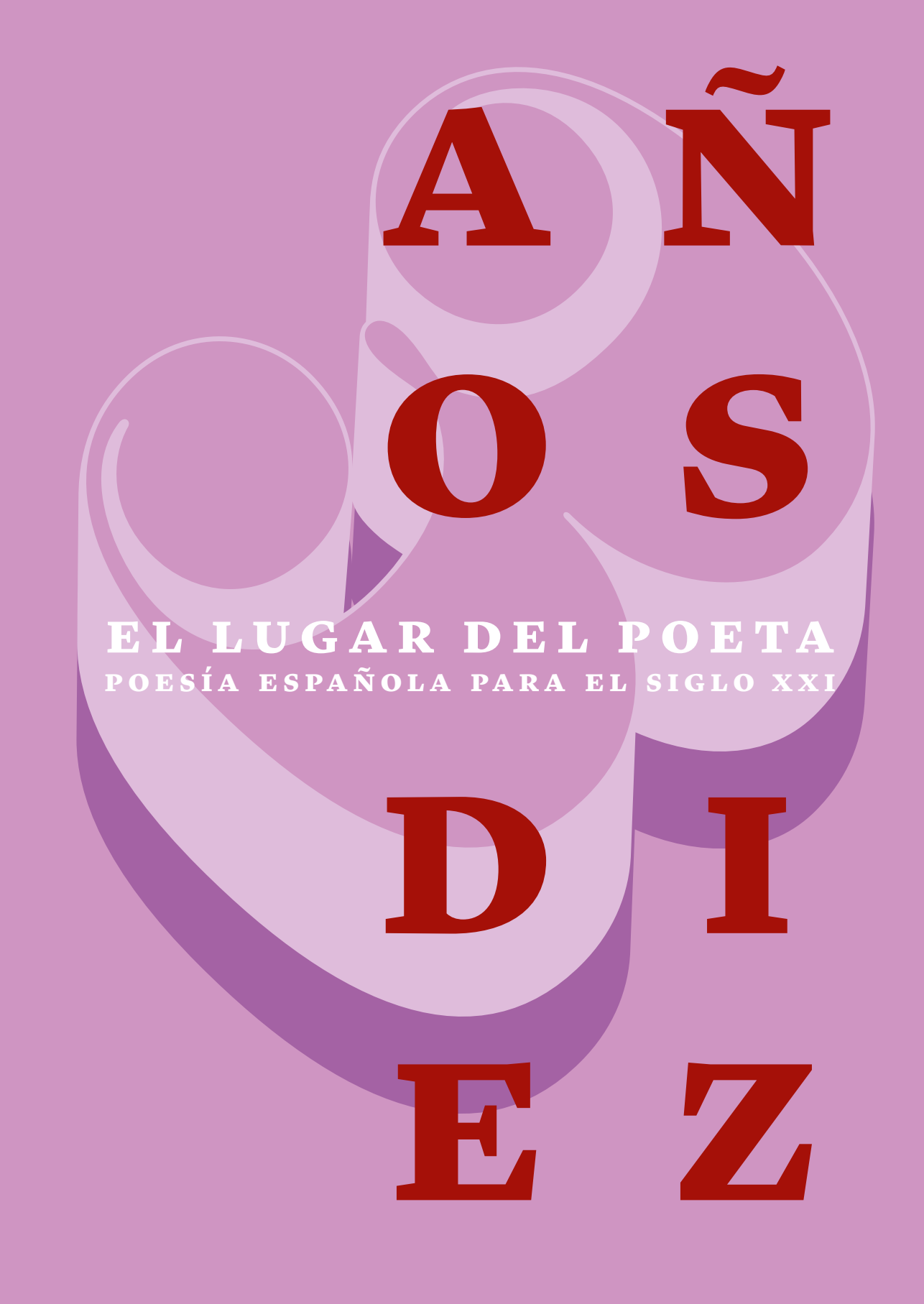




AÑ

OS

EL LUGAR DEL POETA
POESÍA ESPAÑOLA PARA EL SIGLO XXI

DI

EZ

 **EDITORIAL** Desde que con el nuevo siglo desaparecieran de nuestro panorama literario las tendencias dominantes y, con las nuevas voces de los poetas nacidos a finales de los sesenta, en los setenta y los ochenta, el paisaje se volviera demasiado complejo y rico como para simplificarlo, numerosas antologías y estudios críticos no han dejado de ofrecerse como guías de lectura en el mejor de los casos, o como plataformas promocionales en el peor. ¶ En **AÑOS DIEZ** pensamos que la falta de estéticas dominantes no es un mal en sí mismo ni el reflejo de un periodo de transición. A nuestro juicio, la variedad, que siempre ha existido, es ahora más evidente y necesita lectores y críticos que sepan apreciarla. Aunque variedad, diversidad, no significa ausencia de rasgos comunes ni es garantía de calidad. ¶ De la mano de la editorial granadina **Cuadernos del Vigía**, lo que ofrecemos en este tercer número —un monográfico titulado «El lugar del poeta»— es una muestra de esa comunidad de rasgos diferentes que constituyen hoy en día la poesía española. ¶ Junto a los artículos sobre la evolución de la poesía en las últimas décadas y sobre el referente, el lector podrá encontrar reflexiones de algunos de los poetas más interesantes de ahora sobre los elementos del sistema comunicativo y sus propios discursos, así como diálogos intergeneracionales, una nueva sección («Poética») y una selección de poemas de distintos autores. Su participación en este número pretende ser un argumento contra lo tendencioso todavía tan abundante en el mundo de la poesía. ¶ Hubiésemos querido dar cabida a más autores, especialmente mujeres, cuya visión habría enriquecido nuestra propuesta —en la sección «Partes de la oración» resulta especialmente evidente la ausencia de un texto dedicado al *canal*—, pero por unos motivos u otros declinaron la invitación o no llegaron a tiempo. Aun así, esperamos que este número sea lo bastante atractivo como para despertar la curiosidad del lector.

A Ñ

O S

EL LUGAR DEL POETA
POESÍA ESPAÑOLA PARA EL SIGLO XXI

D I

E Z



Cuadernos del vigía

MADRID :: GRANADA

Años diez ❧ *revista de poesía*

NÚMERO TRES :: PRIMAVERA MMXVI

DIRIGEN: Juan Carlos Reche · Abraham Gragera

EDITA: Cuadernos del Vigía · www.cuadernosdelvigia.com
www.añosdiezrevistadepoesia.com · juancarlosreche@gmail.com

SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

www.añosdiezrevistadepoesia.com · editorial@cuadernosdelvigia.com
Apdo. Correos 503 · 18080 Granada, España

TIPÓGRAFO: Alfonso Meléndez · IMPRESIÓN: Gráficas Alhambra

ISSN: 2341-4219 · DEPÓSITO LEGAL: GR-504-2015

© de los textos y traducciones: sus autores.

Todos los textos son inéditos y han sido escritos o cedidos expresamente para esta publicación.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

El cometido del poeta

Para Pedro Roso

I. EL MUNDO DE LA POESÍA

CÓMO hablar de poesía hoy? ¿Desde qué perspectiva? ¿Hacia dónde enfocar? Podríamos hacer una lectura de la evolución de la poesía española reciente paralela a los movimientos históricos y sociales, otra más amplia (relacionándola con el panorama hispanoamericano, europeo o mundial), la habitual (encajonando el panorama en generaciones, tendencias o grupos y relegando unas cuantas voces al cajón de sastre «otros nombres») u otra más esquemática, que seleccione sólo las voces capitales por su singularidad o éxito al marcar tendencia o reunir acólitos. También hemos conocido recientemente, no sin estupor, otra curiosa manera de hablar de poesía, la de Remedios Sánchez García en el prólogo a *El canon abierto. Última poesía en español*:¹ «La Historia de la Literatura, con mayúsculas, o de cualquier cosa, la escriben siempre los vencedores. Y también hay vencedores y vencidos en poesía, que nadie se lleve a engaño».

1. Visor, 2015.

Creo conveniente y necesario, al hablar de poesía en los años diez del siglo XXI, comenzar redefiniendo los actores y sus roles, es decir, repartiendo nuevamente las *responsabilidades* y el yerro, y reformulando las preguntas habituales. En vez de preguntarse, siguiendo la lógica del capitalismo neodarwinista, quiénes son los vencedores y los vencidos, si el marcador refleja con justicia lo que sucedió en el campo, si el árbitro estaba comprado o cuánto tardará esa federación llamada tiempo en descubrir el amaño, encuentro más apropiado plantear qué otorga hoy en día valor literario a un autor o a una obra, quién ha venido administrando este hecho en las últimas décadas y si actualmente se está haciendo con rigor. En vez de preguntarnos qué cantan los poetas de hoy, divididos en comunidades, tal vez debamos fijarnos en el referente de su obra, y preguntarnos si el uso de un lenguaje es más *adecuado* que otro. En vez de excusarnos tras la manida frase «la única obligación del poeta es escribir bien, no dar explicaciones», es hora de preguntarse sobre el cometido y el lugar del poeta en la actualidad, sobre el propósito de su obra y su visión del mundo.

En vez de ocultarnos tras frases hechas como «la poesía ha perdido público porque no se entiende», cabe reflexionar sobre la naturaleza y el lugar del receptor, si aquélla ha cambiado y si el poeta ha de adaptarse o no a algo. Mejor será preguntarnos por las lagunas y las asignaturas pendientes de la poesía de hoy y por los aspectos que quizá no haya sabido encarar bien en el pasado.

PRIMERA TRANSICIÓN O TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA

Es un gesto reflejo entre quienes se ocupan de poesía española contemporánea el retrotraerse hasta finales de los años setenta y principios de los ochenta por dos motivos: el paso de la Transición a la Democracia y el inicio de la Poesía de la Experiencia. Conviene recordar que, además de dicha poética, en aquellos años se forjan y redefinen muchos de los mecanismos que siguen vigentes en la poesía española: los de relación, valoración y difusión, entre otros.

Si la Guerra Civil supuso una verdadera división entre vencedores y vencidos, la Democracia significó la normalización del uso de la libertad de expresión y acción hasta sus últimas y manipuladas consecuencias. Nació en aquellos años un primer sentimiento de lo colectivo, como se han encargado de recordarnos recientemente al ubicar *El abrazo*, de Juan Genovés, en una de las salas del Congreso de los Diputados y usarlo como fondo y marco para las comunicaciones actuales. Un abrazo conformado por varios abrazos —no por uno grande—, donde la única mujer busca el suyo.

Pero no han sido los poetas los únicos en cambiar en el mundo de la poesía en estas cuatro décadas. Público y recepción se han convertido en espacios centrales donde se ha jugado el prestigio de las poéticas, mas no debemos olvidar que los otros actores (el nuevo rol y la naturaleza de la edición, la configuración en *holding* de las empresas culturales y de comunicación, la reformulación del espacio donde ejercer la crítica, los fallidos relevos generacionales...) ejercen también un papel capital a la hora de abrir espacios, y han evolucionado hasta cambiar totalmente de cariz.

EL SISTEMA COMUNICATIVO: SENTIDO DE POSIBILIDAD Y TEORÍA DE LOS MECANISMOS

El sentido de la posibilidad y su aplicación mediante distintos mecanismos conforman la cara y la cruz en la obra de un poeta. Es decir, lo que éste puede y quiere con-

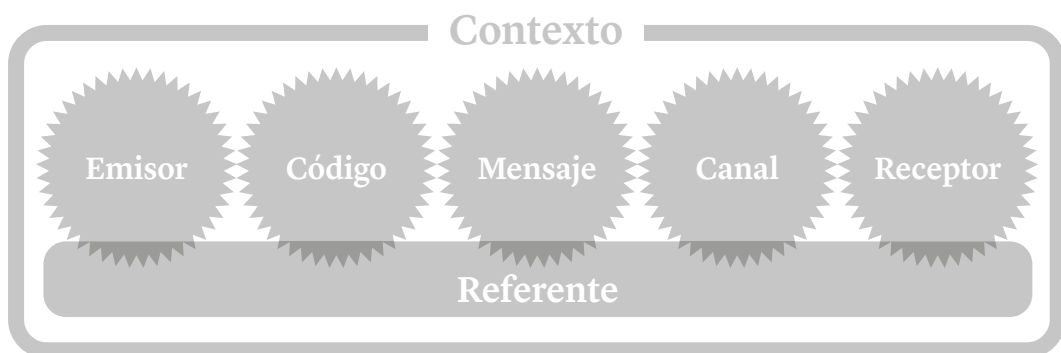
seguir dependerá de los elementos de los que dispone, va adquiriendo (capacidades y cualidades del estilo, sentido de la tradición, etc.) y de cómo los ponga en funcionamiento, mediante la pericia y el riesgo, para que interactúen. El diseño de dicho sistema constituye una poética, que se manifestará en un estilo, característico de una obra o parte de ella. No obstante, sea cual sea la finalidad buscada (expresión, comunicación, denuncia, canto, búsqueda de conocimiento, o cualquier otra), no tendrá a su disposición más que los elementos habituales: emisor, receptor, mensaje, canal, código, contexto y referente, a los que habrá de dotar de función.

Cabe preguntarse si cada época tiene poéticas o elementos poéticos fundacionales, insustituibles o más apropiados que otros, en detrimento de otros *erróneos*. Naturalmente, una poética que beba en el llamado realismo sucio posibilita resultados distintos a los de una poética basada en el surrealismo, pero, *a priori*, ¿hay algo que nos indique que una poética tiene más probabilidades que otra de dar buenos frutos?

EL REFERENTE

El elemento del sistema comunicativo al que nos referimos viene definido habitualmente como «una realidad no lingüística evocada por el signo».² Desde Saussure —que le dio entidad al distinguirlo del significado— hasta la semiótica —que no consigue adjudicarle un espacio teórico y evita las posibles discusiones sobre él—, pasando por Jakobson —que lo define como situación a la que remite el mensaje—, las distintas escuelas lo han convertido en un elemento incómodo y olvidado, tanto que ni siquiera aparece en muchos libros de texto.

2. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, Ariel, 1986.



En poesía, el referente es el colector del que se nutren los demás elementos del sistema comunicativo, es quien aporta el carbón que ha de convertirse en humo para que el poema se desarrolle. Es el que decide de qué trata un poema, qué asuntos aborda. Es la bandeja de la que el resto de los elementos se alimenta, quien ofrece la materia prima para que el código genere connotación, sentido metafórico y acuñe símbolos. Aporta temas y matices para que el mensaje no sea insignificante, sino oportuno y preciso. Su idoneidad calibra el interés del poeta en el lector, la sintonía que los une y crea el gusto por una obra. Ante unos códigos lingüísticos cansados, de los que los poetas han abusado hasta la extenuación, en él reside el valor añadido de la poesía con respecto a las otras funciones del lenguaje. Aporta interés, sustancia, algo fundamental para la poesía: qué asuntos tratar, de qué hablar.

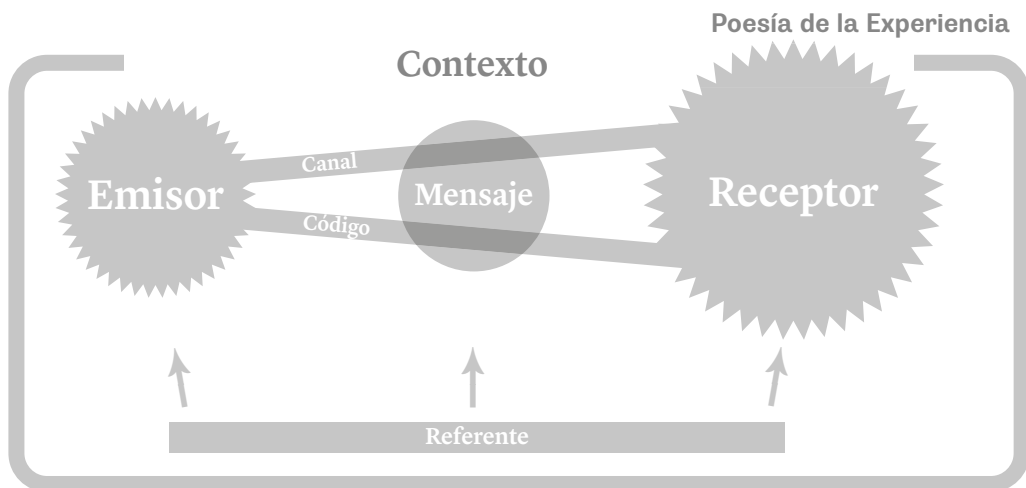
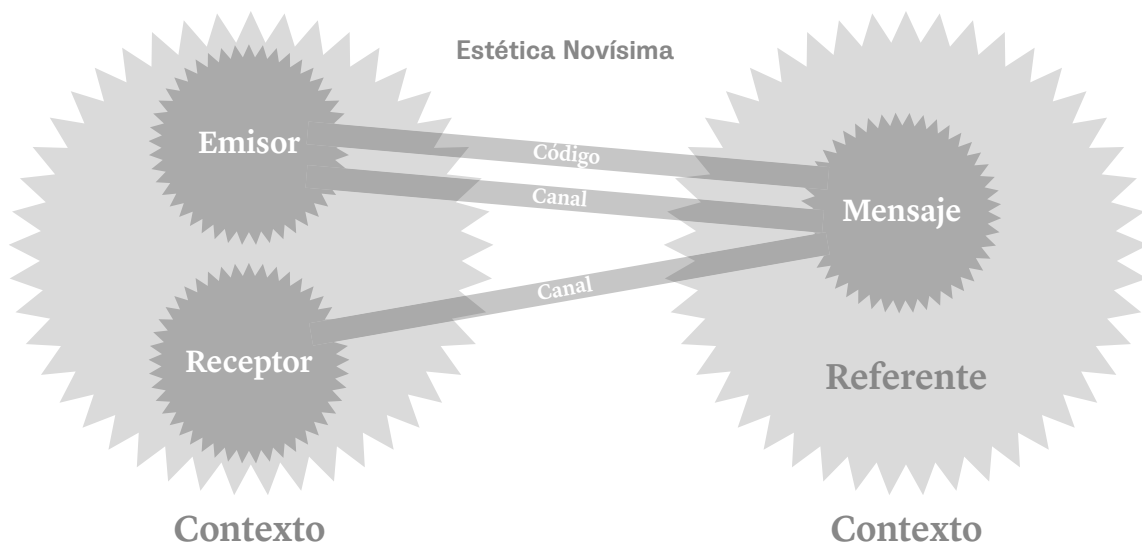
LA EXPERIENCIA DE LA POESÍA

«Como decía Machado, es imposible que exista una poesía nueva sin que exprese definitivamente una nueva moral, ya sin provisionalidad alguna.»

LUIS GARCÍA MONTERO

Para que una poética sea novedosa —mediante ruptura o sin ella— no basta con la mera saturación de la poética ante la que reacciona. A nivel textual, ha de conllevar una novedad radical en el tratamiento que se le da a los elementos del sistema comunicativo —o al menos a uno de ellos— o en el modo de estar estructurada, y ha de refrendar dichos presupuestos en una serie de textos de creación. No basta con abrir los brazos a unos nuevos tiempos o a una nueva moral, si no se diseña una estructura que ponga a funcionar dicho sistema en el campo del poema.

La Poesía de la Experiencia revolucionó el tablero de la expresión poética colocando al receptor en el centro de dicho esquema, en un lugar prominente. Inventó (o mejor dicho, trajo a colación) un tipo de receptor (el llamado «ser normal») gracias al cual el hecho poético cobraba sentido. Sostenía que la *nueva poesía* funcionaba si estaba destinada a un tipo de lector nuevo, el ciudadano de a pie de la nueva España, el de la Democracia. Cogieron por las solapas la cita que abre el segundo párrafo de su manifiesto («¿Y tú me lo preguntas? Poesía soy yo. Es la verdadera respuesta que ha permanecido latente en la historia de nuestra literatura») para darle la vuelta. Del *aburrido* «poesía soy yo» y obviando el becqueriano «poesía eres tú» se



volvió a «poesía para ti, mi semejante». Pareciera que estuvieran diciendo: «la nueva poesía existe gracias a ti, lector de los nuevos tiempos, démonos un abrazo».

Conviene señalar que si esta poética hizo de la necesidad virtud, y el diseño de su sistema comunicativo ha demostrado ampliamente su funcionalidad, también se debe a la adecuación e interpretación del contexto (democracia, nuevos tiempos, nueva manera de relacionarse). Emisor y receptor —esos nuevos «seres normales»— eran hijos de un contexto único, a diferencia de lo que sucedía en la poesía Novísima,

en cuya poética había, al menos, dos contextos: el del mensaje y el del receptor. Se escribió pensando que la poesía funcionaba y era válida si mensaje y código eran eficientes para ese nuevo receptor *normal*. O sea, la lectura del contexto parecía no sólo la más acertada, sino la única lógica. ¿Qué sentido, desde la teoría, podría tener la poesía social, pura, experimental o surrealista en ese momento del abrazo, en el que la relación del hombre con su tiempo estaba cambiando?

La teoría parece impecable, pero como toda teoría, ¿puede asegurar resultados prácticos de valor, buenos libros? ¿Para qué tipo de lector? ¿Por cuánto tiempo? Y sobre todo, ¿no asumir una poética en concreto conlleva ser un poeta fuera de lugar y tiempo, desubicado, desfasado?

CENTRÍPETOS Y ENFRENTADOS: CULTIVADORES DE TENDENCIAS

Al echar un vistazo hoy en día, veinte años después, al apartado «Corrientes y grupos» de la antología preparada para las páginas de Biblioteca Clásica de la editorial Crítica por Miguel García Posada, *La nueva poesía (1975-1992)*, apreciamos que lo divide en cuatro subapartados: «Neopurismo», «Poesía de la Experiencia», «Impresionismo» y «Otras tendencias». Además de algunas ausencias sonadas,³ merece

3. Nombremos solamente los tres poetas de ese arco cronológico que posteriormente recibirían el Premio Nacional de Poesía: Chantal Maillard (2004), Olvido García Valdés (2007) y Juan Carlos Mestre (2009).

reflexión la frase con la que comienza el párrafo dedicado a la Poesía de la Experiencia: «sin duda la poética que cuenta con más cultivadores en la lírica española».

Se ha repetido hasta la saciedad que la poesía en los primeros años de la Democracia se segmentaba en lí-

neas estéticas o grupos de poder que buscaban la hegemonía de una corriente y que dicha manera de entender la poesía, basada en falsas dicotomías —además de los evidentes errores de trazado y las recuperaciones fuera de tiempo—, derivaría en una suerte de guerra entre bandos para mantener la legitimidad de dichas poéticas y, de paso, cierto poder. La mayoría de los poetas se agrupaban alrededor de marbetes, tendencias o poéticas fundacionales en modo centrífugo y dicotómico. Pocos eran los *poetas isla*, los agrupados en «Otras tendencias» y ninguno de ellos, por supuesto, poseedor de una poética del canon.

Desgraciadamente, esta visión de la poesía basada en la hegemonía de las estéticas, en el ninguneo a lo no afín, y no en el valor de las propuestas, se ha convertido en uno de los mayores lastres que la poesía ha acarreado en las últimas décadas,

y de la que aún no ha logrado desprenderse del todo. Seguirán —como huérfanos perdidos— los continuadores de algunas de las otrora llamadas *tendencias dominantes* —mientras los poetas que dieron visibilidad a dichas poéticas caminan ya por derroteros bien distintos— defendiendo discursos anticuados y desclasados.

Veamos algunos ejemplos: Alejandro Krawietz y Francisco León, responsables de *La otra joven poesía española*,⁴ señalaban la existencia de una «verdadera tradición poética española» de la que no formarían parte «realistas» ni «novísimos». Por otro lado, y más recientemente, en el prólogo a *Poesía ante la incertidumbre*⁵ se puede leer: «Los discursos fragmentarios, el irracionalismo como dogma y el abuso del artificio han supuesto la ruina de la poesía. [...] Todos los inventarios simbólicos artificiales que alejan a la poesía de su consustancial sentido comunicativo no hacen sino ocultar una falta de latido vital o de auténticas ideas». Pero especialmente añejo y combativo es el caso de la estética «neonovísima» que, encasillada aún en viejas ideas dicotómicas, esgrime preceptos —sin privarse de nada, ni siquiera del anacoluto— propios no del siglo pasado, sino del anterior, como apreciamos en estos pasajes de la reciente reseña⁶ de José Luis Rey a *Vida y leyenda del jinete eléctrico*:

«Celebremos que aún quedan poetas, tras la devastación del realismo español, capaces de escribir libros como éste, capaces de vivir libros como éste. [...] Alta poesía que condesciende incluso a tratar de pasada a algunos personajes del mundillo literario de su generación (hay por ahí una referencia a los poetas pinchadiscos y a la pobreza poética de dicha generación).»

Los actuales cultivadores de las estéticas del pasado son poetas del siglo xx en el siglo xxi, pues no sólo no han añadido algo a la poética en la que se inscriben, salvo contadas excepciones, sino que además no han sabido actualizarla. ¿Qué han aportado los poetas del manifiesto *Poesía ante la incertidumbre* a los textos sobre poética o a la obra que desde los años ochenta lleva puntualmente publicando Luis García Montero u otros autores de esta corriente? No han ido más allá de achacar la falta de lectores justamente a los poetas que, según ellos, no son leídos. ¿Y los paladines de la nueva estética novísima? Esperamos que, al menos, se sientan realizados al creerse tocados por alguna «gracia» o al descalificar a los pinchadiscos.

4. Igitur, 2003, p. 10. *eléctrico* de Joaquín
5. Visor, 2011, pp. 9-10. Pérez Azaústre (Visor,
6. Reseña a *Vida y* 2013) en *Paraíso*,
leyenda del jinete n.º 10, 2014, p. 185-6.

LA INÚTIL ESPERA DEL GRAN POETA
O UN CAMBIO DE ACTITUD ANTE LA ACTITUD DEL CAMBIO:
DE LOS CULTIVADORES A LOS RENOVADORES

Algunos lectores que buscan ser orientados, críticos, profesores, suplementos literarios, poetas de escaso interés, editores y empresas culturales comparten un sentimiento general y latente: la espera de una suerte de *mesías*, un *gran* poeta que con un libro revolucionario y rupturista haga evolucionar eso llamado *poesía española actual* para poder explicársela y encajonarla. Juan Luis Panero respondía así

7. «La poesía de hoy»,
El Cultural, 12 de
junio de 2009.
8. *El Cultural*, 26 de
junio de 2015.

en 2009 a un cuestionario:⁷ «...no ha surgido una voz notable que haya revolucionado o convulsionado nada. En los últimos diez años no han irrumpido pidiendo paso, por ejemplo, un Claudio Rodríguez o un Pere Gimferrer». Algo parecido opinaba Chus Visor en una reciente entrevista:⁸ «Ninguno de los jóvenes ha escrito todavía un libro muy significativo».

Personalmente, y asumiendo el riesgo de un posible error, en vez de tomarme al pie de la letra dichas afirmaciones, prefiero leer entre líneas que lo que algunos echan en falta en la poesía española contemporánea es un poeta que haya sabido reunir un grupo de seguidores, de *cultivadores* de un estilo poético; y que, desgraciadamente, nadie ha sabido o querido organizar aún una programática foto de grupo. A falta de instrumentos serios que puedan canonizar o proponer jerarquías, las fotos panorámicas tomadas por los medios de comunicación no han pasado de ser un mero pase de modelos, que influye y desorienta al ámbito de la poesía a la hora de leer, interpretar y editar.

Cabría, eso sí, preguntarse por qué nadie ha conseguido *irrumper*, *revolucionar* o *convulsionar*. ¿No ha nacido en los últimos cuarenta años un poeta a la altura? ¿No hay nadie que tenga los medios (naturales o de comunicación) de su parte y que dé a luz *ese libro muy significativo*? ¿O realmente sí se ha publicado ese libro (o varios), pero no ha sabido encontrar sus cultivadores? ¿Será que el mecanismo es otro, y la poesía se renueva no a través de un libro en concreto o una poética, sino de otras maneras, más escalonadamente; o acaso la poesía de ahora es igual a la de los años ochenta? Y, por otra parte, ¿a quién conviene especialmente este falseado compás de espera?



A finales de los años noventa, mientras algunas estéticas empezaban a agotar sus presupuestos y seguían combatiendo entre ellas para mantener su hegemo-

nía, en la hornada de los poetas nacidos en los sesenta —y que empiezan a publicar a finales de los ochenta y principios de los noventa— ya se comenzaba a distinguir un cambio de actitud, lo cual daría origen a una nueva conformación del ecosistema poético. Estos poetas se presentaban pero no agrupándose en torno a algo. Más que convivencia de estéticas, había una floración de propuestas individuales caracterizada por la apertura de miras y una gran curiosidad por otras tradiciones.

José Andújar Almansa,⁹ al hablar del primer tramo generacional de la por entonces poesía joven, los nacidos entre 1965 y 1970, destaca sólo ocho nombres, mientras que para hacer lo propio sobre el segundo tramo, los poetas nacidos a partir de 1970, enumera a más de treinta. Aunque esta nómina de ocho poetas sufra variantes, pérdidas y nuevas incorporaciones con el tiempo, y su punto de vista no sea el único y pueda ser discutido, cuestionado o ampliado con argumentos por la crítica, la opción de Andújar no puede dejar de calificarse como seria y atrevida, puesto que selecciona a los poetas de cuarenta años según él más significativos basándose en la singularidad, novedad y solidez de su obra y trayectoria, y no segmentándolos o agrupándolos en marbetes; entre otras razones, porque estéticamente no es posible. Tal vez sea una verdadera promoción de poetas con características distintas, pues está formada por individualidades y como tales se han visto en la tesitura de exponer su poética de modo individual y público. Son poetas de la renovación, que han construido su propia tradición o que cuando surgen de una línea estética la han sabido renovar, saliendo tangencialmente y victoriosos de ella gracias a su originalidad, mediante ruptura interior o de otro modo.

¿Querrá esto decir que se tiende hacia un concepto de generación *clásico*, de foto panorámica, y no de grupo, donde quedan los poetas importantes, en detrimento de grandes abanicos y epígonos? ¿Una promoción —con más o menos talento, ya se verá— donde, como en la del cincuenta, tengan cabida Gil de Biedma y Claudio Rodríguez, entre otros; con vencedores y vencidos, mas de distintos bandos, si es así como queremos interpretarlo? Ojalá... Pero, sobre todo, ojalá venga acompañada de una generación activa de críticos que discutan y establezcan con seriedad e instrumentos adecuados la calidad de las distintas propuestas.

9. «Poesía última. (Apuntes del natural)» en *Los paisajes magnéticos*, Maillot Amarillo, 2011.

EL FALSO MITO DE LA BUENA SALUD
Y LA CONVIVENCIA DE ESTÉTICAS

Mientras que los poetas de la renovación, los nacidos en los sesenta, comenzaban, con distinto éxito y envergadura, a hacer su obra a finales del siglo pasado con la vista puesta en una poesía personal, buscando la renovación de un espacio gastado —como ilustran, entre otros, los títulos de los trabajos de Manuel Rico *Pasar la página* (2000) o de Domingo Sánchez-Mesa *Con todos pero a solas: nuevos rumbos en la poesía joven española* (2002)—, empezaba también a publicar otra hornada de poetas, la de los nacidos en los años setenta. Martín López-Vega¹⁰ define una ca-

característica central de ellos:

10. «Reconstruir el hombre», *Clarín*, n.º 104, marzo-abril de 2013.

«Cuando los poetas nacidos en torno a mediados de los setenta del pasado siglo comenzaron a publicar, las discusiones del medio eran más

tribales que estéticas (que también lo eran, aunque no siempre muy argumentadas). [...] Resultaba evidente que existía una serie de nombres fundamentales del siglo xx que nunca se habían publicado en España o de los que nos habíamos conformado con tener muestras no siempre bien resueltas [...], poetas que comenzaron a constituir para muchos una verdadera generación anterior de referencia, nombres junto a los que cabían sin duda José Ángel Valente o Ángel González, que dejaban de ser referencias únicas. Además se leyó con interés verdadero, y se vio igualmente como *padres* a poetas latinoamericanos [...]. Sin duda esto pilló fuera de juego a buena parte de la crítica patria...»

Algo de natural hay en el hecho de que la primera generación nacida en democracia (que llegó tarde a celebrar el fin de la dictadura, que estudió varios idiomas en la escuela, que no tuvo que hacer obligatoriamente el servicio militar, que viajó con frecuencia al extranjero, que no se desahogó en la movida sino que nació en una supuesta normalidad, la del paulatino acceso a la información y las cadenas privadas) interprete el gesto del abrazo de manera distinta, no exclusivamente como una liberación, y que haga de la poesía un espacio plural, con distintas fuentes y visiones estéticas cohabitando, y que los autores de referencia, vivos o clásicos, sean también de otras lenguas o latitudes. En definitiva, que el abrazo sea, al menos, en technicolor. Lógico que no haya, por lo tanto, un relevo generacional ante las cámaras, sino que cada uno se procure su canal, medio o altavoz. Tan lógico y consecuente como su coste y deriva: poder oír la voz de todos y que cada uno pueda servirse de

un amplificador, aunque no tenga el más mínimo interés; y sobre todo, que cualquiera pueda juzgar.

Liberarse de algunos lastres (como el de tener que matar al padre) fue una característica central de esa actitud heredada que, como ya hemos visto, habría de convivir con otras actitudes minoritarias y anticuadas. La fuerte influencia de algunos autores de esa generación anterior, extranjeros o no, se aprecia en el enriquecimiento del concepto de tradición, en las distintas preocupaciones y visiones del mundo, más ricas y panorámicas y, consecuentemente, en un nuevo concepto de universalidad.

Sin embargo, el hecho de tener unas referencias extranjeras no dota automáticamente al poeta de singularidad, exotismo o calidad. Puede dar estupendos frutos o acabar en la repetición y el empacho si no se sabe incorporar coherentemente las poéticas e influencias al propio discurso. Así algunos poetas, fulgurados por la visión de la realidad del argentino Roberto Juarroz, sin saber dar continuidad al sentido y legado juarroziano de aportar realidad a la realidad, se han limitado a perseguir un sentido otro (asombro, misterio) a través de la poesía.

Pero hay que ser un poeta especialmente dotado para poder alimentar a la epifanía y hacer de ella un duradero caballo de batalla. Y saber desprenderse de los restos. Cuando un poeta no es capaz de amplificar la poética en la que se inscribe tendrá escaso interés. Sería, pues, conveniente admitir que para escribir una poesía necesaria, actual, con buena salud, es imprescindible tener una mínima intuición del mundo en que se vive y saber actualizar la lectura de la tradición al presente.

EL ENCAJE EN LA LIGA (EUROPEA): LA ESTÉTICA DEL FRAGMENTO

A principios de siglo cristaliza la Estética o Poética del fragmento. Se trata, curiosamente, de una estética sin un *padre* fundador, sin antología de grupo, sin manifiestos, cuyo nombre fue puesto en circulación por la crítica. Me he permitido extractar el mejor artículo que se ha publicado sobre el tema, del crítico de reputada solvencia Juan José Lanz:¹¹

«El fragmento es, por definición, lo inacabado, quizá por inacabable; lo que no tiene fin, y tal vez tampoco tiene principio; lo que renuncia a completarse, a terminarse, y cuestiona todo límite. [...] Habita el espacio de la indeterminación, un espacio sin límites y un tiempo que aspira a la fulguración del instante, negándose en su duración; indeterminación enunciativa (¿quién

11. «Para una poética del fragmento», *Paraíso*, nº 4, 2006, pp. 19-33.

enuncia?, ¿desde dónde se enuncia?, ¿quién habla el lenguaje que nos habla?), pero también indeterminación de sentido (¿dónde se cierra la lectura?, ¿dónde se construye el sentido?). Una poética del fragmento ha de surgir como una pregunta abierta que no encuentra una respuesta; cuya única respuesta es quizás el seguir preguntándose. [...]

Todo orden del discurso implica una moral, una doxa, y una estructura de poder que lucha por imponerse, a través precisamente del propio orden que lo sustenta. [...] Una poética del fragmento, en consecuencia, cuestiona todo sistema, y la propia sistematicidad que lo sustenta, sin volverse a su vez sistemática [...] cuestiona todo dogmatismo sin volverse ella dogmática. [...] Pone en cuestión la comunicabilidad a la que aspira, como plasmación de ese ideal de “poesía y verdad” arraigado en el Romanticismo alemán. [...]

No se trata de imponer el poder de un “yo” desde el lenguaje que lo enuncia, sino de encontrarse en “el otro”; de sentir el lenguaje como otredad, como espacio y solidaridad. La poética fragmentaria es el resultado de la crisis múltiple que vive la sociedad postmoderna [...]. Pero sin duda, el fragmento es consecuencia de una crisis profunda del *sujeto*, de la noción de sujeto, y de la perspectiva epistemológica que de ello se deriva; crisis del sujeto que envuelve los restantes aspectos en crisis. [...] La tensión en la que nace el fragmento surge precisamente de esa esencia contradictoria que lo define en última instancia: es un gesto de poder abocado al vacío, a la nada [...], cuestionándose a sí mismo como discurso de poder cuestiona todo discurso de poder; [...] propugna una conciencia siempre alerta contra las imposiciones totalitarias de los lenguajes de poder, de ahí precisamente su potencialidad política y su dimensión performativa.»

Ciertamente en las obras que representan total o parcialmente esta estética se observa no sólo una visión del mundo distinta a las que se encontraban anteriormente en la poesía española, sino también una textura lingüística nueva. Se ha hablado largamente sobre las novedades introducidas en la configuración del emisor (fragmentado o disuelto), del código («poema sin centro»), del amplio concepto de contexto que manejan («la crisis múltiple que vive la sociedad postmoderna»), de la riqueza y variedad de los referentes, e incluso de la poca atención prestada al mensaje y al receptor. La particularidad del emisor fragmentado ha posibilitado que los elementos centrales de dicha poética (la manera del poeta de hacerse cargo del espacio de in-

determinación y de la ausencia postmoderna de sentido, y el cuestionamiento de la comunicabilidad) surjan de la particular relación entre referente y código.

Cabe preguntarse si cuestionar todo sistema es en sí mismo una moral o un motor suficientemente potente para hacer funcionar una poética. ¿Hasta dónde puede llegar una propuesta cuya moral se basa en cuestionarlo todo sin ofrecer respuestas? ¿Durante cuánto tiempo este cuestionamiento consigue evitar el dogmatismo... y el aburrimiento del lector? ¿Cómo eludir lo dogmático sin proponer respuestas ni caer en lo superfluo?

Tal vez sea justamente el no haber sabido aprovechar esa «potencialidad política» que nombra Lanz (el no haber sabido recrear el lugar del receptor) la causa del agotamiento o su talón de Aquiles.

II. SEGUNDA TRANSICIÓN

ZEITGEIST: UN NUEVO CONCEPTO DE NATURA

Si, como se ha dicho, transitamos un momento de cambio en el que conviven el fin de una concepción del mundo y el principio de otra, conviene reparar en cómo mutan y se asimilan algunos conceptos, como los de «universal», «memorable» o «colectivo». El reciente choque entre los restos de nuestra identidad occidental (proveniente en parte de la Ilustración) con *lo global* ha transformado nuestro sentido de la posibilidad, de la mano de las nuevas tecnologías, la información o la velocidad, poniendo así en cuestión (y redefiniendo) otros conceptos como los de libertad, verdad o libertad de expresión.

Al convivir y empezar a encajarse y a ajustarse (también las cuentas) entre ellos —el sentido de lo global y el sentimiento de pertenencia (las llamadas «raíces»)—, lo hacen con nosotros y ante nosotros, no pudiendo figurar ya solamente como meros espectadores. En el individuo del siglo XXI ha mutado el sentido de comunidad y se ha materializado el de posibilidad (en distintos grados y de maneras inéditas) y el de acceso a ella.

En las últimas décadas hemos pasado de formar parte de una identidad local o nacional a experimentar, sufrir y beneficiarnos de las nuevas maneras de relacionarnos más allá de esas identidades circunscritas. Lo que podemos o no ser, hacer o decir nos define y condena aún más y más rápidamente ante los ojos de los demás, así como nuestra forma de comportarnos y relacionarnos, según hemos visto recientemente en Francia, Bruselas u otros escenarios. Incluso la interpretación de los libros sagrados y la reacción ante ellos conlleva la activación de

mecanismos que deja perplejos a quienes se guían por otro tipo de libros (civiles —constitución—, funcionales —pasaporte—, o artísticos) o los habían investido como únicos legisladores del espacio común. Al contemplar las reacciones (violentas en muchas ocasiones) ante el uso de la libertad de expresión, no sabemos si los sentimientos (aquello que hacía universal a nuestros poetas, como Lorca, o Juan Ramón Jiménez) siguen siendo algo tan universal, es decir algo que une y nos hace ser entendidos.

La relación del individuo con lo global es cada vez más amplia, profunda y comprometida pero, por otro lado, también ha vuelto a fortalecerse el lazo con sus propias comunidades originarias como un hecho natural y basal de la identidad, que genera preguntas e inquietudes sobre ambas naturalezas. En el campo de la poesía comienza a apreciarse este rasgo en algunas de las últimas poéticas a través de la recuperación de hablas o estructuras lingüísticas regionales para el código, y de asuntos comunales —que se confrontan con el contexto exterior— para el referente. La palabra parece adquirir nuevos matices al preguntarse sobre la distancia entre *yo* (y cómo encaja este *yo* en un *nosotros* concreto) y *ellos*, creando así una reflexión sobre su función como portadora de un sentido *anterior* en contraste con otro contexto mayor, el de la actual realidad global.

HACIA OTRAS FORMAS DE LO COLECTIVO

Tras las preguntas por el *yo* y la construcción de la realidad que filosofía, poesía y otras disciplinas han propuesto en el siglo XX, el poeta del siglo XXI empieza a preguntarse de qué *nosotros* forma parte y qué relación tiene ese *nosotros* con las otras formas de lo colectivo, intentando de paso saldar esa deuda pendiente de la poesía: escribirla usando las personas del plural. Algunas de las preguntas no versarán ya en torno a cómo es la realidad, sino que se cuestionarán de qué formamos en realidad parte, ahora que tenemos todo al alcance, ya sea porque podemos tener acceso a ello con un clic o porque ha cambiado nuestro propio entorno.

Y también habrá de preguntarse por el significado y valor que tienen o cobran nuestras raíces y hasta qué punto están siendo injertadas sin darnos cuenta. Es decir, la poesía habrá de ilustrar por qué la política no consigue crear un orden satisfactorio para todos e intentar proponer algunos, no sólo a través del cuestionamiento, sino también tomando partido. Tendrá, en definitiva, que explotar su potencialidad civil y política en un sentido contemporáneo, donde la problemática del encaje

del *yo* en el *nosotros* será piedra de toque. Araceli Iravedra, en referencia a la poesía que se hacía a finales de los noventa y a principio de siglo, apuntaba:

«La fosilización de la vertiente figurativa acaecida en los años noventa termina resolviéndose en dos inflexiones principales: por un lado, el ensanchamiento del realismo hacia una noción integradora que no excluye la vanguardia o los procedimientos simbolistas, pero tampoco los elementos coloquiales y las formulaciones antipoéticas; por otro, la orientación argumental hacia lo colectivo, bien para acoger las relaciones problemáticas del sujeto con el nuevo espacio urbano, bien para erigir un remozado realismo crítico que, sin abandonar lo doméstico, asume una internacionalización de los contenidos sociales.»¹²

12. *Ínsula*, nº 805-806, 2014.

Es justamente en la búsqueda de otras formas de lo colectivo (Iravedra hablaría posteriormente sólo del realismo sucio) donde se halla una de las principales líneas de fuga de la poesía actual. Una poesía del plural, social o no, con características civiles, morales, espirituales... según el referente de cada poética.

Decía Machado que no puede darse una nueva poesía sin que exprese una nueva moral. Tal vez estemos precisamente ante una nueva moral en construcción, que tiende hacia un nuevo concepto de identidad colectiva, en pugna entre las posibilidades que nos brinda el acceso a la comunicación y el carácter de las raíces de las que cada cual proviene. Si el siglo XX se cierra con una poética del canon para seres normales, el poeta del siglo XXI se va a encontrar con otro concepto de lector, al que habrá de plantearle qué les une y qué les une a ellos con lo otro y los otros; cómo es el individuo del siglo XXI —en el caso de que haya sólo uno— y cómo abrazarlo, si fuera el caso.

EL POETA Y SU COMETIDO

«No hay necesidad de poetas mediocres.» HORACIO¹³

Desde principios de siglo la mayoría de poetas ha optado por no exponer claramente su poética, escudándose tras la idea de que lo realmente importante es escribir *buena poesía* —y que la buena poesía se parece entre sí— sin preocuparse en aclarar nada más, lo cual no quiere decir, como hemos visto, que no haya poesía renovadora o de calidad, o poéticas responsables y bien encaminadas. Pero en general al poeta le ha ido bastante bien a la hora de ocultar su postura o de disimular la falta de ella.

13. Citado por Juan Antonio González Iglesias en *Bajo el signo de Horacio*, Fundación Juan March, 2008.

Algunos han limitado su poética a la explicación de la estructura del sistema comunicativo como si fuera un artefacto que acaba en sí mismo, sin contar con el lector, tal vez porque no les ha despertado interés o no se han planteado cómo reubicarlo en su poética; o porque no han tenido claro para quién escriben o a quién han de referirse. Son textos en los que el poeta no hace más que definir los elementos, insistir en la importancia de la construcción de la mirada, explicar qué relación tiene con lo real y lo inefable, el rol que asigna a objeto, sujeto y percepción, como si no fuera más que un artesano que mostrara su caja de herramientas o un pintor que explicara cómo carga su paleta, pero no qué va a hacer con ella.

Otros, buscando la luz o, mejor dicho, escondiéndose en ella, intentan abrir la puerta del asombro en cada poema o critican algunas herramientas, confundiendo medio con finalidad. En definitiva, intentan sustentar la inefable infalibilidad de su proyecto, como si la fascinación o la epifanía funcionase por sí sola, sin ningún correlato colectivo... En general obviando la intención y el propósito del poeta con su obra, sin aquilatar la relación entre su visión del mundo y el receptor.



Pero, ¿qué designa el valor (literario o civil) de un poeta en los años diez de este siglo XXI? ¿Cómo tasar la calidad de una obra o de su propuesta y establecer jerarquías, mientras la crítica sale de su letargo? ¿Qué significa escribir bien hoy en día? ¿Es papel de la poesía el proponer respuestas y no solamente hacer preguntas... Tal vez debamos comenzar por preguntarnos qué significa ser a principios del siglo XXI un poeta necesario, válido, que cumpla con su cometido; es decir, no mediocre.

Estamos en un momento en el que no son posibles más rupturas, pues no se puede romper más lo fragmentado: toca reconstruir las posibilidades de la poesía con los añicos y jirones, renovar con gusto y personalidad. El obsoleto *ser absolutamente moderno y rompedor* pasa por saber gestionar la herencia, tomar el pulso del presente y de la lengua a la luz de un concepto de tradición heterodoxo, cosmopolita o como fuere, pero en cualquier caso responsable, bien heredado —único modo de poder catalizar en el futuro y advertir de sus peligros.

A estas alturas, con todo el peso de la historia a cuestas (en que vanguardia y antipoesía son elementos de la tradición y formas clásicas, tachaduras o fragmentos conviven en libros en los que encontramos formas tradicionales y poemas experimentales o sin centro), el diálogo con las tradiciones (y sus visiones del mundo) ha

de partir, cuanto menos, del punto al que llegaron los autores de referencia, para refrendarse con originalidad en una obra nueva, que dé una vuelta de tuerca a la de dichos autores. Por ejemplo, un poeta que tenga a Juan Ramón Jiménez entre sus maestros, ¿no tendrá que hacerse cargo de lo que significa tener una «obra en marcha» y buscar lo «esencial» en el siglo XXI? Y el que tenga como autor de cabecera a Lorca, ¿no habrá de plantearse cómo reformular lo popular o hacer un uso vivo, palpitante, de la vanguardia, en vez de repetir viejos estribillos o sinsentidos?

Un poeta no mediocre, además de dialogar con la tradición, ha de poder hacerlo con el presente y explicarlo a la luz de su conocimiento de aquélla, matizando y explicando a ambos. Una poesía que sabe leer pasado y presente puede interpretarlos y generar lecturas válidas, y prevenir sobre el futuro. Ésta será, por lo tanto, una poesía necesaria, no anecdótica, que sepa diferenciar, como quería Carlos Martínez Rivas, «creación de procreación» y que busque «saber qué se es en potencia, y ser eso que se es sólo en su más honda y alta expresión». Tal vez sea ésta la manera de llevar a cabo la tarea juarroziana de aportar realidad a la realidad en una sociedad sobresaturada de imagen.

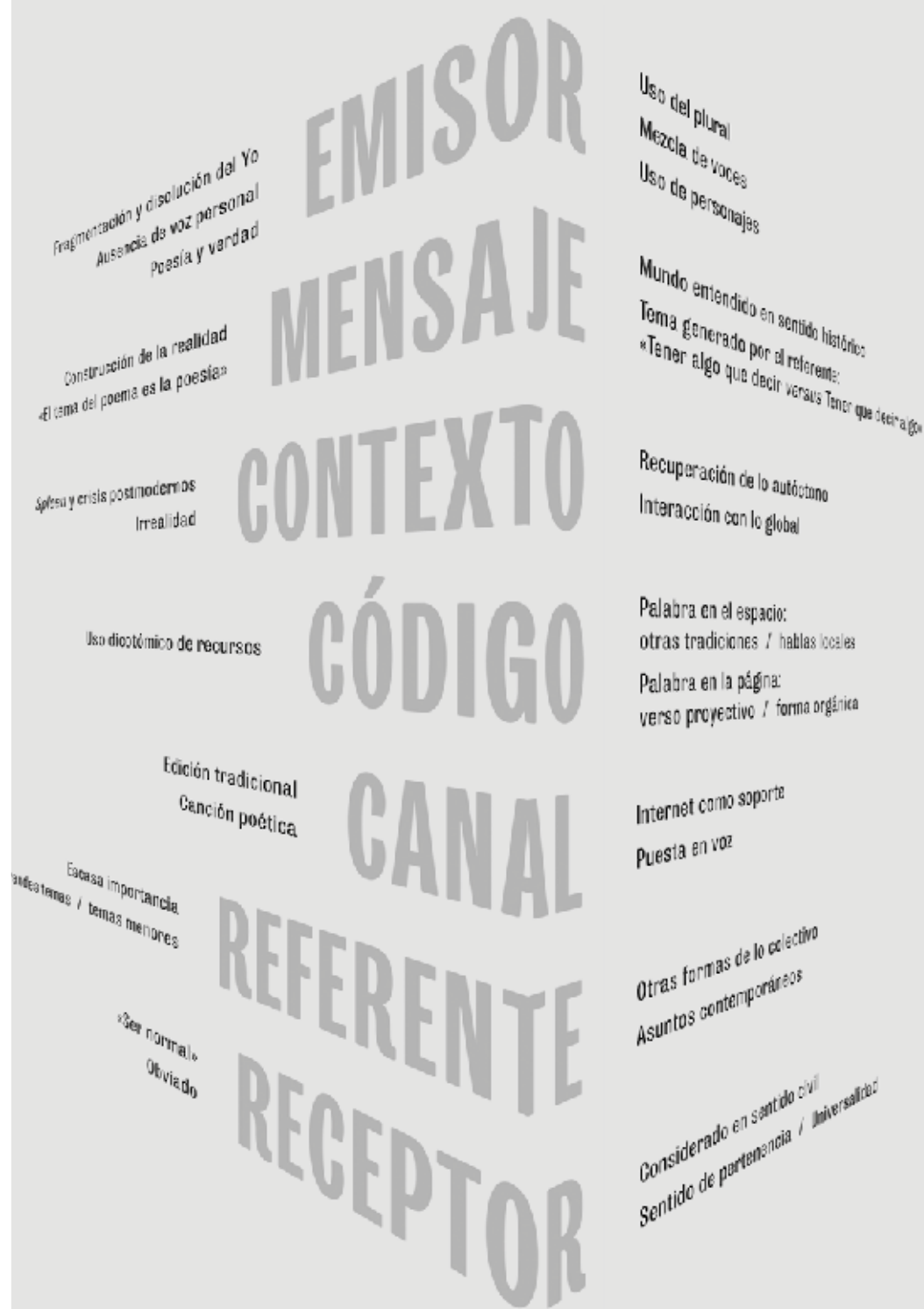
Una de las viejas tareas del poeta es la de redefinir los símbolos, dotándolos de significado actual; por ejemplo, definir qué merece ser el significado del signifi-cante «luz» hoy en día, y no esconderse tras esa «luz» o aferrarse a ella como tabla de salvación. Cargar de significado a los símbolos hace visible algo que la sociedad no ha conseguido dilucidar y deja en evidencia a los que se escudan tras el adjetivo «inefable».



Durante el siglo XX, la convivencia y contaminación entre *Ars Poética* y *Ars Retórica* han aportado nuevas posibilidades a la poesía. Pongamos algunos ejemplos en relación al emisor: el hecho de poder usar las tres voces de Eliot¹⁴ simultáneamente en una obra, haber incorporado a la poesía ciertas características genéricas de ficción, la convivencia de personajes en los poemarios como consecuencia de una relectura del monólogo dramático, la anulación del emisor mediante la puesta en voz... Pero el hecho de que el emisor de los textos no se identifique con el poeta no significa que éste obvie la responsabilidad de crear un discurso propio, de cuya visión del mundo (kafkiana, cínica,

14. La primera voz es la del poeta que habla consigo mismo o con nadie. La segunda es la voz del poeta que se dirige a una audiencia, ya sea grande o pequeña. La tercera es la voz del poeta cuando busca crear un personaje dramático que se exprese en verso, cuando no habla por sí mismo, sino que se ciñe a los límites de un personaje imaginario que habla con otro personaje imaginario.

Sin ánimo de establecer o agotar cualquier inventario, recogemos en este esquema varias posibilidades de desplazamientos entre algunas poéticas actuales y otras futuras o incipientes que hemos ido nombrando.



melosa, civil, ingenua...), aciertos y fiascos será, en cualquier caso, primer y último responsable.

Para una poesía digna, útil, no mediocre o vacua, el referente ha de saber leer el contexto y anticiparse a él, hacerse cargo de otra temporalidad, poner orden en la connotación, aportar material para que el código acuñe los símbolos del presente. Agotado el tiempo del poeta cuya visión del mundo se reduce a una revisión de la realidad, habrá de referirse al contexto teniendo en cuenta su dimensión histórica; es decir el presente será entendido como sedimento de la historia y articulador de moral, aportando significado en la lexicalización de los términos. Un papel, el del poeta, que incorpore a los discursos de la contemporaneidad los referentes actuales y actualice los universales.

Un poeta no mediocre es el que sabe crear y alimentar un referente para su poesía de manera personal teniendo en cuenta las relaciones entre los nuevos conceptos de comunidad y contexto. Estamos en un momento de la historia en el que el poeta más actual tal vez sea el más clásico, es decir, el mejor informado, el más responsable.

Dos miradas sobre el referente

1

A light gray circle containing the text 'Pere Ballart' in a white serif font.

Pere
Ballart

A light gray circle containing the text 'Lorena Ventura' in a white serif font.

Lorena
Ventura

PERE BALLART

Mezquitas que eran fábricas o el poder transformador de la poesía

«No sabía / si era un limón amarillo / lo que tu mano tenía /
o el hilo de un claro día, / Guiomar, en dorado ovillo.»

ANTONIO MACHADO, *Canciones a Guiomar*

EXISTE por definición una relación necesaria entre la palabra del poeta y el objeto que designa? ¿De qué material está hecho el puente que pende entre ambos mundos, el real y el escrito? ¿En qué medida un verso *dice la verdad*? Son cuestiones que hoy por hoy, y en el seno de cualquier foro literario, parece ineludible responder, pero vaya por delante que antes del siglo diecinueve nuestro debate, sin objeto ni interés, no hubiese parecido digno siquiera de ser planteado. Será solo al amparo del Romanticismo cuando empiecen a oírse voces hablando en un idioma parecido al nuestro. Como la que resuena en una página del poeta italiano Giacomo Leopardi, tan a menudo lúcido y genial en las notas que colman su famoso *Zibaldone*:

«La imitación es cosa prosaica [...], tiene mucho de servil. Falsísima idea es considerar y definir la poesía como arte imitativa, y asociarla a la pintura, etc. El poeta imagina: la imaginación ve el mundo como no es, finge, inventa, no imita; no imita (digo) adrede: creador, inventor, no imitador —he ahí el esencial carácter del poeta.»

Es difícil saber hasta qué punto el autor de «L'infinito» era consciente ese 29 de agosto de 1828 de que su afirmación ponía fin a una tradición secular según la cual nada sino la confiada mimesis de la realidad ha de ocupar la ambición de todo poeta. De hecho, el poema más famoso de sus *Canti* es a la postre el mejor corolario de esa anotación teórica: en él, el poeta se coloca justo en el punto de su jardín donde un seto, privándole de contemplar el horizonte, estimula a su pensamiento a soñar un infinito producto de la ficción. Como Leopardi, tantos otros poetas de Occidente pasaron de embellecer una realidad dada por cierta a postular otra muy distinta, nacida

del entusiasmo, la alucinación o el sueño y, por ello mismo, insobornablemente subjetiva. La victoria de la expresión sobre la representación, que la generación de los románticos podrá enorgullecerse de haber consumado, cancela toda seguridad, lo mismo a los ojos del poeta que a los de sus lectores, de que la realidad descrita conserve ya nada de documental, de dato verificable. El poeta no quiere seguir oficiando de notario, y deja con gusto ese quehacer en manos de los prosistas. O dicho de otro modo —y por recuperar el título de la famosa obra de M. H. Abrams—: ellos acarrearán ahora el espejo paseado a lo largo del camino mientras el poeta enciende, en la intimidad de su buhardilla, la lámpara de sus ensoñaciones. Como muy bien ha señalado el teórico italiano Guido Mazzoni, en un libro incomprensiblemente no traducido todavía al español, *Sulla poesia moderna*:

«La visión de la realidad cristalizada en nuestra forma simbólica [el poema lírico] parece atravesada por dos profundas fallas. La primera, la más visible, es el aislamiento del yo respecto a sus semejantes, *la interrupción de la cadena social* que liga a los individuos en sistemas de recíproca dependencia exterior e interior; la segunda, menos visible pero de igual modo importante, es *la interrupción de la cadena cronológica* que liga entre sí los instantes de una vida, en una continuidad ideal que la narrativa captura en forma de trama.»

A mi entender no se podría explicar mejor el porqué del carácter solipsista y epifánico de la poesía moderna. El poema, convertido en expresión irreductiblemente personal de un instante revelador y único, no parece aspirar en absoluto a proponer una significación que vaya más allá de ese espasmo visionario que la composición se ha obstinado en recrear. Y ello por diversos motivos, de índole también distinta. En primer lugar, si la lírica pasa a dar curso a una experiencia individual y solitaria, casi la de alguien que piensa en voz alta, no tiene por qué indicar ni sobreexplicar unos pretextos que el yo conoce de sobras (y pensemos que desde Stuart Mill el género se define precisamente por su ignorancia del receptor, como si no estuviera ahí, y la meditación poética, por esencia privada, girase sobre sí misma). También de espaldas a la sociedad materialista y filisteo, el poeta moderno y *mal-dito* dimite de volver a usar un lenguaje que pueda ser inteligible sin esfuerzo para quienes le odian y le tienen por poco menos que un parásito. Como decía Montale, nadie escribiría en verso si el problema de la poesía fuera el hacerse entender. Existe además la legítima preocupación artística —Valéry teorizó mucho sobre ella— por-

que aquello que tanto ha costado construir no sea liquidado en un instante (carísimo precio de la brevedad del poema) o, lo que es casi lo mismo, banalizado en el acto por querer ser *traducido* a una expresión más llana, tópica y previsible. Es lo que se ha dado en llamar *la herejía de la paráfrasis*, contra la cual una legión de poetas habrá buscado hacer de sus palabras algo intransitivo, no canjeable por ningún otro significado que el de su intocable expresión original. Por si todo ello no fuera bastante, los dos últimos siglos han abonado una mística del poder vivificador de la palabra poética, capaz de elevarse sobre las formas rutinarias de la comunicación cotidiana, viciadas por el hábito y la indiferencia, y de infundir una vida nueva a una realidad vista ahora, gracias al alambique imaginativo del poema, de un modo fresco e irresistible: pensemos a este respecto en la incomparable flor que Mallarmé sugiere invocar en el verso, la «ausente de todos los ramos», o en la defensa del concepto de *desautomatización* con que los formalistas rusos quisieron explicar el quid del arte verbal.

Habrà que conceder, desde luego, que la extrañeza y la expresión opaca han sido patrimonio de la poesía de todas las épocas, y que ya Aristóteles recomendaba en su *Retórica* dar al habla del poeta un aire de idioma extranjero, pero aun así es inevitable volver a ver en la transición de la Ilustración al Romanticismo un punto histórico de no retorno. Si en virtud del uso de la analogía los poetas habían podido mil veces relacionar la muerte con el sueño y la vida con un río, y habían ponderado la belleza de las cosas, los paisajes y los cuerpos con arreglo a su similitud con otros tantos referentes comparables, no por ello habían puesto en duda la evidencia empírica de una realidad unánimemente aprehensible. El día en que William Blake, sin embargo, escribe en sus *Proverbios del infierno* que «el necio no ve el mismo árbol que el sabio» asesta sin duda una estocada fatal a aquella concepción que se hubiera dicho eterna. No habrá que esperar mucho para que Baudelaire diga que su anhelo sería escribir sobre unos prados rojos y unos árboles azules, ni para que Lautréamont haga saltar por los aires el viejo invento analógico al decir en el *Maldoror* que un joven es «bello como la retractilidad de las garras de las aves de rapiña». El vínculo estable, racional y compartido que durante tanto tiempo había asociado oros a cabellos, labios a corales o frentes a lirios, parecía llamado a disolverse, perdido en un nuevo juego de relaciones aleatorias y permutas inopinadas. Dudo de que haya una formulación más gráfica de todo ese proceso que la que Arthur Rimbaud recogió en un famoso pasaje de «Delirios II: Alquimia del

verbo», composición de *Une saison en enfer*. Con la distancia de quien ya ha superado una crisis y la sabe explicar con precisión, allí el poeta describe las fases de su propio proceso creativo, de su experiencia *vidente*:

«Me habitué a la alucinación simple: veía muy claramente una mezquita en lugar de una fábrica, una escuela de tambores hecha por los ángeles, calles por las carreteras del cielo, un salón en el fondo de un lago; monstruos, misterios; un título de vodevil erigía espantos ante mí. / ¡Después explicaba mis sofismas mágicos con la alucinación de las palabras! / Acabé por encontrar sagrado el desorden de mi espíritu.»

No hará falta insistir mucho sobre las consecuencias que en la representación poética pueden derivarse de sustituir limpiamente una fábrica por una mezquita; fijémonos que los otros ejemplos aportados por el célebre pasaje rimbaldiano sugieren imágenes tan visionarias como se quiera, pero que no anulan necesariamente un concreto referente previo. La singularidad de éste, que me ha animado a ilustrar con él el título de estas reflexiones, es radical y taxativa, consagra el desorden, y parte el mundo en dos: donde tú ves una fábrica, yo veo una mezquita —donde Don Quijote vio un gigante, Sancho no veía sino un vulgarísimo molino. No es de extrañar entonces que, a la hora de buscar un denominador común para toda la poesía de los siglos XIX y XX, un estudioso como el alemán Hugo Friedrich tuviese que recurrir precisamente a la idea de la «desrealización», de la suspensión de una representación mecánica y mimética de las cosas, y que para él, por consiguiente, la auténtica *Estructura de la lírica moderna* fuese la continuidad, precisamente, de esa tradición de la ruptura.

Y ya que hablamos de teóricos, acabemos por rendir cuenta de cómo también la disciplina del pensamiento literario se habrá sumado a ese formidable giro histórico. Si bien con el retraso con que suele recoger los cambios de paradigma que la creación impone, la teoría literaria no habrá podido insistir más en el pasado siglo en el descrédito de la mimesis inocente y en el rechazo de la posibilidad, con la palabra como medio, de una representación neutral y transparente de las cosas. La noción de que cualquier discurso es por definición convencional y el instrumento de una u otra ideología es seguramente la más común a las escuelas críticas del siglo XX y, sobre ese fondo, voces como las de Roland Barthes denunciando el carácter ilusorio de toda referencia dan la medida de hasta qué punto ha prosperado,

literariamente, la idea de que el lenguaje solamente comunica lenguaje, con una más que precaria relación con lo que Derrida denominaba el *dehors référentiel*, el «afuera referible», de la lengua. Para quien esté interesado en él, un libro de reciente traducción, *El demonio de la teoría*, de Antoine Compagnon, explica y discute admirablemente ese debate tan contemporáneo.

Hasta aquí, la historia exterior. La percepción poética del referente y el problema de la representación lírica tiene desde luego una dimensión cronológica, que es la que he intentado esbozar, pero no es menos cierto que puede y debe abordarse alternativamente desde una perspectiva más abstracta y sincrónica, que atienda también a la naturaleza teórica del género que alberga el problema. La anomalía que desde el punto de vista referencial supone la expresión poética se deja explicar, como hemos visto, por motivos coyunturales, pero no deja de tener su origen, en el fondo, en una cuestión estructural. A este tenor, creo que no sería ningún disparate recuperar un viejo postulado teórico, muy de moda en la década de los sesenta, en pleno auge del estructuralismo, y que acaso haya pasado al olvido con una precipitación pareja al de la euforia con que se le quiso encumbrar como explicación definitiva de muchas cosas. Me refiero a la oposición entre metáfora y metonimia, que en la estela de su defensor, Roman Jakobson, tantos se aplicaron a extender entonces a campos del conocimiento a veces muy lejanos de la lingüística. Lo cierto es, sin embargo, que si atendemos a los mecanismos fundamentales de esas dos figuras mayores de la retórica, habrá que admitir que pueden dar cuenta, razonablemente, de los modos de significar que ostentan, enfrentados, la lírica y la narrativa.

Por decirlo del modo más sencillo (y sé qué peligro entraña, tratándose de materia tan compleja), la cuestión es que quien lee en mitad de una narración la palabra *zapato* piensa que ese término designará en efecto y para siempre (esto es, hasta el final del relato) el familiar accesorio diseñado para proteger el pie, pero lo remarcable es que lo piensa con una confianza infinitamente mayor que la de quien encuentre esa misma palabra en el marco de un poema. Podríamos dejarnos tentar por la explicación rápida y fácil de que en narrativa toda mención mundana, hecha de nombres concretos, pide casi siempre una lectura en sentido literal, mientras que en la poesía tan posible resulta su lectura literal como la figurada. Eso, sin ser un disparate, no sería suficiente para dejarnos del todo satisfechos, y es la razón de que yo recurra a invocar la antigua distinción jakobsoniana. Porque es primor-

dialmente metonímica, la narrativa siempre explica *más cosas* de las que muestra; porque en cambio es primordialmente metafórica, la poesía lírica siempre explica *otra cosa* distinta de la mostrada. Las situaciones, objetos, hechos y personajes de un relato reclaman que imaginemos otros muchos que han quedado fuera de cuadro, y que se ligan a los primeros por una implícita contigüidad lógica (y de ahí el carácter de metonimia de toda la operación). En el poema, en cambio, todo cuanto contiene la situación de enunciación es el pretexto que debe ser trascendido (leer poesía es sobre todo leer *por elevación*) en pos de un sentido mucho más abstracto y genérico (lo que autoriza hablar de una sustitución por metáfora). Por volver a mi trivial ejemplo, la descripción del zapato del personaje en la novela probablemente sugerirá un carácter, una posición social, un trasfondo que no hay más tiempo de ofrecer de otra manera. En el poema, sin embargo, sin perder necesariamente su significado usual (no tiene por qué pasar a referirse a una prisión, o a un abrigo, por ejemplo, aunque ello tampoco sería imposible), el objeto en cuestión deviene un indicio del carácter probablemente emotivo de la pieza y sin duda de su tema último, muy por encima de la anécdota que, aunque mínima, los versos hayan expuesto. (Pienso por ejemplo en un poema de Alberti, «Los ángeles muertos», en el que un zapato al que se pega una hoja caída no hace sino engrosar la lista de connotaciones sombrías que acumula el poema.) Basta, me parece a mí, completar esta idea con la del uso tan diverso que de la omisión hace un género y otro (y que de paso explica la diferencia de extensión que los opone): la narrativa derrocha la información relativa a sus *realia*, y cuando calla alguna cosa, se trata de aquello que puede completar la información de que dispone el lector y que le ayudará a cuadrar su interpretación de la obra; en cambio, cuando el que calla es el poema, por naturaleza elíptico e intensivo, lo que omite no es nada que deba añadirse a lo ya dicho, sino el verdadero impulso que ha motivado toda la composición y el mensaje nunca expreso que le da, de algún modo, su misma razón de ser. Aunque él hablaba en especial de la poesía pura, Carles Riba apuntó en 1937 la necesidad lírica de convertir los objetos en símbolos, de un modo que los hiciera «inocentes del proceso de substitución». La fórmula será seguramente incómoda, pero muy exacta: para Riba el designio de la poesía es alcanzar «la transubstanciación perfecta, sin residuos, de la materia en forma lírica».

Concluyo. Encabecé estas modestas consideraciones con la cita de un hermoso poema de Antonio Machado, de sus *Canciones a Guiomar*. En esos versos inicia-

les el poeta confiesa su dilema frente a lo que le brindan la percepción por un lado y la imaginación por el otro: si la primera le muestra a Guiomar con un limón en la mano a pleno sol, su oponente le sugiere permutar esa imagen por la de una Parca que desovilla la madeja del tiempo, todopoderosa e irreal. La retina y la mente, por tanto, disputan ahí un litigio que Machado parece complacerse en dejar en tablas («no sabía si era... o era...»), en un gesto insólito que es el que me ha movido a cederle el honor del epígrafe. Mucho tiempo antes que él, y ante otro limón, un poeta barroco como Carrillo y Sotomayor disparaba su ingenio en un soneto lleno de hipótesis y sobreentendidos, pero sin olvidar su referente («Fruto, por ser del cielo tan querido»). Más de cuatro siglos después, Miguel Hernández convierte la visión del mismo en un trasunto de obsesión erótica, en que el limón, con su apariencia de seno femenino, deviene el «poroso y áureo pecho» de la amada, y Pablo Neruda, por su parte, eleva en la oda homónima esa «copa amarilla» a «rayo de la luz que se hizo fruta» —trascendiendo así pues ambos, con mucho, la humildad del limón original. Ante un pretexto semejante, el catalán Gabriel Ferrater dijo frente a «tres limones, puestos / en lo áspero de la losa» que era menester renunciar a que significasen algo, a poder aprehender ni su figura ni su recuerdo, en una constatación terrible, por ser tan plácida, de la fugacidad del mundo. (Quienes conocieron al poeta, sin embargo, apuntan a que en realidad los limones del poema sustituían a unas jóvenes hermanas de su círculo de amigos un día que tomaban juntas el sol.) Espero que el ejemplo haya servido finalmente para subrayar la importancia del tema que nos ocupaba; para ver que, realista o simbólica, literal o figurada, es al final la palabra soberana del poeta la que decide transformar más o menos una realidad que está siempre al principio y al final de todo el proceso poético, y que no sería ninguna barbaridad proponer que un caso como el que he aducido basta para por sí solo para dar a conocer qué clase de poeta es cada cual: dime cómo llevarás a tu verso un simple limón y te diré cómo funciona, como apuesta semántica y estética, toda tu poesía. Porque no otra acaba siendo, después de todo, la elección: senos o limones, molinos o gigantes, la gris chimenea de una fábrica o el esbelto alminar de una mezquita.

Como un árbol que cae del fruto: sobre el sentido y la referencia en poesía

1 CADA TEXTO que ingresa al universo de la poesía instauro a la vez una repetición y una diferencia. Todo poema confirma así el *ser* de la poesía al mismo tiempo que lo niega, transformándolo. Aun si es mínima, esa transformación supone siempre un replanteamiento de la poesía, un nuevo trazo de sus límites, una nueva afirmación. La vitalidad de lo poético depende de esa oscilación constante que nos conduce de la regla a la excepción y viceversa. Una poesía siempre reverente o repetitiva de la tradición es una poesía muerta, de la misma forma que lo es una poesía que sólo aspira a la diferencia o innovación absoluta.

Cada obra, e incluso cada poema, en la medida en que contribuye a consolidar el ámbito de lo poético, entraña también una respuesta a la pregunta *¿qué es la poesía?* Para los poetas de la Antigüedad, esa palabra estuvo ligada a un género cuyo rasgo característico era el empleo del verso, una forma de expresión sujeto entonces a patrones como el metro y la rima. Ya en pleno Romanticismo, no obstante, la lírica se convirtió en la expresión de los sentimientos del autor. Fue entonces cuando lo poético comenzó a concebirse como algo evidente y, en consecuencia, indefinible. Si la poesía romántica fue la excepción de la poesía clásica, ella misma se convirtió a su vez en la *norma* que poetas como Mallarmé o Baudelaire transgredieron. La Modernidad niega y afirma así —transformándolo— el dominio de lo poético. Al hacerlo, nos enseña que ni la versificación ni la *emoción* constituyen ya criterios válidos para dar cuenta del ser de la poesía. De ahí la exigencia de volver a pensarla, volver a definirla: *¿qué es, pues, la poesía?*

2 LA POESÍA es *figura*: lenguaje que ha perdido su transparencia, transgresión sistemática del principio lógico de no contradicción, tiempo convertido en espacio. Y sin embargo: sentido.

No un modo subjetivo u ornamentado de representar el mundo, sino un nuevo significado sobre él que no hubiera podido articularse —ni darse a comprender— por otra vía. Desde este punto de vista, la palabra poética no es distinta de la ciencia: descubre, genera conocimiento, enseña. Todo esto, sin franquear los límites del lenguaje, pero violentando sus procesos habituales de significación. Por ello, la poesía es también ruptura, contracorriente, agramaticalidad. Y lo es porque, a diferencia de otro tipo de discursos que se proponen comunicar y que deben toda su eficacia a su carácter unívoco y a su transparencia denotativa, ella busca disparar el sentido en múltiples direcciones a partir del descubrimiento de nuevas relaciones entre las palabras y aun entre las cosas. Para hacerlo, no obstante, debe lidiar con la normalidad del lenguaje, poner en crisis su literalidad, su lógica, apartarlo de su función representativa o referencial vertiéndolo sobre sí mismo y dotándolo de materialidad: convirtiéndolo en *forma*.

Como sonido, como sintaxis, como sentido, la poesía hace figura: es *cuerpo verbal*. Ello se debe a una serie de relaciones paradójicas que el poema despliega en diversas direcciones al momento de constituirse. Así, mientras la sonoridad en un texto poético tiende a la recurrencia y, por tanto, a la circularidad (lo que el verso hace evidente con la implementación de recursos como la rima, los acentos, los periodos rítmicos, las aliteraciones), el sentido progresa a pesar de todo empujado por una linealidad, que es la linealidad del lenguaje. Ese «a pesar de todo» se debe a la implementación de una serie de estrategias retóricas (metáforas, símiles, metonimias, etcétera) que tornan complejo el acto de lectura y, con ello, el acceso hacia el significado que el poema, en tanto mensaje, nos propone.

Si el verso es *versus* (retorno) y el sentido un tropiezo (*tropo*) para la inteligibilidad, lo que tenemos entonces en un poema no es tanto un tránsito hacia lo real como una *duración*, un tiempo congelado que es espacio y memoria a la vez. De ahí que las palabras en un poema adquieran consistencia y se conviertan en textura. Esa densidad —fónica, sintáctica, semántica— conquistada por el lenguaje dentro de los confines de un poema implica no sólo un modo inédito de hacer sentido con las palabras (una *innovación semántica*), sino también una manera original de percibir el mundo y dar cuenta de él (una *redescripción de la realidad*).

En su *Tercera poesía vertical*, Roberto Juarroz escribe:

Una lámpara encendida
en medio del día,
una luz perdida en la luz.

Y la teoría de la luz se rompe:
la mayor retrocede
como un árbol que cayera del fruto.

Toda la extrañeza que se desprende de un texto como éste es resultado de un trabajo directo sobre el plano del significado. El poeta nos dice algo que no sabíamos, o que no sabíamos que sabíamos al menos, y lo hace de una manera inteligible y sensible a la vez. Para ello, no obstante, ha sido necesaria, hasta cierto punto, una reinvención del lenguaje, un despojamiento de su lógica y de su historicidad. No sería exagerado afirmar entonces que cada poema conlleva el nacimiento de una gramática, de un sentido y, en última instancia, del mundo mismo.

Ni la sonoridad ni la disposición sintáctica de las frases parece representar un obstáculo para la lectura en este caso. Juarroz ha escrito este poema apelando a palabras bastante comunes y, para ordenarlas, ha elegido una sintaxis por demás canónica. Pues bien, esa facilidad con la que transitamos por el poema al leerlo se evapora apenas intentamos adentrarnos en la comprensión de su sentido. El poeta parece hablarnos de cosas muy concretas y conocidas (una lámpara encendida, el día, un árbol, un fruto), pero ninguna de ellas nos es presentada aquí de una manera habitual.

El poema va de una menor a una mayor opacidad, y en esto incide directamente la organización de las estrofas, pues si la primera describe un escenario, de una manera bastante prosaica a decir verdad, la segunda implica una transformación radical de él. ¿A quién no le es familiar la imagen de una lámpara encendida a plena luz del día? Pero he aquí que el poeta va más allá de esa primera imagen estática y realista para despertarnos de nuestro letargo y hacernos descubrir su carácter excepcional. El que una luz tan diminuta como la de una lámpara sea capaz de brillar con su propia intensidad frente a la misma luz del sol hasta el punto de intimidarla, de hacerla *retroceder* ante nuestros ojos, es una manera de expresar las cosas por demás original. El poema propicia así unas condiciones en las que otra relación más

radical y sorprendente habrá de concretarse: una lámpara encendida a plena luz del día *es como un árbol que cayera del fruto*. Reconocemos en esta relación una metáfora, y sabemos que toda metáfora es una impertinencia semántica, una contradicción —una ruptura de «la teoría de la luz»—. Pero si el poema atenta contra el sentido común y la inteligibilidad del discurso lógico es sólo para instaurar su propia inteligibilidad, que es la única pertinente aquí. El poeta dice las cosas como las ve y, al hacerlo, expande el poder de significación de las palabras y transforma el código de la lengua. Pero, ¿qué nos dice la significación poética de lo real? ¿Qué tipo de relación establece la poesía con el mundo que habitamos?

3 EL POEMA despliega un *juego del sentido* que ignora a la realidad y que, fuera de sí mismo, no representa nada. Ésta es, al menos, la idea que ha prevalecido en el ámbito de la teoría literaria en torno a las relaciones que se tejen entre poesía y realidad. Gérard Genette ha caracterizado así a la poesía como un lenguaje intraducible e intransitivo. Intraducible, porque su significación es inseparable de su forma, e intransitivo porque, fuera de esa forma, nada nos dice sobre el mundo.¹

Las afirmaciones de Roman Jakobson van en esta misma dirección: al proyectar «el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación» (mediante cadencias rítmicas, semejanzas, paralelismos, etcétera), un mensaje poético se vierte sobre sí mismo, cobrando relieve y tornando ambigua a la referencia.²

Jean Cohen, que ha dedicado sendos estudios al planteamiento de una teoría de la poeticidad, ha dejado entrever una postura semejante al asignar al lenguaje poético una función estrictamente connotativa. El autor puede afirmar así que «la finalidad de un poema en el que aparecen las palabras *rayo de sol* y *nube* no es informarnos de hechos meteorológicos, sino expresar determinadas emociones del poeta y provocar en nosotros emociones análogas».³

El lenguaje de la poesía sería, por lo tanto, emocional. Y la emoción, según nos enseñó el positivismo, sólo tiene un *adentro* y ningún *afuera*.⁴ Esto querría decir entonces que la poesía es un discurso sin referencia, pues aun cuando es capaz de

1. Gérard Genette, *Ficción y dicción*, Madrid, Lumen, 1993.

2. Roman Jakobson, citado por Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, 2ª ed., Madrid, Cristiandad-Trotta, 2001, p. 295.

3. Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, p. 205.

4. Paul Ricoeur sostiene en *La metáfora viva*

que la dicotomía denotación-connotación introducida en la literatura proviene de un postulado del positivismo lógico, según el cual, todo lenguaje que no sea descriptivo —en el sentido de *verificable*— no puede ser sino *emocional*, esto es, sentido exclusivamente en el *interior* del sujeto.

producir nuevos significados a partir de nuevas relaciones entre las palabras, estos no guardan una relación directa con el mundo. Pero, ¿éste no es, por otro lado, el precio que la poesía tendría que pagar por hacer trizas la inteligibilidad del discurso descriptivo?

Gracias al trabajo incisivo de la figura, la poesía se constituye como un discurso *opaco*, plagado de ambigüedad y de múltiples significaciones. El poema otorga un nuevo sentido a las palabras, pero no logra hacernos olvidar el que éstas tienen en el discurso ordinario: ambos conviven en su significación. Por esta razón, cada vez que leemos un enunciado como «Un árbol que cae del fruto», antes de dejarnos seducir por la inversión causal que nos propone, percibimos de inmediato una anomalía que sólo puede concebirse como tal en función de otro sentido, prosaico y de naturaleza referencial, sólo latente en él: «Un fruto que cae del árbol». Aceptamos la innovación semántica del enunciado poético a condición de que el poder referencial del lenguaje permanezca de manera exclusiva en esta última frase, pues es la que mejor parece ajustarse a la descripción de un *hecho concreto* de la realidad. Todo ocurre entonces como si el lenguaje poético («Un árbol que cae del fruto») sólo pudiera expandir las posibilidades expresivas de cada palabra al precio de alejarlas de su referencia. Sin embargo, ¿no podría afirmarse que estas nuevas formas de hacer sentido implican, del mismo modo, nuevas maneras de aprehender —y por tanto, de configurar— la realidad?

En su minucioso estudio sobre la metáfora, Paul Ricoeur nos recuerda que «lo que sucede en poesía, no es la supresión de la función referencial, sino su alteración profunda por el juego de la ambigüedad». Y más adelante no se olvida de recoger una valiosa observación del propio Jakobson al respecto: «la supremacía de la función poética sobre la referencial *no anula* la referencia (la denotación), sino

que la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y, además, una *referencia desdoblada*».⁵

5. Paul Ricoeur, op. cit., p. 296. Las cursivas son mías.

Así, al sentido prosaico («Un fruto que cae del árbol»), sólo evocado por el verso de Juarroz, correspondería una referencia igualmente prosaica, mientras que al sentido poético («Un árbol que cae del fruto») correspondería una *referencia poética*: la referencia desdoblada. La diferencia entre ambas no radicaría en su condición de hechos empíricos o verificables, sino en su *modalidad de existencia* —habitual u original— a partir del lenguaje.

La organización del poema de Juarroz en dos estrofas simétricas (de tres versos cada una) también es significativa en este punto. Mientras la primera acentúa la función referencial del lenguaje, ajustándose a la forma de un discurso descriptivo, de transparencia denotativa y *verificable*, la segunda enfatiza la función poética, opacando al lenguaje y vertiéndolo sobre sí mismo. Por obra de la figura, los objetos se han animado: «La luz del día *retrocede* ante una lámpara encendida». Es por la sensibilidad del poeta, trasladada a la superficie misma de las cosas, que éstas despiertan de su letargo. Por la acción de la poesía, las cosas «ya no son objetos distantes, encerrados en el círculo del no-yo, sino que cruzan su frontera para penetrar en mí». ⁶ El lenguaje poético transforma así la existencia *objetual* de las cosas en una existencia *subjetual*. ⁷ ¿Podemos decir por ello que la referencia ha quedado destruida o, al menos, velada?

El sentido poético implicado por el enunciado «La luz del día retrocede ante una lámpara encendida», ciertamente, oscurece la referencia prosaica, el mundo tal y como lo conocemos en la cotidianidad, pero sólo para iluminar su propia referencia. ¿No encontramos, en la *aceptación literal* de dicho enunciado, no sólo una nueva manera de significar, sino además un modo original de percibir y dar cuenta de lo real? El propio Juarroz parece responder a este cuestionamiento al hablar de su proceso creativo:

«Vivo en las afueras de Buenos Aires y me dirijo en tren a la ciudad, donde doy clases a universitarios. Por la ventanilla me doy cuenta de que han dejado encendidas las luces de las calles en pleno día, a pleno sol. Y eso *me hace pensar*: “Resulta admirable que la luz pequeña de un foco encendido se note de ese modo, aun sumergida en la luz grande que es el sol”. *Esto me hace sentir* que la teoría de la luz se rompe: la luz mayor retrocede, como un árbol que cayera del fruto. Así lo escribo, y es una inversión: todos “sabemos” que los frutos caen de los árboles. Pero se trata de algo muy concreto.» ⁸

6. Jean Cohen, op. cit., p. 126.

7. Podría afirmarse incluso que la poesía anula toda diferencia entre el «afuera» y el «adentro», entre lo «subjetivo» y lo «objetivo». Ricoeur también se ha referido a este aspecto observando que en el enunciado poético tal distinción pierde toda su pertinencia, pues éste produce una especie de «absolutización» por la cual lo expresado por el poeta se convierte en una cualidad de las cosas mismas. En *El lenguaje de la poesía*, por su parte, Cohen advierte que si hay un modo de expresar la «totalidad», éste es el de la poesía. Todo lenguaje poético es un

discurso «totalitario», afirma el autor, por el cual la «emoción» o experiencia individual expresada en un poema se transforma en un auténtico «estado del mundo». El principio de contradicción garantiza que la predicción sólo se aplique a *una parte* del sujeto, concebido como totalidad. Al anular dicho principio, la poesía se convierte en el lenguaje de la «totalidad consumada».

8. Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*, México D.F., UAM, 1990, p. 38. Las cursivas son mías.

Ciertamente, no es la teoría de la luz la que se ha suspendido, sino la manera habitual de percibir las cosas por parte del poeta. La poesía es referencial porque en ella el lenguaje no sólo hace sentido: también *da a ver*, otorgando a las cosas una nueva existencia, un modo inusual de estar en el mundo. Más que a una relación entre signos, entonces, la poesía nos conduciría a una relación necesaria entre *signos* y *cosas*. De ahí que toda transformación semántica proveniente de un poema implique, al mismo tiempo, una transformación de la realidad misma por la mirada. Es este modo particular y original de leer —de *ver*— el universo que la poesía inaugura, sensible e inteligible a la vez, el que parece estar fuera de los alcances de otro tipo de discursos. ¿Cómo dar cuenta de la visión que el poeta nos propone sin transgredir los límites del discurso lógico?

La poesía reinaugura la realidad, pues a diferencia de la función descriptiva que cumplen otro tipo de discursos, la poesía ejerce un papel esencialmente *creativo* —y redescriptivo, por tanto— frente a lo real: «el arte enseña a ver y es la visión de las cosas lo que determina su existencia».⁹

9. Raúl Dorra, *La literatura puesta en juego*. México D.F., UNAM, 1986, p. 67.

Esto es lo mismo que puede afirmarse de la poesía: que *crea* al mundo *diciéndolo*, pues trae a la superficie otra verdad de los seres y los objetos, ofreciéndonos la posibilidad de una existencia distinta a partir de esa verdad. Las cosas existen ahí donde una mirada es capaz de percibir las y recortarlas sobre el plano de lo informe, dejando en ellas la impronta de su sensibilidad. Oscar Wilde sugirió en *El crítico artista*: la verdad es enteramente una cuestión de estilo. La poesía descubre —o *redescubre*— los objetos, otorgando así a la actividad perceptible —al estilo del poeta— la función de inaugurar lo real. En efecto: no fue sino hasta con la poesía de Neruda que los peces existieron para nosotros como «enormes balas plateadas». La poesía no anula la referencia: tan sólo la hace existir de otra manera.

REFERENCIAS

- COHEN, Jean, *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid, Gredos, 1982.
 —, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, 1970.
 DORRA, Raúl, *La literatura puesta en juego*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
 GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*. Madrid, Lumen, 1993.
 GONZÁLEZ DUEÑAS, Daniel y TOLEDO, Alejandro, *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*. México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.
 JUARROZ, Roberto, *Poesía vertical I*. Buenos Aires, Emecé, 2005.
 RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, 2.^a ed. Madrid, Cristiandad-Trotta, 2001.

Poética

2

A solid gray circle containing the text 'Abraham Gragera' in white serif font.

Abraham
Gragera

A solid gray circle containing the text 'Juan Andrés García Román' in white serif font.

Juan Andrés
García Román

DOS ESPALDAS

I

No sé quién soy, qué tengo
para darte,
pero si vienes a vivir conmigo
pondré mi mesa junto a la ventana
para verte llegar
cada tarde

porque me gusta verte
doblar la esquina,
cruzar la plaza,
de lejos, en silencio y preguntarme
cómo estuve contigo tanta muerte,
cómo pude volver y recordarte.

II (BODA CIVIL)

Es esta lejanía que nos roza
cuando decimos sí
a cuanto existe sólo para hablar del resto
la que quisiera hablarte.
Yo distinguir la huella de tu mano
en los cristales grises de la entrada
mientras la juez nos mira y de repente somos
nosotros mismos para el resto más que nunca.

Quiero hacerte el amor entre las hojas
que el viento esparce
y el sol reclama en la Ciudad de la Justicia
desde que el hombre es hombre
y la mujer, mujer; pero han barrido el suelo
y hay pocos árboles,
y vestidos absurdos, y alegrías ingenuas
que nos hacen reír mientras lloramos.

III

No vi en tu cuerpo propaganda alguna
del eterno retorno de la eterna juventud

lo amé sabiendo que envejecería
lo amé sabiendo que te perdería
lo amé más allá de la euforia y la elegía
un día que podría ser un día
de cualquier siglo justo donde coinciden
el máximo deseo y la total conciencia de la no
restitución lo amé como quien bebe de la copa
de barro de la alianza a secas

sabiendo que las aguas no se me abrirían

entré hasta el séptimo fondo del barco de la noche
con la otra punta de la lengua

escribí versos para la ocasión

sonaban bien
pero no se entendían

IV

Gracias a los avances
sin parangón de la tecnología,
pronto comprenderemos
el miedo de Platón a la escritura;

aunque nunca sepamos que perdió,
qué perderemos ni si lo perdimos;
cuál es la diferencia entre la muerte
y los nuevos soportes de la vida;
cómo nos alcanzó a través
del tiempo circular y el lineal
este presente, que se acumula

igual que las monedas en el pozo,
igual que la amapola en el trigal,
y los barcos de pesca de bajura
en las marismas,
comidos por la broma y el palangre;

como los azulejos decorados
en el estaribel del mercadillo
donde elegimos éste, por su punta
de proa de barquilla
con una banda blanca en la que pone *O futuro*,
para conmemorar nuestro paso por Altura.

No me acostumbro a despertar contigo.
Es como amanecer en otra casa
con un siseo de aspersores
como niños jugando a llamar al que pica,
se da la vuelta y no ve a nadie;
como el mirlo, con su pico de oro cargado
de lombrices, es la felicidad,
y la felicidad, más que mi fuerte,
es este estar así, desprotegido.

No me acostumbro a despertar contigo
oyéndonos latir el corazón descalzo,
en la noche de siempre, por la casa desierta.

V

*(Freguesía de Altura. En Fábrica,
al volver de Casela.)*

En el trigal la amapola.
Y en ti tú, sonriendo
con la policromía perdida de los bronce
antiguos y los templos.

VI

Algunos árboles, en las afueras,
han florecido y frutecido a un tiempo.
No es un milagro, sino el modo
en que las estaciones se diluyen,
lo sé,
pero parece vida, no un anuncio
de sí,
ni un prodigio de esos que aterraban
a los antiguos amos de la tierra,
informe
como la sangre impura
de la primera víctima y no menos
corriente
que la criatura de las dos espaldas
que encarnamos tú y yo cuando dormimos,
tras hacer el amor, frente
con frente.

Nosotros
somos tantos, desde que el mundo
es mundo,
que las flores parecen más miradas,
los frutos no tan dignos de su nombre,
los pájaros más tristes, porque en ellos
el ángel nos recuerda
que no puede volar, que no ha caído,
que debemos
subir hasta nosotros,
levantar nuestra casa.

Vamos también tú y yo, mi amiga,
mi hermana.

Un resto quedará, como la sombra
de un sueño,

lo que queda del sueño de una sombra
que pasa.

VII

Perdónalos, naturaleza,
por haberte llamado realidad
para poder creer que fueron hechos
con lo que desconoces de ti misma;
no pueden tolerar lo que son
capaces de imaginar que son:
turnos humanos, gente que sufre
la literalidad de sus metáforas
(levantar, derribar, levantar...).

El mito de la resurrección
es terrible,
la tierra entera despertando en plena
productividad,
el viejo sueño de la economía.

Perdónalos como ellos te perdonan
por su infancia difícil
desde el punto de vista de la especie,
la única que ha dado su nombre a un nuevo eón,
la única con prisas, quizá, del universo,
la única que huye, quizá, de la galaxia
para imponerse a la próxima gran extinción
un paso por delante del incendio,
como la nube
que el céfiro burlón aleja del crepúsculo,
y la grúas del puerto,
como monstruos cretácicos,
ven volar sobre la superficie de las aguas.

Que se queden así, sobre la arena,
carne con carne, como un libro abierto.

Que se rían así, de la muerte,
sin robarle a la muerte su victoria.

Que se añoren así, como la nube a su sombra
que camina
sobre la superficie de las aguas.

VIII

Resumiendo. En fin. De todas formas,
un milagro no tiene por qué ser
sólo la fantasía de alterar
el orden mismo de la incomprensible
naturaleza, para sojuzgarla,

ni un azar favorable, ni una gesta
prestigiosa; tampoco la manzana
que sostienes, como recién cogida
del Paraíso, ni la inteligencia,
la oscuridad de todas nuestras cosas.

No somos dignos de mejores causas.
Pero nos gustan las Metamorfosis,
el folclore, la Biblia, nuestro oficio,
por su manejo de lo inesperado,
por su romance con la salvación,
y su infidelidad con la condena.
Por su fondo de historias verosímiles
sobre la gracia y la debilidad,
aunque no estén de moda. Como aquella
que te conté, la de los espartanos

la noche antes de arrasar Atenas,
poseídos de ira y de rencor
hacia los atenienses a pesar
de ser los ganadores de la guerra;
cuando rompieron todos a llorar

después de que un rapsoda les cantara
algo de Eurípides, y decidieron,
dignos de su ambición por vez primera,
que la cuna de un hombre semejante
no merecía ser devuelta al polvo.

¿Me escuchas?

*Sí. La historia. La recuerdo.
Y sus rostros, asombrados
de verse así, tan desnudos.
Lo sordo tras la explosión.
El alma reivindicando*

*su independencia del mal,
su poder para frenar
la maquinaria. El asombro
de quien se sabe incapaz
de comprender su experiencia.*

*Más dignos de su ambición
que nunca. Recién cansados
de hablar con la boca llena
de cenizas. Mira el mar.
¿Ves? Está cambiando el viento.*

Sí.

IX

Sí. Somos. Existimos.
Aunque sea improbable.

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

Neorromantizar: una poética de la necesidad

ES DIFÍCIL, es casi imposible escribir una poética contemporánea. La redacción de una poética nos retrata y en el retrato, en la instantánea, se aparece el abismo a nuestras espaldas. Si sostenemos aún que habrá poesía mientras haya hombre es sólo por habernos creído demasiado un lema. Pero es bien claro que el hombre puede vivir sin poesía, al menos sin poesía escrita, y que los rescoldos de un apetito lírico pueden satisfacerse de otras muchas formas.

En nuestros tiempos, la necesidad ha generado en lectores y autores la sensación de estar luchando, sí, casi literalmente luchando, en una causa común. Cunden por ejemplo editoriales cuyo catálogo es casi todo él de libros sobre libros, libros que exaltan el placer de leer, novelas sobre bibliotecas, vidas de escritores, etc. Parece que a mayor apuro, mayor fascinación, mayor fervor.

Quizás por la urgencia (realista) que este mundo impone y que impone especialmente a la literatura (ella es al cabo de otro mundo, no es de este mundo) el canon se estrecha y se ejecuta el mismo escrutinio tan poco donoso de aquella fábula *Fahrenheit 451*. Allí, bien es verdad, había una prohibición explícita que no se da en la realidad, como tampoco somos aquellos náufragos-hombres-libro. ¿Pero no reculamos acaso al arca de una nueva oralidad, intentando preservar aquello que la tecnología manda a sus desvanes/desmanes numéricos? Así es como lo creo, así es como yo en parte lo deseo. Y por eso digo que si la poesía sobrevive, volverá, seguramente, sobre sus muros de carga, sus gestos esenciales, será formalmente exigente pero en gran medida, cantada, *cantabile*, y quizás otra vez emotiva. Es quizás una cuestión de supervivencia.

No diría nada de esto sino fuera yo mismo quien sintió esa necesidad de lo esencial, de volver, de poder quizás escribir un poema que fuese un rezo, una súplica, un ay, y escribirlo sin miedo a la ironía, que es la interiorización del sarcasmo y

por ende del pragmatismo. No lo diría sino fuera una experiencia propia, ¿y entonces intransferible, única? Lo dudo, y además no quiero domesticar la naturaleza prescriptiva de una poética, aunque no fuera más que por la dicha de ejercer este deporte demodé y aristocrático cuyo pensarse es ya un gesto moral. Jugar a este juego es casi ridículo, uno se siente miembro de un Club Pickwick, pero ya que se nos brinda participar en la partida, ¿por qué no jugarla hasta el final? Además, es lo más nuestro, somos nosotros mismos, nuestro propio enojado anacronismo.

Sin embargo, una poética es útil cuando se querella contra algo. Y ya que una pregunta negativa es más fácil de responder: ¿qué es ese algo que enfada a esta poética? Pues bien, creo que no va a ningún sitio, por lo ya expuesto, una poesía cínica o pasota, frívola, suave, mal tejida y poco pensada, poco proyectada. No triunfará, ni puede gustarme, una poesía cansada, desganada e incluso escéptica. Y por otra parte, no creo que sea el momento de una poesía intelectual ni fragmentaria. Está claro, repito, no me atrevería a decir estas cosas si no fuera por arrepentimiento propio, no hay exorcismo más radical que el practicado sobre uno mismo. Y yo me arrepiento (¡de tantas cosas!); no de la rareza, el misterio, ese gusto por la imagen y la distorsión que es lo que me lleva personalmente a escribir. Tampoco me arrepiento de la ambición, ¿qué sería del arte sin ella? Al revés, esto es una reivindicación del fervor. ¿Hay además algo más ambicioso que una poética, que esta poética que pretende, al menos es su vocación, salvar la poesía y, de paso, el mundo? Para lo que no veo espacio es para el desorden, el balbuceo. (También) el camino del *lallen* tenía que acabarse. En *El grado cero de la escritura* Barthes esboza una historia del discurso literario. Éste, nos dice, se tejía antiguamente a los modos de enunciación, podía aprenderse como una lengua, era un vehículo, no un fin; luego llegó la escritura como algo sin afuera, su opacidad significativa. *L'écriture*, autista, no conecta con nada que la exceda, nos lleva por un pasillo deslumbrante a morir con el arte, a morir todas las veces que el artista muere en sus poemas-isla. Remite siempre al individuo como excepción del lenguaje. Mallarmé, Joyce, Celan son suicidios. Suicidios que constituyen las mayores cimas de lo poético, de lo literario. No se puede ir más allá. Pero es también eso mismo: no se puede ir más allá.

Por eso me pregunto si esa tendencia suicida se puede revertir. Creo que si la poesía sigue existiendo, en un desarrollo coherente con su historia, será por el cierto

retorno de «una voz», una voz compartida o al menos compartible. Quizás no en realidad, quizás sea utópico, tal vez estamos cansados de poéticas hermosas, metafísicas de la luna. ¿Pero hay otra salida? Qué curioso es este juego incrédulo con la esperanza. Qué curioso saber que no llegará, pero que si llegara, si llegara..., si este mundo se salvara de veras, no sólo la Tierra, sino también el hombre, habrá sido, ¿alguien lo duda?, por una revolución al menos tan trascendente como la del Humanismo y sus secuelas Ilustrada y Romántica.

Se impone un foco que pase otra vez del átomo del poema a la poesía; se impone que la poesía vuelva a ser lenguaje, y lengua y habla. Y sí, quien dice esto es el primero consciente de que lo natural es lo contrario: poetas, artistas que defienden su individualidad, su «*road not taken*», que diría Frost, su «*road less traveled by*». El artista ha asumido su soledad, tomar partido le genera incredulidad, casi pánico; y no le falta razón. El intelectual moderno es un solitario y aspira a que lo dejen en paz. Es muy legítimo. Y ya no me pregunto si es ésa una actitud moral, mi pregunta es más limitada, se refiere a las reglas de juego, de «este» juego, del propio encargo al que doy curso en «estas» líneas: ¿puede fabricarse una poética con unos presupuestos así de ensimismados? No. A falta de existencia, tenemos necesidad. Nuestro deber ser es tanto como ser. ¿Hay poesía del descreimiento? ¿Hay poesía de lo frívolo? Tal vez, pero entonces es que ese descreimiento toca otra fibra más profunda, un silencio, un tejido histórico que lucha con la desesperación. Un poema no cambiará el mundo, pero todo poema «tiene que creer que puede» cambiarlo, «tiene que querer» cambiarlo. Por eso ocurre que pasamos, sin comerlo ni beberlo, del pesimismo a la mayor esperanza. Es como la irrupción de un amanecer. Ese circuito autista y profundamente hermoso de *l'écriture* tiene que volver a ser, quizás hasta por desmonte, una función, una koiné. Todo poema tiene que querer pertenecer a una (gran) poesía.

¿Y de qué tipo de poesía hablo? De las frases que he dicho se pueden destilar rasgos para una estética. Ya he hablado de oralidad, y con ello me he querido referir—es un sueño, sí, ¿pero por qué no soñarlo?—a un nuevo romancero. Un romancero donde lo novelado sea el hombre allí donde su concepto, arrullado por la vieja, vieja literatura se ha conservado libre y niño. Al modo quizás (por si alguien cree que lo expresivo y la claridad son privilegio del realismo) de un Vallejo: conjunción del hallazgo con una siempre reconocible gramática humana. No obstante, ni siquiera creo que hubiéramos de adscribirnos a una estética determinada y denostar la con-

traría; no es ése nuestro enemigo. Tan sólo unos rasgos, tan sólo en realidad a una cierta coordenada, ¿un «meridiano»? Si pensamos estrictamente en la poesía española, creo que hasta puede detectarse el deseo de que el marasmo de voces solas vuelva a ser «algo» y que ese algo, que ya no puede ser político (muy escarmentados estamos a ese respecto), constituya un producto eminentemente artístico, donde lo humano venga por el camino de unas formas reconocibles, casi sin miedo a ser literarias.

Hay un poema de Francisco Pino que hace con su poesía lo que yo he querido últimamente hacer con la mía, ¿sacarla de un ensimismamiento?, ¿darla a más vida? Algunos otros poemas de Pino son más jeroglíficos, pero éste, pienso yo, es una lengua:

RAMO DE LILAS

Me han traído unas lilas...
... son blancas... y dan tan hondo olor...
... me llevan hasta mi mujer ya muerta...
... las plantamos los dos juntos al fondo
... del jardín.
Sobre mi mesa están ¡Qué camafeo!
... unidas
... cortadas en un búcaro
... dolidas
... penden, como ella misma, hacia el dolor...
... en mi dolor y el dolor
del jardín...
... ya sin ellas... ¡Sí, como ella, sí, este ramo!...
... el amor que le tengo a lilas huele tanto
... a las lilas que blancas plantamos los dos juntos...
... para el recuerdo de hoy, el pulso
del jardín.

Y ese mismo énfasis —que es, repito una vez más, necesidad— de rendir el experimentalismo a una mayor eficacia expresiva es el que alienta en uno de mis últimos poemas. Puesto aquí, parecerá que quiere dar ejemplo y nada hay más lejos de mi intención. Simplemente quiero agregarlo porque está escrito al mismo tiempo, con una pulsión muy parecida a la de esta poética y es posible que, así puestos, puedan darse luz el uno al otro:

LA HORA

Quién, después de pasar la noche en vela
de invierno, mientras las legendarias nieves
cubrían las cumbres tal y como anuncian
viejas bravas canciones y esos cuadros con sierras
que decoran casones de las sierras,
quién, digo, no ha pasado de esa guisa
junto a un cementerio y al sentir que las piernas
le flaqueaban, un poco por aquella
fatiga como de otro mundo,
un poco por guardarse del aire y los relámpagos,
no se ha colado en un nicho vacío
a esperar a que escampe y en esas se ha sentido
bruscamente cansado del camino,

del camino que sube, que baja, que llanea
por sus cantones —blanduras de vida
ajena, cielos que dan candilazo, sol con pitido
del mediodía, predisposición
a los sarcasmos y bosques
tupidos que, tan pronto te saben internándote
por ellos, se florecen como en íntima
palmera de tracas chinas de la que eres testigo
encandilado, solo y, desde luego, desde luego mortal;

pero qué son las flores
qué el relumbrar entre las ramas, qué
es nada sino el acordeón de ese mismo cansancio
compartido por todo, desde el suelo
hasta el cielo, el que rubrica
la golondrina blanca para el uno,
negra para el otro, pero también amarilla, nácar, carmesí...
para quién. Quién en el mundo no ha deseado,

exhausto de esta primavera, la otra, quién no hizo girar
con su imaginación como ruletas
los molinos hasta que los detuvo
en una cruz intensa como el rayo
que sacude la torre de la iglesia,
que ilumina en el cuerpo del Señor las llagas
cicatrizadas ya, torpe residuo
de la flor en el fruto. Y cómo en fin
no sentir una grave, casi terminal melancolía
por el clima infantil, las lenguas de los mulos
y el agua del pilón lleno de madres
o aquel lema de «Quédate ya con nosotros», acuciado ahora
«¿Te quedarás, te quedarás con nosotros,

por favor?», para que la sangre del corazón
ate un último doble nudo a la pureza
y una voz, reunida a través de todos los bosques, las cumbres,
los cielos responda otra vez
con un susurro apagavelas su
respuesta de entonces, de nunca, la misma: «Sí».

Partes de la oración

3

Guillermo
López Gallego

Carlos
Pardo

Fruela
Fernández

Martín
López-Vega

Unai
Velasco

GUILLERMO LÓPEZ GALLEGÓ

Emisor

«Etenim omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam commune vinculum et quasi cognatione quadam inter se continentur.»

CICERÓN, *Defensa del poeta Arquías*

SI NO ME EQUIVOCO, las preguntas más importantes que deben hacerse y responder los poetas son dos: cómo escribir y por qué escribir. En cuanto al cómo, es fácil perderse en discusiones que, en último término, son secundarias... o deberían serlo, pero ocupan casi todo el debate poético. Malgastamos tiempo y fuerzas en riñas estilísticas y política menor de la poesía: genealogías, cánones, generaciones, silencio, pop, experimentación, manierismos, etcétera.

A menudo, estos enfrentamientos son narcisismo de las pequeñas diferencias, es decir, choques de grupos similares entre sí que pelean unos con otros no solo para diferenciarse de quienes más se les parecen, sino porque compiten por unos recursos muy limitados (emperadores, mecenas, papas, reyes, revistas, editores, lectores, becas, residencias, congresos, antologías, columnas, reseñas...).

Frente a estas batallas, cabe la posibilidad de recurrir al espejismo de superación diplomática que ofrecen los términos vacuos. Esta postura puede formularse así: «Da lo mismo la forma concreta que adopte la poesía; lo importante es que tenga *x*». En esta ecuación, la incógnita *x* puede sustituirse por *estilo*, *personalidad* o *voz*, término que al igual que *capacidad negativa* estuvo más de moda hace unos años, y al que me parece empieza a sustituir la vieja idea de *herida*. Todos ellos son conceptos indeterminados que cambian un problema por otro: ahora sabemos que el poeta debe tener voz propia, pero ¿qué es *voz*?

En fin, no creo que sea posible dar un consejo útil sobre cómo escribir poesía. Solo hay que escribir bien. Cada poeta debe decidir por sí mismo cómo escribir bien. Y no hay más medida del éxito.

Fuera como fuere, quizá el principal problema que tiene el poeta contemporáneo es la finalidad: ¿por qué escribe, para qué escribe, por qué escribir? Creo que

esta cuestión está estrechamente ligada a la del valor de la poesía: los poetas escriben poesía porque la poesía tiene valor.

Pero, ¿qué valor tiene?

Los poetas necesitan escribir poesía. Ante ciertas experiencias, ante determinados estímulos tienen necesidad de expresarse mediante la poesía. Probablemente es así porque poetizar les permite poner distancia entre su ego y la realidad, les permite afrontarla. Ese es el valor que tiene la poesía para los poetas.

En mi caso, me pregunto a menudo qué sentido tiene la poesía. Entonces me es útil recordar que, cuando murió mi abuelo, lo que más necesitaba era escribir. Mejor dicho: pegar a un desconocido y escribir poesía. Así (me refiero solo a la segunda necesidad) escribí la mitad de *Afro*¹ en una sola noche en el Mamba Point Hotel de Freetown, Sierra Leona, al final de un periodo de crisis. Ya estaban

¹. *Afro*, Valencia, Pre-Textos, 2016.

esa noche la estructura, el tono, el principio y el fin de ese poema, y algunas de las imágenes más importantes. Fue la misma necesidad, excepcionalmente expresada de manera diferente, que tuve en Haití, en enero de 2010, cuando observar y fotografiar me permitió dar carácter objetivo a una experiencia que de otra manera habría sido insoportable. Hay en ello, seguramente, una lección acerca de lo bello y lo sublime que no estoy suficientemente cualificado para desarrollar.

Y, ¿qué valor tiene la poesía, si lo tiene, para la sociedad; más aún, para la humanidad; más aún, no solo para la humanidad presente, sino mientras haya humanidad?

Durante años he entendido que la poesía, como todo arte, no es más que una forma de consumo ostentoso: la medalla que se pone a una sociedad en un estado de desarrollo económico tal que puede permitirse algo relativamente inútil. Y aún lo entiendo así, pero de forma matizada. En el mismo sentido, he sostenido que hay una diferencia relevante entre arte (improductivo, lujoso...; burgués, si se quiere) y cultura (necesaria transmisión de saberes de una sociedad, formación de identidad colectiva, etcétera).

Este no es lugar para desarrollar esa diferencia, que incluso a mí mismo me parece poco clara, apenas una intuición. Pero sí quiero esbozarla para defender una poesía que sea más cultura que arte: una poesía que transmita al menos la idea de que desde hace milenios la humanidad (y cuantos subconjuntos de esta se quieran o puedan proponer) mantiene por medio de la poesía una conversación para tratar de comprender el mundo, de hallar relaciones, de embellecer, compadecer, ins-

pirar, cantar... La poesía es por ello algo de una seriedad solemne, y por ello los poetas deben cuidarla.

Y aun cuando no tuviera otro valor, la poesía tendría siempre un valor marginal: nos permite maravillarnos ante la capacidad de la mente humana.

En relación con lo anterior, puede defenderse, como hace Hegel, que lo bello es un fin en sí mismo. Sin embargo, si eso pudiera demostrarse, ya estaría demostrado, y yo no tendría que apoyar mi argumento en la autoridad de Hegel. Así que hay que *creer* en la poesía, de la misma manera en que hay que creer en la imposición de las leyes, por ejemplo. Más aún: ni siquiera hace falta creer en la poesía, basta con obligarse a creer en creer en la poesía.

No defiendo con esto lo que Cyril Connolly llama «la religión de la Torre de Marfil», la de los que creen en «la importancia de su arte, en la santidad del artis-

ta y en su vocación».² Sí creo, como he dicho, en la importancia de la poesía, desde luego no en la santidad del artista ni en la vocación, ni en los excesos de la falacia romántica del genio.

En todo caso, si a alguien no le basta creer que la poesía tiene valor en sí misma, siempre puede defenderse que tiene otras fuentes de valor o puede exigirse que las tenga. Por eso, periódicamente, surgen voces críticas que reclaman una poesía comprometida. Hace no mucho, por ejemplo, una voz más o menos autorizada y, desde luego, escuchada y representativa, se alzaba contra toda la poesía que no hablara de la CEOE.

Poco separa a este juicio del que expresan Lu Kanru y Feng Yuanjun en la *Breve historia de la literatura clásica china*, característico de la ortodoxia maoísta hacia 1960, que a diferencia del anterior sí se considera superado:

«La literatura es aquella forma del arte que refleja la vida mediante imágenes verbales. Cada autor refleja inevitablemente en sus escritos sus puntos de vista acerca de la vida y el mundo que lo rodea. De este modo las buenas obras literarias nos estimulan para avanzar, mientras las malas nos arrastran hacia atrás. De ello se desprende la significación social de la literatura.»³

No obstante la claridad de su criterio, los mismos autores hacen a continuación grandes esfuerzos para redimir el canon de la literatura china, generalmente

2. En Cyril Connolly, *Obra selecta*, trad. de Miguel Aguilar, Mauricio Bach y Jordi Fibla, Barcelona, Lumen, 2005, p. 73.

3. Lu Kanru y Feng Yuanjun, *Breve historia de la literatura clásica china*, trad. de Luis Enrique Delano, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1986, 2.^a ed., p. 5.

contrarrevolucionario. Por ejemplo, su breve análisis de Li Bai concluye adaptando la doctrina a la grandeza de la poesía de este, y no al revés:

«A menudo sus poemas son exuberantemente románticos, pero su amor a la vida, su generoso espíritu y su adhesión al pueblo hacen su romanticismo saludable y positivo.»⁴

No quiero dar a entender que tenga yo resuelta la cuestión de la responsabilidad política y social de la poesía, que, como se ve, es muy compleja. Tampoco tengo la certeza de que la poesía sea necesariamente superior a la política. Por ejemplo, hace años que me incomodan T. S. Eliot y su nihilismo, lo que Connolly caracteriza como «idea de futilidad», «una extensión de la actitud de Torre de Marfil que procede de una incredulidad en la acción y la puesta en acción de eslóganes morales, engendrada por la Primera Guerra Mundial».⁵

4. *Ibid.*, p. 52.

5. Cyril Connolly, *op. cit.*, p. 89.

Pero creo que los poetas deben escribir ferozmente al margen de todas las influencias que no vengan de ellos mismos, y las políticas están entre las más evidentes. No quiero decir que los poetas deban evitar la política, sino que deben ser ellos los que elijan hablar o no de política y, en su caso, cómo hacerlo. Hay en todo caso una política a la que no se sustrae ningún poeta, que es la que incluye como proposición política toda proposición humana.

Una influencia más insidiosa es la noción de originalidad, relacionada con la superstición ilustrada del progreso y, de nuevo, con la idea romántica de los autores geniales. Lo repito: la poesía es, entre otras cosas, diálogo con la tradición de la poesía. ¿Por qué hemos de fingir que nadie ha escrito antes que nosotros? ¿Por qué negarnos la riqueza de la tradición mundial?

Y otra más (y, por supuesto, no agoto así el asunto) es la influencia de los contemporáneos, la tentación de dejarse llevar por la corriente generacional. Por ejemplo, desde hace unos años, la ironía es un asunto central en el debate de los poetas españoles de mi edad, y una de nuestras principales herramientas. Pero cuidado con la ironía. Véase lo que dijo David Foster Wallace en una conversación con el crítico Larry McCaffery:

«El problema es que, una vez se han ridiculizado las reglas del arte, y una vez que las desagradables realidades que la ironía diagnostica han sido reveladas y diagnosticadas, *entonces*, ¿qué hacemos? La ironía es útil a la hora de ridiculizar los engaños, pero en EE. UU. casi toda la ridiculización

de engaños se ha hecho ya. [...] La ironía y el cinismo posmoderno se convierten en fines en sí mismos, una vara de medir la complejidad de moda y la destreza literaria. Pocos artistas se atreven a hablar de maneras de trabajar para redimir lo que va mal, porque parecerán sentimentales e ingenuos a ojos de los hastiados ironistas. La ironía ha pasado de ser liberadora a ser esclavizadora. Hay un gran ensayo no sé dónde que dice que la ironía es la canción del prisionero que ha acabado por amar la cárcel.»⁶

6. En Stephen J. Burn, ed., *Conversations with David Foster Wallace*, pp. 48-49.

Por ello, la ironía es en gran medida irresponsable. Los poetas tienen la responsabilidad de aspirar a enriquecer la conversación de Homero y Virgilio y Teócrito y Safo y los autores del *Romancero* y Mallarmé y Elizabeth Bishop y Marianne Moore y Wallace Stevens y Carlos Martínez Rivas; tienen la responsabilidad de creer que creen que la poesía importa.

La poesía sí importa. Los poetas deben al menos creer eso.

CARLOS PARDO

Mensaje

LA POESÍA ya no quiere enfrentarse al problema del mensaje, por lo menos de una manera directa. El mensaje es antipático por diferentes motivos. Uno de sus significados, «información que se transmite en un acto comunicativo», resulta ingenuo para un poeta moderno educado en frases del tipo «un poema no significa, sino que es», «el mensaje es el medio» o «poesía no es comunicación sino conocimiento». No creo exagerar si digo que hoy los poetas prefieren demorarse en los pliegues de la voz enunciativa: en ella coinciden las corrientes postestructuralistas que disuelven el sujeto y el narcisismo de una cultura del disfraz y del *selfie*. El poeta es el tema de la obra o el único mensaje.

Pero los poetas de hoy también pueden dejarse llevar por otra atracción, la del contexto. La palabra acompaña sin imponerse, expuesta y no impuesta, ocupando un lugar discreto en el flujo de la realidad devaluada que hoy llamamos actualidad.

En ambos casos, vulnerable en una sociedad que no se reconoce en la palabra escrita, el poeta expone sus entrañas para ver si algún bicho queda atrapado en las redes.

Algo sigue resonando en nuestra cultura de aquella vieja querrela de antiguos y modernos. Cito a Marc Fumaroli: «La araña moderna, que se nutre de sus propias vísceras, y que Swift oponía a la abeja virgiliana, que elabora para los demás una miel recolectada en mil flores exteriores y anteriores a ella, halló en Chateaubriand a su primer discípulo». Fumaroli compara la defensa de Jonathan Swift de los clásicos en su *Batalla de los libros* con el ejemplo de las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, un libro escrito por un solitario que «se alimenta de su propia sustancia».

Quizá nadie se sienta hoy en día identificado con estos dos ejemplos, pero algo de la actitud de la abeja es evidente en tantos poetas que escenifican una danza ritual en un mundo sin miel ni flores (hablo en sentido figurado) y desde luego

sin abejas (ahora soy literal). El vago recuerdo de una combinación de movimientos que, en el pasado, dio sus frutos. Un minué para especialistas en danzas antiguas. La poesía que señala, ante todo, su pertenencia a la tradición, sus buenas intenciones con el caótico mundo presente y la bondad del poeta (por cierto, empalagosa).

En cuanto a la araña, qué limitada nos parece la gesticulación del poeta que proclama su autosuficiencia en una sociedad que no lo comprende, su soledad y su deterioro, sus ruinas y su caducidad. Limitada y persistente en su diversas formas de elitismo religioso, de cofradía.

Me pregunto qué sentido tiene la poesía. Y no me refiero a la pregunta que intenta buscarle utilidad en un tiempo que mira hacia otro lado, sino a qué superstición de sentido permanece en las palabras, aunque todo convoque a la contingencia.

Porque quizá la poesía es una superstición lingüística. Las palabras, las primigenias y las novedosas, las más sencillas o las más extrañas, incluso las mezclas más raras de las más sencillas, o viceversa, las palabras, en fin, han de significar algo perdurable. El lenguaje, por más azaroso que sea, debe tener un sentido duradero. Un sentido que es un misterio, el de nombrar. Cuánta superstición en la palabra justa. Un objeto que no envejece. Un mensaje profundo, más allá del desgaste cotidiano.

Empiezo a pensar que, al carecer de esta superstición, uno ya no es poeta ni debería estar hablando de esto. Yo no soy, desde luego, un poeta verdadero. Me consuelo diciéndome que ni verdadero ni falso, al no creer en la verdad lo suficiente para ser poeta. Pero qué hermoso sería aceptar que la poesía es palabra contingente que envejece, como pensó Horacio (no en vano llamado poeta de la amistad, es decir, acostumbrado al trato con los diferentes), no sancionada por liturgias ni tradiciones ni ortodoxias, que la poesía fuera una avanzadilla dentro de un campo mayor de escritura (dentro del mundo de los símbolos humanos) en el arte de pasarse de moda. Esa sería su virtud: frenar el tiempo, ir un paso por detrás, entrometerse y malmeter en los discursos del tiempo, oponerle a la actualidad lo intempestivo.

Pero quizá los poetas, como decía ese engolado de Zaratustra, son unos mentirosos que sólo confían en la existencia del mundo porque les devuelve su reflejo asombrado, fabricantes de dioses para darse el pisto, y lo mejor que puede hacer un poeta es renunciar a serlo.

Volviendo al tema, entre las muchas acepciones de la palabra «mensaje», las expectativas parecen reducirse. Mensaje como legado perdurable, mensaje como palabra solemne dicha en público, mensajes que dejamos ante la ausencia de destinatario. Si aceptamos tan solo la última definición, ¿estaremos renunciando a la trascendencia o simplemente reconociendo un principio de realidad? Sí, es una pregunta retórica, como casi todas las de los poetas.

Quizá la mejor definición de lo que podría significar la poesía, una definición a la vez utópica y anacrónica, la encontré en un libro de Jean-Pierre Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego*. Por supuesto, no se refiere a la poesía, sino al nacimiento de la *polis* y de la política:

«La *polis* conocerá múltiples etapas y formas variadas. Sin embargo, desde su advenimiento, que se puede situar entre los siglos VIII y VII, marca un comienzo, una verdadera creación; por ella, la vida social y las relaciones entre los hombres adquieren una nueva forma, cuya originalidad sentirán plenamente los griegos. El sistema de la *polis* implica, ante todo, una extraordinaria preeminencia de la palabra sobre todos los otros instrumentos del poder. Llega a ser la herramienta política por excelencia, la llave de toda autoridad en el Estado, el medio y mando de la dominación sobre los demás. Este poder de la palabra —de la cual los griegos harán una divinidad: *Peitho*, la fuerza de persuasión— recuerda la eficacia de las expresiones y las fórmulas de ciertos rituales religiosos o el valor atribuido a los “dichos” del rey cuando soberanamente pronuncia la *themis*; sin embargo, en realidad se trata de algo enteramente distinto. La palabra no es ya el término ritual, la fórmula justa, sino el debate contradictorio, la discusión y la argumentación. Supone un público al cual se dirige como a un juez que decide en última instancia, levantando la mano entre las dos decisiones que se le presentan. [...] El arte político es, en lo esencial, un ejercicio de lenguaje; y el *logos*, en su origen, adquiere conciencia de sí mismo, de sus reglas, de su eficacia, a través de la función política. [...] Hasta se puede decir que la *polis* existe únicamente en la medida en que se ha separado un dominio público, en los dos sentidos, diferentes pero solidarios, del término: un sector de interés común en contraposición a los asuntos privados; prácticas abiertas, establecidas a plena luz del día, en contraposición a los procedimientos secretos. [...] Al convertirse en elementos de una cultura común, los conocimientos, los valores,

las técnicas mentales, son llevadas a la plaza pública y sometidos a crítica y controversia. No se los conserva ya, como garantías de poder, en el secreto de las tradiciones familiares. [...] En adelante, la discusión, la argumentación, la polémica, pasan a ser las reglas del juego intelectual, así como del juego político.»

¿Qué posibilidades tiene hoy la literatura (y permitidme que me olvide de la poesía y de *la larga, accidentada, alucinante teoría de los géneros y los estilos*) para forjar una palabra común, que presuponga un público y que invente un pueblo, cuyo mensaje genere confianza, ya que no duración, porque está expuesto a crítica?



www.añosdiezrevistadepoesia.com

PRÓXIMAMENTE
nuevos contenidos sólo *online*

**Lecturas críticas
de poesía actual**

FRUELA FERNÁNDEZ

Receptor

LA TRADICIÓN es la *paradoja*. Mi oído de aprendiz creyó encontrar una afinidad entre παράδοση («tradición») y παράδοξο («paradoja»). Y aunque la filología no pudiera aceptarla, había una lógica (o tal vez un cariño) que la permitía.



Observo en cierta poesía actual, como en la música, una preocupación creciente por lo heredado y lo compartido: las hablas, los gestos, las anomalías, las memorias regionales. Este regreso a la comunidad y la familia no es sólo la manifestación de presiones económicas —la proliferación de abuelos y abuelas en la literatura reciente es lógica en un país donde tantas veces han tenido que restañar la incertidumbre emocional y laboral de los padres—, sino también la expresión, mejor o peor formulada, de una insatisfacción con el tipo de progreso que hemos encontrado.

Ahí es donde, para mí, la tradición se presenta como *paradoja*, como aquello que contradice al sentido mayoritario. El conocimiento de ese pasado menor, local y familiar permite ver que la ideología del bienestar siempre queda incompleta, porque su protección se afirma haciendo desaparecer esos momentos previos de una ética, de una forma de vida, de una convivencia. Pero la paradoja también se manifiesta en nuestros sentimientos: a pesar del afecto, sabemos que no podríamos vivir en la tradición (no podríamos querer la vida de nuestros abuelos: la tosferina, el hambre del 41, el miedo), porque nos aplastaría con sus limitaciones.

Ese es el momento paradójico que me interesa. Sólo en la pérdida de la tradición podemos asumirla como algo productivo, que cuestiona aquello que la supera: nuestro presente.



Aceptar este punto de partida implica también establecer un tipo de acercamiento muy particular al receptor. Como defendía Auden en un breve texto sobre

el «verso ligero», la relación entre poeta y destinatario condiciona el desarrollo de una obra: una cercanía excesiva entre poeta y comunidad limita la perspectiva crítica; un exceso de aislamiento impide la comunicación. El poema depende, por así decirlo, del equilibrio entre la capacidad del poeta para compartir las visiones de sus contemporáneos y su libertad para distanciarse respecto de ellas.

Las relaciones se han transformado (Auden escribió ese análisis pensando en épocas de públicos reducidos, delimitados), pero creo que el principio permanece: la literatura se sigue construyendo a partir de esa tensión ética entre lo que compartimos con nuestra época y lo que le añadimos. En ese sentido, diría que lo particular del poema contemporáneo es la necesidad de descubrir a su público, que aún no existe como tal. Las obras que más me interesan son aquellas que no presuponen a un receptor ya existente, sino que lo buscan, intuyendo que hay alguien más al otro lado. Y ese poema (o esa canción, o esa película, o ese gesto político) hace presente otro tipo de comunidad: la de aquellas y aquellos que responden al poema porque este ilumina lo que tienen en común.

Tanto *Folk* (Pre-Textos, 2013) como *Una paz europea* (Pre-Textos, 2016) han querido ser justamente eso: intentos por encontrar una comunidad. En ambos hay una presencia fuerte, casi violenta de la tradición —el castellano sometido a las tonalidades del asturiano, la expansión de los espacios y las memorias familiares—, pero de nuevo desde la paradoja: ni el poema es el espacio propio de esa tradición obrera y campesina que desaparece, ni el poeta podría retomarla, porque está desplazado y pertenece a una realidad distinta.

Ambos libros surgen, por tanto, de un reconocimiento: en este nuevo contexto, la tradición sólo puede mantener su función comunitaria cuando ya no se dirige a su comunidad de origen. Frente a la intención ingenua (e inviable) de preservar una geografía (la cuenca minera de Asturias), la posición inestable de la tradición se emplea para *revelar* al destinatario, a esas otras personas marcadas por la misma sensación de tiempo incompleto, agitadas entre la resistencia del pasado y la precariedad del presente.

Contexto

SABEMOS, ahora que ha sido decretada la muerte de la posmodernidad, que cuando Ortega escribió aquello de que «Yo soy yo y mi circunstancia», calculando la importancia de la realidad que nos circunda exactamente en «la mitad de mi persona», exageraba. No existe tal yo: no somos más que circunstancia y el yo, apenas la ficción que hila una sucesión de circunstancias que comparten similitudes, una ficción prodigiosa que nos ayuda a dar sentido a la existencia. Mientras escribo estas líneas, me dice la física cuántica, cada centímetro de mi piel es atravesado por más de cien mil millones de partículas cada segundo. Vienen de otras galaxias, del sol, de mundos que no conocemos, y van de camino a otros mundos igual de extraños. ¿No ha de afectarme eso de alguna manera? (Y ya de paso, ¿no es la física cuántica lo mejor que le ha pasado a la poesía en estos tiempos nuestros?). El físico danés Niels Bohr, que le llevó la contraria a Einstein con razón, aunque tenía un aspecto menos divertido, vino a explicar que nada existe por sí mismo: todo existe sólo en el encuentro. Es decir, en la circunstancia; somos circunstancia. Karen Barad ha explicado, partiendo de Bohr, que ese hecho hace desaparecer toda barrera o frontera entre lo humano y lo no humano, entre lo natural y lo cultural, y también entre lo masculino y lo femenino, etc. Nada viene dado de antemano, nada somos de antemano: todo lo somos en el encuentro. Y lo que traemos no aporta: los prejuicios, los miedos, restan posibilidades al encuentro. El yo, pues, no es más que un encuentro sostenido en el tiempo o, dicho de otro modo, un contexto estable.

Puede parecer raro que escriba esto alguien cuyos poemas están casi siempre escritos en primera persona, casi siempre dedicados a intentar analizar la propia experiencia. Lo he repetido muchas veces porque es lo más parecido que tengo a una poética: la poesía es el libro de instrucciones de la vida que no nos dan cuando nacemos. O, al menos, un intento por reescribirlo. Es decir, uno querría que sus

poemas no fueran biografía (por mucho *yo* que haya en ellos: si todo es contexto, todo es yo, o sea, que no existen el yo ni el contexto), sino el reflejo de la fragilidad de ese *contexto estable* que somos. El reflejo, en fin, de todas las dudas que esa supuesta estabilidad produce. Los poemas que prefiero leer y me gustaría escribir son los que exploran esos límites invisibles en los que estamos a punto de dejar de ser algo para ser otra cosa distinta.

Los poemas que prefiero son como un *big bang* al revés. Toda la energía del universo concentrada en el mínimo espacio de un poema. Poemas en los que cada detalle es a su vez la suma de mil significados: el poema como el punto de encuentro de mil encuentros previos. El poema como núcleo del contexto. Por ejemplo: si uno piensa en poesía política, a menudo el primer nombre que nos viene a la mente es el de Bertolt Brecht. Y sus mejores poemas (no hay sorpresa en ello) están hechos apenas con remadores en el río, con alguien que cambia una rueda en medio del camino, sin ser por ello menos políticos, al contrario. El poema trabaja no diciendo, sino limando esquilas de lenguaje. El poema es lo que queda después de haber desbastado, del ruido del mundo, todo lo que no es esencial a ese momento de encuentro que propicia que algo sea. Un poema funciona cuando retrata ese momento exacto con precisión atómica, cuando evita el ruido producido por la onda expansiva de ese encuentro.

Y, a la vez, el contexto como un desencuentro. Los poetas del siglo xx que prefiero asumen la paradoja de asumir, como testigos, el relato de la historia. Por primera vez no son los vencedores los que entonan cantos de victoria, sino los vencidos los que transforman la poesía en un huerto resguardado en el que seguir cultivando la frágil humanidad, la compasión, un injerto de sentido no impositivo. Pienso en Czesław Miłosz, rezando en una iglesia vacía por la salvación de un mundo en el que le cuesta creer. En Zbigniew Herbert, o en Don Cogito, atónito redactor de una ética de lo bello mientras alguien borra todos los libros y los cuadros del mundo. En Adrienne Rich soñando un imposible lenguaje común. Desde entonces el poeta se siente fuera de lugar en el contexto, pero no puede escapar de él. El lugar del poeta en la historia es el ojo del huracán. Escribe sus poemas agazapado en el sótano, mientras las puertas y ventanas de la casa han dejado de azotar por un segundo. Escucha el silencio del centro de la tormenta, ese encuentro, y lo transcribe, como si el poema fuera la partitura de ese encuentro.

¿Puede un poeta escribir, pongamos, poemas de amor en tiempos de turbo-capitalismo brutal, que a todos nos vuelve desechables, en esta era en la que pelean un tiempo viejo y un tiempo nuevo que ni siquiera se adivina, que, como mucho, se teme? Ahora más que nunca, claro. Pero un poema de amor que no contenga, sin mencionarlo, este tiempo, con sus dudas y sus miedos, será por fuerza un poema fallido. El poema debe alejarse del contexto para verlo, pero recordando que no debe alejarse hacia afuera, sino hacia adentro: hacia el ojo silencioso del huracán.

Pero esos poetas que he mencionado antes también eran conscientes de lo importante de asumir nuestro lugar en ese contexto histórico. En uno de los textos inéditos publicados en su prosa completa hace apenas unos años, titulado «La presencia de la historia», afirma Zbigniew Herbert:

«Todos somos, en definitiva, todos sin excepción, parte de la historia o, para usar una imagen macabra, prisioneros de la historia. Para ser más precisos, no todos: algunos parecen gozar aún de una libertad ilusoria, otros se encuentran bajo investigación, algunos están aún en el banquillo. Por lo que a mí respecta, ya he recibido un veredicto negativo. Tras el veredicto tienes mucho tiempo, las tareas diarias y las preocupaciones dejan de tener mucho sentido, de modo que tienes mucho tiempo para dedicarte a estudios serios —sobre el funcionamiento de la prisión, por ejemplo— o puedes simplemente filosofar. No sólo el libro de Boecio, muchos otros libros valiosos han sido escritos en circunstancias similares.»

Herbert, que también habla de «la desaparición de la conciencia histórica en la sociedad industrial» tiene sin embargo otra prevención, además de la que le provocan las manías del realismo socialista: «Parece que estemos todos fascinados por nuestra propia excepcionalidad, por la sensación de que hemos vivido tiempos únicos, sin analogía posible con todo lo que ocurrió antes». Coincide en esto con Charles Simic, quien afirma al comienzo de su volumen de memorias, *Una mosca en la sopa*, que «A estas alturas de siglo la historia de mi vida no parece tener nada de particular. Son tantas las personas desplazadas, tan dispares los destinos individuales y colectivos que han tenido que afrontar que sinceramente resulta imposible, para mí o para cualquier otro, afirmar que alguien posee un estatus especial en virtud de su condición de víctima». El poeta no está para elaborar lamentos, sino

para, desde el ojo del huracán, concentrar ese encuentro en un manual de supervivencia. De nuevo Herbert: él pide «Un hombre nuevo para tiempos nuevos. Un nuevo Adán que se siente bajo el árbol del conocimiento desnudo, inocente... y sin ombligo».

Al pensar en la palabra «contexto» siempre me vienen tres cosas a la memoria. La primera es una frase que leí hace algún tiempo leyendo un libro sobre música italiana: «Con su LP titulado *Hegel*, Lucio Battisti introdujo el *europop* en la música italiana». La segunda es un poema de Kjell Espmark que habla de darse de baja en el contexto, algo que invita a mirar a la vez desde dentro y desde afuera, y que siempre me ha servido a modo de lema. Y la tercera es una anécdota que Seamus Heaney contaba acerca de Joseph Brodsky. Andaban juntos por Dublín en un día de verano extremadamente caluroso para lo que es habitual en la capital de Irlanda. Ante las quejas de un Brodsky sudoroso, Heaney le dijo, bromeando: «Deberías irte a vivir a Islandia». Brodsky le respondió: «lo haría, pero no soportaría la ausencia de significado». Claro que no la soportaría: la ruptura de nuestro contexto supone la ruptura de la continuidad de ese encuentro que llamamos yo. Las rupturas en esa continuidad nos expanden o nos destrozan. Y cada poema es un retrato (guardado no en un lienzo, ni en una fotografía, sino en un anti-*big bang* de bolsillo) de cada momento de transición entre un contexto y otro contexto, entre un yo y el yo siguiente, un momento en el que están juntos quienes fuimos, quienes quisimos ser, quienes estuvimos a punto de ser y ya no seremos nunca más. Un gran poema es siempre el negativo de un instante de universo.

UNAI VELASCO

Código

El nombre exacto de las cosas

DETERMINAR la naturaleza del lenguaje (su código, el conjunto de elementos que combinados de un modo u otro producen significado) ha escocido a los poetas por lo menos desde el *Crátilo*, el famoso diálogo de Platón. Desde entonces, el arco de posibilidades ha sido tensado por dos ataduras: aquellos que creen que el lenguaje es una convención y que enunciar es manejar un conjunto de signos lingüísticos predeterminado por la costumbre, o bien quienes piensan que hay una relación prácticamente inmanente entre el signo y aquello a lo que remite.

Al margen de estas posibilidades, y dejando de lado algunos episodios aislados; por lo general, la actitud frente al hecho poético a lo largo de la historia ha sido de confianza frente al signo. Ponerse a escribir requiere un cierto grado de descuido feliz. Incluso cuando el descuido, cuando la falla del lenguaje se ha tornado asunto de la propia enunciación, el acto de la escritura se ha mantenido, al producirse, medianamente imperturbable. El cambio de signo de la posmodernidad parece que trajo nubarrones sobre este horizonte poético, obligándonos a cuestionar esos mismos cimientos con mayor honestidad. Lo que hasta ahora era un problema de instrucción, cómo usar el lenguaje para darle rienda suelta al potencial para referir el mundo, es ahora una mancha en un expediente poético más o menos impoluto.

Ya hace años que escribir, por lo menos para quien lo hace desde un cierto grado de conciencia lingüística, ha dejado de implicar un descuido para pasar a ser la actividad propio del descuidado. Esa confianza soterrada con la que siempre se ha escrito, ese escribir *a pesar del lenguaje*, ha sido planteada desde hace décadas en términos de metafísica, de estar manteniendo siempre una relación adecuada con la incertidumbre, el ojo bien puesto en la mirilla, quieta la presa móvil en el paisaje.

Decía Terry Eagleton en su libro *Función de la crítica* que los discursos de la deconstrucción han acabado erigiendo una metafísica negativa. Confianza y

sospecha, Hermógenes o Crátilo, quienquiera que sostenga la copa en esta discusión sobre el lenguaje escamotea demasiadas posibilidades. El empleo del lenguaje no puede plantearse como una segura conducción sin más, pero tampoco como un circuito cerrado al mundo. Estas posibilidades, estas dos grandes *metafísicas*, manifestadas como oposición, tendrían una tercera vía en su propia disposición opositiva: *discordia concors*.

Me gustaría hacer uso de algunas ideas de los estudios sobre la religión. En primer lugar, el concepto de *hierofanía* que usa Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*. Según Eliade, la manifestación de lo sagrado se basa en una paradoja a través de la cual algo, una piedra, un árbol —por tomar sus ejemplos— son una piedra y son un árbol, pero son a su vez también otra cosa. Yendo rápidamente a una comparación de un modo un tanto bruto: el lenguaje poético obedece también a esta disposición sagrada, transitiva, con la que desde una instancia más o menos arbitraria pretendemos remitir a un lugar *otro*. El lenguaje se despliega con voluntad de *trascender*: esto es, trasladarse de un lugar a otro más alto. ¿Y cuál es esa altura? Sin duda, no está demasiado allá: es el mundo en su concepción más dilatada.

Al igual que el fundamento de lo religioso reside en la voluntad de establecer un vínculo significativo con un plano otro de realidad, el lenguaje se manifiesta como voluntad de superar su indisposición para acceder al mundo, y ese es el modo como accede a él, como entidad deseante. En ese sentido, trasciende. Del mismo modo que es la fe la que fundamenta el hecho religioso, y no sus probaturas empíricas, el lenguaje basa sus capacidades en una imposibilidad empírica. Salvando ciertas distancias evidentes, lenguaje y religión se basan en la necesidad de dar solución de continuidad a una transición inviable. Su inadecuación epistemológica las conduce por una vía volitiva.

Como los estudios sobre la ficcionalidad y la pragmalingüística han demostrado, enunciar es erigir un referente de nuestra enunciación que no preexiste a esta, porque se origina en el propio acto enunciativo. Todo acto lingüístico remite al mundo de un modo religioso, como deseo fundacional. Querer, claro está, es poder. Así, para el lenguaje, lo que resulta ser un misterio no es el ámbito de lo divino, sino el propio mundo como manifestación.

Tradicionalmente, el acceso al mundo se ha dado por supuesto. Escribimos desde él, con mayor o menor claridad, mejores o peores observadores de una realidad que sin embargo es fiable. Del simbolismo al surrealismo, pasando por el for-

malismo soviético, el lenguaje ha constituido la herramienta para acceder a un lugar otro, más adecuado, donde verdaderamente reside lo enunciable, dejando el mundo pensante y extenso en manos de lo sabido o del realismo. Pero ni el extrañamiento ni las correspondencias nos han servido para llegar al lugar más alejado: nosotros mismos, el árbol o la piedra. La función principal de la poesía es tender ese puente de acceso al mundo, a su conocimiento y su mejora. Esa es la única contribución que un poeta puede hacer: la más ética, la más solidaria, la que mejor registra nuestra gran capacidad, la verdaderamente política. Y que el lenguaje lo haga desde esta paradoja es una demostración del calibre emocional, humano, que tiene la escritura. Frente al enfriamiento emocional que trajo consigo la, en palabras de Luis Bagué Quílez, Generación del 2000 (avisados y avisantes del desmoronamiento de muchas certezas), la nueva suspensión de la incredulidad poética vuelve a apostar por un discurso que revaloriza el amplio espectro de la sentimentalidad o los discursos afirmativos en general (la intensa cursilería de Berta García Faet, la solemnidad oratoria de Alberto Acerete, la alegría verbal de Guillermo Morales o la tristeza coral en la poesía de Fidalgo Lareo).

Pero sería un engañoso ejercicio de sinonimia sostener que cierto tipo de poesía actual ha sustituido sin más la seguridad por la confianza. La recuperación de un lenguaje empático, piadoso, emotivo y concéntrico: amoroso, no es más que un punto de partida para la escritura. La posibilidad de un modo lingüístico positivo pasa por el refinamiento de las propiedades materiales de la enunciación, por una reclamación de transparencia ortográfica, morfológica, sintáctica y semántica como condiciones sin las cuales no es posible la escritura afirmativa que he mencionado. La ética del lenguaje poético, el modo como este debe comportarse hoy, pasa por un conocimiento anatómico, de ánimo cuasi sexual, del hecho estrictamente lingüístico: una reelaboración del nominalismo, extrayéndole toda su opacidad.

Pondré un ejemplo, tan tonto como significativo: la palabra «chubasquero». El uso acostumbrado de la palabra «chubasquero» no requiere la percepción total de sus características lingüísticas ni de la experiencia que estas movilizan. Cuando le decimos a alguien que se ponga el chubasquero porque está lloviendo, sabemos que nos estamos refiriendo a una prenda con ciertas propiedades textiles de forma e impermeabilidad que evita que nos mojemos cuando andamos al descubierto. Sin embargo, el uso de la palabra suele ser una experiencia parcial de sus posibilidades comunicativas, del acceso que esa palabra tiende al mundo. El chu-

basquero, como la palabra indica, antes que una prenda terminada y resueltamente entregada a nuestra percepción lingüística, es «aquello apropiado para llevar puesto mientras se produce un tipo de precipitación atmosférica como es el chubasco».

Entender la palabra estrictamente como prenda es una reducción de la experiencia contenida en el vocablo, pues un sustantivo así alberga una mayor carga significativa: semántica y morfológica, conformada por un sustantivo y un sufijo de utilidad que acrecienta la sustantivación inicial mediante derivación nominal. Percibir la palabra chubasquero implica percibir *el chubasco* y *la condición de pertinencia*.

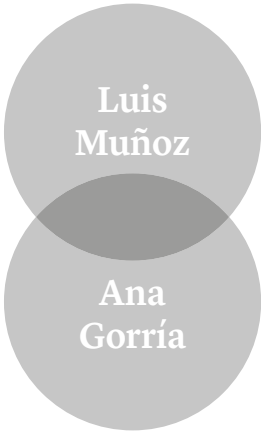
Leer implica desplegar una experiencia del mundo que está contenida no solamente en el resultado final sustantivo, sino en sus partes significativas, que le otorgan una mayor complejidad y un mayor realismo. Cualquier reducción de esta experiencia será una simplificación y una condena estúpida de las partes del lenguaje al ostracismo injusto, por ejemplo, de la gramática descriptiva. Por no decir nada de las consecuencias éticas que genera un modelo impreciso y reducido de las experiencias lingüísticas. Puesto que no es el diablo, sino dios —la bondad, a fin de cuentas— quien se esconde en los detalles. Todo comportamiento corrupto, toda falta de correspondencia entre lo que se dice y lo que se hace o lo que hay, tiene su ensayo inofensivo en el uso irresponsable del lenguaje.

El poeta que escribe sin absoluto amor y sin absoluta conciencia solamente podrá avistar la prenda, incapaz de ver la oscura luminosidad que pronto soltará la lluvia.

Las voces y los hechos

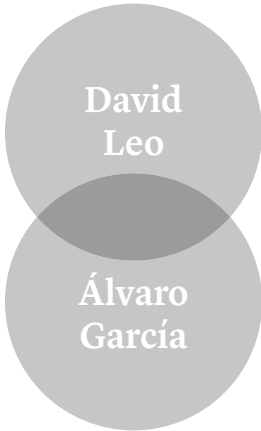


Diálogos



Luis
Muñoz

Ana
Gorría



David
Leo

Álvaro
García

ANA GORRÍA: En 1991, Luis, publicas *Septiembre*. ¿Qué lecturas consideras que conforman tu visión poética a la hora de publicar este libro? ¿Eres capaz de reconocerte en ese impulso inicial? ¿Consideras que a lo largo de tu trayectoria has desafiado o ha evolucionado tu visión y tu propuesta inicial?

LUIS MUÑOZ: Cuando escribí *Septiembre* estaba muy embebido en la lectura de los poetas españoles de los años cincuenta. Leía sin parar a Gil de Biedma, Valente, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Brines, y Claudio Rodríguez. Con todos ellos, pero particularmente con Valente, Gil de Biedma y Claudio Rodríguez pasé meses viviendo dentro de sus versos, mirando el mundo a través de ellos, tratando de acomodar mi propia percepción del mundo y mis vivencias a sus lenguajes. En Granada se había celebrado un encuentro con los poetas de esa generación, del que salió un número especial de la revista *Olvidos de Granada*, que dirigía Mariano Maresca, y en la sesiones del congreso me había impresionado el alto grado de conciencia sobre el propio trabajo que mostraban en sus intervenciones. También fui como estudiante a un seminario que impartió Valente en la Universidad de Granada sobre la hermenéutica y la mística, adelantando algunas de las ideas en torno a Miguel de Molinos y Santa Teresa que recogió luego en *Va-*

riaciones sobre el pájaro y la red. Cuando salí del seminario tuve la sensación de ser otro distinto, de haber incorporado para siempre en mi cabeza nuevos niveles de comprensión de la poesía. Por otro lado, leí en esos años a los poetas de *Cántico*, en especial a Juan Bernier, que es al que prefiero del grupo. Había tenido la suerte de coincidir con él en un congreso en Granada en los ochenta y me regaló su antología *Poesía en seis tiempos*, que fue para mí un libro de cabecera.

Con respecto a si me reconozco en ese impulso inicial de *Septiembre*, sí. De algún modo creo que no he salido de algunos elementos principales de ese libro. Yo entiendo mi poesía como un sistema rotatorio y me enfrento a espacios, recuerdos, ideas, planteamientos de poema, imágenes, historias, intuiciones, a los que me había acercado antes, con la percepción de que el curso del tiempo, como en la famosa idea de Heráclito, me colocan cada vez ante un hallazgo distinto. En este sentido, el desafío y la evolución convergen.

Pero dando un salto en el tiempo, tú publicas tu primer libro, *Clepsidra*, en 2004, ¿cómo fue el proceso de escritura, tenías un propósito previo?

A.G.: A la hora de enfrentarme a la escritura del libro, recuerdo algunos chispazos, apuntes. Uno de los primeros poemas de este libro, en que ya

tenía una necesidad de explorar la relación entre cuerpo, tiempo y palabra, lo mandé a la revista de mi facultad, *Silencios*, que decidió publicarlo. Durante un tiempo el libro se tituló *Cronologías*. Recuerdo haber escrito poemas antes, sin un propósito definido. Y además de las lecturas previas, las formativas, tengo presente la lectura de libros como *Con pólvora y magnolias*, de Méndez Ferrín en Hiperión, muy joven. La política como un espacio de intersección entre lo íntimo y lo público. El levantamiento de un sujeto históricamente cancelado. Pero en el libro que se titularía más adelante *Clepsidra*, recuerdo que frente a los poemas que habían surgido como cuentas sueltas, tuve deseo y empeño de un proyecto mayor: el libro, como exploración. Entre mis autores de referencia, en esos momentos atendía al minimalismo, que había descubierto en la obra plástica de Calder, creo que en esos momentos el Museo Reina Sofía había organizado una retrospectiva. Y a la obra de autores como Juarroz, que descubrí en las clases de Esperanza López Parada. Y leí *Septiembre* por aquella época, creo recordar que fuiste invitado a una lectura en la facultad y la tuya fue una forma de estar en el lenguaje que me atrajo. No conocía demasiado voces estrictamente, no me movía en círculos poéticos. Recuerdo haberte visto después en una lectura en el colegio mayor San Juan Evangelista y haberte dado mi libro para compartirlo,

en esa búsqueda que quise sentir común contra el ruido. Creo que ese libro busca códigos que después he explorado con mayor profundidad: vínculos, deseos, posibilidades, la búsqueda de una tradición, la relación con la palabra, la necesidad, también, de una genealogía que sea capaz de ampararme en mi visión del mundo ya que la palabra que es voz, nace de la carne. Creo que más que propósito, la idea era tomar partido en la organización de lo sensible, a través de una visión, mi visión en que participan cuerpo, voz y textualidad en conflicto. Creo que la poesía puja por poder inscribir ese deseo, que está en la voz, en el lenguaje.

Por tu parte, respecto a esa visión o a esa propuesta que cristaliza en *Septiembre*, ¿crees que haberte educado en democracia —eras un adolescente cuando murió el dictador— ha tenido algún peso específico en tu lectura de la tradición frente a la poesía que se publica en el franquismo y el tardofranquismo? ¿Cuál es tu relación con la poesía española de la segunda mitad del siglo xx? ¿Hasta qué punto encuentras semejanzas o diferencias con los poetas que empiezan a publicar al mismo tiempo que tú? ¿Consideras que la particularidad de tu búsqueda ha podido tener consecuencias en la proyección de tu poesía?

L.M.: Me acuerdo de esa lectura que di en tu facultad y también de la del San Juan Evangelista, que es un colegio que

conocía por su increíble programación musical. Y me acuerdo de cuando me diste tu libro y que lo leí aquella misma noche. Respondiendo a tus preguntas, yo tenía nueve años cuando murió Franco, y esa muerte, con todo el cambio que llevó aparejada fue para mí una especie de despertador no solo político sino también, en otro modo, de la propia conciencia del tiempo. Sentí la fuerza y el vértigo del cambio, el sentido de lo irreversible y la emoción de vivir esos momentos, pegado a la televisión, al ruido y las manifestaciones en la calle como algo único, y yendo a los partidos de izquierdas con un compañero del colegio, que llamábamos *El Patas*, para ofrecernos como voluntarios para participar en la campaña. En todos los partidos nos dijeron lo mismo, que éramos demasiado pequeños para ir a pegar carteles (nuestra máxima aspiración) y solo nos dejaban hacer sobres, cosa que, a pesar de no ser nada ilusionante, hicimos.

La biblioteca de mi abuelo paterno, que había estado en la cárcel durante la guerra civil, condenado a muerte por tener libros *rojos*, tuvo para mí en esos años un fuerte carácter simbólico. Mi abuelo había mantenido esa biblioteca, que casi le cuesta la vida, inalterada, con una aureola de desafío durante todos los años de franquismo, y después de la muerte del dictador se animó a completarla con libros que hasta ese momento no había podido, o no había querido,

conseguir. Su biblioteca, como tantas otras cosas en España, me pareció que volvía entonces a ponerse en marcha.

Con respecto a los poetas de la segunda mitad del siglo XX, después de la lectura de los poetas de los cincuenta, leí la antología *Joven poesía española*, de Concepción del Moral y Rosa Pereda, que fue muy importante para mí. Ahí encontré por primera vez a poetas a los que corrí a buscar más tarde en sus propios libros, como Luis Antonio de Villena, Pere Gimferrer, José Miguel Ullán, José María Álvarez o Antonio Martínez Sarrión, entre otros, que me enseñaron un campo de sugerencias, dicciones y referencias mucho más amplio para la poesía en español.

En cuanto a los poetas que empiezan a publicar al mismo tiempo que yo, ha sido importante para mí la lectura de Ada Salas, José Luis Piquero, Álvaro García, Lola Velasco, Jordi Doce o Lorenzo Oliván, por citar solo unos pocos nombres, porque encuentro en ellos una cierta proximidad con los materiales que utilizan en sus poemas, pero modos de abordar la escritura, ideas, planteamientos y soluciones formales muy distintos.

En cuanto a lo que me preguntas sobre mi búsqueda, yo creo que en eso consiste la escritura, en la configuración de una diferenciación. Yo escribo para diferenciarme y para diferenciar, o, por decirlo con otras palabras, para acercarme a los lectores y a las tradicio-

nes a las que me siento próximo y con las que dialogo, a través de diferencias.

Pero tú naces en democracia, en concreto cuatro años después de la muerte del dictador. ¿Tuviste conciencia de niña de los cambios que se acababan de producir en España? Por otro lado, tengo curiosidad por saber cuáles fueron tus primeras lecturas y por qué canales se produjeron.

A.G.: Bueno, cuando soy pequeña no soy consciente de la transición, aunque según voy creciendo voy descubriendo rasgos y rastros que me hacen ser consciente de la dictadura a través de mi entorno íntimo. Evidentemente, asumo el contraste que hay entre la biografía de mis abuelas y mis padres respecto a mí. Recuerdo el obús que había en el comedor de la casa de mi abuela, un rasgo que funcionaba como bandera y como testigo del bombardeo de Madrid y que era un objeto más integrado en la infancia. Las primeras lecturas tuvieron que ver con las que me daba mi abuela y mi madre, que había accedido a la poesía en la transición a través de Miguel Hernández cantado por Serrat. Así, no solo las lecturas escolares sino compartir esas lecturas que fueron cantadas fueron el espacio contextual donde tengo mi primera aproximación con la poesía. Ese es el pasado del que parto y del que creo que las personas de mi edad partimos

En el siglo XX, las antologías, los manifiestos, los prólogos y las poéticas (explícitas) han ocupado un lugar muy importante en el desarrollo de las prácticas poéticas. ¿Qué importancia tiene para ti el ejercicio de la poética en el campo literario? ¿Piensas que reduce o condiciona la expresión poética o que la ensancha? ¿Hay alguna diferencia entre la poética explícita y el ensayo literario?

L.M.: Yo creo que la poesía es intencional y que es inseparable de la poética. Creo también que, como dice Machado, un poeta encarna una metafísica, que no tiene que corresponderse exactamente con su propia visión del mundo, pero que sí debe configurarse dialécticamente, dinámicamente, en los poemas. En cuanto a si la poética puede reducir o condicionar la expresión poética, yo la entiendo como una compañía imprescindible en el proceso de la escritura, una compañía y una guía, por cuanto contiene no solo las ideas de lo que la poesía es, sino de lo que un poema debe ser, y cómo debe ser constituido y cómo no, es decir, que contiene de manera negativa aquello de lo que huye, pero se trata, en todo caso, de una guía no invariable sino circunstancial, una guía al servicio de un momento particular de escritura. Por otro lado, las poéticas son un género en sí mismas, y dialogan con una tradición determinada, que, como sabemos, es tan amplia, antigua y pro-

funda como la de la poesía, y hunde sus raíces en las fórmulas aristotélicas y horacianas. Sobre la diferencia de la poética explícita y el ensayista literario, creo que el ensayismo literario aspira a un cierto rigor objetivo, mientras que la poética responde a la lógica personal y a lo testimonial, es decir, a un cierto rigor subjetivo.

Tú escribes habitualmente reseñas de libros, ¿cómo funciona en tu caso esta relación?

A.G.: Creo que el reseñismo literario solo tiene sentido cuando habla de la felicidad de un encuentro y certifica, al mismo, una ausencia que el movimiento de la palabra remedia. Creo que la mirada a pesar de ser analítica habla del sujeto y de su relación con la tradición y con su propia concepción de la palabra. Nos encontramos en un momento en donde los soportes que favorecen la comunicación social, pienso en bitácoras y en redes sociales, se han extendido y ofrecen gran accesibilidad tanto al emisor como al receptor dado que el producto lo somos nosotros. Creo que la crítica tiene que atender, o el reseñismo, a situar el espacio que delimita en unas coordenadas específicas que deben superar o sobrepasar las coordenadas de la persona que reseña. Pero también inscribir y ser consciente del punto de enunciación desde el que se produce la reseña como un ejercicio literario más, algo que des-

taca el carácter provisional de la opinión en el afianzamiento del corpus dado el carácter efímero del gusto. Su carácter dinámico, como tú mismo has referido en «Un nuevo simbolismo» en el que hablas de la crisis de los «valores estéticos» y de «las terminologías» como fabricación defectuosa. ¿A qué te referías concretamente con crisis de los valores estéticos, qué apuntaba en tu momento al referir ese momento de «mutación, movimiento» de principios del segundo milenio? ¿Por qué esa desconfianza en ese momento? ¿Se mantiene, desde tu punto de vista, en la poesía actual esa vigencia y esa desconfianza? ¿Crees que ha tenido peso ese artículo en la poesía que se empieza a publicar en el siglo XXI?

L.M.: Con lo de las terminologías defectuosas me refería a la división que se planteó entre las dos corrientes hegemónicas en los años ochenta en España, la poesía de la experiencia y poesía del silencio o metafísica. A lo deficientes que me parecían, no solo por la identificación grosera de la poesía de la experiencia con las experiencias personales directas (que es una identificación que también algunos de sus seguidores han compartido y practicado), sino por llevar aparejada la idea de que la aspiración a ir más allá en el decir, a decir más allá de lo que se dice, sea exclusiva de la poética metafísica, o

por la pretensión de que el silencio no es un elemento constituyente de toda poesía. Mi desconfianza era hacia la simplificación y la polarización maniqueas, a lo desorientadoras sobre la naturaleza de la poesía que eran esas clasificaciones, cuando pensaba que la mejor poesía, frente a divisiones binarias del tipo realismo/ metafísica, es siempre anfibia.

Actualmente creo que hay nostálgicos del «antiguo régimen», incluso nuevos nostálgicos del antiguo régimen, pero creo también que los poetas posteriores más valiosos han pulverizado ese debate no concediéndole sustancia.

La verdad es que no sé el peso que haya podido tener el artículo «Un nuevo simbolismo», aunque algunos poetas de la promoción siguiente a la mía me han dicho que tuvo cierta importancia para ellos. Sé que algunos elementos centrales de la tradición simbolista están vigentes para mí y son para mí muy inspiradores.

En tu poesía encuentro, por cierto, algún parentesco con una derivación del simbolismo mallarmeano, que es el llamado hermetismo italiano. ¿Hasta qué punto es ésa una tradición que has tenido en cuenta?

A.G.: Sí que identifico mi búsqueda, con el pensamiento poético de Mallarmé, fundacional por otra parte de la lírica moderna, o con el de Ungaretti

que conocí por tu traducción en *Pre-Textos*. Además tengo presente la búsqueda de cierto pensamiento francés: Derrida, Deleuze, Kristeva. O la práctica poética de autoras como Helene Cixous a la que descubro después de haber publicado mi primer libro. De los herméticos italianos me interesan especialmente Ungaretti, Montale y Quasimodo. De hecho en *Araña* aparece citado, presente su verso «Y de pronto anochece». Su resistencia al significado tematizado en un momento de auge de los fascismos me parece una forma productiva en la actualidad para resistirse al secuestro del lenguaje, poniendo el énfasis en la expresividad absoluta del poema. No obstante, creo que es oportuno aclarar que la búsqueda de los poetas herméticos italianos poco tiene que ver con el significado de hermético en castellano en donde la palabra hermetismo parece apelar a una tradición filosófica, literaria y teológica orientada a la revelación de lo oculto, una búsqueda que me es ajena y que sí está presente en autores de la tradición española que me interesan como Ángel Crespo o Cirlot en su recuperación e integración de la vanguardia histórica, así como el postismo, en las estructuras poéticas en español. De la tradición, la heredera de Mallarme, me interesa su reticencia a significar, su lógica autónoma, su capacidad de crear un universo propio que no hace causa estrictamente con lo particular, que implica la falta y

señala los límites. La capacidad de esta tradición de poner y mantener las ideas en movimiento sin resolverlas de manera obvia. Creo que no solo me he formado en esa tradición que me resulta fecunda sino que también mi relación con la poesía hispanoamericana, donde el simbolismo tiene un peso importante, especialmente por la lectura de Verlaine, ha delimitado mi relación con la tradición simbolista, sus límites, sus desafíos, como ya he dicho a partir de mi interés por la obra de Juarroz, interés que también tengo en una lógica poética más cercana en el tiempo y en el espacio como es la obra poética de Julia Castillo, que creo que parte de los presupuestos simbolistas para avanzar hacia una escritura performativa donde el lenguaje se construye a sí mismo a lo largo de su proceso de escritura. O también la de Blanca Varela, capaz de introducir las lógicas simbolistas, surrealistas e introducir la historia, la ética a través de la polifonía. Precisamente, tú apuntas también en ese artículo que la poesía tiene un tinte de época. ¿Es capaz la obra poética de analizar e integrar las tensiones de su tiempo en su lenguaje? A la hora de enfrentarte al *Zeitgeist* ¿qué consideras que es mejor, presentar (las tensiones) para su transformación o representarlas de manera ostensiva como testimonio?

L.M.: Creo que la poesía tiene tinte de época lo quiera o no, por razones

que tienen que ver con el propio lenguaje poético, con su, digamos, desarrollo histórico, y con ondas expansivas del clima de pensamiento del momento. Es algo por supuesto común a todas las disciplinas artísticas y no artísticas. Al espíritu del tiempo, a esa especie de conflagraciones, me enfrento discutiéndole, contradiciéndole, porque vivo realmente incómodo, y como desencajado, en él. ¿Cómo funciona esto en tu caso?

A.G.: Creo que en mi caso esa incomodidad, ese desafío a la linealidad también tiene que ver con mi ausencia de una genealogía femenina. No solo me enfrenta a la decisión de combatir mi tiempo, de mostrar mi incomodidad frente al secuestro del lenguaje por parte de la publicidad, de la política, de las neolenguas. No solo se trata de que siento que el lenguaje me ha sido sustraído, sino también que parte de la posibilidad de expresar mi existencia, de mi decir, ha sido borrado, cancelado. Se trata no solo de una fundación sino de una restauración. ¿Puede la poesía ser útil, servir a una causa? ¿Cuáles son los espacios contra los que se rebela un poema? ¿Por qué rebelarse en la palabra?

L.M.: Me gusta más cuando dices «servir a una causa» porque creo que

«útil» es un término impregnado de sometimiento. Yo creo que la poesía produce empatía, horizontes, diferenciación. Es desde el desafío a lo igualado donde creo que cobra pleno sentido. Es decir, nos aproxima por la vía de lo anómalo, que como decía Ungaretti en el maravilloso documental de Pasolini, *Comizi d'amore*, en un poeta comienza con el uso que hace del lenguaje.

Yo soy un poeta homosexual, cuya tradición poética medular es homosexual. En esa tradición he adquirido conciencia de mí mismo, he barajado mis cartas, y he aprendido la importancia de la diferenciación frente y contra la aniquilación que supone el ras normativo. La homosexual es una tradición oprimida, construida sobre la dificultad en distintos niveles, con infinitas formas de rechazo, explícitas e implícitas, a lo largo de la historia, que a su vez ha producido una gran variedad de respuestas creativas a la opresión que van desde el cambio de género o la tangencialidad al enfrentamiento directo con el modelo heteronormativo, pasando por escribir como si no existiera tal modelo, que es también, desde luego, un modo de desafío. Por otro lado, se trata de una tradición que comparte con la narrativa espacios, actitudes, procedimientos y horizontes verbales. Pienso, en ese sentido, en lo importantes que para mí ha sido la obra narrativa de Virgilio Piñera, Severo Sarduy o Reinaldo Arenas, que fueron, además, muy buenos poetas.

¿Tú entiendes la poesía como una forma de rebelión en algún sentido?

A.G.: Creo que hay cierta rebelión y búsqueda al mismo tiempo, no solo se trata de adquirir conciencia de mí misma sino encontrarme en el desafío a la normatividad, a los roles prefijados, al patriarcado. ¿Cómo decir yo en un poema? ¿Ese yo hasta qué punto me pertenece? El poema siempre habla en un idioma extranjero. La primera rebelión, en el lenguaje, puede ser encontrar primero esa frontera, ese afuera que a priori me ha sido negado. Encontrarlo, discutirlo en la carne del lenguaje.

Tú has tenido la oportunidad de conocer y vivir en distintos países. ¿Qué lugar consideras que tiene la poesía peninsular en la literatura en español? ¿Consideras que existe un diálogo trasatlántico entre las dos fronteras del español? ¿Cuál es el principal valor que puede exportar la tradición y actualidad poética castellana a otras naciones literarias?

L.M.: Mi impresión es que el diálogo trasatlántico ha sido y es pobre, y que ha estado gobernado por limitaciones, azares personales y obstáculos desde los dos lados. No digo que no exista, porque ha habido excepciones notables, pero sí que es muy insuficiente. En los años que trabajé en la Residencia de Estudiantes como asesor literario, tuve la oportunidad de propi-

ciar y coordinar algunos de estos diálogos, a través por ejemplo, del programa Poeta en Residencia, por el que pasaron en esos años poetas como José Watanabe, Eugenio Montejo, Darío Jaramillo, Juan Gelman, Óscar Hahn o Ida Vitale, cuya huella y cuyo magisterio en la poesía española reciente me parecen destacables, pero que no dejan de ser unas de esas excepciones a las que me refería. Ahora vivo gran parte del año en Estados Unidos, como profesor de la Universidad de Iowa, donde se concentra una comunidad increíble de escritores, algunos de ellos proveniente de países de Latinoamérica, y donde la perspectiva de la poesía que se escribe en español es muy particular porque está enriquecida, a la vez, por la distancia de los distintos países de origen y sus, digamos, circunstancias literarias ambientales, y por el diálogo internacional. Pero pienso que faltan plataformas comunes solventes para la poesía en español y, desde luego también, para su encuentro con la poesía en otras lenguas.

En cuanto al peso de la poesía peninsular es el de su tradición, pero entender la tradición como un legado estático sería un error. La tradición española más valiosa es la tradición del replanteamiento, de la insatisfacción, de la autocrítica. Cuando escucho a algunos vanagloriarse del momento que vive la poesía española, y situarse en la zona de confort de la tradición, que es

la de la continuación de las huellas de los maestros, no la de sus propósitos, me llevo las manos a la cabeza.

Pero tú conoces seguramente otras formas de diálogo a las que yo no he tenido acceso.

A.G.: Tal vez, mi sensación de sentir cerca las dos orillas tenga algo que ver con pertenecer a la generación de la diáspora en las dos direcciones. Recuerdo que en la facultad la mayoría de diálogos sobre poesía se realizaban con compañeros que venían de Argentina, Chile, Bolivia, Colombia entre otros países de Hispanoamérica. Evidentemente, no es un esfuerzo sistémico pero la fluctuación de personas implica diálogo y transacción, en las dos orillas. Pienso en mis compañeros de facultad y en los grupos humanos con los que entraba en contacto gracias a ellos. La presencia de autores como Viviana Paleta, Andrés Fishero Samuel Serrano alrededor del año 2000. Por poner un ejemplo, gracias a mis amigas bolivianas Valeria Canelas y Anabel Gutiérrez pude conocer de una manera más estrecha a Jaime Saénz o a Mónica Velázquez de Guzmán. La diáspora continúa y esta vez son nuestros amigos los que se marchan fuera y recogen frutos poéticos que nos traen y que nos acercan. Pienso en autores como Benito del Pliego, Marcos Canteli, Pedro Larrea, entre los que se encuentran hoy

en Estados Unidos. Realmente creo que es una percepción personal, no sistémica, tampoco acompañada por un esfuerzo editorial o de presencia en espacios de comunicación social. Pese a que esto no es sistémico sí creo que tiene peso en la configuración. También las redes y las bitácoras han abierto puertas al conocimiento.

¿Qué esperas del lector? ¿Cuál es el estado ideal en que ha de quedar tras leer un poema o un libro tuyo?

L.M.: Creo que escribir es más bien ofrecer sin esperar nada a cambio. Pero si pienso en el lector, me lo imagino similar a mí en cuanto a su actitud ante la lectura: alguien que lee con curiosidad, con un alto grado de expectación, con una actitud abierta, y que está deseando dejarse envolver por un lenguaje y por una forma de entender el mundo, alguien que quiere que el texto suponga un cambio, grande o pequeño, en él, que quiere ser modificado por la lectura, pero alguien también exigente, que pide al texto que cumpla lo que el propio texto promete desde dentro, y que si no encuentra que eso sucede, reaccionará críticamente. El estado de ánimo ideal después de la lectura sería, entonces, de extrañamiento y de reconocimiento a la vez, esa mezcla particular, que es una paradoja en sí misma, que puede darse en muchas proporciones posibles, y que creo que constituye nuestra naturaleza como lectores.

¿Cómo es para ti, necesitas imaginar a un lector para escribir?

A.G.: No necesariamente es imaginar un lector pero creo que a partir de publicar o leer en público he aprendido a introducir una grieta, un espacio que no soy yo en mi escritura como un otro. Algo que me ha servido para distinguir lo que es creación de composición, percibir algo, alguien, que puede concebirse como una espacio de resistencia ante el núcleo social del idioma.

¿Atiendes a la crítica? ¿Eres capaz de dialogar con ella o consideras que es un discurso ajeno a tu investigación y creación poética?

L.M.: Creo que crítica y poesía son inseparables, pero lo son en una relación en que cada una es la causa y la consecuencia de la otra, la madre y la hija de la otra. Por otro lado, la crítica es en sí misma un género literario, una tradición de debates, además de una tradición de estilos, de hechos verbales, de la que soy un lector hambriento.

A.G.: Yo creo que es un efecto positivo, que ensancha la relación con el lenguaje y te hace tomar distancia de la propia creación para ensanchar el taller del poeta. También relativiza el juicio ajeno, entiende que la crítica parte de una noción de relato que es posible impugnar a lo largo del tiem-

po. Creo que el concepto de lo canónico ha sido reemplazado por la eficacia respecto a un punto de enunciación y respecto al propio corpus sobre el que se constituye.

¿Han tenido peso los premios literarios en tu confianza como autor?

L.M.: Son mucho más interesantes para mí los comentarios de lectura de escritores a los que respeto y de lectores exigentes, porque he podido establecer un diálogo con ellos, recibir sus comentarios e intercambiar impresiones, darme cuenta de lo no conseguido. Es una confianza basada, entonces, en la posibilidad del intercambio, y en asumir y perseguir las intervenciones de los lectores sobre los textos propios. Por otro lado, me interesa más como poeta lo que tengo por hacer que lo que he hecho, y en ese sentido, lo no conseguido, es un estímulo potencial.

Según creo, tú has tenido una relación de gran confianza con los editores de tus libros a partir del segundo, *Araña*. ¿Cómo has manejado esa confianza?

A.G.: Ha sido un privilegio poder integrarme, imbricarme en lo poético dentro de una estructura de deseo. Al mismo tiempo es algo que impone mucha responsabilidad porque el otro se impone con la generosidad y la autoridad que enfrenta sobre el gesto. Saber que ese infinito que es el lector está encarnado en un rostro concreto

posiciona la escritura en un punto muy determinado. Pero estoy profundamente agradecida a ese estímulo sin el cual mi escritura sería otra, con otros ritmos probablemente, sin ese empuje.

En «Un nuevo simbolismo» terminas afirmando que «es hablar en poesía de lo que me importa» a la hora de cumplir tu ideario. ¿Qué es lo importante? ¿Cambia con el paso del tiempo o permanece siempre, nos precede y nos sobrevivirá? ¿Qué es lo que te resulta accesorio en un poema?

L.M.: Creo que había una cierto componente ascético en esas palabras, porque se referían a lo elemental sencillo, a lo vivo vibrante frente a las prácticas o los elementos generadores de alienación. La poesía es, en ese sentido, tal y como la entiendo, una especie de cedazo. Separa los pequeños elementos constructivos de la conciencia humana, que creo que son muchas veces de carácter sensorial, pero también derivados del estudio, la imaginación y el pensar, de los que producen la igualación y el anonadamiento. Tengo una especie de fe en que la corriente continua que contiene esos pequeños elementos importantes —que es la que pide ser renovada continuamente— es también duradera, porque es la que nos llega a través de los poetas de otras épocas y porque lleva implícitas esas operaciones de

descarte. Los poemas miran siempre a unos lados de lo que llamamos la realidad, pero dejan de mirar, no incluyen, otros lados. Es algo que muchas veces me gusta pensar cuando leo detenidamente a un poeta, sobre todo si es un poeta muy pegado a la realidad, ¿qué es lo que descarta para sus poemas, qué evita, qué lados no le interesan y, sobre todo, por qué?

De tu libro *Araña* he leído que llegaste a enviar treinta versiones al editor. ¿Cuáles son los caminos del no en tu poesía, qué no quieres que sea?

A.G.: Sí, eso es fruto de la relación de confianza con el editor. Dar por cerrado y no dar por cerrado el texto, que la escritura sea ante todo proceso, tanteo, búsqueda... a la contra, en contra del propio lenguaje, posiblemente. ¿Qué no quiero que sea? Muy probablemente por mi querencia hacia las formas del simbolismo, pasadas por la lectura de las vanguardias hispanoamericanas, tanto las primeras como las segundas —pienso en Vallejo, Eielson, Westphalen— hay un rechazo frontal en primer lugar respecto a la anécdota. Necesito llevar el poema a la tensión, al conflicto. Y no resolverlo. Que el desgarró que está en mí también esté en el lenguaje. Que el poema no esté contaminado por el habla, que se parezca a la respiración.

¿Hay algún poeta cuyos versos te hubiera gustado haber firmado? ¿Por qué?

L.M.: Claro, podría hacer una lista larguísima de autores cuyos versos me hubiera gustado firmar y ante los que siento el hervor de la envidia y, a la vez, mucho agradecimiento. Pero, por citar solo algunos nombres, Dorothy Allison, António Botto, James Baldwin, Jorge Eduardo Eielson, Blai Bonet, Adrienne Rich y Frank Bidart. Versos escritos por ellos han modificado sustancialmente mi relación con la poesía y conmigo, han cambiado el lugar desde el que miro el mundo y el modo en que escribo. ¿Cuál sería tu lista?

A.G.: Pienso en Vallejo, Blanca Varela, Eielson, Anne Carson, Westphalen, Aldana, Ingeborg Bachman, Ungaretti, Nelly Sachs, Uljana Wolf, Juarroz, Chus Pato... Van cambiando los compañeros, como muletas en función del grado de mi cojera y el camino.

L.M.: Si me paro en esos nombres me doy cuenta de que yo también podría haber incluido algunos de ellos, pero bueno, seguramente sea significativo que hayamos coincidido en Eielson, para quien vivir era una obra maestra, como dice el título de su maravillosa poesía reunida.

ÁLVARO GARCÍA & DAVID LEO GARCÍA

Querido David Leo, hola, qué tal.
¿Hablamos de poesía en el mundo actual?
Entiendo que eso era
lo que nos encargó Abraham Gragera.
No tengo ahora el correo,
pero era eso, yo creo.
Quizá las conexiones
entre generaciones.
Lo normal.

10 Sé que te viene mal.
Y tú ya sabes que
yo habría preferido charlar en un café,
en Málaga, una hora
con una copa y una grabadora.
A Abraham le insistí:
ninguno de los dos vive ahora allí.
Dijo que por Skype, por Whatsapp, algo.
Y yo, que yo no valgo
para peripatético a distancia:

20 la cosa queda rancia,
teórica, reescrita,
demasiado bonita,
si se quiere.
He escrito a dos alguna vez, con Pere,
pero los dos en Lleida en un local.
Sé que te viene mal.
Y ahora veo que el plazo no perdona
y estás en Barcelona,
y yo en la Serranía.

30 Hablemos de poesía,
no me falles,

hablemos aunque sea de los detalles.

Es más fácil hablar de lo que importa
visto a distancia corta.

Me parece que todo se potencia
si uno se acerca, igual que hace la ciencia.

Para saber a fondo, lo más propio
es siempre el microscopio.

40 ¿Y qué aporta ese método hoy en día
a algo tan milenario como es la poesía?
¿No es mirarla lo mismo que a un ser vivo?

Cada vez que recibo
un libro de teoría me echo a temblar.

Y más, si llega un par.

Siempre sagaces, finos y oportunos.

Yo mismo escribí algunos.

Pero al final, con la teoría, ocurre
que te aburre.

50 Son todo variaciones, al final,
sobre un flujo que tiene que parecer casual,
acuñar conexiones que son artificiales
como si resultasen naturales.

Ahí nos duele.

Entiendo que concursas en la tele.

Allí el saber no basta
para llevarse, como tú, la pasta.

Que sí, que es muy bonito
el despliegue erudito,
pero quizá lo único importante

60 es el instante,
no decir lo que haces, por narices,
sino hacer lo que dices.

Y yo digo

contigo

que la poesía es fe

y es *dime qué*
y ese qué no se tiene si no es contracorriente
de lo que el mundo encuentra procedente:
que el lenguaje sea práctico, entendible,
70 fijar la realidad con imperdible.
De lo otro, Abraham, que nos propones,
lo del abismo entre generaciones,
yo diría lo mismo:
que nunca es un abismo,
que es cuestión de matices.
Y si lo que nos dices
es si hay entendimiento,
ni asiento ni disiento:
80 en poesía el andar más a la greña
siempre obedece a cosa tan pequeña
como el ritual de especie
que asume cada poeta que se precie:
desde Homero hasta hoy,
cómo decir quién soy
a diferencia necesariamente
del resto de la gente.
(Hablo de los que fueron en poesía,
no del que creyó ser sólo porque escribía.)
En lo demás, supongo que el enfoque
90 se ciñe a una dialéctica como de karaoke
entre los que sí son
cada uno en su edad, tipo «Father and Son».
Puede que en ti, David, se acendre la sintaxis
y que otro haga poemas de los taxis.
Puede que Margarit se pase el rato
pidiendo que el poema sea sensato.
Pero hasta él te aclara que el problema
es que ante todo habrá de ser poema.
Diré que personalmente me joden

100 los que citan a Auden
 al pedir sensatez
 malcitándolo, en vez
 de leerlo, por miedo a que les pase
 —al ver que él habla sólo de «una base»—
 el mal del periodismo que se vicia:
 que la verdad estropea la noticia.
 ¿La poesía y el mundo? Una base. Es la clave.
 Pero explicarla, ay, ni quien probó lo sabe.



Al habla David Leo.

110 Leído tu correo
 y me ha entrado del verso el gusanillo
 —así, de par en par, casi sencillo,
 como de vate inglés
 so gentle, so sceptical, so fresh.
 Seamos, pues, del ripio los apóstoles.

No estoy en Barcelona, sino en Móstoles
 en un cuarto de hotel
 viendo la vida que decanta en él.
 Liado ahora con Pasapalabra

120 y esperando que el cielo se me abra.
 Me gusta concursar, me gusta lo que dices
 sobre las directrices
 que rigen figurar frente a los focos
 con objetivos pocos:
 dejarse ser por nombres y estadísticas
 con conexiones más o menos místicas,
 una manera de ganarse el pan
 y también de ganar al leviatán
 del sujeto de siempre, vuelto fósil. David,

130 vamos al quid:

así me gustaría
que fuera la poesía,
un estado de alerta:
la conciencia despierta,
y las categorías, los emblemas
pasando a los poemas
por la criba
de la palabra viva.

140 Algo así dice Cummings, «ser subnormal profundo
mientras la primavera está en el mundo».
Acaso un retrasado
que ve que en cada avance hay un pasado

pues llegamos aquí con todo desunido
y es tarea diaria que busquemos sentido
desde una pequeñez
que me estimula en vez
de amilanarme. Porque no me aturdo
al ver que soy un burdo
tumor de Baudelaire
150 volando en Ryanair.
Aristocracia, en fin, del pensamiento
y proletario del procedimiento.

Pero sí que me frustró
desde hace más de un lustro
(es un decir,
bastante tengo con sobrevivir)
al ver que algunos bardos
en vez de florecillas cortan cardos,
los envuelven en tiras de periódico
160 y los despachan por un precio módico.
Tan genuflexos
que acaban por arar la tierra con los sexos,

buscan la catapulta
que resulta
del maridaje entre poeta y crítico
como el del verbo y el pronombre enclítico,
cuando debieran ser las dos facetas
de todos los poetas.
Doctores de la Iglesia
170 con amnesia
quieren la antología solamente
pues quizás la confunden (como escribe Vicente)
con la palabra «ontología». O puede
que sea un gesto adrede
para desprevenir a las muchachas.

Yo me limito a ser. Como las cucarachas.
Eso sí: me obsesiona
qué ha de hacer la persona
para compaginar, burlando la locura,
180 ángeles y basura,
el regateo del día tras día
con una epifanía,
como si el huracán se detuviera
a la hora del ángelus («dios mío, cómo era»)
Ya decía Cortázar (o Gombrowicz, no sé)
«¿cómo hablar del vacío y preparar un té?»
y tú que combinaste en una vida remota
a Pedro Jota y Jota Erre Jota
algo sabrás. Dime el secreto, porfa.

190 De la amorfa
grieta entre promociones de poetas,
yo pienso como tú: no existen grietas
o más bien una pértiga creo que es,
no miro los carnés:

Me entiendo más contigo o con Jesús Aguado
que con el batallón que tengo al lado.

200 Paro ya, que me enrollo
 y eso es para el diálogo un escollo.
 Espero no haber dado tanta grima
 como aquel que escribió la Biblia en rima
 («Vivió Jacob en tiendas
 y evitaba, sencillo, las contiendas.»)
 Aunque quizás, decía yo al principio,
 puede que la verdad la escude un ripio.

Lo de rimar es antidepresivo.
Tómatelo como un aperitivo
de ese bocado juvenil que
te zamparás en la taberna Rilke
a mi salud
y a la de los decenios de nuestra juventud.

Poemas



María
do Cebreiro

Juan Antonio
Bernier

Alberto
Acerete

Martha
Asunción
Alonso

Alberto
Carpio

Mariano
Peyrou

Luis
Melgarejo

AS DÚAS MANS

Que buscas, cando escribes, coa insensatez das nubes que ameazan treboada, coa insensatez do vento que sopra e sopra aínda que non teña para que? Fíxéchelo porque non era posible. Erguícheste como unha árbore, baixa en altura pero alta de espírito, contra as penas que hai pouco tempo ameazaban con te sepultar («Je vais essayer de me battre au mieux»).

Aínda ben que entendiches que a loita era contigo. Había unha autoestrada de néboa no teu interior, e esa non era a parte menos clara. Había lembranzas de outros que brillaban na túa memoria como se fosen as túas propias. Había homes capaces de andar coas mans, exercicios que nunca fixeras e que nin sequera sabías que outros podían facer. E daquela miraches para a túa man esquerda, que aínda non ignoraba o que facía a dereita, e viches unha estrela. E despois miraches para as estrelas do ceo e non as viches soas, senón parentes lonxanas da nosa propia pel. Por iso agora queres usar as dúas mans para medir cercanías, para facer pasar do corazón ao corpo o pouco que sabes e as moitas cousas que aínda ignoras.

LAS DOS MANOS

(traducción de ISMAEL RAMOS)

¿Qué buscas, cuando escribes, con la insensatez
de las nubes que amenazan tormenta,
con la insensatez del viento que sopla y sopla
aunque no tenga para qué? Lo hiciste
porque no era posible. Te levantaste
como un árbol, bajo en altura pero alto
de espíritu, contra las penas que hace poco
tiempo amenazaban con sepultarte («Je vais
essayer de me battre au mieux»).

Al menos entendiste que la lucha
era contigo. Había una carretera
de niebla en tu interior, y esa no era
la parte menos clara. Había recuerdos
de otros que brillaban en tu memoria
como si fuesen los tuyos. Había hombres
capaces de andar con las manos, ejercicios
que nunca habías hecho y que ni siquiera sabías
que otros podían hacer. Y entonces
te giraste hacia tu mano izquierda,
que todavía no ignoraba lo que hacía la derecha,
y viste una estrella. Y después miraste
las estrellas del cielo y no las viste solas,
sino parientes lejanas de nuestra propia
piel. Por eso ahora quieres usar las dos manos
para medir cercanías, para hacer pasar
del corazón al cuerpo lo poco que sabes
y las muchas cosas que aún ignoras.

A FOLLA DE PAPEL

O que dicimos non vive nas palabras, vive no territorio que xoga a dividir a herba das estrelas, na fronteira que pecha e abre ao mesmo tempo as vintepico letras do alfabeto e as recorta a cada impulso dos dedos como se fose unha daquelas vellas máquinas de escribir, unha ametralladora ou un bulldozer. «Porque hai factores como o tempo, a relación entre as mans, a separación dos dedos e as relacións de frecuencia entre as letras que determinan a nosa posición ante o teclado». Proba a rachar en dúas metades esta folla. Aínda a poderías ler. Teríamos que rachala nun cento de pedazos, e logo eses pedazos noutro cento. E se ao cabo, a identidade de calquera de nós é redutible a unha ducia de relatos e a media ducia de cantigas, por que non rachamos esta folla e buscamos en nós o cento de fragmentos que nin na escola nin na casa nos aprenderon a ler? O vello profesor irrompeu no despacho e dixo que había papel atascado na trituradora, e eu cavilei na música das follas ao seren devoradas e vin niso unha imaxe do atronador ruído do universo. De que nos serve a lingua, según eu, se non é con ela, senón coa memoria coa que podemos lembrar, aproximadamente, a letra dunha música ou o olor dunha pel? Dicimos que a función do medo é avisarnos, pero as frechas non teñen sentido senón dirección, e a angustia non sinala cara a nada que non cadre punto por punto coa nosa propia angustia. E que parte de nós pode recoñecer a quen de noite atravesa os nosos sonhos? Como é capaz alguén de entrar en nós? O escritor apareceu no medio da noite e díxome: «agora xa es capaz de escribir sen técnica». E eu respondín: «oxalá fose certo». A técnica é ao poema o que a soberbia á vida, de non ser que aprendamos os versos de memoria (unha cousa que case ninguén fai) e os levemos ao fígado,

LA HOJA DE PAPEL

Lo que decimos no vive en las palabras, vive en el territorio que juega a dividir la hierba de las estrellas, en la frontera que cierra y abre al mismo tiempo las veintitantas letras del alfabeto y las recorta a cada impulso de los dedos como si fuese una de aquellas viejas máquinas de escribir, una ametralladora o un buldócer. «Porque hay factores como el tiempo, la relación entre las manos, la separación de los dedos y las relaciones de frecuencia entre las letras que determinan nuestra posición ante el teclado». Intenta romper en dos mitades esta hoja. Todavía la podrías leer. Tendríamos que romperla en cien fragmentos, y después esos fragmentos en otros cien. Pero si al fin y al cabo la identidad de cualquiera de nosotros es reductible a una docena de relatos y media docena de canciones, ¿por qué no rompemos esta hoja y buscamos en nosotros los cien fragmentos que ni en la escuela ni en casa nos enseñaron a leer? El viejo profesor irrumpió en el despacho y dijo que había papel atascado en la trituradora, y yo pensé en la música de las hojas al ser devoradas y vi en eso una imagen del atronador ruido del universo. ¿De qué nos sirve la lengua, continúe yo, si no es con ella, sino con la memoria con la que podemos recordar, aproximadamente, la letra de una música o el olor de una piel? Decimos que la función del miedo es avisarnos, pero las flechas no tienen sentido sino dirección, y la angustia no señala hacia nada que no coincida punto por punto con nuestra propia angustia. ¿Y qué parte de nosotros puede reconocer a quien de noche atraviesa nuestros sueños? ¿Cómo es capaz alguien de entrar en nosotros? El escritor apareció en medio de la noche y me dijo: «ahora ya eres capaz de escribir sin técnica». Y yo respondí: «ojalá fuese cierto». La técnica es al poema lo que la soberbia a la vida, a no ser que aprendamos los versos de memoria (cosa que casi nadie hace) y los llevemos al hígado,

ao corazón e aos riles, onde ningún, até que chegue a nosa morte, os poida destruír. Quen ama escoita a voz, non as palabras. Así aprendemos a distinguir os sacrificios que o amor realiza dos sacrificios que realizamos en nome do amor. E agora colle a folla e rómpea para sempre, ou faina arder amodo até volver de cinza as letras e de po o vento que fai tremar as liñas, até que xa non queden nin técnica nin poema e das túas mans saia voando o único que non pode conservarse, o único que paga a pena conservar.

O X E O

Sentei para contar o que sabía do loito. Os animais furan con rabia a terra cando perden un fillo. Non é nada difícil imaxinar a rabia das cadelas, o xeito laborioso no que constrúen unha relación de odio entre as súas gadoupas dianteiras e o chan. Non é nada difícil imaxinar o traballo do loito das avoas. O pano negro que tapa a súa cabeza quen sabe por que mortes. O seu xeito de continuar chorando varias décadas logo de chorar. Non serían máis libres se soltasen o pelo e tirasen o pano negro ao chan. Que liberdade é a nosa, que do loito sabemos pouco máis que as súas fases? Que liberdade é esta que nin sequera nos permite chorar? Sentei para escribir o que sabía do loito. Realmente, non hai moito que se poida contar. O loito é unha experiencia que só pode sentirse. Igual que a dor (o loito non é a dor), é unha experiencia incomprendible para calquera forma da intelixencia humana, por aguda e sensible que ela sexa. Nalgún sentido ten que ver co xeo. O xeo é tan fermoso que nos pode matar. Viches como espertou esta mañá nos prados?

al corazón o a los riñones, donde nadie, hasta que llegue nuestra muerte, los pueda destruir. Quien ama escucha la voz, no las palabras. Así aprendemos a distinguir los sacrificios que el amor realiza de los sacrificios que realizamos en nombre del amor. Y ahora coge la hoja y rómpela para siempre, o hazla arder despacio hasta volver de ceniza las letras y de polvo el viento que hace temblar las líneas, hasta que ya no queden ni técnica ni poema y de tus manos salga volando lo único que no puede conservarse, lo único que merece la pena conservar.

EL HIELO

Me senté para contar lo que sabía del luto. Los animales horadan con rabia la tierra cuando pierden a un hijo. No es nada difícil imaginar la rabia de las perras, el modo laborioso en que construyen una relación de odio entre sus zarpas delanteras y el suelo. No es nada difícil imaginar el trabajo del luto de las abuelas. El pañuelo negro que tapa su cabeza quién sabe por qué muertes. Su manera de continuar llorando varias décadas después de llorar. No serían más libres si se soltasen el pelo y tirasen el pañuelo negro al suelo. ¿Qué libertad es la nuestra, que del luto sabemos poco más que sus fases? ¿Qué libertad es esta, que ni siquiera nos permite llorar? Me senté para escribir lo que sabía del luto. Realmente, no hay mucho que se pueda contar. El luto es una experiencia que sólo puede sentirse. Igual que el dolor (el luto no es el dolor), es una experiencia incomprensible para cualquier forma de inteligencia humana, por aguda y sensible que esta sea. En algún sentido tiene que ver con el hielo. El hielo es tan hermoso que nos puede matar. ¿Has visto como se ha despertado esta mañana en los prados?

Cubriunos como se fose un pano branco, adoptando aos nosos ollos a forma perigosa da inocencia. Ante iso, o máis sensato é non moverse. Realmente, non hai moito que poidamos facer. O traballo do loito parécese ao silencio. Parécese ao reverendo metodista que, nun filme de época, afirma, sobre o estado terminal dalgún doente: «só é posible rezar». Debaixo do xeo vive o loito, que traballa para facer do noso corpo a terra desde a que, con algo de sorte, un día volveremos nacer. Nese mesmo sentido, hai moitos séculos, alguén puido escribir nunha páxina en branco «ninguén sabe o que pode un corpo» e acertar.

O C H A N

Hai anos, entre os muíños, cando nos dixeron que o barco naufragara, viñeches onda min. E despois escribíches que eu ía vestida de inverno, «da cor da terra» (cito de memoria, non conservo esa carta) e que niso atoparas algo así como unha premonición. Desfíxenme da roupa que levaba esa noite e xa non teño nin o xersei nin a saia que, en efecto, eran da cor da terra. E volvín preguntarme por que unha prenda da cor da terra podía parecerche, mentres camiñabamos sobre a auga, unha premonición, e quixen saber que fora exactamente aquilo que a miña roupa che anunciara. Agora, no territorio do sono, collo da man o home que a miña imaxinación escolle por amante e entramos no bosque. (A cada bosque, o seu carácter). Temos follas nos petos e nos ollos, os pés de un enredados nos pés do outro. Non é que no bosque haxa árbores, é que as árbores (neste sono, os carballos)

Los ha cubierto como si fuese un pañuelo blanco, adoptando a nuestros ojos la forma peligrosa de la inocencia.

Ante eso, lo más sensato es no moverse. Realmente, no hay mucho más que podamos hacer. El trabajo del luto se parece al silencio. Se parece al reverendo metodista que, en un filme de época, afirma, sobre el estado terminal de algún enfermo: «sólo es posible rezar». Bajo el hielo vive el luto, que trabaja para hacer de nuestro cuerpo la tierra desde la que, con algo de suerte, un día volveremos a nacer. En ese mismo sentido, hace muchos siglos, alguien pudo escribir en una página en blanco «nadie sabe lo que puede un cuerpo» y acertar.

EL SUELO

Hace años, entre los molinos, cuando nos dijeron que el barco había naufragado, viniste junto a mí. Y después escribiste que yo iba vestida de invierno, «del color de la tierra» (cito de memoria, no conservo esa carta) y que en eso habías encontrado algo así como una premonición. Me deshice de la ropa que llevaba esa noche y ya no tengo ni el jersey ni la falda que, en efecto, eran del color de la tierra. Y volví a preguntarme por qué una prenda del color de la tierra podía parecerte, mientras caminábamos sobre el agua, una premonición, y quise saber qué había sido exactamente aquello que mi ropa te había anunciado.

Ahora, en el territorio del sueño, cojo de la mano al hombre que mi imaginación elige por amante y entramos en el bosque. (A cada bosque, su carácter).

Tenemos hojas en los bolsillos y en los ojos, los pies de uno enredados en los pies del otro. No es que en el bosque haya árboles, es que los árboles (en este sueño, los robles)

son o bosque mesmo, e estamos tan enredados
que nin sequer reparamos nas picaduras
dos mosquitos. Dámonos bicos en todas as partes
do corpo, mesmo naquelas que non foron pensadas
para bicar (por exemplo, nas cellas). Cabemos un
dentro da voz do outro. Espertamos co canto
dos primeiros paxaros e temos terra até nas pernas,
no ventre, no interior dos xeonllos. Sempre pensei
que eu era unha muller de vento e de auga
até que reparei, rentes do chan, en que a terra tamén
tiña túneles e pregos, en que nela había tamén humidade
e aire. Pero non vin na terra un espello do mar
nin ameí dela nada que non tivese a súa propia forma.

son el propio bosque, y estamos tan enredados
que ni siquiera reparamos en las picaduras
de los mosquitos. Nos damos besos en todas las partes
del cuerpo, incluso en aquellas que no fueron pensadas
para ser besadas (por ejemplo, en las cejas). Cabemos uno
dentro de la voz del otro. Despertamos con el canto
de los primeros pájaros y tenemos tierra hasta en las piernas,
en el vientre, en el interior de las rodillas. Siempre pensé
que yo era una mujer de viento y de agua
hasta que me di cuenta, a ras del suelo, de que la tierra también
tenía túneles y pliegues, de que en ella había también humedad
y aire. Pero no vi en la tierra un espejo del mar
ni amé de ella nada que no tuviese su propia forma.

GRAMÁTICA DE AQUÍ

«Hier ist des Säuglichen Zeit, hier seine Heimat.»
(«Die neunte elegie», R. M. RILKE)

1.

Sintaxis verdadera,
la de la enredadera.

El muro que descende
y la raíz que extiende
la trama venidera:
la de la enredadera.

Sintaxis verdadera,
la de la enredadera.

2.

Ni una nube en las nubes.
El azul reverbera
sobre las tejas rojas.

Cópula de la *res*
(de la cosa) y la rosa.

3.

Color: pigmento
de una verdad.

GRAMÁTICA DE AQUÍ

«Aquí *está el tiempo de lo decible*, aquí *su patria*.»
(«La novena elegía», R. M. RILKE)

PAÍS

Indivisibilidad
de la invisibilidad.

PAÍS

Elevación:
depresión del terreno.

PAÍS

Hay un dios simbolista.
Si un domingo hace sol,
es el dios el que brilla.

PAÍS

Herencia de una nube,
la arena color ocre
en las venas azules.

DOUANE

—*Where do you come from?*
—*I come from the past.*

DEUS SIVE NATURA

Imagina que este mundo es una casa.
Imagina que has sido feliz en ella.
Que para serlo, de otro cuerpo hiciste cuarto
y solo en ese cuarto,
en ese campo solo,
esta casa te ha acogido para hacer mundo de ti.
Imagina que la naturaleza demolió las vigas,
y con ellas la estructura y el contento,
y que el cuerpo mismo
que era cuarto, campo e historia,
de la historia, el campo y el cuarto
se retiró.
Imagina que este mundo es una casa
y que está, como tu naturaleza, destruída.
Imagínate superviviente y que, tras haberte levantado,
con tu nueva estructura
decides no volver.
¿Entiendes ahora que este es el lugar al que perteneces?

¿Entiendes por qué no lo vas a abandonar?

DOMINGO EN LA TIERRA

Si allí los hombres nacieron del fango,
celebro su impureza.

Ese no es mi pueblo.

Si allí los hombres odiaron o amaron la acumulación,
celebro sus fervores.

No es ahí de donde he venido.

Si allí los hombres olvidaron la historia,
que viva su conciliación ligera.

Yo exijo un rigor más firme.

No es allí donde nacemos los hombres puros.

Nosotros provenimos de un pueblo tranquilo
que confía en el cuidado.

Celebramos el progreso útil.

Honramos al hombre que nos crió
y compartimos el sustento con que nos fortalece.

Para evitar de verdad la flaqueza,
los hombres puros nos besamos.

Es el perdón donde nuestro pueblo habita.

Aunque seamos pasto vivo para la humanidad,
vuestros nombres no nos pertenecen.

Un hombre de luz somos.

Es por eso que decidí arraigar aquí
para guardaros una parcela de mundo.

Esta que veis es mi tierra.

No importa contra quién se predique.

Vuestros son nuestro trabajo, tiempo y suelo.

DENDROCRONOLOGÍA Y CORAZÓN

La vida de los árboles
se mide por los anillos de sus troncos:
los de más tenue trazo, como nombres de mares
subterráneos,
liman los equinoccios; en los nimbos oscuros
cicatrizan los soles de diciembre.

Las mujeres y hombres nacemos porque existen las higueras.

Sabemos del amor
gracias a los manzanos.

Nos parecemos mucho más a los cerezos y los sauces
que a ciertos ejemplares políticos
de nuestra propia especie.

Amar
debiera ser dar sombra a quien nos toque sin hambre de ebanista,
nos cuente los anillos sin derramar serrín.

Aquel que sólo poda lo preciso
para que silbe
el aire.

NO ES POSIBLE SER UNA

«Existes y crezco en tu mirada.»

ADELA SAINZ ABASCAL

El árbol que se cae no existe porque suene
ni se caiga
y da igual quién lo escucha.

El árbol que se cae existe porque el bosque,
existe por raíces
y por aves.

Las complejas urdimbres de sus nidos
revocan el teorema
de lo impar.

No es posible
ser una: nacemos ya
de un nudo.

Blando amarre entre rocas.

Llegamos como después crecemos
y morimos: de la mano de alguien, con alguien
entre manos.

La isla, por ejemplo, *es con* el mar.

La isla *es con* el sol y el viento y la palmera.

La isla es la promesa de un velero o el horizonte firme.

No es posible ser una.
Una misma, con suerte. Pero nunca
una sola.

la incómoda pesando en los ojos
 recelosos del suelo
 hasta las manos codos, un crudo
 y no hay remedio de sentarse
 o hijo de intestino cruzado
 manso domamos el destierro en terco
 palmo a dedos abarcando a ras de lengua hogar:



la boca otra arteria más
 pero cortada
 no es la boca, no es de la boca
 la lengua es
 el aire, los dientes, un código
 ajeno al masticar, al decir
 la lengua una almohada
 lo otro de la voz
 que no es la voz
 la boca tubería al mar

la lengua demasiado
 empapada
 para ser voz, sonido
 bivalvo
 válvulas
 mejillón
 almeja
 coquina



blando el registro al despertar
si desde las pestañas
so lastre de indolencia
entre gata o babosa
entre filtrada una gota de mercurio
en el paladar y sembrada en la nuca
maguer las prospecciones no ocurriera
sobre mermado de actitud
consolar con estarme tras los párpados
seguiría prendido como sigo
beso, besa
siento, no sólo en mí, en qué o en quiénes
pero los siento



jabones confundidos en el bote
de la bañera, piel
en la ropa, sudor y manchas

las aceitunas cinco días
en agua con cebolla, ajo, hinojo
orégano, limones, sal, el guiso
que a fuego lento prende
el pimentón ahumado en las lentejas
el chorizo, el comino

otras esponjas
pulmones o intestinos como el sueño:
no puede ver la carretera
desde el asiento de atrás
conduzco



definitivo, entonces
cuando coincidamos con nuestros cuerpos
cuando digamos bien delimitados
sin necesidad de paciencia
sin necesidad
cuando sea recordar la obligada
forma sin olerte ni escucharte y saber
de ti sea la forma
seguirá creciendo el pelo, sudaré
en invierno la carne seca del árbol

da naranjas, redondas, tremendas
de un color costoso



inabierto, intonso
repele, insoluble al deseo
los envites tibios, cedimos
y la caricia aboca
diplomacia, aserrín
donde la sangre encalle



varios son los secuestros
no sé relacionarme
siento código, urgencia
escucho
órdenes
y en perímetro
ojo desovo en vista
el tacto por aprecio
escorpión en la palma de la mano



avía oro, avía oro
dizque avía oro muy más, avía ruibarbo y serenas
no tan bellas como dicen
que tienen cara como de hombre
y los árboles de allí diz que eran tan viciosos
que las hojas dejaban de ser verdes
y eran prietas de verdura
que para hacer la relación
de las cosas que vían no bastaran
mill lenguas a referillo
ni su mano para lo escribir
que le parecía que estaba encantado

a un recién nacido el nombre del padre
a la mascota el nombre
de la mascota muerta

busco Cibao y en todas partes
hay señales de Cipango

POSIBILIDADES EN LA SOMBRA (*fragmento*)

Tal vez ese ojo no sea bello,
pero yo lo veo bello porque puedo entrar en él
y verme bello, triste y aceptado,
frágil y pequeño,
volando por encima de las cosas del mundo.

Tal vez ese ojo no me mire como yo lo veo. Yo era
ese ojo. Yo seré ese ojo. Hay otro ojo al lado y
no es igual. Yo no soy ninguno de ellos. La diferencia
que hay entre esos ojos tal vez sea la misma que hay entre
nosotros,
cuando tus ojos me miran y yo entro en tu ojo
y veo cosas que no ves, que no hay, el dolor,
el cansancio.

Ese ojo es un salto, una promesa, un hito, como
cerca de las cataratas había un hito, una piedra que marcaba el
lugar de una promesa, antes de que existiera el mundo
y se rompiera.

Antes de que existiera el mundo y se rompiera
había un jardín, era una foto de un jardín
con una mesa y cuatro sillas, y una
se había caído para atrás. Un terremoto
tira una silla para atrás y eso no está en
tus ojos. En tus ojos hay otros jardines,
no hay tiempo todavía. En tu nariz hay
tiempo, el tiempo sube por tu frente
y no se ve.

Tal vez tu padre pueda meter las
 manos hasta las muñecas en un río
 de sangre, lavarse las manos en sangre.
 Tal vez me cures el miedo, o me inocules
 el miedo, pero eso ahora está detrás
 y tiene la presencia intermitente del
 deseo.

Todo es aquí deseo, pero
 ¿deseo de qué? De tiempo, de
 sangre, de tener veinte años para
 no saber,
 no la energía sino la
 deriva de los veinte años;
 deseo
 de descansar y de que algo no
 termine nunca.

Tal vez el calor baste para apagar
 esa pregunta, o el sabor,
 o una forma nueva de dormir y mirarse.
 O tal vez no se trate de apagar
 sino de alumbrar otro sol,
 cuando subes
 y bajas sugiriendo otros soles,
 otra sangre.

Nada de esto está
 en ti, ahora, ni yo sé nada de
 tu miedo o tu deriva. Sé que había una silla
 tirada para atrás, en el jardín,
 y que tú me miras.

Tal vez en la proximidad destaque
la diferencia. Tus ojos están cerca de tu
boca,
que se abre o se rompe para que sigan
fluyendo los ríos y abre o rompe la lógica
del miedo. Cuando tu boca se rompe, te creo.
Cuando tu boca se abre, te toco.

Miro fotos que muestran cosas
que no están en las fotos.

Hay
alguien esperando y alguien que
camina. Miro la foto y veo
la tristeza de una silla.
Tal vez quieras ayudarme a levantarla
o sentarte en el suelo, a su lado.
Yo quiero darle una patada,
quemarla, sacarla de la foto.

Tal vez podamos bajar al río,
meternos hasta las rodillas en el
río, calzados, para no cortarnos.
Una hora metidos en el río hasta
las rodillas y cambiaría nuestro concepto
de esperanza. Mi concepto de esperanza
tal vez se parezca al tuyo como
un río se parece a su valle
o a su catarata, o como este río
se puede parecer a tu boca

cuando
no la miro o cuando estamos
metidos hasta las rodillas en el río
una hora. Es raro, lo de los parecidos,

cuando hay un río en medio
o veinte años. Desde mi orilla,
el concepto de esperanza está gastado,
pero la esperanza no; desde la tuya,
todavía no ha acabado de formarse.
En eso se parecen, como no mirarte
se parece a rozar
 tu boca,
o un río se parece a verlo desde lejos.

Tal vez a esa silla no la haya tirado un terremoto, sino el peso de la esperanza.

Tal vez prefieras subir una montaña lentamente para ver qué hay al otro lado. No hay nada al otro lado. O tal vez estemos tú y yo bajando una montaña. ¿Qué te gustaría ver ahí? ¿Una segunda oportunidad? ¿Un fracaso merecido? ¿Un sentimiento mutuo? ¿Una emoción fugaz? ¿Una montaña? Y tal vez, si me rozas, pueda descubrir lo que me gustaría ver a mí. ¿Una reacción visceral? ¿Un dilema ético? ¿Una persona mirando una montaña?

Pero tal vez donde tú ves una montaña,
yo vea un río; donde tú ves un dolor
leve, yo vea una promesa; donde
tú ves agua, yo vea sangre. O tal
vez yo vea un símbolo donde tú
ves un rastro; yo vea una mirada
limpia donde tú ves una cosa;
y donde tú ves un jardín, yo
vea una silla caída.

Hoy he visto, en un sueño, lo que
había al otro lado de la montaña,
pero ya no lo recuerdo.

Sé que era
un poco previsible pero no decepcionante,
algo encajaba, como a veces las cosas
encajan en los sueños y en la vigilia
todo es discordancia. Esa forma
en que encajan las cosas en los
sueños tal vez sea lo que busco
en la vigilia,

cuando miro tus
ojos o tu boca, cuando subo una
montaña y pienso en lo que verás
tú, cuando entro en tu ojo
para verme mirándote, despierto
y activo, ilusionado, nuevo.

QUE SEA CON NOSOTROS EL DIOS
QUE ESTÁ ENTRE NOSOTROS

La semana pasada
mi hermana me llamó
después de ya dos años de no tener contacto
con nadie de mi sangre yo
por sólo necesidad o voluntad o vaina mía o cosas d'esas
de la vida.
No sé cómo es que dio con el teléfono, pero
la cosa es que
llamó. Yo descolgué
sin prisa,
con descuido, sin dejar a un lado el libro en cuyas páginas estaba yo gozándome la tarde,
retrepado en
una poltrona vieja a más de tres mil kilómetros de donde ella llamaba y
ajeno por completo
a lo que estaba a punto de volcarse y removerse por dentro.
Por resumir
y no alargarme mucho, saltándome del todo
lo de dejar constancia aquí
del mecanismo incomprensible del asombro y de sus múltiples resortes,
pues, me dijo
que estaban todos bien, que nadie era cadáver,
que estaba ya casada y que ya tenía un crío
de apenas año y medio y
contándomelo todo pues, ya digo,
como normal, no sé, como si siempre hubiéramos
dos veces por semana
hablado o algo así desde que
yo
me fui,
sin emociones raras, sin nervios, sin reproches.
La charla fue

gloriosamente extraña, por no decir sin más que fue, no sé, como de tripi.
Y lo mejor de todo y más extraño es que
no supe o no caí ni en preguntarle que cómo consiguió localizarme y
tampoco ella me dijo nada de eso y, bueno, que
a ver si llamas ya a partir de ahora y yo que sí, que sí, descuida y
que tengas buena tarde y poco más,
adiós, adiós, adiós, pellizcos para todos.
Yo me quedé confuso,
confuso pero bien,
en un estado hipnótico cercano al que otras veces me sorprende y
me deja sin remedio hecho un pingajo y
vagando por las lindes del acojone puro y del filo de navaja de, no sé, no sé,
no sé. No me quedé
ni bien ni mal. Quedé
normal, no sé, tranquilo. Y esa noche soñé
con mi abuelo Manuel, con algo que pasó, con algo que no es que yo lo tuviera,
no sé, perdido u olvidado en el recuerdo, nada de eso, sino que,
no sé, da igual,
soñé con eso y con más cosas que esa y fue que al despertar
lo recordaba el sueño meridiano y la cosa que pasó,
y eso es bien raro en mí, lo de acordarme, digo, de los sueños,
y fue entonces que tuve claro lo de
volver, aunque
no sé cómo contarle, tampoco importa mucho,
lo que pasó, ya digo, no el sueño sino lo que
pasó, lo que después del sueño ya transparente tuve nuevamente y que
no sé cómo contarle,
porque es largo-largo-largo y personal y se repite mucho con tanta cosa que
sonora y literal quedó grabada que,
no sé. En fin, a ver, lo intento. Total, no pierdo nada y
no soy yo quien conduce esta tirada y, bueno, va:

Mi pueblo cuando entonces. Ya hace su tiempo, un martes.
Sería mediodía
y yo llegué. Le dije, bruscamente,

lo que estaba pasándome en la vida
desde por la mañana de dos días hacía ya y
mientras él terminaba de trenzar unas ristras de ajos nuevos
yo le estuve contando, con angustia y detalle. Por entonces
yo no estaba, y desde hacía ya,
ni para el pueblo mío y
sus mezquinas miserias vecinales
ni para mi familia
por lo de la edad quizás o yo qué sé ni ya tampoco
me quedaban
ni amigos ni mozas ni nada y
mi abuelo era ya el único motivo
para mí
de estar yo allí, mi abuelo, por su vigor, por su
saber cercano y digno, por su siempre
sincera rendición ante lo vivo y,
bueno, que
llegué,
su casa siempre fue
más casa que la mía desde crío,
y él estaba sentado
debajo del peral, en una silla baja de anea y yo en el poyo
de al lado de la pila de fregar pues me senté
como era mi costumbre desde chico
y así sin más le dije lo que es que era,
muy nervioso.
Y él terminó de atar la última ristra y
tras un breve silencio sólo roto
por el mucho caudal de la acequia y por las motos zumbando
[detrás del carril grande,
tras un silencio de esos que él buscaba y que eran sólo
por si es que se le estaba quedando algo no dicho a quien le hablase,
después de ya escuchar que yo más nada,
va y sereno me dice:

*No sé por qué me vienes, aunque si me paro sí.
Porque tú lo sabes lo que, pero
cucha, ninio: Tú
te vas al monte y
por donde se te orille el amarillo con el blanco arenoso de la rambla,
[ya sabes dónde tú,
las coges, de las casi secas, tú
ya sabes cuáles,
las aulagas.
Y no vayas a cogerlas ni a la bulla ni distinto a
como tienen que cogerse y ni las secas ni las verdes,
solamente las que por parejo estén ya igual de cerca
de su verde y de su seco crujiéntillo,
ya lo sabes,
y no vayas a cogerlas diferente a
como siempre me escuchaste a mí decirte
cómo hacerlo ni
con nadie tú te vayas a cogerlas, que esta es cosa tuya sólo,
ya lo sabes, y
ya sabes cómo tienes que cogerlas,
las aulagas,
solo,
tú.
Porque, mira: Cómo tienes que cogerlas tú lo sabes, cómo tienes que
tirarle p'arribilla y bien por dónde tú lo sabes,
dende'l collao de la cuev'ahí por las raspas orientales
si es que apura ya sin tregua y con embate de un azogue del demonio
[te reclama resolverse,
como dices que d'end'hace ya sus noches con sus mil relampaguces que
[te está pasando, sí,
por tu entraña el d'esos turbio y triste y terco de
la pérdida royéndote y
la sed y el
regomello y*

si cual dices y repites con est'ansia que te siento y que es por eso que me vienes
con que en la garganta muncha la tensión ya se te abisma y
te es preciso ir a cogerlas
las aulagas,
pues ve y vete ya y ve y búscalas y sube y
ve a cortarlas las mejores pa'tu empeño, de las casi secas, ya. A qué
[vienes ya a más ná de mí
si tú sabes ya dend'hace lo que y cómo bien hacerse. A qué vienes más a mí,
que es que no ves que ya yo bien poco puedo y
si tú lo sa-
bes pues
ve. Pero
cucha: Que lo sepas bien de fijo, que te acuerdes, porque es cosa,
ya te dije de chavea y luego ya después también que te lo dije, de mozuelo,
tú ya recio, ¿no t'acuerdas? Sí t'acuerdas. Te lo dije y te lo digo
cuantas veces te haga falta más, mi ninio,
si es que vienes como vienes y ahora estás,
con el pálpito en
la llama tan brumosa de la duda sofocándote al
que yo te dé licencia y te confirme lo que tú ya sientes solo,
posentonzeh
que lo sepas bien y fijo, ninio, ijhum! Que lo sepas:
Que si subes a buscarlas y las coges
de las más mejores tuyas casi secas de tu padre, que son mías y son tuyas,
y te buscas tu roal después y esperas
y esperas
y esperas y ya luego
le metes lumbre y listo y lo que sigue, pues, ya sabes,
no te olvides nunca, ninio, nunca,
nunca,
que eso es cosa peligrosa y
que no puede deshacerse ya más nunca y ni por magia verdadera ni
[tramposa y
ni por gusto a contradiós del tercer día ni por nadená ni más demonio
[séptimo. Lo sepas. Que lo sepas.

Que lo tengas bien presente si es que subes p'arribilla como dices que es
[que tienes. Que lo sepas, te lo encargo. Que te acuerdes.
Que es por eso que te pido yo que aquí te aquietes tú sin prisa tanta,
que te esperes por lo menos
a lo que te dure el rato de escucharte la entretela de tu entraña en
[las acequias,
ahora cuando ya me vaya yo pa'largo y ya del todo y ahí pa'dentro
[pa'guisar,
por si acaso puedas tú solo lograrle un buen remanso a tu resuello y no
[tener que ir a buscarlas, las aulagas,
ni hoy ni nunca,
que te estés un rato aquí, junto a la alberca, ninio, sí,
pendiente de tu cuerpo y del cuerpo verdadero de las cosas, de mi cuerpo,
d'este cuerpo que ya ves como es que está
de lo suyo ya llevar vivido y bien y que ya poco, poco más, muy
poco más ya es lo que busca aparte d'esta
cabal querencia mía por la paz esa que alumbra y sana cuerpos, ninio,
[quédate,
quédate un rato más aquí a mi vera,
que el monte siempre espera y
no va a moverse muncho de sus sitios minerales,
y aguard'aquí conmigo,
sentado en la recacha que todas las mujeres de tu sangre supieron enseñarte
[dónde y cómo buscártela mejor cuando hace falta y
si cuando pase un rato
todavía
tus pulsos al caudal del agua encuentran
colorines y camachos encamándose en la sombra de las zarzas o alguna
[otra traza de esas que tú sabes, posentonzeh sí,
te subes,
le tiras con la puesta'l sol p'arriba y
le metes a lo que haga falta lumbré si hace falta y que ya sea lo que tenga
[que, mi ninio, pero en calma,
y no como ahora estás, que estás que no eres gente ni alimaña ni eres tú.
Y te subes. Y las coges. Pero aulagas de las buenas,

Tiré monte p'arriba pues
llevándome clarico y confirmado lo que era ya y
lo que tuvo que ser pues fue y ya está.
Y luego más
después,
bastante más después,
pero ese mismo día con su noche,
ya fue lo que era que
de lo que él me decía porque él ya lo sabía
cuando con él estuve al mediodía y ay
lo que era que
fue que, pues
que
Manuel murió. Se
fue. Mi
padre me lo dijo cuando bajé del monte, al mediodía siguiente,
namás cruzar la linde de las eras. Después lo
vi
y como un mes después
me fui de allí, del pueblo, sin más, así, pensando que por siempre.

Tres años hace ya
de todo esto que acabo de contar y
cuando llamó mi hermana
fue el miércoles pasado. Hoy es lunes
y estoy cruzando Europa sentado en un furgón,
haciendo lo que vengo haciendo desde
los últimos seis meses
para pagarme casa, libros, monte, yerbas, pan. Apenas si paramos, somos dos,
y somos de los buenos. En esto no hay mejores ni peores.
Tampoco hay malos nunca. Sólo buenos.
Conducimos por turnos, yo ahora estoy descansando.
Es el turno de Piotr. Que qué escribo, pregunta y
me lo ha dicho en inglés. Just a poem, le digo.
Él se ríe y me mira. Una poema, repite,

pronunciando español con su acento polaco y
sonríe. Un carraco plateado
con algún hijoputa forrado de pasta al volante
nos pasa a doscientos o más. No le echamos más cuenta.
Ya muy pronto estaremos
a la altura de Tours y en seis horas cruzando la frontera en Bayona.
Yo en Madrid ya me quedo y
luego bus hacia el sur.
De Madrid a Lisboa ya al volante irá solo
el buenazo de Piotrek; desde allí, con el Mauro,
volverán a cruzar toda Europa. En mi casa, mañana,
aunque no se lo creen del todo que es que vuelvo de veras,
cuando llegue pues, bueno, ya me ha dicho mi hermana,
la he llamado hace un rato, que estarán esperándome todos,
yo no sé si por darme de hostias o un abrazo o por qué,
porque yo me piré
sin más nada decir, y no han sido después sino acaso y muy breves
siete u ocho postales sin más señas ni nada en tres años,
y eso dice,
que estarán esperándome todos, mi padre y mi madre y
mi hermano y mi hermana y su esposo y
un chava de ya su año y medio cumplido y
a quien yo no conozco ni por fotos y que
hoy temprano me ha dicho mi hermana que se llama
Manuel. Bien nacido, me digo. Voy de vuelta y
yo no sé si será para siempre y
ya tampoco me importa saberlas con certeza las cosas, pero pronto
veré.

Notas biográficas

6

Alberto Acerete (Zaragoza, 1987) es diplomado en Ciencias de la Educación, también ha estudiado Filología Hispánica y se ha especializado en *Critical Reading* y literaturas británica y americana contemporáneas. Realiza múltiples actividades de carácter editorial como lector editorial, corrector o asistente de edición. Actualmente trabaja como lector profesional y asistente de edición. Ha ejercido la crítica y el periodismo cultural en diversos medios digitales e impresos y ha escrito libros como *Cartas de la guerra* o *El último verano*. Su último libro es *Yo quiero bailar* (La bella Varsovia, 2015).

Martha Asunción Alonso (Madrid, 1986) es licenciada en Filología Francesa y titular de un máster en Historia del Arte. Como docente en secundaria y universidad, ha residido en diferentes destinos de la Francia hexagonal y de ultramar. Como investigadora, su trabajo se centra en las voces contemporáneas de mujer dentro del panorama narrativo en las Antillas francófonas. Actualmente es profesora de lengua y literatura española en la Universidad de Tirana (Albania). Su poesía ha recibido distinciones como el Premio Adonáis, el Premio de Poesía Joven de RNE o el Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández, otorgado por el Ministerio de Cultura. Es autora de los libros *Wendy* (Pre-Textos, 2015), *Skinny Cap* (Libros de la Herida, 2014), *La soledad criolla* (Rialp, 2013) o *Detener la primavera* (Hiperión, 2011), entre otros.

Pere Ballart (Barcelona, 1964) es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona. Entre sus libros de ensayo destacan *Eironeia* (Sirmio, 1994), *El contorno del poema* (Acantilado, 2005) y *Obra vista* (Leonard Muntaner Editor, 2009). Ha practicado la crítica literaria desde medios como los diarios *El País* y *Avui* o la revista *Quimera*.

Juan Antonio Bernier (Córdoba, 1976) es poeta, traductor y profesor. Ha sido lector de español en la Universidad de Sofía San Clemente de Ójrid y en el Instituto de lenguas románicas de Burgás G. S. Rakovski (Bulgaria). Como poeta, ha publicado *Así procede el pájaro* (Pre-Textos, 2004; premio Ojo Crítico de RNE) y *Árboles con tronco pintado de blanco* (Pre-Textos, 2011). Como traductor, destacan *Un silencio radiante, ocho poetas búlgaros contemporáneos* (junto a Rada Panchovska y Liliana Tabákova; Cosmopoética, 2011) y *Poesía escogida* de Giorgio Caproni (junto a Juan Carlos Reche; Pre-Textos, 2012).

Alberto Carpio (Sevilla, 1983) estudió Filosofía, realizó un máster de profesor de español como segunda lengua, ganó el Premio Emilio Prados, con el que publicó su primer libro, *Los comensales* (Pre-Textos, 2012) y reside en Nueva York donde está terminando un máster de escritura creativa en español en la NYU, gracias a la beca Santander del propio máster. Actualmente trabaja en su segundo libro, de título provisional *Los privilegios reales*.

María do Cebreiro (Santiago de Compostela, 1976) es escritora y profesora de Teoría de la literatura y Literatura comparada en la Universidad de Santiago de Compostela. Como poeta ha publicado los libros *O estadio do espello* (Xerais, 1999), *(nós, as inadaptadas)* (Esquío, 2001), *Non queres que o poema te coñeza* (PEN Clube, 2004), *Os hemisferios* (Galaxia, 2006), *Cuarto de outono* (Sotelo Blanco, 2008), *Non son de aquí* (Xerais, 2009), *Os inocentes* (Galaxia, 2014) y *O deserto* (Apiario, 2015). La antología *Objetos perdidos* (Trea, 2007) recoge sus poemas en autotraducción gallego-castellana. *Non son de aquí* ha sido traducido al inglés como *I am not from here* (Shearsman Books, 2011). Como ensayista es autora de los libros *As antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña. Representación poética e ficción lóxica* (USC, 2004), *As terceiras mulleres* (Galaxia, 2005) y *Fogar impronunciable. Poesía e fantasma* (Galaxia, 2011). Ha traducido al gallego la obra *Tres vidas* de Gertrude Stein (Galaxia, 2005).

Fruela Fernández (Langreo, 1982) es autor de *Una paz europea* (Pre-Textos, 2016), *Folk* (Pre-Textos, 2013) y *Círculos* (KRK, 2001). Ha traducido textos de Patrick Kavanagh, Marie Luise Kaschnitz o Edoardo Sanguineti, entre otros, y editado el volumen colectivo *The Smiths. Música, política y deseo* (Errata Naturae, 2014). Entre 2007 y 2011 codirigió el festival internacional Cosmopoética. En la actualidad es profesor en la Universidad de Newcastle (Reino Unido).

Álvaro García (Málaga, 1965) es doctor en Teoría de la Literatura, profesor de Didáctica de las Lenguas en la Universidad de Málaga, traductor, ensayista, autor de los libros de poemas *La noche junto al álbum* (Premio Hiperión 1989), *Intemperie* (1995), *Para lo que no existe* (1999), *Caída* (2002), *El río de agua* (2005), *Canción en blanco* (Premio Loewe 2011) y *Ser sin sitio* (2014), y de los ensayos *Poesía sin estatua* (2005) y *Pararnos y mirar* (2009).

Juan Andrés García Román (Granada, 1979) se dedica a la poesía, a la traducción e investigación literaria y a la enseñanza. Ha traducido, entre otros, a Rilke, Hölderlin, Kafka o Schnitzler. Es autor de *El fósforo astillado* y *La adoración* (DVD Ediciones, 2008 y 2011). Un nuevo poemario verá la luz previsiblemente este año 2016.

Ana Gorría (Barcelona, 1979) vive en Madrid desde su infancia. Ha publicado los textos *Clepsi-dra* (Plurabelle, 2004), *Araña*, en colaboración con la pintora Pepa Cobo y el compositor Juan Gómez Espinosa (*El gaviero ediciones*, 2005), *De lo real y su contrario* (Granada, Vitolas del Anaís, 2007), *El presente desnudo* (Cuadro de tiza ediciones, 2011) y *La soledad de las formas* (Sol y sombra poesía, 2013). Como traductora es responsable de la versión *Travesía escéptica*, en colaboración con el poeta inglés James Womack, y de algunas versiones de la poeta gallega Chus Pato como *Hordas de escritura seguido de Secesión* (Amargord, 2013). En el ámbito plástico es responsable del proyecto expositivo *Gesto sin fin* realizado para el Museo de América de Madrid, que se desarrolló como exposición temporal en el año 2013.

David Leo García (Málaga, 1988) es licenciado en Filología Hispánica. A los diecisiete años obtuvo el Premio Hiperión por *Urbi et orbi* (Hiperión, 2006), convirtiéndose en el premiado más joven de su historia. Durante el curso 2007-2008 disfrutó de una beca en la Fundación Antonio Gala de Córdoba. También es autor de *Dime qué* (DVD Ediciones, Premio Cáceres Patrimonio de la Humanidad, 2011). Ha participado en varios eventos, como Cosmopoética (2009) o la Semana Poética del Dickinson College de Pensilvania (2010), y publicado en algunas revistas y antologías tales como *La inteligencia y el hacha* (2010), de Luis Antonio de Villena, o *Tenían veinte años y estaban locos* (2011), de Luna Miguel. Sus libros han sido parcialmente traducidos al inglés, francés, italiano y portugués.

Guillermo López Gallego (Madrid, 1978) es diplomático. Ha traducido entre otros a Charles Asselineau, Serge Gainsbourg, Joris-Karl Huysmans, Ovidio, Robert Lax y Sylvia Plath. Es autor de *El faro* (Pre-Textos, 2008) y *Afro* (Pre-Textos, 2016).

Martín López-Vega (Poo de Llanes, Asturias, 1975) enseña portugués en la Universidad de Iowa. Ha traducido libros de Almeida Garrett, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, Lêdo Ivo y valter hugo mãe, entre otros. Su último poemario es *La eterna cualquiercosa* (Pre-Textos, 2014). *Retrosvisor* (Papeles Mínimos, 2013) recoge una selección de poemas de sus libros anteriores.

Luis Melgarejo (La Zubia, Granada, 1977) ha publicado hasta la fecha dos libros de poemas: *Libro del cepo* (Hiperión, Madrid, 2000), con el que obtuvo el XV Premio de Poesía Hiperión, y *Los poemas*

del bloqueo (Cuadernos del Vigía, Granada, 2008; 2.^a ed. corregida y ampliada), que fue Premio Javier Egea de Poesía en 2005.

Luis Muñoz (Granada, 1966) se licenció en Filología Española y en Filología Románica en la Universidad de su ciudad natal, donde dirigió el Aula de Literatura (1992-2000). Fue director de la revista de poesía *Hélice* (1992-2002). Ha recibido, entre otros, los premios Ciudad de Córdoba, Ojo Crítico, Generación del 27 y Público. En 1994 preparó el libro colectivo *El lugar de la poesía*. Ha traducido a Giuseppe Ungaretti y a poetas británicos de los ochenta. Ha publicado los libros de poemas *Septiembre, Manzanas amarillas, El apetito, Correspondencias* y *Querido silencio*. Los cuatro primeros están recogidos en el volumen *Limpiar pescado* (2005). En 2015 ha publicado *From Behind What Landscape*, una antología bilingüe de su poesía español-inglés, con nuevos poemas, prologada por Ilya Kaminsky. Vive entre Madrid y Iowa City, donde es profesor en la Universidad de Iowa.

Carlos Pardo (Madrid, 1975) es autor de los libros de poemas *El invernadero* (Hiperión, 1995), *Desvelo sin paisaje* (Pre-Textos, 2002), *Echado a perder* (Visor, 2007) y *Los allanadores* (Pre-Textos, 2015). En Uruguay ha sido publicada su poesía completa con el título *Hacer pie. Poemas reunidos 1993-2010* (HUM, 2011); y en México, una antología de su poesía, *El animal ha llegado a una edad* (Conaculta, 2014). Es autor de las novelas *Vida de Pablo* (Periférica, 2011) y *El viaje a pie de Johann Sebastian* (Periférica, 2014). Es crítico literario de *Babelia*, suplemento cultural de *El País*.

Mariano Peyrou (Buenos Aires, 1971) vive en Madrid desde 1976. Ha publicado los siguientes libros de poemas: *La voluntad de equilibrio* (Fundación María del Villar, 2000), *A veces transparente* (Bartleby Editores, 2004), *La sal* (Pre-Textos, 2005), *Estudio de lo visible* (Pre-Textos, 2007), *Temperatura voz* (Pre-Textos, 2010) y *Niños enamorados* (Pre-Textos, 2015). También es autor de dos libros de narrativa, el volumen de cuentos *La tristeza de las fiestas* (Pre-Textos, 2014) y la novela *De los otros* (Sexto Piso, 2016).

Ismael Ramos (Mazaricos, 1994) ha publicado la *plaque* *Hábitat/Interferencias* (2013), el diálogo *A ferida* (2013), en colaboración con María do Cebreiro, y el libro de poemas *Os fillos da fame* (Xerais, 2016).

Unai Velasco (Barcelona, 1986) es poeta, crítico cultural, editor y traductor. Ha ganado el Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández de 2013 con el libro *En este lugar* (Esto no es Berlín, 2012). Ha publicado poemas, artículos y entrevistas en medios como *Quimera*, *El Cultural* o *Qué Leer*. Ha sido incluido en las antologías *Tenían veinte años y estaban locos* (La Bella Varsovia, 2011), *Serial* (El Gaviero, 2014) o *Réquiem por Lolita* (Fundación Málaga, 2014) y ha participado en distintos festivales de poesía. Su último poemario es *El silencio de las bestias* (La Bella Varsovia, 2014). Desde marzo de 2016 dirige el sello de poesía Ultramarinos Editorial junto a Julia Echevarría.

Lorena Ventura (Oaxaca, México, 1982) es doctora en Letras por la UNAM y autora de *La enunciación en el ensayo* (UNAM, 2009), *Marcas de viaje* (2014), así como de diversos artículos sobre teoría poética y narrativa. Es coautora de los volúmenes *Un orbe más ancho. Cuarenta poetas jóvenes* (UNAM, 2005), *Un puente a voz alzada. Jóvenes poetas de México y España* (El Camarote, 2011), *En la orilla del silencio. Ensayos sobre Ali Chumacero* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012), *Postal de oleaje. Poetas nacidos en los 80. Colombia-México* (Con las uñas-UANL, 2013), así como de la *Antología general de la poesía mexicana* (Océano, 2014). Premio Nacional de Poesía José Emilio Pacheco de la Universidad Veracruzana y becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (2009) y de la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca (2013 y 2015). Es profesora de asignatura del Departamento de Traducción e Interpretación del Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras de la UNAM.



ESTE NÚMERO TRES DE

Años diez ❧ *revista de poesía*

FUE COMPUESTO EN MADRID
USANDO LAS FAMILIAS
LYON Y TRIVIA GROTESK,
ESTUVO AL CUIDADO TIPOGRÁFICO
DE ALFONSO MELÉNDEZ
Y FUE IMPRESO EN GRANADA
EN GRÁFICAS ALHAMBRA.

PRIMAVERA DE MMXVI

NIHIL OBSTAT





Juan Carlos Reche, «El cometido del poeta» 3 DOS MIRADAS SOBRE EL REFERENTE: **Pere Ballart**, «Mezquitas que eran fábricas, o el poder transformador de la poesía» 23 **Lorena Ventura**, «Como un árbol que cae del fruto: sobre el sentido y la referencia en poesía» 30 POÉTICA: **Abraham Gragera**, «Dos espaldas» 38 **Juan Andrés García Román**, «Neorromantizar: una poética de la necesidad» 51 PARTES DE LA ORACIÓN: **Guillermo López Gallego**, «Emisor» 58 **Carlos Pardo**, «Mensaje» 63 **Fruela Fernández**, «Receptor» 67 **Martín López-Vega**, «Contexto» 69 **Unai Velasco**, «Código. El nombre exacto de las cosas» 73 LAS VOCES Y LOS HECHOS: **Luis Muñoz** & **Ana Gorriá** 78 **David Leo** & **Álvaro García** 90 POEMAS: **María do Cebreiro** (trad. de **Ismael Ramos**) 98 **Juan Antonio Bernier** 108 **Alberto Acerete** 110 **Martha Asunción Alonso** 112 **Alberto Carpio** 114 **Mariano Peyrou** 118 **Luis Melgarejo** 123

NÚMERO TRES

Años diez *revista de poesía*

MADRID :: PRIMAVERA MMXVI :: GRANADA



Cuadernos del vigía

