué función tan angosta!). El poema interesa como conjetura acerca del mundo (con más precisión: como metáfora que apunta hacia el mundo, mundo que desde luego incluye la subjetividad del poeta, y sabido es que los círculos hermenéuticos no son viciosos sino virtuosos), como posición de realidad y como propuesta de comunicación. Y a veces de estas tres maneras a la vez." (en *Poesía practicable*, Madrid, Hiperión, 1990; fragmentos digitalizados en www.cervantesvirtual.com)
18. Jorge Riechmann, *Rengo Wrongo*, ed. cit., pág. 15.
19. En "Comprometerse y no aceptar compromisos. (Notas sobre poesía y compromiso ético-político)", art. cit..
20. Jorge Riechmann, *Muro con inscripciones*, DVD ediciones, 2000, pág. 36.
21. Jorge Riechmann, *Rengo Wrongo*, ed. cit., pág. 58.
22. Jorge Riechmann, "Todo puede ser salvado. (Entrevista)", art. cit.

Tina SUÁREZ

Insólitas noticias ¶ De militia amoris ¶ Manifiesto ¶ Confesa ¶ Moribundas de amor ¶
Cuatro estrofalarias lunares ¶ Constatación de la tesis de Pessoa

INSÓLITAS NOTICIAS

cuenta plutarco que fue altamente
valorada aspasia por pericles
en aquello de su astucia e intuición
para la política

deshabitados los lupanares una femínea
revolución desbordó las calles de atenas
prophetairas del mundo uníos!
al grito de la insigne cortesana allá
por el siglo V antes de cristo

testimonios apócrifos suscriben además
la presencia entre la multitud voluptuosa
de las cincuenta vírgenes que mantuvieron
comercio carnal con heracles
en el curso de una sola noche

demás está decir que al cabo de la historia
del hermoso imperativo se apropió
un tal carlos marx y marx para otras coyunturas

(de *Pronóstico reservado* [1998])

¶

Tina SUÁREZ

DE MILITIA AMORIS

*Torre de la niña, y date,
si no, darte he yo combate.
(Cancionero musical de Palacio, s. XV-XVI)*

batállame

burla del poema la piedra recia
remonta el muro

con el ímpetu gallardo de quien
quiere echar abajo una porfía
cerca la tosca apariencia
llega palabra adentro
búscales cuatro torres al contenido

apúntate al asalto y al asedio
y acométeme en el verso que ahora sigue

domeña cada uno de mis tropos
que no es alegoría todo lo que reluce

¶

Tina SUÁREZ

MANIFIESTO

*Yo no quiero que a mi niña
La vayan a ser princesa.
(Gabriela Mistral)*

se acabaron el ocio boyante
y la dulce haronía de las tardes
palaciegas
se acabaron los romanceros
que nos enclaustraban
entre almenas y tábanos

no más fijar la esperanza en un
horizonte estéril
en la ficticia polvareda
de algún galope celeste

lleva premura talar cuanto antes
de la herencia paterna las torres
más altas lleva premura
lanzar la rueca contra el firmamento
arrancar de cuajo estas doradas trenzas
cambiar el quadrivium
por los dragones silvestres
infantas sin pecado concebidas
escúchenme todas

el placer es una guerra y el amor
una conquista
tomemos la ballesta y olvidemos
los lirios

Tina SUÁREZ

las fresas con nata el rubor
de abanicos la languidez sublime
queden atrás las primulas ceremoniales
que nos prohibieron
decir te quiero con los codos
en la mesa

salgamos a pisarle los talones
a la vida
cortejemos a villanos
seduzcamos a hechiceras

¡y mueran para siempre mueran
la princesas insufribles de testa
quejumbrosa!



Tina SUÁREZ

CONFESA

*más sólida y eterna
que los cantos de Sirena
(Teresa Calderón)*

abandoné los hilos las agujas
los dedos superé mi crisis
maniaco-depresiva
mandé al carajo
el sudario de laertes
me cansé de recordarte
a instancias de la espera
dejé de lado tus promesas
desafié a los hados

a lo largo de tu ausencia
descubrí mi idiosincrasia

y toqué la cítara
tensé tu arco
jugué a los dados
leí a kavafis
devoré a los pretendientes
me ligué las trompas
formé parte de las ménades

asumí la libertad de poder
ser la que me plazca

ahora cante el aedo al ritmo pacato
de sus versos mejores y los bellos
heraldos escancien las cráteras

Tina SUÁREZ

bajo fuego de antorchas yo
penélope de icario
tu esposa a duras penas
divinísimo odiseo
después de que te marcharas
a la verbena de troya confieso
en exclusiva pasados veinte años
que no te eché de menos
que nunca te extrañé
que jamás me hiciste falta

(de *Una mujer anda suelta* [1999])

¶

Tina SUÁREZ**MORIBUNDAS DE AMOR**

se muere aldonza lorenzo

se muere y confiesa entre estertores
sumida en el confín de la amargura
que era a un tal don quijote al que aguardaba
mientras salando puercos pasó sus días

muérese dulcinea al otro lado

muérese y reniega entre sudarios
de infantes y de armados caballeros

a curas bachilleres y barberos
confiesa quejumbrosa en su agonía
que era a un hidalgo cincuentón
a quien quería
que alonso quijano se llamaba
y que no era noble
pero era bueno

(de *Que me corten la cabeza* [2000])

¶

Tina SUÁREZ

CUATRO ESTROFALARIAS LUNARES

este es el pequeño jitanjafereo
que de ti me toca cuando
no eres nula
las albiáticas vandrás de tus lumisindas
el quimicuo trazo de tus vilipandros

en la suma anoheciente donde gualda
te conflagras
quiero ser rasante de tus launasías
quiero en perfecta dar con tus arcanos

circunferenciada por mor de amor
te landas
y en tal corontoria raíz astroliviana
no hay un almagesto
que tus fines rotonde

cual arquimisterio
gran diosa te alzas

(de *El principio activo de la oblicuidad* [2002])

¶

Tina SUÁREZ

CONSTATACIÓN DE LA TESIS DE PESSOA

Porque es Amor mentira de poetas
(Gaspar Gil Polo)

Te equivocas

No estuvo escrito en mi alma tu gesto
por ti no escribí los versos más tristes una noche
no me deslumbraron tus ojos claros, serenos
no poblé tu vientre de amor y sementera.

No tocaste mi corazón deshecho entre tus manos
no sentí que me hiriera tu llama de amor viva
no justificaste en absoluto mi existencia
no fui yo aquel perro de tu señorío.

No te erigí ángel de amor en una apartada orilla
ni glorioso desatino ni celestial locura
no subiste mi muerte a flor de labio
jamás anhelé en verte buscar la vida.

No remonté por ti los muros de pleberio
no te busqué en la alegría de los pronombres
no hiciste diferentes las golondrinas, las madre selvas
no se durmió la voz en mi garganta tras tu partida.

Cuando sobre mí caiga la postrera sombra
seré un despojo más bajo la tierra,
sin llama ni memoria, un pulso fenecido,

Tina SUÁREZ

porque te juro que confundes el metal de mi querencia,
que te pierdes en la niebla que ocasiona tu delirio:

yo no te he amado nunca, mi amor, nunca
yo nunca te he querido, vida mía.

(de *Las cosas no tienen mamá* [2008])

Tina Suárez Rojas: una poeta anda suelta

Federico J. SILVA

Si a raíz de este modesto artículo, un amante de la poesía se aventurara a escribir el nombre de Tina Suárez Rojas en los buscadores cibernáuticos, por ejemplo, de google y yahoo, hallará no menos de un centenar de entradas. Esto es así en el momento en que entrego estas líneas. Alguna responsabilidad tendrá en ello su inclusión hace unos años en el “Archivo de la poesía española reciente”, alojado en la digital *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado* (1). Igual de decisiva para la difusión de su producción poética fue la publicación de “El arte polifónico” en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* de la Universidad Complutense de Madrid, certero artículo sobre *El principio activo de la oblicuidad* (2), del profesor Joaquín M^a Aguirre Romero (3), al que sumaría posteriormente, “La mujer descabezada. Representaciones de la Gorgona en la poesía de mujeres: Tina Suárez Rojas” (4).

Si ese amante-lector ideal decide darse un paseo por las librerías para ir más allá en el conocimiento de la obra de esta autora, descubriría que su poesía forma parte de la ultimísima antología. Me refiero a *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)* (5), en edición de Domingo Sánchez-Mesa Martínez, profesor de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad Carlos III de Madrid. El volumen, según el responsable de la selección y del prólogo, recoge “algunas de las voces decisivas en el giro experimentado por la poesía en español en este cambio de siglo” (6). Al hojear la nota bibliográfica de la antología, observará que Tina Suárez Rojas (Las Palmas de Gran Canaria, 1971) es autora de siete libros de poesía (7), y ha recibido, entre otros, premios tan significados como el “Gabriel Celaya” en 1999, el “Carmen Conde” en 2002, o el “Odón Betanzos” en 2004.

No obstante, una suerte de entusiasta *boca-oreja* entre ciberlectores ha hecho posible que los poemas circulen libérrimos, cual virus indomeñable, por la red de redes, incluso por encima —*sator opera tenet opera sator*—, del conocimiento de la autora. Estos versos han desafiado los *firewall* de unos suplementos literarios en donde las notas de prensa de las editoriales han sustituido al noble ejercicio de la crítica. Lo que tampoco debe causarnos

[Continúa en la página siguiente]

Federico J. SILVA

extrañeza porque esas editoriales sufragan las páginas con su publicidad y el que paga...

En esta penosa situación, sin embargo, empiezan a extenderse elementos contrarrestantes, la literatura en Internet es uno de ellos y *Adarve* es un ejemplo de que mientras haya poesía hay esperanza, aunque no me pregunten para qué. Se demuestra de paso que se lee más poesía que lo que las cifras de las ventas de libros dicen, y por un nutrido grupo de lectores que supera, en número y en honestidad, las lecturas rituales y acanalladas que los poetas y los frustrados críticos hacen de los productos de sus colegas, dicho esto último en toda su polisemia.

En fin, curioso fenómeno éste, hagan la prueba, en el que los usuarios de la red recomiendan vivamente unos poemas que continuarán prolongándose *ad infinitum*, en el ciberespacio, fuera del control de la creadora, como un astronauta que ha soltado el cable que lo conecta a su nave nutricia. La rebelión del lector ya está aquí y los editores deberían tomar buena nota o desaparecer. El sueño de una antología de poemas, *personal e intransferible*, compuesta a la medida de cada uno, pero dispuesta a ser compartida, comienza a imponerse sobre los tradicionales florilegios de poetas que las más de las veces sólo responden a razones extraliterarias cuando no espúreas.

Hacer este sencillo experimento o haber consultado hace años el citado "Archivo de la poesía española reciente", pese a su carácter parcial, hubiese ayudado, a poner las cosas en su sitio y a Tina Suárez Rojas en el lugar que le corresponde en la República de las Letras, venciendo el obstáculo de la exigua difusión de sus libros, hecho que ni siquiera han podido remediar los premios literarios. Quiero decir que hasta la fecha la recepción de la poesía de Suárez Rojas ha sido incompleta, apoyada en los libros premiados, sin una perspectiva general de toda su trayectoria y por tanto sin la necesaria ubicación en su verdadero contexto cronológico, lo cual es relevante pues estamos ante diez años plenos de creatividad y acierto poéticos.

La poesía de Tina Suárez Rojas es una poesía culta, culturalista si se prefiere, aunque con una clara vocación comunicativa; mas si sus versos no

[Continúa en la página siguiente]

Federico J. SILVA

son accesibles a lectores no cultivados, al menos no son despreciados, —bien lejos del *hablarles en necio para darles gusto*— pues la autora no rinde culto al atraso del lector medio, no halaga su ignorancia con productos de ínfima calidad. Todo lo contrario, le plantea enigmas y desafíos lingüísticos, literarios, culturales, le insta a elevarse sobre su estado de conocimientos, *mon semblable, mon frère*, y el placer de la lectura se convierte en un reto, en una batalla, como luego veremos. Hay que decirlo de una vez: la poesía es *Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos*, por remedar a Pedro Soto de Rojas, y cualquier persona medianamente informada sabe que la mejor poesía popular, desde los cancioneros al romancero de la Guerra Civil española, ha sido hecha por poetas cultos. Decir lo contrario es fomentar el adocenamiento de los creadores y de sus potenciales lectores.

UNA OBRA DE LENGUAJE

En su cómplice brindis por la publicación de *Cambio de Siglo*, Ainhoa Sáenz de Zaitegui, profesora asociada en la Universidad de Salamanca, escribe: “Y aquí llega la primera de las erinias, Suárez Rojas, la domadora de logopardos, la suma sacerdotisa de Sylvia Plath (...) la ménade que digiere machismos, regurgita misoginias y escupe versos divinos en la cara del patriarcado, la que “no es jardín de las delicias/ ni tiempo de ciruelas/ ni fuente de castalia/ ni añeja sulamita/ ni donna angelicata/ ni belle dame sans merci” (8). En esa misma línea, el catedrático de Literatura Española de la Universidad de León, José María Balcells, señalaba hace un lustro que los versos de Tina Suárez Rojas, “implacables en la irreverencia y en la mofa”, “se ceban” en “la desmitificación de todo (religión, pensamiento, cultura, amor, etc.), y por supuesto de la poesía”, por lo que no duda en hablar de un “tremendismo paródico” que llega hasta límites “absolutamente inhabituales”. Concluye Balcells que “sus parodias resultan a menudo muy poderosas y eficaces, gracias al ingenio conceptual y las destrezas lingüísticas de esta irónica delbeladora de lo poéticamente correcto” (9).

Cierto es que en gran parte de sus poemas, incluso en los aquí

[Continúa en la página siguiente]

Federico J. SILVA

seleccionados, aparece ese “tremendismo paródico”, anteriormente citado, con el firme propósito de demoler lo establecido, pero caduco, de invertirlo a través de la reescritura: si allá por el siglo V antes de Cristo “deshabitados los lupanares una femínea / revolución desbordó las calles de Atenas / prohetairas del mundo uníos” (“Insolitas noticias”), la Penélope de “Confesa” asume “la libertad de poder / ser la que me plazca” y espeta a Odiseo: “que no te eché de menos / que nunca te extrañé / que jamás me hiciste falta”. En continuidad cronológica un “Manifiesto” antirubeniano llama a las mujeres a “talar cuanto antes / de la herencia paterna las torres / más altas lleva premura / lanzar la rueca contra el firmamento / arrancar de cuajo estas doradas trenzas / cambiar el quadrivium / por los dragones silvestres”. Pero hay mucho más en la poesía de esta autora. Por encima de todo, la recuperación de la imagen poética, sustentada no sólo en la habilidad para crear asociaciones más o menos sorprendentes, que las hay, sino en la capacidad creativa de construir y formular otra realidad paralela, como hemos visto. Así, en el metapoético “De militia amoris”, tras recurrir al tópico ovidiano del amor como una milicia y todas sus circunstancias como una batalla, da un paso más y anima al amado-lector a la búsqueda del placer poético: “batállame / burla del poema la piedra recia / remonta el muro / (...) cerca la tosca apariencia / llega palabra adentro”.

Ligada a esta recuperación de la imagen para la poesía después de años de abandono cuando no de persecución, Tina Suárez Rojas se nos presenta además como heredera de una excelente tradición que defiende que “un escritor tiene dos modos de trabajar y desenvolverse en su lengua, que son la experimentación formal y la investigación idiomática” (10). Ello es fundamental porque la poesía es una obra lingüística: la poesía se expresa, se dice, y en ocasiones, tal como escribió Roland Barthes, “el lenguaje es su enemigo y el creador literario tiene que atravesarlo para llegar más allá” (11) del *lenguaje de la tribu*. Véase en ese sentido la cascada de jitanjáforas y vocablos cuasiglílicos de estirpe cortazariana de “Cuatro estrofalarias lunares”, un poema lleno de sugerentes hallazgos lingüísticos. Pero lo lúdico no elimina lo subversivo pues “no hay lenguaje escrito sin ostentación”, es decir, señala algo,

[Continúa en la página siguiente]

Federico J. SILVA

“aquello precisamente por lo que se impone como Literatura” (12). De ahí la vuelta a la poesía del lenguaje, detectada por Domingo Sánchez-Mesa (13) como rasgo de un grupo de poetas entre los que se encuentra Tina Suárez Rojas.

LA POESÍA COMO GÉNERO DE FICCIÓN

Parte de la poesía publicada en los últimos años ha vuelto a sembrar confusión sobre algo incontestable para autores anteriores como es la idea de que la poesía es un género de ficción y que la función del poeta no es hacer discursos en versos sino crear ficciones y construir mitos, Platón dixit. Afortunadamente, no es el caso de la poesía de Suárez Rojas, muy alejada de la concepción neorromántica, en la que la obra es reflejo especular del alma del escritor, y del tedioso confesionalismo. “Poetry is the supreme fiction, madame”, escribió Wallace Stevens, porque la poesía crea un existencia ficticia en un plano exquisito (“Poetry creates a fictitious existence on an exquisite plane”) (14), donde los autores son actores y los libros teatros (“Authors are actors, books are theatres”) (15).

El maestro Gil de Biedma aclaraba que “la voz que habla en el poema no tiene otra realidad que la que pueda tener la de un personaje de una novela, aunque se parezca mucho, mucho a la del propio poeta” (16), para sentenciar que la persona poética es precisamente “impersonación, personaje” (17). O dicho en palabras de Sánchez Mesa, es el “desasimiento del yo” (18).

Una de las vías por las que opta Tina Suárez Rojas es la utilización del llamado monólogo dramático y en su obra hay numerosos ejemplos. Véase sin ir más lejos el ya citado “Confesa” y el parlamento que una Penélope de nuevo cuño dirige a su demorado Odiseo, o “Constatación de la tesis de Pessoa”, síntesis plena de sabiduría poética a partir de los imborrables versos del vate portugués.

La otra vía, que expondremos más abajo, es la indagación en las posibilidades que ofrece el *imaginario cultural*, según el término acuñado por Antonio García Berrio, y la intertextualidad.

[Continúa en la página siguiente]

Federico J. SILVA

EL RECURSO DE LA INTERTEXTUALIDAD

Cuando nos situamos ante la poesía de Tina Suárez Rojas asistimos a “un ejercicio permanente de *reescritura crítica*, de *revisiónismo cultural*” (19) que tiene su mayor expresión en el ya apuntado uso del recurso de la intertextualidad. Pero en esta poeta, y no ocurre así con todos sus colegas, es, por un lado, manifestación de que su poesía se inserta en un inteligente espacio de diálogo textual, en una intrincada logofera, y, por otro, “un procedimiento desautomizador”, tal como ha explicado Guillermo Carnero, “de la expresión de la intimidad y de superación del intimismo primario, en tanto que permite dar cuenta de la experiencia cotidiana a través de lo cultural, y superar el lenguaje lexicalizado del yo lírico neorromántico...” (20).

Al respecto, explica Joaquín M^a Aguirre Romero que existe una tendencia a confundir la intertextualidad con la mera cita, sin comprender que “es el establecimiento de la conversación, del diálogo de sentidos; es el dialogismo bajtiniano” (21), que implica la interacción de múltiples voces, su multiplicidad, la alternancia de discursos y la presencia de distintos niveles de lengua. En este sentido, compartimos plenamente la opinión de Aguirre de que “la totalidad de la obra de Tina Suárez (Rojas) es un permanente ejercicio dialógico con su tiempo y con la historia” (22). Efectivamente, no hay más que leer los textos que acompañan estas palabras para verificar lo aquí afirmado. Lo mismo en “Insólitas noticias”, en “Manifiesto”, “Confesa”, que en los deliciosos “Moribundas de amor”, construido sobre el hipertexto quijotesco, y “Constatación de la tesis de Pessoa”, fructífero diálogo con Fernando de Rojas, Garcilaso, Gutierre de Cetina, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Quevedo, Sor Juana, Zorrilla, Bécquer, Antonio Machado, Salinas, Lorca, Cernuda, Hernández, Neruda, Blas de Otero...

Llegados a este punto, sólo un juicio final: consideramos que Tina Suárez Rojas es autora de una obra coherente, escrita con un lenguaje propio y diferenciado, de muy altos quilates, muy por encima de la calidad media de la poesía española de la última década. Ante ello, bien nos vale la reflexión de nuestro más sabio caballero: “¡Bendito sea Dios —dijo don Quijote...—, que

[Continúa en la página siguiente]

Federico J. SILVA

entre los infinitos poetas consumidos que hay, he visto un consumado poeta...!" (23).

Barcelona, 24 de noviembre de 2008

Notas

1. <http://www.abelmartin.com/aper/srojas/srojas.html>. Apuntemos aquí que en 1999, el catedrático y crítico literario Ricardo Senabre consideraba que su libro *Una mujer anda suelta* era uno de los diez mejores del año. Vid "Los mejores libros" en *El Cultural*, 26 de diciembre de 1999.
2. Suárez Rojas, Tina: *El principio activo de la oblicuidad*, Torremozas, Madrid, 2002.
3. Aguirre Romero, Joaquín M^a: "El arte polifónico" en *Espéculo. Revista de Estudios Literario*, número 22, Universidad Complutense de Madrid, 2002. http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_suarez.html
4. Idem, "La mujer descabezada. Representaciones de la Gorgona en la poesía de mujeres: Tina Suárez Rojas" en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, número 24, Universidad Complutense de Madrid, 2003. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/gorgona.html>
5. Sánchez Mesa, Domingo: *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)*, Madrid, Hiperión, 2007.
6. Ibidem, pág. 15.
7. Relación de libros de Tina Suárez Rojas: *Huellas de Gorgona*, Premio de Poesía "Tomás Morales" 1996, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1998; *Pronóstico reservado*, Premio Internacional de Poesía "Ciudad de Las Palmas" 1997, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1998; *Una mujer anda suelta*, Primer Premio del VII Certamen Internacional de Poesía "Gabriel Celaya" 1999, Ayuntamiento de Torredonjimeno, 1999; *Que me corten la cabeza*, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 2000; *El principio activo de la oblicuidad*, Premio "Carmen Conde" de Poesía 2002, Madrid, Torremozas, 2002; *Los ponientes*, Primer Premio del XXV Certamen Internacional de Poesía "Odón Betanzos" 2004, Rociana del Condado, Diputación Provincial de Huelva, 2005 y de *Las cosas no tienen mamá*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2008.
8. Sáenz de Zaitegui, Ainhoa: "Cambio de Siglo. Antología de poesía española" en *El Cultural*, Madrid, 7 de febrero de 2008.
9. Balcells, José María: *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas (1940-2002)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pág. 87.

[Continúa en la página siguiente]

Federico J. SILVA

10. Goytisolo, José Agustín: "Prólogo" en *Los pasos del cazador*, Barcelona, Lumen, 1980, pág. 13.
11. Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 1997, pág. 11.
12. Ibidem.
13. Sánchez-Mesa Martínez, Domingo: Ibid., pág. 41.
14. Stevens, Wallace: "Sur plusieurs beaux sujets" en *Aforismos completos*, Barcelona, Lumen, 2002.
15. Ibidem, "Adagia", pág. 32.
16. Gil de Biedma, Jaime: *Conversaciones*, Barcelona, El Aleph Editores, 2002, pág. 90.
17. Gil de Biedma, Jaime: "Como en sí mismo al fin" en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1994, pág. 348.
18. Sánchez-Mesa Martínez, Domingo: Ibidem, pág. 42.
19. Aguirre Romero, Joaquín M^a: "Prólogo" en Suárez Rojas, Tina: *La voz tomada. Antología (1996-2003)*, Islas Canarias, Ediciones Baile del Sol, 2003, pág. 21.
20. Carnero, Guillermo: en *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1999, págs. 312-313.
21. Aguirre Romero: "Prólogo", pág. 24.
22. Ibidem.
23. Cervantes, Miguel de: "De lo que sucedió a don Quijote en el castillo o casa del Caballero del Verde Gabán con otras cosas extravagantes" en *Don Quijote de la Mancha*, Parte II, Capítulo XVIII; Madrid, Cátedra, 2005.

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Joan-Elies ADELL

Joan-Elies Adell nació en Vinaroz (Castellón) en 1968. Cursó estudios de Filología Catalana y Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia, y trabaja como profesor de Teoría Literaria en la Universitat Oberta de Catalunya. Actualmente se encuentra como Visiting Professor & Writer-in-Residence en el Department of Languages and Culture Studies de la UNC Charlotte, en EEUU.

Por lo que respecta a su obra literaria, ha publicado diversos ensayos sobre la música y la cultura digital. Además, ha escrito diversos volúmenes de poesía, con títulos como *La matèria del temps* (1994), que ganó el premio Gabriel Ferrater de poesía, *Oceà immòbil* (1995), *A curt termini* (1997), que recibió el premio Ciudad de Elche de poesía, *Un mateix cel* (2000), *Encara una olor* (2003) premio Alfons el Magnànim, *La degradació natural dels objectes* (2004), Jocs Florals de Barcelona y *Pistes Falses* (2006), 1r premio Màrius Sampere de poesía en lengua catalana, publicado en versión bilingüe catalán-castellano. Ha participado en las siguientes antologías: *Bengales en la fosca*, 1998; *Dotze poetes valencians*, 2000; *Vint-i-un poetes del segle XXI*, 2001; e *Imparables*, 2004. Sus poemas han sido traducidos al inglés, francés, italiano, castellano, esloveno y polaco.



Piedad BONNETT

Piedad Bonnett (Amalfi, Antioquia, Colombia, 1951) es licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes y profesora en esta Universidad desde 1981. Tiene una maestría en Teoría del Arte, la

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Arquitectura y el Diseño en la Universidad Nacional de Colombia.

Ha publicado siete libros de poesía: *De círculo y ceniza* (1989, reedición de 1995), *Nadie en casa* (1994), *El hilo de los días* (1995), *Ese animal triste* (1996), *Todos los amantes son guerreros* (1997), *Tretas del débil* (2004) y *Las herencias* (Visor, 2008). En marzo de 1998 Arango Editores publicó una antología poética suya con el título *No es más que la vida* y en junio del mismo año la editorial Pequeña Venecia de Caracas una selección poética. Su antología *Lo demás es silencio* fue publicada en España por Editorial Hiperión en 2003. En 2008 aparece *Los privilegios del olvido*, antología del Fondo de Cultura Económica prologada por José Watanabe. Con el primero de sus libros recibió mención de honor en el Concurso Hispanoamericano de Poesía Octavio Paz. Con *El hilo de los días* ganó el Premio Nacional de Poesía otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura en 1994.

Piedad Bonnett es autora, además, de cuatro obras de teatro: *Gato por liebre*, *Que muerde el aire fuera*, *Sanseacabó* y *Se arrienda pieza* montadas por el Teatro Libre bajo la dirección de Ricardo Camacho. Este grupo utilizó también su versión en verso de *Noche de epifanía* de Shakespeare para uno de sus montajes. Una traducción suya de la misma obra forma parte de la colección "Shakespeare por escritores" de Editorial Norma 1989-2000). Su traducción de *El cuervo* de Edgar Allan Poe fue publicada por El Ancora Editores en 1994.

Es autora de tres novelas: *Después de todo* (2001), *Para otros es el cielo* (2004) y *Siempre fue invierno* (2007), las tres publicadas por la Editorial Alfaguara.



[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Luis Alberto DE CUENCA

Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) es Doctor en Filología Clásica y Profesor de Investigación del C.S.I.C. Es uno de los poetas españoles más importantes de las últimas décadas.

Ha publicado *Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972), *Scholia* (1978), *Necrofilia* (1983), *La caja de plata* (Sevilla, Renacimiento, 1985), que obtuvo el Premio de la Crítica en 1986. *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993), *Por fuertes y fronteras* (1996), y *El bosque y otros poemas* (1997), *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998* (Madrid, Visor, 1999). Posteriormente ha publicado *Sin miedo ni esperanza* (Madrid, Visor, 2002), *Vamos a ser felices y otros poemas de humor y deshumor* (2003), *El enemigo oculto* (2003), *El puente de la espada: poemas inéditos* (2003), *De amor y de amargura* (2003); *La vida en llamas* (2006), premio Ciudad de Melilla 2005; *Poesía 1979-1996* (2006), *Jardín de la memoria* (2007), *Hola, yo soy tu lobo*, antología (2008).



Carlos Ernesto GARCÍA

Nació en Santa Tecla (El Salvador), 1960.

Escritor, poeta y corresponsal de prensa en España. Autor de los libros de poesía *Hasta la cólera se pudre* (Barcelona, 1994), que ese mismo año aparecería en Nueva York bajo el título *Even rage will rot* en traducción al inglés a cargo de Elizabeth Gamble Miller, y *A quemarropa el amor* (Barcelona, 1996). Es autor también del libro de viaje en tono novelado, *El Sueño del Dragón* (Barcelona, 2003), en el que narra su viaje en solitario a lo largo del río Yangsé, así como del reportaje *Bajo la Sombra de Sandino* (Barcelona, 2007), basado en una serie de entrevistas a varios ex

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

comandantes del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), entre los que es de destacar la figura del ya mítico Edén Pastora; del poemario *La maleta en el desván* (inédito), también traducido ya al inglés por la Sra. Gamble Miller bajo el título *The Suitcase in the Attic*, y de la antología de poesía salvadoreña *Cuscatlán hora cero* (inédita).

Con motivo de su visita a los Estados Unidos, Carlos Ernesto García fue invitado por la prestigiosa *American Literary Translators Association* (ALTA) que celebraba a finales de 2007 su 30ª Conferencia Nacional, oportunidad que el poeta aprovechó para presentar su trabajo literario en la Universidad Metodista de Dallas y el Centro de la Paz de la misma ciudad, actividades que combinó con su visita al memorial de *John Fitzgerald Kennedy*, donde depositó un ramo de 14 rosas, momento íntimo que fuera recogido en exclusiva por la cadena Univisión, quien lo emitió en los Estados Unidos al final de su noticiero.

En la actualidad Carlos Ernesto García escribe un libro de relatos y trabaja en varios proyectos de novela; es corresponsal en España del rotativo *Diario Co Latino* y del semanario *Contrapunto*, además de colaborar de manera habitual con otros medios de prensa. Desde finales del 2004 es director de la productora cultural C&Duke, con sede en Barcelona, que ha producido, entre otras, la exposición itinerante *Escoles d'altres mons* (*Escuelas de otros mundos*) del fotoperiodista Kim Manresa, de la que a finales de 2007 editó el libro bajo el mismo título, edición que recoge la participación de 80 escritores de más de 30 países, entre ellos 10 Premios Nobel de Literatura, quienes han realizado de su puño y letra breves manuscritos al pie de cada una de las 80 imágenes que conforman la muestra en blanco y negro, de la que Carlos Ernesto es asimismo su comisario. Desde finales de 1980 vive en Barcelona, desde donde, invitado por diversas entidades culturales y académicas, ha visitado varias ciudades de América Latina, Europa y Asia. Su poesía ha sido traducida al inglés, chino, italiano y portugués.

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Xavier LAMA

Xavier Lama nació en Santa Euxea-Guntín (Lugo) el 12-7-1962. Desarrolla su actividad profesional en la Televisión de Galicia y como profesor asociado de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Santiago de Compostela.

Por sus trabajos periodísticos, fundamentalmente artículos, ha recibido galardones como el premio Air France para jóvenes periodistas, Galicia de Xoranolismo al mejor artículo del año, o el L'Oreal de periodismo literario.

Ha sido reconocido con varios premios que se conceden en el ámbito de la literatura en gallego: Xacobeo, González Garcés y Esquíu de poesía; Álvaro Cunqueiro de narrativa; Rafael Dieste, Camiño de Santiago y María Casares de teatro. Se han estrenado varias obras teatrales de su autoría, representadas en España y Portugal y en festivales teatrales como el de la Fundación Argentaria en Madrid, la Muestra de Autor Contemporáneo de Alicante o el FITEI de Oporto (Portugal).

Actualmente tiene obra publicada en diecisiete libros como autor o co-autor. Además, ha presentado ponencias en distintos congresos culturales o sobre temas de comunicación celebrados en Nueva York, Oxford, Tréveris (Alemania), Oporto, etc.

Cuenta con obra publicada en seis volúmenes colectivos y en los siguientes poemarios individuales:

Tigres como Fausto con ollos de bruma. Colección Esquíu de poesía, Sociedad de Cultura Valle-Inclán. Ferrol, 2006.

Melancolía líquida da Idade das Vacas. Colección Esquíu de poesía, Sociedad de Cultura Valle-Inclán. Ferrol, 2008.

Cabalos do alén na cidade das fábulas. Colección Miguel González Garcés de poesía, Diputación de A Coruña. A Coruña, 2009.

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Margalit MATITIAHU

Margalit Matitiahú nació en Tel-Aviv, de padres procedentes de Salónica que descendían de judíos expulsados de León. Su labor literaria arranca con una serie de títulos publicados en hebreo (*Por el vidrio de la ventana*, *El no silencio veraniego*, *Cartas blancas*, *Escaleras de medianoche*). En 1988, comienza a escribir la lengua de sus antepasados, el ladino, y publica *Curtijo quemado*, obra que surge a partir de un viaje a las comunidades judías de Grecia destruidas por los nazis. Posteriormente, ha publicado nuevos libros en sefardí, como *Alegrica* (1992), *Matriz de luz y Vela de la luz* (1997), y *Vagabondo eterno* (2001). Debe destacarse, por otra parte, la labor desempeñada por esta autora como investigadora de la cultura judeoespañola, y en particular de la prensa judía de Salónica entre 1860 y 1940. Sus obra poética se ha incluido en distintas antologías y ha sido también musicada en distintas ocasiones.



Jorge RIECHMANN

Nací en Madrid en 1962 (el abuelo paterno era alemán, de ahí el apellido). He vivido en Madrid la mayor parte de mi vida. Convivo con Natividad Corral desde 1991; casado con ella en 1993.

Licenciado en Ciencias Matemáticas (Universidad Complutense de Madrid, 1986). Estudios de filosofía (UNED, 1984-86) y de literatura alemana (Universidad Humboldt de Berlín, 1986-89). Doctor en Ciencias Políticas (Universidad Autónoma de Barcelona, 1993), con una tesis doctoral sobre los Verdes alemanes, *Die Grünen*.

He vivido en Berlín (1986-1989) y París (1989). Desde 1990, profesor en

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

el departamento de Sociología y Metodología de las Ciencias Sociales de la Universidad de Barcelona; desde 1995 hasta hoy, profesor titular de filosofía moral en la misma. Desde finales de 2005, colaborador del Departamento de Ciencia, Tecnología y Sociedad del Instituto de Filosofía del CSIC. Profesor invitado en la Universidad Carlos III y en otras instituciones académicas.

Entre 1996 y 2000 dirigí el área de medio ambiente de la Fundación Primero de Mayo. Entre septiembre de 2004 y marzo de 2005 participé (como director en funciones) en la creación de la Unidad Técnica del Observatorio de la Sostenibilidad en España, con sede en la Universidad de Alcalá de Henares. Luego, miembro del Comité Científico del Observatorio de la Sostenibilidad en España, con sede en la Universidad de Alcalá, desde la constitución de este organismo el 28 de febrero de 2006.

Desde 1996 formo parte del Departamento Confederal de Medio Ambiente de CC.OO., donde soy responsable de biotecnologías y agroalimentación. Desde 2001 soy investigador en cuestiones socioecológicas de ISTAS (Instituto Sindical de Trabajo, Ambiente y Salud de CC.OO.). Soy también representante de CC.OO. en el Grupo de Trabajo de Organismos Modificados Genéticamente del Consejo Asesor de Medio Ambiente desde la constitución del mismo (junio de 2007).

Redactor de la revista *En pie de paz* entre 1987 y 1994. Redactor de la revista de ciencias sociales y reflexión política *mientras tanto* entre 1990 y 2003. Codirector, con Francisco Fernández Buey, de la colección de *Clásicos del Pensamiento Crítico* en la editorial Los Libros de la Catarata de Madrid desde 1998. Miembro del consejo de redacción internacional de la revista *Écologie Politique*, y de otras publicaciones.

Miembro de la Sociedad Española de Agricultura Ecológica, de Ecologistas en Acción, del Proyecto Gran Simio, de CIMA (Científicos por el Medio Ambiente) y de Greenpeace España, entre otras organizaciones. Presidente de CiMA (Científicos por el Medio Ambiente) desde julio de 2005 hasta junio de 2007; vicepresidente de la misma asociación desde entonces. Miembro del Consejo Asesor del CIP/ FUHEM (Centro de Investigación para

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

la Paz) desde su constitución, en julio de 2007.

Obtuve el Premio de Poesía Hiperión en 1987, el Premio "Feria del Libro de Madrid-Parque del Buen Retiro" en 1993, el Premio Nacional de Poesía "Villafranca del Bierzo" en 1996, el Premio Jaén de Poesía en 1997, el Premio Internacional Gabriel Celaya de Poesía en 2000, el Premio Stendhal de traducción en 2000. He reunido ensayos de poética y reflexión estética en *Poesía practicable* (Hiperión, Madrid 1990), *Canciones allende lo humano* (Hiperión 1998), *Una morada en el aire* (Libros de El Viejo Topo, 2003), *Resistencia de materiales* (Montesinos, Barcelona 2006) y *Bailar sobre una baldosa* (Crecida, en prensa). Entre 1998 y 2005 dirigí, junto con José M^a Parreño, la colección de poesía *Hoja por ojo* en la editorial valenciana Germania. Traduzco literatura francesa y alemana.

He dedicado mucha atención crítica y traductora a la poesía de René Char. Le consagré el ensayo *Exploración del archipiélago. Un acercamiento a René Char* (Hiperión, Madrid 1986) y numerosas traducciones.

He traducido también a otros poetas como Henri Michaux (*Adversidades, exorcismos*; Ediciones Cátedra, Madrid 1988) o Erich Fried (*Amor duelo, contradicciones —antología*, Losada, Madrid 2005). Alguna novela, como *El final de Horn* de Christoph Hein (Alfaguara, Madrid 1990). Y mucho teatro alemán (varias de estas traducciones se han estrenado en escenarios españoles).

Escribo también con regularidad ensayo político, sociológico y filosófico, en especial sobre cuestiones ecológicas.

En los últimos años, he ido formulando la vertiente ética de mi filosofía ecosocialista en una "trilogía de la autocontención" que componen los volúmenes *Un mundo vulnerable*, *Todos los animales somos hermanos* y *Gente que no quiere viajar a Marte* (reunidos en la editorial Los Libros de la Catarata).



[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Tina SUÁREZ

Tina Suárez Rojas (Las Palmas de Gran Canaria, 1971) es licenciada en Filología Hispánica. Es autora de *Huellas de gorgona* (1998), *Pronóstico reservado* (1998), *Una mujer anda suelta* (1999), *Que me corten la cabeza* (2000), *El principio activo de la oblicuidad* (2002), *La voz tomada* (2003), *Los ponientes* (2005) y de *Las cosas no tienen mamá* (2008). Ha sido incluida en las antologías *La nueva poesía canaria* (Verbum, 2001), en *Ilimitada voz: Antología de Poetas Españolas 1940-2002* (Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003), en el *Archivo de la Poesía Española Reciente de Abel Martín. Revista de Estudios sobre Antonio Machado* (2003), en *Desde su ventana: Antología de poetas canarias del siglo XX* (Ediciones La Palma, 2004), en *Cambio de siglo. Antología de Poesía Española 1990-2007* (Madrid, Hiperión, 2007), y en *Diccionario de escritoras canarias del siglo XX* (Ediciones Idea, 2008).

Ha obtenido las siguientes distinciones: Premio de Poesía “Tomás Morales” 1996, Premio Internacional de Poesía “Ciudad de Las Palmas” 1997, Primer Premio del VII Certamen Internacional de Poesía “Gabriel Celaya” 1999, Premio “Carmen Conde” de Poesía 2002, Primer Premio del XXV Certamen Internacional de Poesía “Odón Betanzos” 2004 y Premio Gran Canaria 2004 de la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

Ha participado como ponente y poeta en las *Setenes Jornades de Poesía i Mestissatge* (2001), organizadas por el Aula de Poesía de la Universitat de Barcelona, en el Curso *Mujeres Ex-céntricas: lo femenino como provocación en la Literatura y las Artes*, organizado por la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (2003), en los Recitales Poéticos del Ateneo de La Laguna (2004), en las *Veladas Poéticas* de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander (2005), en Los Encuentros Poéticos organizados por La Fundación Centro de Poesía José Hierro de Madrid (2008), entre otros. Asimismo, ha publicado en revistas nacionales e internacionales entre las que destacan *Alaluz, revista de poesía*,

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

narración y ensayo, del Department of Hispanic Studies de la University of California, *Aula de Poesía de Barcelona*, de la Universitat de Barcelona, *Clave Orión*, *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, *Festa Da Palabra*, *La Fábrica* y *Ultramar de Literatura y Arte*. Ha sido traducida al italiano en *Zeta News rivista internazionale di poesia e ricerche*, y al portugués en la revista *Incomunidade*.



Índice de ilustraciones

Carmen MONTORO CABRERA

Es natural de Jaén, licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, especialidad de Diseño gráfico y grabado. Miembro fundador de la Asociación de Artistas Plásticos de Jaén *Arteaparte*. Cuenta en su haber con 15 exposiciones individuales y 50 colectivas, en el ámbito nacional e internacional. La pintura, el grabado y la fotografía son sus campos de trabajo.

Está dedicada al Docencia, en la Universidad de Jaén y es asesora de formación en el Centro del Profesorado de Jaén. Como docente imparte clase en magisterio, intentando que su alumnado, descubra la importancia del Arte y la creatividad en la enseñanza, como instrumento de enriquecimiento personal, especialmente a través del Arte Contemporáneo.

El diseño gráfico es otro de los campos en los que trabaja. Numerosas portadas de libros publicados y carteles así lo de evidencian.

Ha impartido comunicaciones, conferencias y cursos en distintos foros, relacionados con Arte y Educación, siendo ésta una de sus vías principales de investigación. Así mismo, cuenta con numerosas publicaciones en esta línea.

***Ciudades abstractas* [Portada]**

***Espacios geométricos* [Pág. 34]**

***Azul nuevo* [Pág. 51]**

***Espacios* [Pág. 67]**

***Escenarios* [Pág. 87]**

***Figura distorsionada* [Pág. 105]**

***Sin título* [Pág. 123]**

***Tensiones* [Pág. 139]**