

ADARVE

REVISTA DE CRÍTICA Y CREACIÓN POÉTICA



TABLA DE AUTORES

Poemas:

Héctor CARRETO ¶ Yolanda CASTAÑO ¶ Luis GARCÍA MONTERO ¶
Juan Andrés GARCÍA ROMÁN ¶ Julia UCEDA

Estudios críticos:

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ ¶ Luis BAGUÉ QUÍLEZ ¶ Eugenio MAQUEDA
CUENCA ¶ Erika MARTÍNEZ CABRERA ¶ María D'AGOSTINO

[Portal](#)

[Créditos](#)

[Índice](#)

Créditos
¶
Información de contacto

Editores: Elena FELÍU ARQUIOLA (Universidad de Jaén), Eugenio MAQUEDA CUENCA (Universidad de Málaga) y Gracia MORALES ORTIZ (Universidad de Granada)

Secretaria de Redacción: Yolanda ORTIZ PADILLA (Universidad de Jaén)

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

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

Ilustradora de Adarve, V (2010): Elena Laura



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

Índice

Gracia MORALES ORTIZ

El sustento necesario. Presentación de *Adarve*, V [Pág. 5]

Héctor CARRETO

Tentaciones (selección) [Pág. 8]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

Héctor Carreto [Pág. 18]

Yolanda CASTAÑO

(Re)ser(vado) ¶ Historia da transformación / Historia de la transformación [Pág. 33]

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

Profundidad de campo: autorretrato en dos secuencias [Pág. 48]

Luis GARCÍA MONTERO

Preguntas a un lector futuro ¶ Mar Muerto ¶ El mar ¶ La legitimidad del sol nevado [Pág. 59]

Eugenio MAQUEDA CUENCA

Luis García Montero y el tono perfecto en poesía [Pág. 68]

Juan Andrés GARCÍA ROMÁN

Espacio de tiempo ¶ Prólogo ¶ Capítulo 00. Del nacimiento de la melancolía ¶ Capítulo 0. De la quitanieves del Universo [Pág. 74]

Erika MARTÍNEZ CABRERA

El fósforo astillado e inéditos de Juan Andrés García Román: historia de un no-poemario [Pág. 84]

[Continúa en la página siguiente]

Índice

Julia UCEDA

La extraña ¶ Diáspora ¶ La extraña ¶ Mariposa fugaz ¶ Si una mariposa se detiene en tu mano, máatala ¶ Poemas limítrofes ¶ Apunte en Grafton Street ¶ Quisiera comer lotos ¶ La dama extraña [Pág. 104]

Maria D'AGOSTINO

Querido lector [Pág. 121]

Elena Laura (ilustradora)

Las sedas del recuerdo [Pág. 128]

Reseñas bio-bibliográficas [Pág. 134]

Índice de ilustraciones [Pág. 139]

El sustento necesario. Presentación de Adarve, V

Gracia MORALES ORTIZ
(Universidad de Granada)

La poesía no descansa.

A pesar de estos tiempos difíciles (y me atrevo a pensar que aún más estimulada por ellos), la poesía sigue dándonos la palabra justa y el sustento necesario.

Tiempos de crisis, tiempos de cambios, también para *Adarve*. Porque la vida no descansa y las personas que editan una revista independiente, vocacional y sin ningún apoyo económico como es la nuestra también se ven condicionadas por el día a día. David Mañero, quien hasta ahora había sido uno de los motores fundamentales de *Adarve*, tuvo que dejar este proyecto, acuciado por otras nuevas obligaciones, más urgentes. Elena Felú, Eugenio Maqueda y yo misma nos enfrentamos entonces a una decisión difícil: dejar morir esta iniciativa que había surgido hacía ya cuatro años o seguir adelante. Porque había otros factores que debíamos tener en cuenta: Eugenio y yo acabábamos de marcharnos de la Universidad de Jaén, para trabajar en la de Málaga y en la Granada, respectivamente. Además, Elena y Eugenio tampoco son ya los mismos: ahora son madre la una y padre el otro, y las necesidades y los juegos de Elvira, Santiago y Cecilia (tan veloces creciendo) les reclaman casi todo su tiempo disponible.

Entonces, ¿qué hacer?, nos preguntábamos en la cafetería nueva de la Universidad de Jaén, donde nos habíamos reunido, ¿seremos capaces de sacar un nuevo número? Y nos venían a la mente algunas voces amigas que nos animaban a que continuáramos, repitiendo que sería una lástima que *Adarve* dejara de existir.

La publicación que presentamos demuestra que, finalmente, nos pudo más el entusiasmo que la prudencia. Incorporamos al equipo a nuestra amiga

[Continúa en la página siguiente]

Gracia MORALES ORTIZ

y compañera Yolanda Ortiz Padilla. Y aquí estamos, resistiendo. Con un número más reducido de poetas e investigadores (son sólo cinco parejas esta vez), pero tratando de mantener los mismos parámetros de calidad y compromiso. Ofreciendo al lector un menú variado, donde podamos saborear edades, geografías, trayectorias y poéticas distintas.

La mesa está servida.

Comenzaremos degustando la sensualidad, la ironía e incluso la sátira (con un toque imprescindible de chile picante) del mexicano Héctor Carreto. Carmen Morán es la encargada de mostrarnos los recovecos de esa voz, donde tradición y ruptura, clasicismo y posmodernidad se conjugan con la sabiduría de un chef experto.

Después serán los poemas de la gallega Yolanda Castaño los que ofrezcan a nuestro paladar matices sugestivos, misteriosos, levemente ácidos, a veces, levemente amargos. Luis Bagué Quílez desenredará, con destreza, los hilos de esta búsqueda de una identidad, tejida de interrogaciones y vaivenes.

Nos introducimos, al pasar la página, en la geografía líquida y agridulce de los versos de Luis García Montero, y se nos va confundiendo, entre los labios, el sabor del presente con el eco de otros sabores, resistentes a los años y al olvido. Eugenio Maqueda nos ayuda a escuchar el tono preciso de estos poemas, a entender su esencia melancólica, a oírlos en su exacto balanceo mientras nos los vamos bebiendo, sorbo a sorbo.

Otro comensal es el que requieren los textos del joven poeta Juan Andrés García Román. Hay que dejar la servilleta y el tenedor a un lado y afilarse bien los dientes para lanzarse a masticar esta sustancia de un sabor tan intenso y de textura arisca, cruda, “viscosa”, como la denomina Erika

[Continúa en la página siguiente]

Gracia MORALES ORTIZ

Martínez. En su ensayo, con buen pulso y sin titubeos, esta investigadora nos propone una lectura dilucidadora del libro *El fósforo astillado* y los poemas inéditos que García Román nos cedió para *Adarve*.

Así, llegamos, finalmente, hasta Julia Uceda y volvemos a sentarnos a la mesa ante los platos sencillos y deliciosamente preparados, con variedad de sabores, desde el dulce al amargo, con la incorporación sutil de ingredientes cosmopolitas. María D'Agostino se recrea, ella también, en su degustación gozosa y atenta, invitándonos a desgranar los secretos de esa "receta acertada" que nos ofrecen los versos de la poeta sevillana.

Un menú, como podréis comprobar, variado, nunca empalagoso, nunca insípido, elegido para no empacharse.

Pero la presentación visual de cada plato también es importante y ahí tenemos entonces la mirada y las manos sabias de Elena Laura. Conocí a esta pintora en su exposición "VerVersos", en Granada, y me cautivó su delicadeza y su profundo y sincero amor hacia la poesía. Tras presentar su obra al equipo de *Adarve* decidimos solicitarle que se encargara de ilustrar este quinto número. Y Elena Laura aceptó e incluso respondió a nuestra petición de escribir una reflexión sobre su estética y sobre las motivaciones que la habían llevado a elegir las imágenes seleccionadas para cada poeta.

Gracias a todos ellos, Héctor, Carmen, Yolanda, Luis Bagué, Luis García Montero, Eugenio, Juan Andrés, Erika, Julia, María y Elena Laura por seguir dándonos, en tiempos de inquietud y desconcierto, el sustento necesario. Gracias, también, a los que nos habéis animado a seguir adelante.

Porque la ilusión no descansa. Afortunadamente.

Héctor CARRETO
Tentaciones (selección)

LA CIERVA

*Soñé que el ciervo ileso pedía perdón
al cazador frustrado.*

Nemen Ibn el Barud

De pronto tú
recostada en un claro del bosque
manjar sereno.
¿Intacto?

Tensé el arco
y disparé
sobre ti
rápidas palabras
red para cazar lo inasible.
Pero ninguna letra
fue salpicada por tu sangre:
entre un adjetivo y otro
saltaste
más veloz que la luz de la flecha.

Una vez más
mi palabra no alcanzó a la Poesía.

llesa,
sobre la rama de un árbol
pero con lágrimas en los ojos,
me suplicas:
“inténtalo de nuevo,
inténtalo de nuevo”.

Héctor CARRETO

[ALICIA, CARTA DE]

Para Agustín Contreras

Señor mío Jesucristo,
Dios y hombre verdadero,
te ruego clemencia y libertad
para un amigo muy querido
juzgado y sentenciado
por el Papa y su ejército de naipes.

Su nombre: Lewis Carroll.

Motivo: amar corazoncitos tiernos.

Y es verdad, lo reconozco:
a mí me dio placer antes de tiempo,
pero no tenía alternativa:
en el jardín no afloraban mujeres
sino yeguas y gallinas disfrazadas.



Héctor CARRETO

Señor:

él es un tipo inteligente,
sin intenciones de seducir a niñas de encaje blanco,
¡qué va!, tan sólo busca la pureza
(por eso también ama las matemáticas).

Si no lo absuelves, Señor,
si no le das su libertad,
romperé mi catecismo
y votaré por Freud en las siguientes elecciones.

Héctor CARRETO

[SANTA FRÍGIDA, CONFESIÓN DE]

Cristo, esposo mío,
te confieso un desliz:
fue aquella noche muy oscura,
 ¿la recuerdas?
Tenía mucho calor
 y me desvié
 hacia la fuente.
Allí se apareció
 frente a mis ojos
 el demonio,
más parecido al minotauro Héctor
 que a un ángel caído.

Y me desnudó como a una fruta.
Me mordió
 ¡ay!
 me mordió todo el cuerpo.
Yo sentí sabroso alivio
en refrescar esos labios.

Pero no te enojés, amado mío,
te traigo intactos
 el alma
 la cáscara
 y el hueso.

Héctor CARRETO**TENTACIONES DE SAN HÉCTOR**

(versión 1980)

Señor:

he pecado.

La culpa la tiene Santa Dionisia,

la secretaria de mi devoción,

quien día a día

me exhibía sus piernas

—la más fina cristalería—

tras la vitrina de seda.

Pero cierta vez

Santa Dionisia llegó sin medias,

dejando el vivo cristal al alcance de la mano.

Entonces las niñas de mis ojos

—desobedeciendo la ley divina—

tomaron una copa,

quedando ebrias en el acto.

¡Qué ardor sentí

al beber

con la mirada

el vino de esas piernas!

Por eso, Señor,

no merezco tu paraíso.

Castígame; ordena que me ahogue

en el fondo de una copa.

Héctor CARRETO

TENTACIONES EN EL CINE [MIRANDO *SEVEN YEAR ITCH*]

Señor:

devuélveme la luz
a cualquier precio.

Mira:

una noche
descendí
a la noche de un cine.

La imagen que allí se apareció
era más bella

que la virgen:
irradiaba tanta luz
que causó la envidia de la copa
—su vestido.

Dos gardenias (sentadas junto a mí) se marchitaron.

¿Por qué los pies brillaban más
que el charol de los zapatos?

Los subtítulos decían:

*Si roca de cristal no es de Neptuno,
Pavón de Venus es, cisne de Juno.*

Pero aunque el ángel era custodiado
por arcángel de saco y sombrero,
el Diablo —disfrazado de viento—
metió sus dedos

debajo de la falda,
que luego levantó
para mostrarnos
el incendio
del templo.

Héctor CARRETO

Tanto ardían las desnudas columnas
que el pequeño cardenal
que siempre me acompaña
se puso aún más rojo

*...a noticia de todos llegó que era el día del Juicio, fue de ver
cómo los lujuriosos no querían que los hallasen sus ojos, por no
llevar al tribunal testigos contra sí...*

y yo a gatas buscaba, entre carcajadas y aplausos,
la salida del infierno.

Héctor CARRETO**DELIKATESSEN**

Lamento mucho, Hef,¹ no haber asistido
al festín del conejo.²

Lamento no sumergirme en la espuma de tus fuentes romanas.
Ya será en otra ocasión, Hef, en que pase la noche
en El Grotto.³

Pero dime, ¿sobre qué rodillas asentó la espiga
de ojos tristes sus áureas nalgas?⁴
¿Qué modelo de sandalias buscó elevar los tobillos
de la Venus de Silicón?⁵, ¿qué lenguas barnizaron
sus plantas bajo los albos manteles?
¿Qué rosáceo cerdo se revolcó en el fango
con Madonna?

Seguramente fuiste tú, oh viejo macho cabrío.

Leí acerca de la cama para las grandes ocasiones,
donde racimos de uvas se humedecen y perfuman
en las tiernas cavernas.

Cierro los ojos y veo surcar esa cama hacia el alba,
hacia la playa donde arroja los desnudos cuerpos.
¿Pues qué creían esos tripulantes?, ¿que acaso, a semejanza
de madres virtuosas, desembarcarían en suelo impoluto?
No son faraones, no son santos, mi buen carnicero.
Tú tampoco eres inmortal,
y fugaz es el vientre sin grasa de Pam,⁶
pues aunque las más jugosas hembras
se ciñan al rigor de las calorías
y metódicas practiquen aeróbics y sexo oral,

Héctor CARRETO

un día ni el menos agraciado de los amantes
será su par en el lecho de tierra.

(Después de hojear tu revista
casi me convierto en lector de versos castos:
“las hojas secas, la rosa intacta...”).

Citas

1. Se refiere a Hugh M. Hefner, creador y presidente de *Playboy*.
2. Se refiere al festejo de la revista en su 47 aniversario.
3. Recinto donde han retozado las conejas más apetecibles del mercado.
4. Se refiere a Cameron Díaz, famosa actriz de cine.
5. Se trata a la hembra latina Jennifer López.
6. Se refiere a la playmate Pamela Anderson Lee.

(De *Poesía portátil (1979-2006)*, México, UNAM, 2009).

Héctor Carreto
Carmen MORÁN RODRÍGUEZ
(Universidad de Jaén)

Lamentaba José Donoso, allá por los años setenta, que los jóvenes narradores chilenos del medio siglo no pudiesen conocer lo que se estaba publicando en Colombia, ni los colombianos lo que aparecía en Argentina, ni los argentinos qué interesaba en Venezuela, etc. Dos décadas más tarde, Alberto Fuguet y Sergio Gómez revalidaban la queja en el prólogo a la antología de relato hispanoamericano *McOndo*. Y se podrían ampliar los testimonios. Si este desconocimiento se produce en el terreno de la narrativa, cuánto más podrá decirse de la poesía, género minoritario y en el que trascender los círculos restringidos de las pequeñas editoriales y la distribución limitada es casi milagroso. La posibilidad de encontrar tesoros como la poesía de Héctor Carreto hace que merezca la pena aventurarse y explorar más allá del *finis terrae* de la oferta más cercana. Los atisbos que suministran las antologías poéticas e Internet actúan como reclamo que a la vez incita y niega, dejándonos con la miel en los labios y la certeza de que existe una obra poética de la que apenas hemos vislumbrado los contornos.

Héctor Carreto nació en 1953, en México DF. Estudió Letras Hispánicas en la UNAM y en la década de los 70 comenzó a escribir poesía. Sus poemarios publicados hasta la fecha son: *¿Volver a Ítaca?* (publicado en el libro colectivo *Lejos de las naves*, de la revista *Punto de partida*, en 1979), *Naturaleza muerta* (Premio Nacional de Poesía “Efraín Huerta” de Guanajuato en 1979, publicado en 1980), *La espada de San Jorge* (Premio Nacional de Poesía “Carlos Pellicer” para obra publicada en 1983; recoge en él sus libros anteriores salvo *Naturaleza muerta*; ha sido reeditado en 2005), *Habitante de los parques públicos* (galardonado con el X Premio de Poesía “Luis Cernuda” 1991, aparecido en 1992), *Íncubus* (1993), *Antología desordenada* (1996), *Coliseo* (Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, 2002), *El poeta regañado por la musa. Antología personal* (2007) y *Poesía portátil (1997-2006)* (2008). Ha publicado en diversas revistas literarias, periódicos y suplementos, como *Tierra Adentro*, *Nexos*, *Casa del Tiempo*, *Cantera Verde*, *Periódico de Poesía*, el *Nacional*, la *Jornada*, *Pauta*, *Novedades*, *Gaceta del Fondo de Cultura*

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

Económica, y en la californiana *El último vuelo* (Cansigno, 2005).

Numerosas antologías, tanto en el ámbito hispánico como en otras lenguas, han recogido poemas de Héctor Carreto. Así, por ejemplo, forma parte de *La voz de la poesía en México*, preparada por Yvonne Cansigno (1993), *La poesía del siglo XX en México*, preparada por Marco Antonio Campos y editada en Madrid por Visor, *Poètes mexicains contemporains* (Écrits de Forges-PHI-UNAM, Aldus, Québec, 1996), *Anthology of Contemporary Latin American Literature (1960-1984)* (Londres-Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 1986), *New Writing from Mexico* (Número especial de la revista *TriQuarterly*, vol. 85, otoño de 1992), *Ruido de sueños / Noise of Dreams. Panorama de la nueva poesía mexicana* (México, El Tucán de Virginia, 1994), “Quattordici poeti messicani d’oggi. Seconda parte”, antología en forma de artículo doble publicada en la revista *Poesia: mensile internazionale di cultura poetica* al cuidado de Emilio Coco, en 2010.

Paralelamente, el propio Carreto ha sido compilador de varias antologías, como *La región menos transparente: antología poética de la ciudad de México*, *Poetas de tierra adentro*, *Cuentistas de tierra adentro* y la recopilación *Vigencia del epigrama*, en la que recoge poemas en que autores hispanoamericanos contemporáneos recrean el género clásico (aunque proteico) del epigrama, que él mismo, consumado epigramista, conoce muy bien.

Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (2001-2007), profesor en la Academia de Creación Literaria de la UACM y director de Ediciones Fósforo. En noviembre de 2007 participó en la I Semana Latina de Salamanca, con un recital de su poesía.

En el estudio que precede a su antología de poesía reciente mexicana, Yvonne Cansigno destaca la coincidencia de intereses temáticos entre Héctor Carreto, Carlos Oliva y —quizá de modo más laso— Ricardo Castillo: pese a las grandes diferencias que hay entre ellos, los tres muestran una preferencia por los ambientes urbanos. Carreto sumaría, además, su interés por las formas clásicas —en especial por el epigrama, en el que se revela como un maestro— y por el tema de la memoria. Lo confirma un poema incluido en

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

Naturaleza muerta, bajo el título “La casa de Allende número 5”, cuyo tema es el regreso a una infancia —esa única patria de la que hablase Rilke— perdida para siempre. El propio título de la composición revela que la ciudad es, en la poética de Carreto, el inevitable marco existencial del hombre, pues ya desde el origen (el nacimiento, la infancia) el individuo se define no por su nombre, sino por el lugar exacto ocupado en el plano urbanístico: Allende, 5, dirección de la casa de su niñez, en el Distrito Federal.

En el estudio introductorio a su antología de poesía mexicana actual, Marco Antonio Campos vincula a Carreto con Juan Domingo Argüelles (Chetumal, Quintana Roo, 1958) y José Ángel Leyva (Durango, 1958), por la afición a la sátira y el epigrama que los tres tienen en común. Precisamente esta veta epigramática es la que, en opinión de Campos, da lugar a la mejor poesía de Carreto, hija de la tradición grecolatina y de la sátira española del Siglo de Oro (Campos, 2009: 43-44). Pero la *imitatio* que Carreto practica con respecto a los modelos clásicos es un complicado juego de lealtades y traiciones. Así, mientras algunos de sus epigramas siguen muy de cerca, si no textos concretos, sí el espíritu que animaba este género (por ejemplo, la “[Inscripción]” que abre el poemario *Coliseo*), otros lo subvierten de manera muy explícita (por ejemplo, “[El nacimiento de Venus]”, o dos textos que comentaré más adelante, “[El caballo de Trojan]” y “[Delikatessen]”, incluidos los tres en *Coliseo*). Algo similar sucede con su tratamiento de los mitos clásicos. Estos quedan sometidos al tributo de la posmodernidad, que los despoja de aquellas virtudes y características que les habían sido no solo propias, sino consustanciales, desde siempre, en el antiguo tiempo del *mythos*. Pero el *mythos* ha quedado definitivamente sepultado no por el *logos*, sino por el *logo* de la posmodernidad. Es lo que encontramos en el poema “Odisea II”, de *La espada de San Jorge*, que me permito reproducir y comentar antes de adentrarme en las “Tentaciones” seleccionadas para este número de *Adarve*:

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

ODISEA II

En este viaje ya no importa
conocer nuevos países, plagados de sorpresas
ni besarle los pies a la desconocida
que nos espera en cada puerto:
ni siquiera compartir con los amigos
la flora y la fauna de Neptuno.

En verdad te lo digo,
abuelo Ulises,
ahora ya no hay tiempo que perder
en paladear la estúpida caída de la tarde.
Ahora, te lo vuelvo a repetir,
lo único importante es llegar
muy rápido a la Cólquide
y hacerse muy rico
a costillas de quien sea:
vestirse el traje de oro
y dejar lustroso
todo lo que toque nuestro guante.

“Odisea II” se titula el poema, es decir, *remake* de la Odisea homérica, o bien segunda parte del clásico. ¿Por qué? La respuesta está implícita: en nuestro mundo, las antiguas epopeyas están obsoletas y requerimos una *Odisea Redux* o *Reloaded*, a la medida de las necesidades de nuestro nuevo mundo. Malos tiempos para la épica. El viejo Ulises ya no es *alter ego* del hombre contemporáneo, sino un “abuelo Ulises”, con cuyo mundo lento no tienen demasiado que ver las ambiciones del hombre actual (aunque Ulises sea precisamente, en multitud de poemas contemporáneos en lengua española, trasunto del *homo urbanus*; cfr. Conde Parrado, 2005). El personaje

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

del mito con quien este se identifica es bien distinto: Jasón, más un príncipe moderno —príncipe maquiavélico— que un antiguo rey. Y su viaje no es ya una morosa Odisea de diez años en la que encontrar nuevas tierras, nuevos hombres y encontrarse uno mismo para ser, al regreso, alguien más completo. Ahora (es necesario repetirlo, dice Carreto, al viejo abuelo Ulises que se perfila como interlocutor y se resiste a comprender), *ahora* se trata de llegar rápido, lo más rápido posible, a la Cólquide. Los nietos de Ulises deben hacer su viaje sin perder tiempo en experiencias, ni en contemplar el paisaje, ni en amar a Calipsos ni Nausicaas, ni en paladear la amistad: “En este viaje ya no importa / conocer nuevos países, plagados de sorpresas / ni besarle los pies a la desconocida / que nos espera en cada puerto: / ni siquiera compartir con los amigos / la flora y la fauna de Neptuno”. La única experiencia que vale es la de llegada (la meta, literalmente): hacerse con el Vello de oro y, ya puestos —el mito de la piel áurea se funde con el de Midas—, “dejar lustroso / todo lo que toque nuestro guante”. Ulises —aquel hombre para el que aún era posible la Modernidad, porque todavía había sobre la tierra cosas nuevas a las que darles nombre— se pasea desnudo durante gran parte de su poema. Jasón, el hombre nuevo, posmoderno, es más su traje que él mismo, y por eso tiene tanta prisa en llegar hasta él y vestírselo. No es ya la mano (lo natural) sino el guante (la cobertura) lo que toca el mundo y lo transforma en oro. Y aquí se introduce un nuevo ingrediente en la configuración del nieto de Ulises, el hombre posmoderno: no solo es Jasón, sino que es, a la vez, Midas. La posmodernidad se sirve del *pastiche*: lo que antes eran mitos fundacionales de un mundo ahora vienen a ser como posters de famosos a los que parecerse, y por qué no a varios simultáneamente. Así, uno puede superponer (lo *kitsch* es *cool*) la figura de Jasón al tacto (literal) de Midas; ser (i.e., *consumir*), por qué no, uno y otro a la vez. Ni la fauna o la flora, ni el amor, ni el paisaje, importan por sí mismos en el viaje, sino tan solo en tanto que puedan convertirse en oro. Y hasta uno mismo importa solamente cuando se pone al fin el áureo traje que cubre incluso la mano, y *forrarse, hacerse de oro (sic)* hasta la punta de los dedos.

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

En una clave más humorística, “El Caballo de *Trojan*” también ilustra el abismo generacional entre la Antigüedad y la Posmodernidad (abismo sin embargo sobre el que se tienden toda clase de puentes, como este poema). La alteración de *Troya* por *Trojan* que produce la intriga inicial del título se desvela si visitamos mentalmente un *drugstore* de cualquier localidad o carretera de los Estados Unidos: *Trojan* es una marca comercial de preservativos muy conocida en el país americano. Los dones de los dánaos, de los que con tan buen criterio desconfiaba Laocoonte, aquí no son los que eran; el *casus belli* no es ya un caballo majestuoso, sino un envoltorio anatómico de plástico (bien que pueda mantener, en algunos casos, la majestuosidad). El desenlace agudo del poema (requerido siempre en la poesía epigramática) viene dado por la anfibología del verbo *violar*, en el que conviven el sentido sexual y el bélico: “me escurrí hasta la pieza de Helena / y, envuelto en un disfraz de látex, / logré violar las puertas de Troya”.

El conjunto de poemas que, bajo el título común “Tentaciones”, presentamos en este número de *Adarve*, nos brinda la ocasión de aproximarnos a una obra poética que, a partir de sus raíces en la tradición —en diversas tradiciones, como veremos— innova mediante la ironía, la introducción de lecturas metaliterarias, el humor, etc.

La tradición hispánica de los cancioneros, pasados por San Juan de la Cruz, se hacen presentes en “La cierva”, poema encabezado por una cita del poeta argentino de origen libanés Nemer ibn el Barud. En este texto, a la correspondencia tradicional de la cierva con la amada y de la caza con la conquista amorosa o con el acto amoroso, se le añade una evidente lectura metapoética: la caza a la que se alude es también una caza de palabras, una persecución poética, y la amada–cierva es la Poesía, a la que se trata de dar alcance, infructuosamente aquí (“Una vez más / mi palabra no alcanzó a la poesía”). O tal vez no tan infructuosamente. Porque la escritura poética es —muy becquerianamente, por cierto, aunque el origen de estas ideas se remonte a Platón— una exigencia que va más allá de los resultados contingentes de cada poema. Aunque nunca logramos expresar ese himno gigante y extraño, aunque la Poesía, cierva huidiza, escape de un salto súbito,

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

ella misma le suplicará al poeta: “Inténtalo de nuevo, inténtalo de nuevo”. Y ante nosotros, el poema, testimonio y fruto de esa caza que no es, por tanto, estéril: en ella (por fortuna) nunca se llega a apresar completamente a la presa (por eso la poesía no se acaba), pero se obtienen los galardones que ella misma concede en la batida.

En repetidas ocasiones, Carreto se sirve de la tradición religiosa subvertida (y literalmente *pervertida*). La oración religiosa dedicada a motivos inusuales, y que frecuentemente se vuelve contra el Dios al que se dirige, ha conocido bastante desarrollo en la lírica hispánica reciente: desde la célebre “Oración por una muchacha muerta” de Ernesto Cardenal al “Padre Nuestro” de Nicanor Parra, pasando por ejemplos españoles como “Cordura de Dios” de Juan Bonilla. Héctor Carreto confiere al motivo una dimensión metaliteraria en el poema “[Alicia, Carta de]” (cuyo título resulta, ya que se ha citado al gran artífice de la antipoesía, Parra, bastante antipoemático). La misiva resulta ser una oración que tiene por destinatario a Dios y por firmante a una tal Alicia. Y esta Alicia no es otra que la protagonista del célebre libro de Lewis Carroll. Como sabemos, Carroll se inspiró para escribir *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* y una segunda parte, *Alicia a través del espejo*, en una niña real, Alice Lidell, que también le sirvió como modelo de fotografía en varias ocasiones. Que Charles Lutwidge Dodgson (verdadero nombre de Carroll) tenía debilidad por las niñas de aspecto delicado y frágil, a las que gustaba de fotografiar, no es una novedad. La oración puesta en boca de Alicia se dirige a Jesucristo para argumentar en favor del escritor, justificando —sin negarla— la inclinación de Carroll por nínfulas como ella misma. En ese sentido, el poema-oración no contraviene la tradición devocional: la víctima (especialmente inocente, por ser una niña) es quien intercede por el pecador. Pero la prez queda pronto subvertida en sátira. Alicia no es tan inocente, ni tan víctima, pues admite haber gozado con lo que debería haber sido su ultraje (al que no se alude de manera explícita, pero que está implícito, y bastante evidente, en la acusación que la oración trata de contrarrestar): “Y es verdad, lo reconozco: a mí me dio placer antes de tiempo”. La justificación puesta en boca de Alicia es una invectiva contra la sociedad victoriana y,

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

particularmente, contra la pobreza de los roles femeninos, escasamente atractivos para el amor: “no tenía alternativa: / en el jardín no afloraban mujeres / sino yeguas y gallinas disfrazadas”: yeguas que tirasen del carro conyugal (que llevasen, literalmente, el mayor peso del yugo del matrimonio) o gallinas ponedoras, esas eran las opciones socialmente admitidas en la Inglaterra victoriana en que el escritor escribió, fotografió y amó. Alicia alude a Carroll “juzgado y sentenciado / por el Papa y su ejército de naipes”. La imagen, evidentemente, fusiona Carroll, pues es a Alicia a quien, en uno de los pasajes más conocidos del libro, la Reina de Corazones apresa con su ejército de naipes y somete a juicio. Un juicio, por cierto, muy falto de juicio, una grotesca parodia como lo sería la justicia de la sociedad victoriana (la misma que juzgó y condenó a Wilde, otro mártir de la época). Carroll, autor de Alicia (pero en el poema objeto enunciado por la voz de ella), queda identificado con la niña (personaje de Carroll, pero en el poema, en cierta forma, autora de él, pues es a ella a quien Carreto da voz para defender al escritor). Sin embargo, no por advertir lo que de crítica (social, religiosa) tiene el poema dejemos de ver lo que en este hay de pura broma, y que queda de manifiesto en ese “qué va” con que la propia Alicia ironiza sobre la exculpación de Carroll y, sobre todo, en la amenaza de los versos finales. La rabieta infantil (“romperé mi catecismo”) se une disparatada y lúcidamente a la sustitución de Dios por uno de los nuevos dioses (o santones) del mundo posmoderno, Freud (los otros, Steiner *dixit*, serían Marx, Freud, Lèvi-Strauss y la espiritualidad *new age* de “todo a zen”). Dios es un cargo electo, y hasta los votantes que creía seguros (las niñas con catecismo) pueden, si no se pliega a sus deseos, votar a algún otro candidato.

Otra oración perversa es “[Santa Frígida, Confesión de]”, cuyo tono anuncia ya el juego fónico del título, con la sustitución del esperable, admisible, *Brígida* por *Frígida*. El contenido de la confesión, revela, contra lo que el nombre parece declarar, que la santa se apartó, al menos una vez, de su virginal frigidez de esposa de Cristo: “fue en aquella noche muy oscura /

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

¿la recuerdas?”. Los conocimientos y la sinceridad de la santa al culpar de su caída al Maligno quedan muy en entredicho si atendemos a la manifiesta incoherencia de su descripción “el demonio / más parecido al Minotauro Héctor / que a un ángel caído”. Y la evocación del acto pecaminoso se demora demasiado, se detiene en los detalles con un regodeo *non sancto*. Al final, la gradación (también tipográfica) de lo que se entrega intacto al esposo: “el alma / la cáscara / y el hueso”; todo, menos la carne de la fruta, lo más fresco y apetitoso. Reliquias secas, muy a propósito para el culto de Santa Frígida. El verso confirma la filiación, ya notada por Campos, de Carreto con el barroco español y, en concreto, con el verso gongorino “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” —un verso, además, especialmente arraigado en la tradición mexicana, por cuanto ya fue objeto de *imitatio* por Sor Juana Inés de la Cruz en el suyo “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”—. La subversión a la que Carreto somete el motivo aurisecular del *memento pulvis eris* llega cuando nos damos cuenta de la felicidad que a duras penas Frígida intenta disfrazar de arrepentimiento y de que la gradación negativa (que en Góngora y Sor Juana servía, ortodoxamente, para advertir al humano del futuro que aguarda a sus vanidades), en Carreto enumera los dones que se entregan a Dios y que no son otra cosa que desperdicios (también el alma, sí, porque a Frígida parece haberle reportado más felicidad el goce del cuerpo en una sola noche). O, por decirlo de manera también barroca, aunque quevediana: lo que Frígida tan celosamente ha guardado para su Dios y le entrega como un tesoro son las cenizas que restan cuando la carne, la pulpa, la médula, han *gloriosamente ardido*.

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

La subversión del motivo de la oración/confesión cristiana llega al extremo en el díptico de poemas formado por “[Tentaciones de San Héctor]” y “[Respuesta de Dios a la tentación de San Héctor]”. Como en “[Santa Frígida, Confesión de]” el empleo de un lenguaje religioso da pie a la irreverencia humorística: la devoción es una actividad que requiere secretaria, y quien ocupa estas funciones se dedica a distraer provocativamente al santo varón de su deber. O al menos esto es lo que él asegura en su confesión, que empieza con mal pie si nos atenemos al catecismo cristiano, pues no parece una muestra de sincera contrición añadir, seguido al “He pecado”, una acusación exculpatoria: “La culpa la tiene...”. El poema se construye sobre un juego conceptista en torno al nombre de la santa provocadora, Dionisa, que alude al dios griego del vino y la ebriedad, y sus encantos, descritos en la esfera semántica del cristal en que se sirve la bebida embriagadora. Las medias que recubren las piernas de la secretaria son “vitriñas” que exhiben lo que recubren (serán, entonces, “medias de cristal”, claro). Y como si de un mueble aparador se tratase, lo que se encuentra tras el vidrio que muestra y evita el tacto es más cristal: el de unas bellas copas, las piernas de la santa (“la más fina cristalería”), que emborrachan a las niñas... de los ojos del poeta. De nuevo un juego conceptista entre tacto y mirada, manos y ojos. Son los ojos del santo los que tocan el cristal (“al alcance de la mano”) y se emborrachan con el tacto. Pero al unir en la metáfora piernas y copas, Carreto sabe que siglos de tradición inducen al lector de esta confesión a recordar la identificación copas-pechos. Quizá San Héctor haya pecado (con la mirada) más de lo que quiere confesar, quizá su subconsciente le traiciona al buscar las imágenes con las que suavizar la exposición de sus flaquezas carnales. Hasta la exclamación final de la culpa (“¡Qué ardor sentí / al beber / con la mirada / el vino de esas piernas!”) no se menciona el vino, verdadero agente de la ebriedad y atributo asociado al nombre de la secretaria, sino que la confesión se mantiene en una gradación de menor a mayor intensidad, de frío a calor, de la materia inerte a la materia viva y fluyente, del cristal al licor. La súplica final del pecador no puede ser más ambigua: “Castígame, ordena que

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

me ahogue / en el fondo de una copa”. San Héctor parece encontrarse dispuesto a acatar uno de esos castigos mitológicos en que la misma transgresión que produjo el placer se convierte en agente de sufrimiento. O a beber hasta perder la razón y la vida (la terrenal y la eterna) en el vino de las piernas de su secretaria, cristalina tentación.

La vuelta de tuerca llega cuando leemos la respuesta de Dios a esta confesión de San Héctor. Una respuesta que es otra confesión, a su vez, y he ahí la primera —y blasfematoria— sorpresa, ya que Dios no puede pecar ni por tanto confesarse (podría aducirse que *sí puede*, en tanto que omnipotente, pero no trataremos de resolver aquí la paradoja de la omnipotencia divina que tantos dolores de cabeza ha dado a sabios como Santo Tomás de Aquino). Dios quita yerro a la infracción libidinosa del santo, leve pecado si se compara con el que él mismo relata (el juego conceptista aquí parte de la Trinidad divina): él mismo ha deseado y yacido con su propia madre, en la que ha engendrado un hijo que no es otro que él, y que comete, por tanto, gravísimo pecado de incesto. Pero Dios, como San Héctor, también busca a quién echar las culpas de su flaqueza: “la culpa la tiene ese Freud, mal amigo”. La concepción divina se explica como un complejo de Edipo llevado hasta sus últimas consecuencias. Contemplar la escena erótica prohibida agazapado tras la puerta, por el ojo de la cerradura, lugar común del psicoanálisis freudiano. Pero lo que más parece preocupar a Dios no es el pecado en sí mismo, sino la burla que pueda suscitar en el diablo, que no es otro que Marx (al igual que Freud, otro de los nuevos dioses que han firmado el acta de defunción de su predecesor). El Ser Omnipotente necesita, al final, de la ayuda de su pecador (“Ayúdame, San Héctor, / te lo suplico reza / por mí”). A cambio (como si de una transacción se tratase), ofrece al santo pecador la absolución de los pecados confesados en el anterior poema.

“Tentaciones en el cine [Mirando *Seven Year Itch*]” es una confesión nuevamente dirigida a Dios, esta vez en una primera persona que se identifica con el poeta. La ocasión del pecado ha sido ver una película de cine, *The Seven Year Itch*, cinta dirigida por Billy Wilder y estrenada en 1955. Su título

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

en España no es otro que *La tentación vive arriba*. Muy lógico, por tanto, que la cinta que narra los deseos prohibidos e hilarantes de un esposo y padre formal por su vecina sean fuente de tentaciones en el espectador. La belleza que aparece en pantalla —como bien sabemos, aunque el poema nada diga, Marilyn Monroe— es tal que supera la de la Virgen (ya no sorprende el que la confesión se deslice hacia la blasfemia...), y hace que se marchiten dos gardenias... no las del célebre bolero, sino las de la butaca de al lado (tal vez, los pechos de la acompañante del cinéfilo pecador). Se eligen para encomiar la hermosura de la diva los versos con que Góngora ponderaba la de Galatea: “Si roca de cristal no es de Neptuno / pavón de Venus es, cisne de Juno”. De nuevo el cristal como término de comparación de la belleza femenina (y, antes, ha mencionado la copa como metáfora de la copa del vestido de Marilyn, el célebre vestido que la corriente de la rejilla del metro hace volar en la asfixiante noche neoyorkina). Pero estamos en el mundo de hoy, y los versos gongorinos son subtítulos que el pecador confeso lee en la pantalla como traducción de la hermosura angloparlante de la dama. Justamente la escena citada es la que el poema evoca, envolviéndola de una imaginería cristiana puesta al día: un ángel trajeado y con sombrero (el pecaminoso protagonista) no acierta a evitar que el diablo meta sus dedos bajo la falda de Marilyn y nos muestre las piernas de la rubia, columnas del templo incendiado (por el calor de Nueva York en verano, por el fuego sulfuroso del infierno...). La impresión es tal que excita sobremanera al “pequeño cardenal”. Esta metáfora para aludir al sexo masculino (que el poeta ya había usado en el poema anterior) juega con los dos sentidos del sintagma: el sexo asemeja a un eclesiástico de alto rango y vestimenta púrpura (aunque de pequeño tamaño), o un *pajarito* (el que se denomina comúnmente “pequeño cardenal”). La tentación es tan irresistible que el poeta, a gatas, busca la salida del infierno. Como en la confesión de San Héctor, el final es ambiguo: quizá huye del cine, convertido en infierno oscuro y poblado de lúbricas visiones, quizá busca la salida (o la entrada...) del infierno que arde bajo la falda de Marilyn, agachándose para mejor hacerlo. La cita que entremedias se introduce

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

pertenece a los *Sueños* de Quevedo, y en concreto a “El sueño del Juicio Final” o “de las calaveras”.

Aunque la intención satírica es obvia en estas “oraciones” jocosamente blasfemas, es en “Delikatessen” donde mejor vemos al Carreto seguidor de la tradición satírica y epigramática de la Antigüedad grecorromana. El poema se incluye en *Coliseo* y da nombre a toda la primera parte del mismo (las otras tres partes son “Ocasión funeral”, “Satélites” y “Contagios”). El tú al que se dirige el poema no es ya Dios, ni Jesucristo, sino un tú concreto y de carne y hueso (bien que sea improbable que llegue jamás a leer los versos de Carreto): Hugh M. Hefner (“coloquialmente conocido como Hef”, precisa Wikipedia), fundador y editor jefe de la revista *Playboy*. Precisamente, el dirigirse a un tú concreto es una de las aportaciones marcialescas al género cambiante del epigrama (aunque con precedentes como Catulo) (Ortega Villaro, 2005: 16, 18). Lo es también, claro está, el dirigir la mirada sobre lo procaz revestido de aceptación social: *Playboy* es una revista erótica pero respetable y hasta prestigiosa, por ser una publicación cara, para un lector de *alto standing* al que las páginas satinadas del conejito le ofrecen, como coartada, interesantísimos reportajes de actualidad. La sátira dirigida a Hef aúna la descripción crítica del desorden rígidamente ordenado de las fiestas *Playboy*, donde el erotismo no es igual a placer espontáneo, sino a producto de consumo pasado por estudios de mercado, jerarquizado y exacto. Pero la crítica social da paso a una lectura todavía más profunda: la reflexión sobre el destino mortal de los hombres y la *vanitas vanitatis*. Como a un nuevo César se le recuerda a Hef “Tú tampoco eres inmortal”. La fugacidad de la belleza y de la lozanía se expresan no mediante la rosa y la azucena que habrán de marchitarse, sino mediante la alusión al vientre terso de Pamela Anderson Lee, una de las más célebres playmates de los años 90. Tan pasajera era la beldad juvenil a la que advertía Garcilaso como Pam, pero todo un mundo media entre la hermosura floral del primero y la siliconada belleza entronada por Hef en función de los datos de ventas de su revista. Como en tantos epigramas, desde época clásica, una ocasión concreta suscita el poema, que

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

alude a ella: en este caso se trata de la fiesta ofrecida en la mansión de Heffner en el 47 aniversario de la publicación. Los festejos de la casa del director de *Playboy* son célebres orgías, más que de carne (aunque naturalmente esta es un ingrediente obligado), de dinero y poder: es una codiciada distinción ser invitado a la Playboy Mansion y no resulta fácil alcanzarla. El *sancta sanctorum* de ese templo es la cama. De nuevo, no por el sexo, como cabría suponer, sino porque, según cuenta la leyenda, desde ella dirigía su imperio Heffner, en los años 60 (esa mansión y esa cama se encontraban, entonces, en Chicago, pero en 1974 se trasladó a la más soleada y turística California, concretamente a Los Angeles). La imagen más potente del poema es, a mi juicio, precisamente la que evoca el lecho principal de la mansión: una especie de paraíso fugaz, donde gozar, si se poseen la juventud y la belleza suficientes, de los frescos racimos, pero que se convertirá en una balsa que habrá de abandonar a sus ocupantes en la primera playa, o en el mar, al llegar el alba. Y el precio es la inocencia: envilecidos, quedarán como náufragos sin comprender muy bien qué ha sucedido, ni que la cama, en realidad, era un altar del sacrificio: terminada la ceremonia, los despojos se arrojan fuera. Pero no le conviene al satírico convertirse en pesado agorero, y sí cierta punta de autoironía que Carreto reserva para los versos finales, donde introduce, entre paréntesis, una distanciada reflexión sobre su propio poema: “Después de hojear tu revista / casi me convierto en lector de versos castos: / ‘las hojas secas, la rosa intacta...’”. El poeta pone de manifiesto la paradoja de que *Playboy* inspire en él tan graves pensamientos y que las voluptuosas chicas que sirven de reclamo le hagan pensar en el paso del tiempo, en la fugacidad de la belleza, y en que si las beldades pasan y se secan (como las de las *hojas secas* de la revista), queda aún, rosa intacta, la Belleza. Platónicos pensamientos de un lector ocasional de *Playboy*.

La poesía de Carreto demuestra la vigencia de las referencias clásicas, grecolatinas o medievales —que son clásicas precisamente por eso, porque permanecen vigentes en un mundo en que casi todo lo demás cambia—.

[Continúa en la página siguiente]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

Apenas hemos acertado a ofrecer un atisbo de un puñado de tentaciones. Las suficientes, creo, para tentar al lector a conocer esta obra sorprendente.

BIBLIOGRAFÍA

CALDERÓN, Lila (2006) "Héctor Carreto: epigramas y hombres de bolsillo", *Boletín y cuadernos de la Fundación Pablo Neruda* 59, págs. 124-128.

CAMPOS, Marco Antonio (2009) *La poesía del siglo XX en México*, Madrid, Visor.

CANSIGNO, Yvonne. (1993) *La voz de la poesía en México*, Tlascala-México D.F., Universidad de Tlascala-Universidad Metropolitana.

COCO, Emilio (2010) "Quattordici poeti messicani d'oggi. Seconda parte: Antonio Deltoro, Marco Antonio Campos, Héctor Carreto, Coral Bracho", *Poesia: mensile Internazionale di cultura poetica*, vol. 23, nº 247, págs. 22-37.

CONDE PARRADO, Pedro (2005) "Ecos de Homero en el discurso poético contemporáneo. La *Odisea* en verso", en *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, ed. de Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, Gijón, Llibros del Peixe-Cátedra Miguel Delibes, págs. 79-100.

ORTEGA VILLARO, Begoña (2005) "Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas", en *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, ed. de Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, Gijón, Llibros del Peixe-Cátedra Miguel Delibes, págs. 9-28.

Yolanda CASTAÑO

(Re)ser(vado) / (Re)ser(vado) ¶ Historia da transformación / Historia de la transformación

(RE)SER(VADO)

A

Unha navalla lenta é o proxecto da identidade.
Unha celebración añil o re-coñecemento.

¿Cómo deixei que todo isto me sobreviñera?
O meu propio soño marchou de min comigo
Non podo permitir que se me malinterprete unha vez máis
¿Por qué me afectas?, ¿por qué me afectas aínda?
Unha absurda desposesión infranqueable.



Yolanda CASTAÑO

Pero que eu estaría ben, que non cumpren coidados xa sabes que total eu
estaría ben, sempre ben, aínda que non se me entendese aínda
que perdese a saúde na miña mocidade.

Eu tamén pensaba que podería controlalo.

¿Por qué me desesperas?, ¿por qué aínda me desesperas?.

Unha poza de notas sostidas,

un reiseñor mecánico é a tarde

¿Cómo tiven a coraxe de asumir a túa estratexia?

Yolanda CASTAÑO

(RE)SER(VADO)

A

Una navaja lenta es el proyecto de la identidad.

Una celebración añil el re-conocimiento.

¿Cómo dejé que todo esto me sobreviniera?

Mi propio sueño marchó de mí conmigo.

No puedo permitir que se me malinterprete una vez más.

¿Por qué me afectas?, ¿por qué me afectas todavía?

Una absurda desposesión infranqueable.

*Pero que yo estaría bien, que no hacen falta cuidados ya sabes que total yo
estaría bien, siempre bien, aunque no se me entendiese aunque
perdiese la salud en mi edad aún temprana.*

Yo también pensaba que podría controlarlo.

¿Por qué me desesperas?, ¿por qué todavía me desesperas?

*Una charca de notas sostenidas,
un ruiseñor mecánico es la tarde.*

¿Cómo tuve el coraje de asumir tu estrategia?

Yolanda CASTAÑO

B

Cando deixo de ser flor,
molesto.

Pero o duro era ser, o
infatigablemente aciago.

Que eu contraese algunha seria doenza
favorecería grandemente á miña obra literaria.

Como non teña traballo, marcho para Las Vegas.
Nos Estados Unidos son máis guapa que en ningún sitio.

Pero teño sido agre e pretenciosa,
teño sorrído por interese propia,
a axetreada capitalista sexy;
compensei polos meus días de impotencia.

Ser
é o difícil.
Cando falei só contemplaron os meus labios.

¿Se me tomo un descanso iso
faráme irresponsable?

¿se son vulnerable
serei pisoteada?

¿se me fosen peor as cousas
quereríadesme máis?

Yolanda CASTAÑO

Unha profusa navalla é o proxecto da identidade,
un reiseñor mecánico a tarde.

Tanto *souvenir* acabará con Notre Dame

¿Onde estabas cando te necesitei?

Yolanda CASTAÑO

B

*Cuando dejo de ser flor,
molesto.*

*Pero lo duro era ser, lo
infatigablemente aciago.*

*Que yo contrayese alguna seria dolencia
favorecería enormemente a mi obra literaria.*

*Como no encuentre trabajo, me marchó a Las Vegas.
En los Estados Unidos soy más guapa que en ningún sitio.*

*Pero he sido antipática y pretenciosa,
he sonreído por mi propio interés,
la ajetreada capitalista sexy;
compensé por mis días de impotencia.*

*Ser
es lo difícil.
Cuando hablé sólo contemplaron mis labios.*

*¿Si me tomo un descanso eso
me hará irresponsable?
¿si soy vulnerable
seré pisoteada?
¿si me fuesen peor las cosas
me querríais acaso más?*

Yolanda CASTAÑO

*Una profusa navaja es el proyecto de la identidad,
un ruseñor mecánico la tarde.*

*Tanto souvenir acabará con Notre Dame
¿Dónde estabas cuando te necesité?*

Yolanda CASTAÑO

C

Hanayo compréndeme. Non sei
se talvez se me entendería mellor no Xapón.

Ó peixe débil a corrente levaráo a algún lugar seguro.
O peixe forte estará só nun esforzo que se multiplica.

O doado
non é ser.

Non tería comprometido tanto
por medo a facer que ti me despreciases,
non tería sido tan autodestructiva,
non tería prescindido de necesidades,
non tería negado os meus empeños
¿se son guapa terei
menos posibilidades de estar sóa?.

Yolanda CASTAÑO

C

*Hanayo me comprende. No sé
si tal vez se me entendería mejor en Japón.*

*Al pez débil la corriente lo llevará a algún lugar seguro.
El pez fuerte estará solo, en un esfuerzo que se multiplica.*

*Lo fácil
no es ser.*

*No habría comprometido tanto
por miedo a hacer que tú me despreciaras,
no habría sido tan autodestructiva,
no habría prescindido de necesidades,
no habría negado mis empeños
¿si soy guapa tendré
menos posibilidades de estar sola?*

Yolanda CASTAÑO

D

Eu nada máis quería debuxar un amuleto
pero cando falei só contemplaron os meus labios.

Preguntarlle ós lirios, ás pantallas, ós papeis térmicos,
preguntarlle ós demais quen demos é que era eu.
Corrín o risco de perderme, —a min, que fun todo canto tiven—
apoucada nena pálida do uniforme azul.

¿Faría da nosa casa o éxito un fracaso?

Privilexio da miseria é ter o seu lugar
Como non teña traballo, marchó para Las Vegas.
O volume de todas as miñas cifras incide nas esporas ás que me inclino.
Xúroche que non tería sometido tanto
por medo a non estar a aquela altura.
¿Se non quero é que non quero?

Ó peixe débil a corrente levará a algún lugar seguro.
O peixe forte estará só nun esforzo que se multiplica.
Misericordioso é o premio quero estar enferma
¿Ónde estabas cando te necesitei?.

Yolanda CASTAÑO

D

*Yo sólo quería dibujar un amuleto
pero cuando hablé sólo contemplaron mis labios.*

*Preguntarles a los lirios, las pantallas, los papeles térmicos,
preguntarle a los demás quién demonios era yo.
Corrí el riesgo de perderme, —a mí, que fui todo cuanto tuve—
apocada niña pálida del uniforme azul.*

¿Haría de nuestra casa el éxito un fracaso?

*Privilegio de la miseria es tener su lugar.
Como no encuentre trabajo, me marchó a Las Vegas.
El volumen de todas mis cifras incide en las espuelas a las que me inclino.
Te juro que no habría sometido tanto
por miedo a no estar a aquella altura.
¿Si no quiero es que no quiero?*

*Al pez débil la corriente lo llevará a algún lugar seguro.
El pez fuerte estará solo, en un esfuerzo que se multiplica.
Misericordioso es el premio quiero estar enferma
¿Dónde estabas cuando te necesité?*

Yolanda CASTAÑO

HISTORIA DA TRANSFORMACIÓN

Foi primeiro un trastorno
unha lesiva abstinencia de nena eramos pobres e non tiña nin aquilo
raqúitica de min depauperada antes de eu amargor carente unha
parábola de complexos un síndrome unha pantasma
(Aciago a partes iguais botalo en falla ou lamentalo)
Arrecife de sombra que rompe os meus colares.
Foi primeiro unha branquia evasiva que
non me quixo facer feliz tocándome co seu sopro
son a cara máis común do patio do colexio
a faciana eslamiada que nada en nada sementa
telo ou non o tes renuncia afaite traga iso
corvos toldando nubes unha condena de frío eterno
unha paciente galerna unha privada privación
(nena de colexio de monxas que fun saen todas
anoréxicas ou lesbianas a
letra entra con sangue nos cóbados nas cabezas nas
conciencias ou nas conas).
Pechei os ollos e desexei con todas as miñas forzas
lograr dunha vez por todas converterme na que era.

Pero a beleza corrompe. A beleza corrompe.
Arrecife de sombra que gasta os meus colares.
Vence a madrugada e a gorxa contén un presaxio.
¡Pobre parviña!, obsesionácheste con cubrir con aspas en vez de
co seu contido.
Foi un lento e vertixinoso agromar de flores en inverno
Os ríos saltaban cara atrás e resolvíanse en fervenzas rosas
borboletas e caracois nacéronme nos cabelos

Yolanda CASTAÑO

O sorriso dos meus peitos deu combustible aos aeroplanos
A beleza corrompe
A beleza corrompe
A tersura do meu ventre escoltaba á primavera
desbordaron as buguinas nas miñas mans tan miúdas
o meu afago máis alto beliscou o meu ventrículo
e xa non souben qué facer con tanta luz en tanta sombra.

Dixéronme: “a túa propia arma será o teu propio castigo”
cuspíronme na cara as miñas propias virtudes neste
clube non admiten a rapazas cos beizos pintados de vermello
un maremoto sucio unha usura de perversión que
non pode ter que ver coa miña máscara de pestanas os
ratos subiron ao meu cuarto enluzaron os caixóns da roupa branca
litros de ferralla alcatrán axexo ás agachadas litros
de control litros de difamadores quilos de suspicacias levantadas
só coa tensión do arco das miñas cellas deberían maniatarte
adxudicarte unha estampa gris e borrar-te os trazos con ácido
¿renunciar a ser eu para ser unha escritora?
demonizaron o esguío e lanzal do meu pescozo e o
xeito en que me nace o cabelo na parte baixa da caluga neste
clube non admiten a rapazas tan ben adubias
Desconfiamos do estío
A beleza corrompe.
Mira ben se che compensa todo isto.

Yolanda CASTAÑO

HISTORIA DE LA TRANSFORMACIÓN

Fue primero un trastorno/ una lesiva abstinencia de niña éramos pobres y no tenía ni aquello/ raquílica de mí depauperada antes de yo amargor carente una/ parábola de complejos un síndrome un fantasma/ (Aciago a partes iguales echarlo en falta o lamentarlo)/ Arrecife de sombra que rompe mis collares./ Fue primero una branquia evasiva que/ no me quiso hacer feliz tocándome con su soplo/ soy la cara más común del patio del colegio/ el rostro insustancial que nada en nada siembra/ lo tienes o no lo tienes renuncia acostúmbrate traga eso/ cuervos toldando nubes una condena de frío eterno/ una paciente galerna una privada privación/ (niña de colegio de monjas que fui salen todas anoréxicas o lesbianas la/ letra entra con sangre en los codos en las cabezas en las/ conciencias o en los coños)./ Cerré los ojos y empecé a desear con todas mis fuerzas/ lograr de una vez por todas convertirme en la que era.// Pero la belleza corrompe. La belleza corrompe./ Arrecife de sombra que gasta mis collares./ Vence la madrugada y la garganta contiene un presagio./ ¡Pobre bobita!, te obsesionaste con cubrir con cruces en vez de/ con su contenido./ Fue un lento y vertiginoso brotar de flores en invierno/ Los ríos saltaban hacia atrás y se resolvían en cataratas rosas/ lamparillas y caracoles me nacieron en los cabellos/ La sonrisa de mis pechos dio combustible a los aeroplanos/ La belleza corrompe/ La belleza corrompe/ La tersura de mi vientre escoltaba a la primavera/ se desbordaron las caracolas en mis manos tan menudas/ mi más alto halago pellizcó mi ventrículo/ y ya no supe qué hacer con tanta luz en tanta sombra.// Me dijeron: “tu propia arma será tu propio castigo”/ me escupieron en la cara todas mis propias virtudes en este/ club no admitimos a chicas con los labios pintados de rojo/ un maremoto sucio una usura de perversión que/ no puede tener que ver con mi máscara de pestañas los/ ratones subieron a mi cuarto ensuciaron los cajones de ropa blanca/ litros de ferralla alquitrán acecho a escondidas litros/ de control litros de difamadores kilos de suspicacias levantadas/ sólo con la tensión del arco de mis cejas deberían maniatarte/ adjudicarte una estampa gris y borrarle los trazos con ácido/ ¿renunciar a ser yo para ser una escritora?/ demonizaron lo

Yolanda CASTAÑO

gentil y lo esbelto de mi cuello y el/ modo en que nace el cabello en la parte baja de mi nuca en este/ club no admiten a chicas que anden tan bien arregladas/ Desconfiamos del verano/ La belleza corrompe./ Mira bien si te compensa todo esto.

(De *Profundidade de campo / Profundidad de campo*, Espiral Maior, 2007; Visor, 2009).

Profundidad de campo: autorretrato en dos secuenciasLuis BAGUÉ QUÍLEZ
(Universidad de Alicante)

1. EL PROYECTO DE LA IDENTIDAD O EL FILO DE LA NAVAJA

El sujeto posmoderno desemboca en un personaje escindido, que viene a sustituir al yo fundacional del Romanticismo (sustentado en la inspiración creativa) y al yo vacío de la Vanguardia (abolido en el automatismo psíquico). En la poesía reciente, ese personaje desvela sus señas de identidad mediante la *diseminación* de la escritura, según la terminología derridiana. Esta subjetividad desenfocada o difusa reproduce el itinerario desde la recuperación del fragmento —los añicos del espejo— hasta la voluntaria distorsión —la técnica de los espejos cóncavos de Valle-Inclán o el meta-espejo convexo de John Ashbery—. La antología *Yo es otro. Autorretratos en la poesía española reciente* (2001), de Josep M. Rodríguez, rendía homenaje a Rimbaud al demostrar que cualquier sujeto contiene dosis homeopáticas de alteridad. La aportación de Yolanda Castaño a la citada recopilación (“Poema a Yolanda”) esbozaba una genealogía que la autora desarrollará en posteriores entregas. Su obra ha ido configurando a una protagonista en construcción, que muestra sus sucesivos cambios de piel y que se asoma al otro lado de la superficie especular.

La autodisolución subjetiva de la última poesía parece contradecir aquellos discursos basados en la exaltación de la identidad. Si la elección de la lengua gallega tiende a relacionarse con una conciencia nacional, el cultivo de una expresión intimista y provocadora suele vincularse con una conciencia de género. A finales de los años noventa, la lírica sentimental de antaño fue reemplazada por *otro* lirismo, que abordaba el placer o la sexualidad desde una perspectiva inédita (cf. González Fernández, 2002: 241-250; Palacios González, 2008: 73-81). El libro de Yolanda Castaño *Vivimos no ciclo das Erofanías* (1998) [*Vivimos en el ciclo de las Erofanías* (2000)], galardonado con el premio Nacional de la Crítica (1999), supuso una llamada de atención hacia una escritora que no blandía el estandarte de la femineidad, pero que

[Continúa en la página siguiente]

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

ofrecía la experiencia de una mujer de nuestros días.

En esta encrucijada, las autoras gallegas actuales no han tenido más remedio que situarse a medio camino entre la *sospecha* de las certezas colectivas —una duda metódica y retórica sobre los disfraces de la realidad— y la asunción de un patrimonio compartido, tan personal como transferible. La dialéctica entre la reafirmación de los lazos comunitarios y la discontinuidad del egotismo se amplía a través de nuevas configuraciones duales, que provienen del reciclaje de antiguas dicotomías. Las antítesis *pertenencia / desposesión*, *juventud / no juventud*, *femenino / masculino*, *lengua mayor / lengua menor* o *tradición / ruptura* son algunas de las parejas de oposiciones que pautan las representaciones artísticas asociadas con una visión proyectiva de la identidad (cf. Serra y Labrador Méndez, 2008: 104-113). Junto con estos aspectos, cabe mencionar la corporeización del espacio textual, que se percibe como un territorio orgánico, más allá de las fronteras entre la puerta pública y el recinto privado. La reivindicación de una poesía habitada y habitable —aunque erigida sobre la *tierra baldía* del milenarismo posmoderno— se encuentra ya en las páginas de *O libro da egoísta* (2003) [*Libro de la egoísta* (2006)]. La multiplicación de álter ego cristaliza aquí en un personaje fracturado, que ejerce a la vez de objeto y de sujeto de la aventura estética (cf. Medel, 2007):

Las yolandas se sucedían como personajes sobreactuados, más elocuentes por eso, magníficas e incontinentes, pordioseras, macabras, fervorosas o estupendas, locas, analfabetas, vacías o con alas [...]. Las máscaras, en poesía, no le duran al lector más que un segundo. Resbalan a la de tres y si te he visto no me acuerdo. Compromiso con el arte y autenticidad, o eso, o nada (Castaño, 2008: 357-358).

[Continúa en la página siguiente]

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

2. PROFUNDIDAD DE CAMPO: DEL PLANO SECUENCIA AL TRAVELLING

La indagación en el erotismo de los títulos anteriores ha dado paso a una pesquisa más madura sobre los trampantojos de la identidad, lugar de confluencia entre la imagen que se desea transmitir y la imagen duplicada que nos devuelven los demás. A ello se refiere Yolanda Castaño en el poema que abre su último libro, *Profundidade de campo* (2007) [*Profundidad de campo* (2009)]: “Una navaja lenta es el proyecto de la identidad” (2009: 7). En este verso se asiste al corte y a la sutura, al desconocimiento y a la anagnórisis, a la ruptura del orden y a la recomposición del desorden.

Profundidad de campo puede leerse como un tratado sobre los modelos artísticos (figurativos y abstractos) que perfilan el retrato de la personalidad. La lección de anatomía casi forense de la producción previa de la escritora adquiere ahora mayor densidad crítica. Aunque el libro no se concibe simplemente como un baile de máscaras y contramáscaras, su título remite a la inevitable ficcionalización de las propias vivencias. De hecho, el concepto óptico o fotográfico de *profundidad de campo* incorpora matices relativos a la distancia y la proximidad, la nitidez del enfoque y la imperfección de la mirada, la visión y la impresión. En este sentido, la autora señalaba la necesidad de trascender el pormenor biográfico para confeccionar una trama más compleja: “Porque creo a la vez en la ficcionalización del material versal, en lo que crea realidad exactamente dentro del texto” (Castaño, 2008: 361). El equilibrio entre la anécdota extraliteraria y la realidad intratextual se inscribe dentro de un pacto de lectura cimentado en la complicidad. Yolanda Castaño apoya la idea de que “el deber del poeta es suscitar en quien lo lea una emoción, pero nunca tan intensa que borre los límites entre la vida y el arte” (Juaristi, 1994: 25). Por eso, la catarsis emotiva se subordina a una suerte de ficción autobiográfica que convierte a la escritora en actriz del drama escénico, al papel impreso en rollo de celuloide y al lector en asombrado espectador de la filmación.

[Continúa en la página siguiente]

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

Este planteamiento audiovisual se relaciona con la defensa de una poesía-fusión en la que el lenguaje plástico del videoclip se alimenta de otros formatos que sintetizan el ritmo iterativo de la letanía, las melodías seductoras de la música pop o la modulación de la voz en off. Por tanto, en *Profundidad de campo* conviven secuencias pertenecientes a varios géneros, de los que la poeta se apropia gracias a su capacidad asociativa. Así, en esta sesión continua se proyecta la *road movie* “Highway to heaven”, que entronca con la aleación de carne y de metal propuesta por *Crash* —tanto la novela de J. G. Ballard como la película de David Cronenberg— antes que con la serie televisiva *Autopista hacia el cielo*, de la que toma prestado su rótulo. No falta la revisión (y perversión) de los cuentos infantiles y de los personajes de los dibujos animados, como ocurre con la fabulación circense sobre Pinocho en “Freak of nature (Bestia)” o con la relectura desmitificadora de las narraciones infantiles en “Cuentos de hadas”. También se dan cita en estas páginas estampas pictóricas y partituras musicales, como el violinista azul soñado por Chagall en el primer verso de “Arma” o los acordes de la canción de Mecano “Maquillaje” en el poema homónimo, elocuentemente subtítulo “sombra aquí, SOMBRA allá”. Estos textos reflejan una mitología generacional sustentada tanto en el *archivo cultural* como en la sintaxis de los medios de comunicación (cf. Nogueira Pereira, 2008: 90-99). Al mismo tiempo, Yolanda Castaño despliega una imaginación que se complace en la deformidad y en la ternura, de acuerdo con la belleza convulsa que desprenden los fotogramas de *Freaks (La parada de los monstruos)*, de Tod Browning, o los relatos de *Belinda y el monstruo*, de Luis Magrinyà. La autora explora distintas vías de reconocimiento, desde el autorretrato robot en “Autonomía de los indicios” hasta la darwiniana lucha por la vida en “Instinto de supervivencia”.

En *Profundidad de campo*, el discurso sobre la construcción de la identidad se sustituye por el discurso sobre la representación de la identidad. Este matiz permite superar la división entre una poesía afirmativa y una poesía instalada en la duda. La cuestión no es ahora la configuración del ser

[Continúa en la página siguiente]

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

(frente al hamletiano *no ser*), sino la plasmación del *modo de ser*. En resumen, la preocupación metapoética se extiende a la selección de los materiales sobre los que se edifica la arquitectura experiencial. Al igual que ocurrió con la técnica del séptimo arte, Yolanda Castaño ha abandonado la cámara fija y el plano secuencia para adaptar su mirada al travelling continuo y al plano subjetivo.

2.1. Cara A. Un espacio autobiográfico “(Re)ser(vado)”

En su recopilación de ensayos sobre *El pacto autobiográfico*, Lejeune apuntaba diversas maneras de gestionar los contratos de lectura entre el emisor y los destinatarios de una autobiografía. Esas modalidades incluían inicialmente la firma del autor o, al menos, una “copia compulsada”, que diera fe de la veracidad de los acontecimientos relatados. Poco a poco, Lejeune fue flexibilizando ese pacto hasta dar cabida también al paratexto de las obras, ya que las afueras del discurso suelen ofrecer interesantes pistas sobre la interpretación del núcleo literario: “El ‘contrato de lectura’ de un libro, es decir, sus instrucciones de uso, no depende únicamente de las indicaciones que se dan en el propio libro, sino también de un conjunto de informaciones que se difunden de manera paralela al libro: entrevistas al autor y publicidad” (Lejeune [1975], 1994: 153). La versión contractual de *Profundidad de campo* ha de entenderse según este criterio. En la foto de cubierta de la edición bilingüe que tengo sobre mi escritorio, el rostro de Yolanda Castaño aparece en segundo plano, mientras que en primer plano se aprecia un escorzo de su mano, un bolígrafo y una muestra de su caligrafía —es decir, los elementos que la definen como ser literario o *mulier faber*—. Desde este punto de vista, *Profundidad de campo* sugiere un *pacto fantasmático*. Se trata de una variedad de la deixis en fantasma, en la cual un sujeto ausente (la autora) manifiesta su subjetividad por medio de ciertos indicios que delatan su presencia (en este caso, los útiles de escritura). Este vínculo obliga a trasladar

[Continúa en la página siguiente]

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

el foco de atención desde el pacto autobiográfico hacia un espacio autobiográfico que el lector debe completar para que la transferencia de identidad se produzca con éxito. No hay que olvidar que este género tiene derivaciones éticas, pues se asume como una operación creadora de realidad. La *autoginografía* a la que se han referido algunos críticos supondría, a la vez, un intento de proponer alternativas a la expresión canónica del yo (masculino y singular) y de tender nuevos lazos entre el individuo femenino y el entorno sociocultural (cf. Eakin [1992], 1994: 99-105).

“(Re)ser(vado)” se divide en cuatro partes, cada una de ellas precedida por una letra inicial —de la “A” a la “D”—. Sin embargo, la acumulación de preguntas retóricas, el flujo de conciencia del personaje y la tendencia al desdoblamiento potencian un análisis unitario. Yolanda Castaño utiliza, sobre todo, dos procedimientos para evitar la excesiva emanación confesional: por una parte, una figuración irónica basada en la inversión de algunos estereotipos; por otra, una deliberada deconstrucción del entramado textual.

La ironía se observa en la presentación sensorial de sujetos y objetos. El lector asiste a la deshumanización del personaje, que se transforma en vegetal —“Cuando dejo de ser flor, / molesto” (2009: 9)—, en mercancía de consumo —“*la ajetreada capitalista sexy*” (2009: 9)— o en simple mancha cromática —“apocada niña pálida del uniforme azul” (2009: 13)—. De hecho, la dificultad de *llegar a ser* es el problema ontológico en torno al que se organiza la introspección reflexiva: “Pero lo duro era ser”, “Ser / es lo difícil” (2009: 9) o “Lo fácil / no es ser” (2009: 11). Frente a la progresiva cosificación de la protagonista, destaca la simultánea humanización de la materia. Los objetos se erigen en testigos de la investigación pericial: “Preguntar a los lirios, las pantallas, los papeles térmicos, / preguntar a los demás quién demonios era yo” (2009: 13). Así, el desplazamiento atributivo entre la primera persona y los objetos revela las huellas dactilares de una identidad difusa. Además de la transfusión cualitativa entre lo animado y lo inanimado, el efecto irónico se condensa en la iconografía simbolista o

[Continúa en la página siguiente]

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

vanguardista, que desmitifica emblemas procedentes de otras tradiciones. Por ejemplo, el ruiseñor —que encarna la pureza de los sentimientos en Coleridge o en Keats— anula sus connotaciones espirituales al caracterizarse como un “ruiseñor mecánico”. Asimismo, la elevación de su canto se degrada en una “charca de notas sostenidas” (2009: 7). Junto con la subversión de los arquetipos románticos, la escritora juega con las implicaciones metafóricas o ideológicas de determinados lugares. Las ciudades o países citados —Las Vegas (símbolo del capitalismo tardío), París (capital del amor) o Japón (síntesis del exotismo oriental)— no funcionan como naturaleza emotiva ni como paisaje anímico, sino más bien como el telón de fondo sobre el que se proyecta una subjetividad nómada.

Por otro lado, “(Re)ser(vado)” exhibe un ambicioso montaje (meta) literario. La diseminación-recolección de versos, las repeticiones voluntarias y los giros expresivos señalan interrupciones y cambios de rumbo en el desarrollo del poema. La autora esboza el microrrelato fragmentario de una historia sentimental, un puzle narrativo del que se han extraviado a propósito diversas piezas. No obstante, el lector está invitado a asomarse a un paisaje en (de)construcción, que muestra sin pudor sus costuras y su continuo hacerse y deshacerse, como la mítica tela de Penélope. La reaparición de ciertos símbolos —la navaja, el ruiseñor mecánico, el *souvenir* de Notre Dame— y la reubicación de algunas frases —“Cuando hablé sólo contemplaron mis labios”, “Como no encuentre trabajo, me marché a Las Vegas”, “¿Dónde estabas cuando te necesité?”— obedecen a una polisemia contextual en la que el significado de una secuencia depende del entorno comunicativo en el que se inserte. Esta huella verbal remite a una escritura más elusiva que alusiva, en la que el placer del contexto suplanta al placer de la lectura. En consecuencia, la dispersión del discurso actúa como eco de la dispersión de la identidad.

[Continúa en la página siguiente]

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

2.2. Cara B. “Historia de la transformación”: la autobiografía como desfiguración

Si la autobiografía instauro un pacto, también suele ocultar una traición. Mientras que Lejeune aún confiaba en la existencia de un vínculo que pudiera certificar la autenticidad de la fuente discursiva, Paul de Man afirma que la autobiografía está condenada al fracaso. De Man argumenta que cualquier modalidad autobiográfica puede interpretarse como un recurso tropológico o una figura retórica, carente de cierre y de intención totalizadora (cf. De Man, 1984: 67-81). En suma, su tejido narrativo no pertenece a ningún género literario en particular, sino que se observa, en distinta medida, en todos los textos. Desde esta perspectiva, la autobiografía se asemeja más a la ilusión óptica del espejismo que a la fidelidad descriptiva del espejo. Vuelvo a la foto de cubierta de *Profundidad de campo*. Detrás de los contornos precisos de la mano de Yolanda Castaño y del bolígrafo que esgrime con gesto desafiante, el rostro de la autora está difuminado o desenfocado. En contraste con la nitidez de la escritura, la densidad borrosa de las facciones impide discernir lo que tradicionalmente se ha considerado como el origen de la identidad o el *espejo del alma*. Su autorretrato contiene cierto grado de desrealización.

“Historia de la transformación” alude, en efecto, a un proceso de mutación. Yolanda Castaño devana la madeja de la fábula a partir del hilo principal: la metamorfosis ovidiana del personaje femenino, que evoluciona desde la indefinición infantil hasta la aceptación de la propia belleza. Si estos valores apuntan a una revisión contemporánea de “El patito feo”, de Hans Christian Andersen, otros ingredientes impiden una lectura edificante. No en vano, el desenlace de la fábula desmiente su premisa. La perfección física acaba convirtiéndose en arma de doble filo, porque constituye un nuevo modo de desfiguración. La estrategia elocutiva del poema adopta un monodílogo que contrapone dos versiones del sujeto pretérito (el yo infantil y el yo juvenil), y las une en un yo presente y contradictorio.

[Continúa en la página siguiente]

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

El personaje inicial (el álter ego infantil) incorpora una prehistoria subjetiva. Este “yo antes del yo” se articula alrededor del eje semántico de la invisibilidad, y se caracteriza por su psiquismo evanescente (“una parábola de complejos un síndrome un fantasma”), su consistencia sombría (“arrecife de sombra”), su mediocridad (“la cara más común del patio del colegio / el rostro insustancial”) o sus carencias (“privada privación”). El deseo que formula la voz lírica genera la primera transición: “Cerré los ojos y empecé a desear con todas mis fuerzas / lograr de una vez por todas convertirme en la que era” (2009: 59). Surge entonces el segundo personaje (la proyección juvenil), que favorece una metaforización germinativa. La protagonista se reconoce ahora en la naturaleza —el álter ego infantil “que nada en nada siembra” emerge como “un lento y vertiginoso brotar de flores en invierno”— y en la corporeización del paisaje: la asociación entre “la sonrisa de mis pechos” y los aviones, “la tersura de mi vientre” y la primavera o “mis manos tan menudas” y las caracolas.

Las figuras antagónicas (yo infantil / yo juvenil) convergen en un tercer personaje, destinado a cumplir la profecía poética: “Me dijeron: ‘tu propia arma será tu propio castigo’” (2009: 61). Este vaticinio engendra a una colectividad culpable, que emplea un léxico impregnado por la suciedad y que promueve una desfiguración literal de la protagonista, en quien se encarnan las frustraciones ajenas: “deberían maniatarte adjudicarte una estampa gris y borrarte los trazos con ácido”. La violencia barroca entre naturaleza y artificio se refleja aquí como una contienda entre el mundo de la intimidad y el mundo de la creación literaria, ese club privado en el que “no se admite a chicas con los labios pintados de rojo”. La interrogación central (“¿renunciar a ser yo para ser una escritora?”) y el corolario ambiguo de la fábula (“Mira bien si te compensa todo esto”) desembocan en una afirmación que sustituye a la moraleja tradicional: “La belleza corrompe” (2009: 62).

Esta constatación remite a los “amores descompuestos” de “La carroña”, de Baudelaire, donde la compulsión visual aspiraba a fundir en un

[Continúa en la página siguiente]

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

mismo plano la sublimidad amorosa y la bajeza de la putrefacción. Ese peculiar *memento* no sólo se dirige hacia la evidencia de las postrimerías, sino que funciona como detonante de una exigente autoconciencia creadora. En definitiva, los planos y contraplanos de *Profundidad de campo* dan testimonio de una personalidad poética en marcha y diseñan una de las singularidades más relevantes de su generación literaria. Yolanda Castaño inserta los códigos visuales de nuestro tiempo dentro de su particular universo estético. Su inventario sobre las diferentes maneras de ver, de verse y de ser vista puede servir como colofón y como regreso al punto de partida:

Me veo siendo una escritora, en un pequeño país aún no normalizado. Escribiendo en gallego como si fuese danés, sin remordimientos ni complejos. Sin pedir perdón a nadie y sin tampoco agachar la cabeza. Traduciendo para ser entendida, o no traduciendo para ser escuchada. Me veo a veces vista por otros: a veces pancartista, a veces folclórica, “una lengua tan sensual”, me veo insoportable, me veo encantadora (Castaño, 2008: 359).

BIBLIOGRAFÍA

CASTAÑO, Yolanda (2008) “Recitar en mandilón desde la tarima del colegio”, en Juan Carlos ABRIL (ed.), *Deshabitados*, Granada, Diputación Provincial de Granada (col. “Maillot Amarillo”), págs. 349-361.

CASTAÑO, Yolanda (2009) *Profundidad de campo*, Madrid, Visor.

DE MAN, Paul (1984) “Autobiography as De-facement”, en *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, págs. 67-81.

EAKIN, Paul John (1992) *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*, Madrid, Megazul / Endymión, 1994.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2002) “Encrucilladas identitarias: sobre xénero, nación e literatura”, *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, 2002, págs. 241-250.

JUARISTI, Jon (1994) “El pacto realista”, *Ínsula*, 565, págs. 25-26.

[Continúa en la página siguiente]

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

LEJEUNE, Philippe (1975) *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul / Endymión, 1994.

MEDEL, Elena (2007) "Un animal a solas [sobre *Libro de la egoísta*]", *Poesía Digital*, www.poesiadigital.es/index.php?cmd=critica&id=74.

NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús (2008) "Voces femeninas en la poesía gallega actual", *Revista de Erudición y Crítica*, 5, págs. 91-99.

PALACIOS GONZÁLEZ, Manuela (2008) "Poetas gallegas e irlandesas de hoy: una encrucijada de identidades", *Revista de Erudición y Crítica*, 5, págs. 73-81.

SERRA, Pedro y Germán LABRADOR MÉNDEZ (2008) "*Red Shoes*. Nuevas poetas gallegas (identidad y biopolítica)", *Revista de Erudición y Crítica*, 5, págs. 104-113.

Luis GARCÍA MONTERO

Preguntas a un lector futuro ¶¶ Mar Muerto ¶¶ El mar ¶¶ La legitimidad del sol nevado

PREGUNTAS A UN LECTOR FUTURO

¿Está lloviendo?

¿Tal vez en los tejados
confundes la verdad con la belleza,
y un bienestar antiguo
duerme la sombra líquida del tiempo?

¿O es un día de sol,
de los que ruedan por el mundo
sin esperar la primavera,
hasta caer hermosos y rendidos
al pie de tu ventana?

¿Estás fumando?

¿Has conseguido respirar la nube
de tu tranquilidad,
el pacto de los cuerpos con el humo?

¿Has servido la copa
que te devuelve la razón más tuya,
a la barca que sabe descansar en su orilla?

¿Pesa ya en la madera de tu edad
el oleaje de lo que se pierde?

¿Estás sólo?

¿Alguien lee a tu lado,
en la otra butaca de la noche?

¿Esperas a que suene
el portero automático
para dejar el libro

Luis GARCÍA MONTERO

y compartir las horas
con el amor que manda en los relojes,
para sentirte libre y excitado,
por un momento libre,
sin ambición ni deuda?

Y no voy a negarlo desde hoy:
agradezco el azar de esta ocasión
en la que tú me salvas del olvido.

Pero no me consuela,
si yo no puedo recordar la vida.

Luis GARCÍA MONTERO

MAR MUERTO

Mucho más lejos, pero igual que entonces.
Las mujeres sentadas en las rocas
con los pies en el agua. Los niños en la orilla
con sus juegos alegres y sus gritos
que no se ajustan a la realidad,
como sus bañadores temblorosos.
Los padres que se aburren
junto a las cestas de comida,
mirando al mar o al humo del tabaco.
Y una confusa, pobre, sensación de tristeza
que se pega a la piel como la sal.

Así eran las playas de domingo
en los años sesenta,
a dos horas en coche de mi casa,
cuando me dedicaba a imaginar
la geografía humana de los sueños antiguos,
donde nacen los dioses
a la luz de la tierra prometida.

La misma gente aquí,
con sus repeticiones y sus horas de espera,
que cruzan las semanas, los trabajos,
el mostrador de los comercios,
y preparan comida,
y meten a los niños en el coche,
y se van a la playa los domingos.

Luis GARCÍA MONTERO

Las aguas del Jordán
se han llenado de sal en el Mar Muerto.
Los nadadores flotan porque allí
no es posible la vida.
Resulta más difícil
flotar sobre la lluvia de una tarde,
sobre el veneno dulce de lo que no existe.

Así eran mis playas,
al otro lado de los cultos,
las fechas y las ropas.
Sólo se viaja para descubrir
que los nombres remotos
también se abren y se cierran
como el olor a cuero de los días recientes.

Tal vez por eso nos acostumbramos
a vivir de recuerdos y de imaginaciones,
dejándonos flotar sobre el abismo.

Luis GARCÍA MONTERO

EL MAR

Abre y cierra en las olas su equipaje.
Es la consigna del viajero azul.

El amor le ha enseñado a quedarse desnudo.
De los espejos nacen sus tormentas.

Ha convertido en ley
la paz del sol poniente y el rayo de la luna.

Le ha pedido a los bosques su silencio
para llenar de náufragos un murmullo de agua.

Pero da compañía.
Conoce la madera que flota en cada edad
y prepara sus buques
para que cumplan años en nuestros corazones.

Los niños tienen miedo y encuentran en la luz
la bandera inocente de los días piratas.

Después los cofres guardan soledad,
y más tarde las dunas persiguen a las dunas
en noches de verano flexibles como el cuerpo.

Luis GARCÍA MONTERO

Hasta que llega al horizonte
el óxido sagrado de los atardeceres,
cuando un reloj de arena pregunta por el sur
junto a las caracolas que miden nuestros pasos.

Las olas compasivas contarán hasta diez.
Enseñará la muerte a besar en los ojos.
Dominio de la piel en rebeldía,
memoria de la espuma y de la oscuridad,
tesoro de los años,
el mar es un secreto que defienden
las palabras azules de la orilla.

Luis GARCÍA MONTERO

LA LEGITIMIDAD DEL SOL NEVADO

Afortunado el cuerpo que conserva
a través de los años
memoria de un amor,
caracola de llamas que duerme sobre el pecho.
Dichoso el tatuaje de la luz.

Pero no se confunda
quien ha encerrado el mar en un vaso de agua.
Cuando el amor es una paz pequeña
y el beso vive gris como lluvia de otoño,
soportando en el labio su futuro humillado,
los cuerpos ya no pueden recordar,
no sienten la memoria de la carne.
Sólo llegan a oírse
las palabras partidas del silencio
que son ruidos de ayer,
como fantasmas,
con sus sábanas sucias,
y su bola de hierro en el tobillo.



Luis GARCÍA MONTERO

Sin embargo las noches deberían saber
que una repetición de oscuridad
no es toda la memoria.
Los cuerpos que se entregan a la noche
quieren buscar la luz.

Es justo que conozcan en su origen
la fuerza de los ríos,
el calor de las uñas de las águilas
cuando se clavan en su propio pecho,
y los cristales de una copa
que se rompe a los pies de la prudencia.

Después de muchos años de amor y matrimonio
hay gentes que se mueren sin amar,
sin haber conocido que el amor
no sabe discutir mientras discute,
y pierde los paraguas en los días de lluvia.
Algo definitivo, que sucede
como un tiro de gracia,
nos ayuda a vivir.
Los cuerpos se recuerdan, yo lo sé,
y dejo testimonio.

Conocí la mentira
o la verdad a medias de los que no encontraron
este saber de amor.
He conocido luego una razón de siglos
que nace más allá de las metáforas,

Luis GARCÍA MONTERO

la legitimidad del sol nevado
y los inviernos calurosos.

Vivir en otro ser,
que no muera conmigo el mundo mío,
que no muera con ella el mundo suyo,
que la memoria arda en un abrazo
como tiempo caído al girar sobre el tiempo.

Y que nadie me pida explicaciones.
Razón de amor. Quien lo probó lo sabe.

(De *Vista cansada*, Visor, 2008).

Luis García Montero y el tono perfecto en poesíaEUGENIO MAQUEDA CUENCA
(Universidad de Málaga)

Decía E. A. Poe que el más legítimo de los tonos poéticos era el melancólico. Relacionaba la melancolía con la belleza, de ahí que en su poema “El cuervo” eligiera la muerte de la amada como centro temático, pues creía que nada más bello y triste que una mujer bella y muerta. Se inventó esa muerte para favorecer el tono melancólico con el que el amante nos debería hablar. Por lo tanto, el tema en sí del poema no le importaba tanto como conseguir el tono melancólico y su consiguiente efecto en el lector.

García Montero no necesita recurrir a recurso tan simple y poco versátil para lograr el tono melancólico en sus poemas. Y lo cierto es que ese tono es una de las características principales de su poesía, y la que, posiblemente, hace que sus poemas sean especiales. El tono y la voz, por tanto, van a ser los protagonistas de esta breve reflexión.

Cuando hablamos de *tono*, no lo hacemos con el mismo significado con que Tomás Navarro Tomás y Antonio Quilis lo hicieron en sus famosos tratados sobre métrica. Para ellos, el tono era un elemento más del ritmo poético, junto con la acentuación o la intensidad, y era entendido como un componente melódico del poema. Sin embargo, vamos a hablar de *tono* en la acepción de Poe (y tantos otros), como la manera en que se dice algo: la actitud de la voz poemática ante el tema del que trata el poema.

Adoptar el tono apropiado es fundamental para conseguir que los lectores se identifiquen con el poema. Es muy difícil que haya identificación, si tema y tono van cada uno por un lado. Es por esto que la inadecuación del tono ha sido utilizada por algunos autores como recurso para provocar distanciamiento, para separar al lector del poema. De esta manera se consigue que el lector no se acomode y que no se deje llevar tranquilamente por el interior del poema; tema y tono, tono y forma entran en conflicto, y el lector es obligado a enfrentarse al poema de manera distinta.

García Montero es un exponente claro de lo primero: en sus poemas consigue que tono y tema vayan perfectamente encajados; el tono está afinadamente cuidado, y es el idóneo en cada momento. No existe por tanto

[Continúa en la página siguiente]

EUGENIO MAQUEDA CUENCA

en su poesía un intento de producir distanciamiento: ni con ese recurso ni con ningún otro. En los poemas del granadino se entra con aparente facilidad, hasta que el lector, poco a poco, se ve sutilmente atrapado por la búsqueda de un verso final que sabe que le espera, definitivo y resolutorio. Pero hasta que se llega a ese punto, el entramado formal es como una tela de araña invisible de la que no se puede escapar fácilmente, porque una vez dentro sólo la luz del último verso nos indica dónde está la salida.

Para lograr que el lector viaje de la manera que hemos indicado, el poeta utiliza diversos recursos, pero el más importante es el tono. No olvidemos que el tono siempre procede de una voz, y la voz conduce a la persona. El tono ayuda inconscientemente a crear una imagen sobre la persona que habla. A través del tono deducimos si la persona es inteligente, agradable, creíble, honesta, competente, etc. Esto se ha demostrado en relación al tono hablado. Ahora bien, ¿pueden extrapolarse los resultados de las investigaciones sobre la voz y el tono y su influencia en los receptores al estudio de la voz en literatura?

Es cierto que estamos hablando de unos estudios realizados bajo el método cuantitativo aplicado a un objeto de estudio bien delimitado y concreto, es decir, completamente contrario a lo que encontramos en poesía: una voz imaginada, que nos habla en el poema a través de la voz que nosotros, en nuestra mente, dotamos de sonido (y a su presunto autor, de cualidades). La voz-personaje adquiere vida gracias a la imaginación de los lectores, y una vez que tiene vida, cada uno es libre para caracterizarla (de manera inconsciente) y juzgarla según esas cualidades (de forma también inconsciente). ¿Y qué es lo único que nos acerca a esa persona-personaje que nos habla en el poema? La voz.

Está demostrado que las voces agradables crean, de manera sistemática, una imagen más positiva de quien las posee. Una voz puede embaucarnos sin darnos cuenta. Yo creo que una parte muy importante del enorme éxito de público que tiene García Montero se debe a esa voz incomparable, que remite a un personaje lúcido, romántico, inteligente y

[Continúa en la página siguiente]

EUGENIO MAQUEDA CUENCA

melancólico (y no debemos confundir melancolía con tristeza).

Luis García Montero escribió en sus *Confesiones poéticas* que la poesía se justifica cuando el lector se cree el poema. Pero para que se crea el poema, tiene que creer sobre todo en la voz que lo enuncia. Esa voz tiene que ser verosímil, tiene que transmitir credibilidad, y ser cercana para conseguir sus objetivos. Cuanto más parecida al común de las gentes, o mejor dicho, cuanto más parecida al común de los lectores de poesía, o mejor dicho, cuanto más parecida a lo que el común de los lectores de poesía cree que debe ser una voz poemática, más posibilidades hay de conquistar a esas personas. Aunque, no lo olvidemos, siempre de manera inconsciente. Los lectores de poesía no analizan la voz de los poemas, pero, como decía Juan Ferraté en “Dos poetas en su mundo”, sí buscan apropiársela mientras los leen. Y el único motivo por el que se apropian de una voz es porque es como la suya, porque les gustaría que fuera la suya. Ferraté considera que el lector recrea, a través del tono, de la actitud de la voz que escucha en cada enunciado, una figura personal. Lo que consigue el lector es encontrar su propia voz en la que le proporciona el poeta en el poema. De esta manera, la voz-personaje es la del poeta, y también la del lector que se apropia de ella. No siempre, sólo cuando el tono logra ser el que el lector desea. Los lectores buscan esa voz y ese tono con los que identificarse, con los que vivir el poema.

¿Cómo se percibe el tono en poesía? Es evidente que el texto poético emplea una manera distinta de manifestar el tono a como se hace en una conversación cara a cara. El tono está en cada elemento del poema, en el vocabulario, en la métrica elegida, en las pausas y en los encabalgamientos, en la manera en que la voz se nos manifiesta.

En el caso del primer poema que hemos seleccionado para nuestra revista, “Preguntas a un lector futuro”, no cabe duda de que los lectores tienen que sentirse directamente interpelados por la voz del poema. Nos encontramos con una persona (figurada, y que por serlo, es persona mientras dura la lectura del poema) que pregunta constantemente. Por lo tanto, se trata

[Continúa en la página siguiente]

EUGENIO MAQUEDA CUENCA

de una persona que duda. Esto es un punto a su favor: la duda es humana y la incertidumbre una manera de acercarse más a quién le escucha.

El vocabulario también está de su parte (*verdad, belleza, primavera, hermosos, respirar, tranquilidad, pacto, descansar, compartir, amor, libre* [por duplicado], *agradezco*) para conseguir el objetivo de vencer la resistencia del lector, para que se deje llevar por su voz, sin ambición ni deuda, a través de unos versos sugerentes y que nos da la impresión de que dicen mucho más de lo que su sencillez aparenta. Los dos últimos versos desvelan el desconsuelo de la voz, la melancolía, que no desaparece aunque los lectores le hayan sacado del olvido. Precisamente el que, expresamente, se encuentren los lectores dentro del poema es lo que hace que la voz se reafirme como poeta en la ficción del poema.

“Mar muerto” es una muestra más de la presencia del tono melancólico en la poesía de García Montero. La falta de verbo en los primeros versos ya favorece desde el comienzo el tono meditativo, que se decanta abiertamente por la tristeza al final de esa primera estrofa. La temática del poema es la tendencia de la voz que nos habla a vivir en el recuerdo, en la imaginación, en “el veneno dulce de lo que no existe”.

El recuerdo y la melancolía suelen ser dos caras de una misma moneda, y en este poema se puede comprobar con claridad. En el recuerdo del tiempo pasado es donde encuentra esta poesía el medio adecuado en el que moverse, y especialmente, cuando el recordar es un ejercicio de la imaginación. La frontera entre presente y pasado se diluye, así como la línea que separa la realidad de la ficción creada por la persona que nos habla (imaginada, aunque real en nuestra mente). Es por eso que en el poema aparecen esos gritos “que no se ajustan a la realidad”, la confusa “sensación de tristeza”, los “sueños antiguos”, la “lluvia de una tarde” y el “flotar sobre el abismo”. Todo a favor de que, en el poema, la atmósfera en la que debe respirar la voz sea la propicia a la tonalidad, porque en un poema como éste lo que se quiere transmitir es la actitud, el tono, casi por encima del contenido.

[Continúa en la página siguiente]

EUGENIO MAQUEDA CUENCA

Un poema sólo para el tono, para la actitud de una voz. Y es que hay poemas que no tienen como misión principal la de brillar por sí mismos, sino la de favorecer al conjunto. Es una de las características de los libros de poesía en la actualidad. Contienen poemas, cuya función va mucho más allá de expresarse por sí mismos. Se trata de una manera distinta de concebir los poemarios, en la que la totalidad está por encima de la individualidad de un poema.

“El mar” incide y demuestra lo que venimos diciendo. Se trata de un poema en el que la actitud de la voz sigue la senda de la melancolía. Las imágenes relacionadas con el mar, personificado, contribuyen a ese efecto melancólico, que nos lleva hasta el recuerdo y da sentido final al poema. Las figuras retóricas y el vocabulario apuntan en la misma dirección que comentábamos con anterioridad: *mar, amor, paz, luna, silencio, soledad, olas, muerte, oscuridad, orilla* son palabras evocadoras, cuya presencia en ningún caso pueden pasar desapercibidas para el lector, que inmediatamente las relaciona en su mente, por sus valores connotativos, con su vida personal y literaria. El tono, de nuevo, está perfectamente conseguido y la voz nos transmite toda la fuerza del poema, que se precipita hacia un final brillante.

La cohesión entre los poemas se demuestra bien si nos fijamos en la relación que mantiene “El mar” con “La legitimidad del sol nevado”. Ambos poemas comparten el uso de palabras como *mar, cuerpo, caracola, amor, paz, silencio, sol, años, noches, luz, memoria*. Obviamente no es casualidad ni descuido. Es como si se retomara lo ya dicho y se añadiera aún más, en un juego de anáforas y catáforas.

En este último poema, el tono melancólico y la voz a la que sustenta se han transformado. Desde el primer verso comprobamos que el tono es más sentencioso, y que también resulta efectivo a la hora de que el lector se identifique con el poema, pues lo que se reafirma con fuerza es el amor auténtico. Para lograr un tono, se necesita creer en él; es una actitud con la que enfrentarse a la creatividad y a la realidad que vive en el poema. García Montero lo consigue en la mayoría de sus composiciones.

[Continúa en la página siguiente]

EUGENIO MAQUEDA CUENCA

Antes de finalizar, nos gustaría hacer una última consideración. Hemos hablado del tono y también de la voz que está detrás. Lo hemos hecho como si se tratara de recursos que emplea el poeta de forma consciente, y así es. Pero también creemos necesario decir que, desde nuestro punto de vista, hay algo más, y en el caso de García Montero lo vemos muy claramente. Se trata de un poeta que, como todos sabemos, en sus escritos teóricos siempre ha defendido la ficción del poema (la mentira) y la presencia del personaje interpuesto entre el lector y el poeta. Pero en este caso, el personaje es muy real. Quisiéramos volver a recordar unas palabras de Ángel González en las que decía que “si el poeta es un fingidor, Luis García Montero ha conseguido urdir una historia fingida que se parece extraordinariamente a la suya propia”.

Y es que, a pesar de que el tono se construye en el poema, y también la voz que lo sustenta, en el caso de García Montero, si ha conseguido el tono perfecto en su poesía, tal y como hubiera querido Poe, es, sobre todo, porque él mismo y sin artificios, posee esa voz y ese tono de manera innata.

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

Espacio de tiempo ¶ Prólogo ¶ Capítulo 00. Del nacimiento de la melancolía ¶
Capítulo 0. De la quitanieves del Universo

ESPACIO DE TIEMPO

*con los ojos cerrados,
con los ojos como tragados*
Rilke

Estoy aquí sentado mientras unas cosas se transforman en otras cosas
con las que en un principio no guardaban ninguna relación
genética, de parentesco o parecido. ¿Adónde va el perro afgano?
No es un perro afgano, no tienes ni idea.

Haces el equipaje, echas
el zapato que exhibe un nudo de madera en la suela
y un jersey. Porque un jersey tiene cuello,
pero no cabeza. Está degollado.
¿Cómo era la cabeza de los jerséis antes de que se la cortasen?
No me interrumpas más. Sabes que debo irme.
Que no puedo dejar sola a mi hermana.
Tiene... ¿cómo lo llaman
los médicos? Sí, eso, ideas negras.
Las sábanas del hospital cuelgan en su propio balcón,
con el sellito verde deslavado. ¿No es horrible?

Pero sube conmigo a la terraza.
El envés de las alas de los pájaros, la axila de los pájaros, es un trozo
de tela azul —como forro de un abrigo— tachonado de estrellas,
pero nunca se les ve excepto cuando vuelan: por eso los niños
miran arriba cuando un pájaro está justo encima de ellos.

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

Más bien, ¿por qué no dejas morir de hambre a esos nobles —un pendiente de diamantes colgando de cada ala—? Pájaros-carillón.
¡Deja que las golondrinas se aburran como relojes de pulsera!

Mira la luz: quiere barrer bajo las alfombras y los párpados,
está buscando su fondo dentro de ti, quiere cerrar su elipse,
jugar a morderse la cola como los perros tontos.
La luz blanca es la única cosa capaz de penetrar sin romper el himen de tu
[muerte:
eso que los poetas del XVI con sus gorgueras llamaban «el velo mortal».

No temas, el instinto es un avecilla que, aunque vuela,
está atada con un cordel al índice: un globo o un anillo,
un precioso juguete victoriano.
¿Un telón dices? ¿Un fondo? ¿No dijiste que tus poemas estaban ciegos?
Pero mi sensibilidad es de un solo uso —he contestado,
deberíamos tener un corazón de belcro y colocarlo sobre el pecho
como los espadachines que se entrenan,
esconder en el bolsillo de la camisa un as de corazones.
El himen de tu muerte...

Porque, en realidad, estás pensando en el alcohólico con cara de
ángel en la estación.
Sí, llevaba un jersey de mujer,
tenía un carro de la compra y blandía un paraguas.
Parecía un caballero andante. Él era don Quijote y el carrito su Sancho.
El mendigo estaba en el suelo cubierto de radiografías.
Le hablaba a su tumor, decía: Ah golondrino, golondrino,
cierro los ojos mucho y te veo,
cierro los ojos con todas mis fuerzas,
pongo los ojos «como tragados», como decía el poeta, y te veo:

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

estás en mi interior, entre el matorral de mis costillas o quizás más abajo y
contemplas desde dentro cómo mi ano sale y se pone cada día
como si fuese un astro, la luna.
¡Ah golondrino, golondrino mío!

Hazme un favor: olvida hoy los extremos, el origen.
Tú lo dices: despegarse la herida como una pegatina.
Los boxeadores se hacen extirpar el tabique nasal:
es lo que la poesía debiera hacer con las mayúsculas.
¿Qué hemos venido a ver?
Los basares del arco iris hundiéndose en el humus repleto de lombrices.
Y mira allí:
el horizonte se rompe como una tabla que quiebra un karateka.
Las copas de los árboles son ruedas espirales:
unas empiezan donde acaban otras,
iguales a esos tornos cilíndricos con oración escrita de los templos budistas,
los que hay que hacer girar pasándoles la mano.
Arráncales la verticalidad a los árboles, haz como con las estrellas,
tira del humus como de un mantel y que los árboles se queden
de pie como copas, como excepciones. La estructura que regresa,
lo contrario de un estado, la estructura de una excepción. Algo
que no exista, pero tampoco que muera: algo que no nazca.

No las raíces que unen los árboles al suelo, sino la horizontalidad
sin límites.
La verdadera raíz de un árbol son sus pájaros, su procesionaria, sus
plagas, el esqueleto sacado afuera como guirnalda.
Eso es: ¡una guirnalda fotófoba!

Ves los coches pasar, las ambulancias...
¿Puedes dejar de hablar ya de la muerte?

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

Entonces, quítales la verticalidad, como a los árboles y como a las estrellas.

Y las ambulancias se quedarán, sí,
pero lo harán en un nuevo logrado silencio,
una intransitividad.

Despega la ambulancia del papel de calco del alma.

Quieren perder lo que las sustenta, su idea en nosotros, aquello que nos hiere.

Porque ése es nuestro tiempo. Y la felicidad, la muerte, la tristeza:
todos los grandes conceptos o temas quisieran irse y dejar a solas la
mirada,
desaparecer.

No, no, tampoco desaparecer, en realidad
subirse, como los testículos de los niños.

(De *El fósforo astillado*, DVD Ediciones, 2008).

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

PRÓLOGO

*Mi sueño enterrado profundo en la mañana,
en los días como grandes dinosaurios de luz,
me acuerdo:*

*una niña, mi niña y otra vez una niña,
mi niña... y otra vez y de nuevo y otra vez,
tu là para mi ici, sí sí sí là là là recorro esa frase como quien recorre un jardín
para que tú estés, para que algo ocurra en medio o corra
el viento del revés depositando
en mis brazos una sirena ahogada.*

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

CAPÍTULO 00. DEL NACIMIENTO DE LA MELANCOLÍA.

para Laura

She's my Coney Island Baby
Tom Waits

I

Arrimo mi hombro a tu cuerpo para que “también por mí” vayan las hormigas.
—Eso dijiste. Así fue tu principio, no brotaste
de la costilla de neón rosa de Adán,
sino que naciste de mí como una extrema solidaridad.

Pronto estábamos en la mañana como un grupo que hace tai chi en un
[parque.

Nuestros cuerpos eran sencillos
y realizábamos movimientos repetitivos para obtener un alma.

II

Se celebró tu infancia
y yo quise llegar al fondo de “aquello”
colocándome una acreditación de poeta para entrar.
Los poetas éramos un grupo de académicos
que no habían terminado los estudios
y por eso en lugar de pajarita llevábamos una larva debajo de la nuez.
En aquellos tiempos ser moderno consistía netamente en la ironía.
(Por ejemplo si algo nos dolía o hacía mucho daño
procurábamos siempre aún así sonreír).
Y tú fuiste el objeto

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

—Dear little you, I'm so sorrowful sorry,
culpable como un viento de primavera en una flor de plástico—:

Nos pintamos los labios y comenzamos
a besar tus cuadernos escolares tan sólo con el labio superior,
sellando así tu inocencia con algo parecido a un bigote.

Yo le hablé con crueldad
a la niña que eras. Dije —Snow White,
hoy vas a oír un cuento de verdad:
Cuando la princesa besó al sapo, éste se convirtió en un príncipe,
cuando la princesa besó al príncipe, éste se convirtió en dos príncipes
y cuando la princesa besó azorada a los dos príncipes,
todos juntos se convirtieron en un solo muerto.

Te dije que los terremotos eran el modo que tenía Dios
para mecer las cunas de los huérfanos.

Porque andaba mothertheless por el mundo y te regalé versos que te hicieron
[llorar.

Pero tampoco tu llanto podía hacerme abdicar de mi nueva mirada deportiva:
en nuestra institución había un pinball
y yo te pregunté: —Y cuando las lágrimas
atraviesan tu rostro
y pasan justo sobre tus lunares... ¿recibes puntos?,
dime, Snow White...

Pero Snow White no me dejó continuar.
Snow White me cogió de la mano y me enseñó a
escribir versos cuyo ancho era irregular como los cuerpos de las lombrices,
a pintarle de rojo las uñas a la mano de oro del viejo llamador si era verano

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

o vestirla de un guante si hacía frío.

Snow White me llevó
al mediodía de un mar cubierto de infinitos y rojos bombos chinos.
Y cuando un día de marzo se derritió la nieve de la calle,
Snow White me enseñó la calavera del muñeco de nieve.
Snow White me dijo que la mujer con las dos piernas ortopédicas era una [sirena.
Porque Snow White era una niña que decía ¡Dios salve a la reina del panal!
[antes
de comerse la cucharada de miel.

Y cuando los pájaros veían a Snow White, decían lindascosaslindascosas.

Snow White, Snow White, the little men have come to say littleiloveyou.

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

CAPÍTULO 0. DE LA QUITANIEVES DEL UNIVERSO

Y yo inventé una fábrica de seda. Era un edificio sin exterior con una escalera por cuya baranda subía siempre una procesión de gusanos. Y esos gusanos engordaban a cada piso que subías y, aunque el edificio no tenía techo, no podías ver el cielo porque el tejado lo constituía la eclosión y vuelo de las mariposas. Entonces se me dijo modernista y que había perdido la ironía; me fue aconsejado que no hablara más ya de seda ni animales en peligro de extinción, porque cuando definitivamente se extinguieran, habría de recortar esas palabras con tijeras de las páginas o mi obra quedaría envejecida. Pero a mí me dio pena y escribí más y más sobre osos polares, ballenas o hipopótamos y dije que la luna era la mancha blanca en la espalda de un macho gorila. Porque quería extinguirme junto a los animales grandes, los animales grandes que eran tu alma cuando se la miraba con una linterna.

Pues contigo era así: algo podía ser torpe o inane, pero en torno a las cosas que veías crecía una hiedra buena y cuando alguien se acercaba a enjuiciarlas, ya estaba en cambio allí aquella hiedra y sus pájaros unidimensionales, como una dignidad. Entonces lo que veían no eran las cosas, sino lo que tú amabas. Aunque tampoco era que tú imaginaras los objetos, no es que tu cerebro se metamorfosease en formas geométricas al pensar y diera luz al mundo, no como un pulpo bíblico que entra lentamente por el ojo de una aguja; no, no así, tú eras tu cuerpo, tú amabas algo como a partir de él, de lo que de ti habitaba en él, dándole como mundo para ser, como agua para germinar, porque un jardín no está si no lo miras, pero si por fuerza del amor sensorial los geranios afrutaban melocotones de puro terciopelo del tic tac de tu tacto o la rosa en verano levitaba en la rama hasta madurar un corazón, eso no era para ti imaginación alguna, era tu amor, y las cosas florecían, cómo decirlo, las cosas florecían sumergiéndose en sus propios colores. O porque veías en ellas la creación hervirle al calor de la

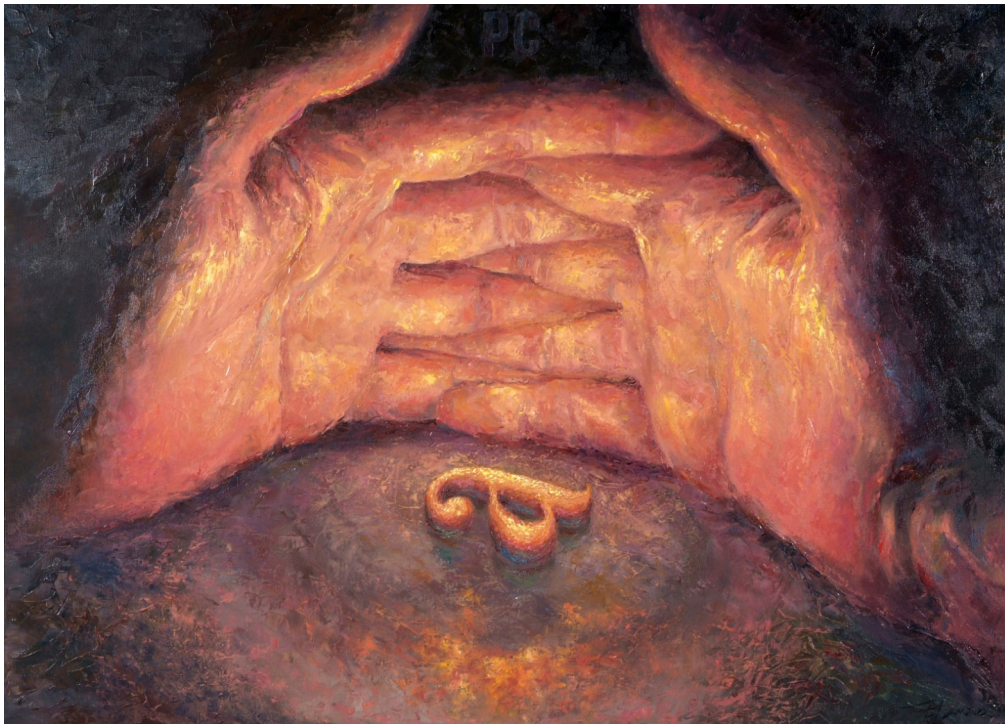
JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

zarza de Moisés y entonces no volvían a ti, volvían a ellas inocentemente, volvían a ellas incesantemente.

Y qué más da que el ciempiés tuviera noventa y nueve pies o que señalaras un hipopótamo de dos milímetros: tú lo llamarías por su nombre, porque tú llamabas a las cosas amándolas, exactamente iguales a la cifra que en ti encontraba mundo, el hueco exacto para no ser algo solo.

Y eso es lo que he sabido y eso repito mucho para que todos los seres pobres y torpes de este mundo y miserables se extingan en un brillo y vuelvan a ser tú.

(De *La adoración*, inédito).



**El fósforo astillado e inéditos de Juan Andrés García Román:
historia de un no-poemario**ERIKA MARTÍNEZ CABRERA
(Universidad de Granada)

Cosa fuera de la razón, salida de razón y
contraria a ella, nos dicen los diccionarios
académicos que es el disparate. Cosa fuera
de la razón, que sale de razón, puede serlo.
¿Pero contraria a ella?

JOSÉ BERGAMÍN, *Disparadero español*
(1940)

1

Haciéndose eco de T. S. Eliot¹, Salvador Bueno preguntó una vez a Lezama Lima «¿Para qué sirve la crítica?». «La crítica —respondió el poeta cubano— sirve para dar testimonio de las nuevas zonas ganadas por la expresión, pero qué mejor testimonio que el dado por la propia obra de creación. Toda obra verdadera es concluyente, tiene su propia creación y su propia crítica»². De los poemarios publicados en España en la última década, pocos confirman el aforismo de Lezama como *El fósforo astillado* (DVD Ediciones, 2008), de Juan Andrés García Román. Hace años que la torsión filosófica, crítica y metaliteraria viene imponiendo sus maneras en la joven poesía española. Raras veces se ha alcanzado la excelencia de este libro.

En diálogo y discusión con la tradición sajona de prologar los propios poemarios, *El fósforo* comienza con una serie de breves autocomentarios precedidos por asteriscos. Su apariencia semeja a las notas finales de un texto, notas que han sido antepuestas en este caso, invitando al lector a sumergirse en una reflexión autorial sobre la poética del libro, su estructura o sus búsquedas antes de leerlo. El procedimiento parece narrativo, o quizás no. En 1846, Edgar Allan Poe escribió un ensayo cuyas conclusiones suelen aplicarse a la retórica del cuento, olvidando que fueron escritas a propósito del conocidísimo poema “Nevermore”: «The poem may be said to have had its

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

beginning at the end where all works of art should begin»³. Lejos del tono ensayístico del prefacio a *Lyrical Ballads* de Wordsworth y Coleridge, o de la funcionalidad estilizada del “Argumento” que precede a *Gaudete* de Ted Hughes, los autocomentarios que introducen *El fósforo* podrían intercambiarse con cualquiera de los poemas que les siguen. Con ellos comparten lenguaje, tono y lógica; son indiferenciables. ¿Pero qué claves nos ofrecen?: 1) Que el poemario persigue la forma de un ensayo general de ópera. 2) Que sus personajes principales son una soprano, un tenor, el director y el apuntador. 3) Que la obra cuenta «la historia de un poeta viejo y sin esperanza (...) enamorado de una muchacha con inquietudes sociales y artísticas» (14). Al final de la última nota, un seísmo (¿la poesía?) agita todos los planos, los confunde o más bien revela su conexión. Una página después, comienza el primero de los tres actos de *El fósforo astillado*.

De forma parecida a estos autocomentarios operan las acotaciones a pie de página que acompañan a los poemas y que, bajo el rubro «cuaderno del apuntador», constituyen uno de los grandes aciertos del libro. Conformado por glosas, variaciones o contrapuntos a los poemas, el cuaderno del apuntador es un volumen disperso, cuyos fragmentos se integran en la ficción como las notas de los cuentos de Borges, o más bien como las del poemario *Matar a Platón* (2004) de Chantal Maillard. Unas veces, el apuntador se adelanta al poema dejándonos elucubraciones como las de “El cohetero en la nieve”: «*El apuntador rezongando: / Porque un suelo nevado era el antónimo de un cielo nocturno: ¿la espalda de la metafísica y, por ende, el símbolo máximo del existencialismo?*»⁴. Otras veces, lo que se antepone es una simple didascalia. Así en el poema IV de “En la ascensión”: «*(Se ve la puerta de un teatro. De él empieza a salir la compañía. Se sonríen, se felicitan y se marchan. No se ve nada más.)*». La frontera que separa aparato crítico y ficción es tan permeable como la que separa realidad y representación; de uno a otro lado fluye la literatura.

Puede calificarse a *El fósforo* como un libro hiperconsciente, que se incardina en el debate sobre los conflictos entre modernidad y posmodernidad,

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

y produce literatura en el espacio de colisión. Un libro que se burla y, al mismo tiempo, piensa sobre ello: «Verán: el yo lírico es uno de esos saquitos / con una cara dibujada a los que les crece / un pelo de hierba verde cuando se los riega»⁵. Sus poemas son una muestra clara de algunas de las insistencias de la poesía española actual (verso largo o prosa poética, sintaxis yuxtapuesta, experimentalismo, radicalización de la elipsis, imaginario irracional combinado con un fuerte discurso teórico, etc.). Varios inéditos fraguan, además, una caricatura de la crítica y su sentido caduco de la actualidad: «Entonces se me dijo modernista y que había perdido la ironía; me fue aconsejado que no hablara más ya de seda ni animales en peligro de extinción, porque cuando definitivamente se extinguieran, habría de recortar esas palabras con tijeras de las páginas o mi obra quedaría envejecida»⁶.

En el juego de muñecas rusas que propone *El fósforo*, el autor parece ser el personaje protagonista de una obra, cuyo ensayo general está siendo representado por un tenor y una soprano. En las capas de ese juego, hay —como señala Rubén Martín— «una máxima precariedad de los significantes: realidad y representación se tornan indiscernibles, se solapan, se alternan, se contradicen»⁷. Si hubiera que señalar una sola dominante, creo que sería la polémica, una brutal polémica. Cuando parece imponerse una idea, un tono o un discurso ideológico, el poemario cambia el ángulo del espejo hasta que tono, idea y discurso se ven súbitamente cuestionados, a menudo hasta el ridículo: «¡Qué viento hace!: ¡cómo gira hoy la bola del mundo, nuestra Tierra! / Los zancudos están ahí subidos / para ver cómo se cumple allá a lo lejos la utopía emancipadora, / el final de la historia»⁸.

El fósforo astillado no maneja zonas reconocibles de la realidad. Es más bien una versión paródica en cuyo mundo paralelo se lee un cuadro como si fuera un paisaje y un paisaje como si fuera un cuadro. Persiste, sin embargo, la voluntad de liberar a las cosas de su doble, de devolverles la esencia que perdieron tras ser representadas⁹. Siendo las contradicciones de la sublimación un tema central del libro, no es extraño que haya además una explicitación constante del recurso onírico, una vinculación de la visión poética

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

con el sueño diurno, esa ficción análoga. Su constatación: el fracaso de la utopía del lenguaje. Se puede decir que *El fósforo* es un poemario que se niega a sí mismo, autofagocitándose hasta llegar al no-poemario. Lenguaje que se topa con la incapacidad del lenguaje, su poesía aspira aún a la totalidad perdida, pero tropieza a cada rato. De la frustración de esa búsqueda nace la melancolía que invade el libro, magistralmente combinada con un humor que oscila entre la ingenuidad de la ternura, el grotesco y el más terrible de los sarcasmos.

2

El fósforo astillado no es el guión de una obra de teatro, es el ensayo de una ópera. La diferencia es clave. Y entonces, ¿por qué *teatro lírico*? Quizás:

1. Por el cóctel de comedia y tragedia que se encuentra en el origen barroco del género. Sin duda *El fósforo* tiene algo de ópera bufa o *singspiel*, aunque esté pasado a cuchillo por la tragedia moderna. Durante el siglo XVIII, antes de que los elementos cómicos fuesen desterrados de la ópera, un buen número de libretos ofrecían dos tramas, una cómica y otra seria, a modo de ópera dentro de la ópera¹⁰. El último libro de García Román parece uno de esos libretos de doble argumento, pero con las páginas accidentalmente barajadas.

2. Por el carácter melodramático, entendido como una incorporación de música a pasajes de temática sentimental con efectos antinaturalistas. En este sentido, se puede decir que en *El fósforo* oscilan los momentos de *bel canto*, donde el virtuosismo estético neutraliza el ridículo, y los momentos de parodia del melodrama, donde prima la sobreactuación folletinesca. Como si convivieran Maria Callas interpretando a *La Traviatta* de Verdi y Hugues Cuenod interpretando a *Pitichinaccio* en *Los cuentos de Hoffman* de Offenbach.

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

3. Por el predominio de la música sobre el texto. En éste y otros aspectos puede leerse una influencia wagneriana, no filtrada por la lectura de Baudelaire. No se trata ya de que los sonidos sugieran colores y los colores melodías, mediante analogías que revelan la unidad del mundo, sino de una consagración a la música como consecuencia, en el caso de *El fósforo*, de una creciente desconfianza en las palabras.

4. Por su enorme estilización, en el sentido orteguiano de des-realización o deformación de la realidad. La distancia, el éxtasis lírico y el artificio ubicuo del género operístico tiene una gran presencia en *El fósforo*, aunque a veces son percibidos como un destino trágico de la poesía contemporánea, incapaz de aprehender frontalmente lo bello. Quizás ha sido éste uno de los ejes de las vanguardias. De hecho, según la lectura de Lyotard, la vanguardia se encuentra más cerca de lo sublime que de lo bello¹¹. Lo sublime entendido como realidad que sobrecoge por su grandeza en tal grado que resulta imposible darle una forma sensible. Como realidad conectada con la idea de un absoluto que no puede ser representado. O tal vez sí: «la representación —escribe García Román— para ser fiel tiene que deslumbrar como lo hace la vida; y para estar viva ha de dar el salto al vacío de la performance» (pág. 14).

3

Resultaría productivo asomarse al concepto moderno de ironía y grotesco en busca de una referencia de *El fósforo astillado*: «En aquellos tiempos ser moderno consistía netamente en la ironía. / (Por ejemplo si algo nos dolía o hacía mucho daño / procurábamos siempre aún así sonreír.)»¹².

Lo grotesco fue definido por Wolfgang Kayser como aterrador y hostil, extraño e inhumano, ridículo y caricaturesco: «Lo grotesco es el mundo distanciado. (...) Deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares»¹³. De toda una larga tradición, *El fósforo* parece inclinarse por la variante existencial: la

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

tragicomedia kafkiana, el esperpento valleinclanesco, la mascarada de Pessoa. Por eso pueblan sus versos animales y objetos de función insólita, monstruos, seres anormales y disfrazados, afines también al expresionismo alemán. Hay en los poemas una filtración de lo abyecto que, frente a la desideologizada conceptualización freudiana de *Unheimliche*¹⁴, produce un malestar de origen político muy concreto: el del capitalismo tardío.

En su ensayo *Las luchas de clase en Francia* (1850), Marx señaló que algunos episodios históricos son representados en el escenario, mientras otros se desarrollan entre bambalinas. En *El Dieciocho Brumario*, Napoleón es definido como una marioneta, un «personaje grotesco» que concibió la vida social de las naciones como una «gran mascarada»:

La misma burguesía representaba la comedia más completa, pero con la mayor seriedad del mundo, sin faltar a ninguna de las pedantescas condiciones de la etiqueta dramática francesa, y ella misma obraba a medias engañada y a medias convencida de la solemnidad de sus acciones y representaciones dramáticas, tenía que vencer por fuerza el aventurero que tomase lisa y llanamente la comedia como tal comedia¹⁵.

Quizás el capitalismo tardío desarrolla sus estrategias entre bambalinas y quizás por ello resulta tan pertinente la escenificación paródica de su mascarada. Una mascarada que es también la del arte y que puede llegar a transformarse en un cortejo fúnebre: «Contemplas mi careta: se ha endurecido, se está haciendo ósea, / sus orificios, las cuencas de los ojos, vuelven a cubrirse de una capa de hueso / como trepanaciones. / Se ha cerrado. Es una máscara mortuoria»¹⁶. Como en la película *Candilejas* (1952) de Chaplin, el artista es un payaso alcohólico y decadente cuyo ataúd será su propio tambor. A este respecto, resulta interesante la distinción que hace Vicente Luis Mora: «La *cuarta pared* es en *El fósforo astillado* la del inconsciente de cada personaje, la salida del escenario no es hacia fuera, sino hacia dentro. Ya no hay sólo voces enmascaradas, como en la dramaturgia poética moderna, sino máscaras caminando y alguien —otra máscara— que

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

sostiene el discurso y les deja espacio para que fluyan»¹⁷.

Si para Víctor Hugo lo grotesco era la irrupción de la vida en el teatro o, como dice Juan Carlos Rodríguez, «la necesidad de que la escena se convierta en *vida natural*»¹⁸, puede decirse que los poemas de *El fósforo* beben la tradición de un personaje de inclinaciones grotescas: el llamado *necio santo* o *sabio loco*, muy presente en las tres religiones del Libro y que llega en diferentes formas hasta hoy (véase, por ejemplo, *El idiota* de Dostoievski, *Los siete locos* de Arlt o *El mal de Montano* de Vila Matas). Peter L. Berger rastreó el origen cultural de esta figura en “La locura de la Redención”¹⁹, donde explica que el grotesco es la respuesta estética más eficaz para expresar el encuentro con una otredad absoluta que hace añicos la experiencia cotidiana.

Aunque el encuentro al que se refiere Berger es de índole religiosa —algo que no se contradice, por otro lado, con el discurso de García Román—, el razonamiento sigue siendo válido para entender la aparición de lo grotesco en una sociedad donde el relato de la experiencia ha sido puesto bajo sospecha. Desde cierta lógica, sólo un loco sabio puede penetrar en un hecho de la realidad totalmente incomprensible, injusto o violento. Cuando la realidad ordinaria estalla en pedazos, solo él puede conservar la clarividencia y decir la verdad, porque sus extravagancias le hacen parecer ridículo e inofensivo. Para Berger la locura es «un acto de magia a través del cual se hace aparecer un contra-mundo. Este contra-mundo sirve para iluminar las realidades del mundo ordinario, característicamente de un modo burlón o crítico» (pág. 307).

Adentrándose en el universo carnavalesco, los poemas de García Román transforman la seriedad en humor y el humor en tragedia, sin llegar a perder su ambivalencia: «Aún debes explicarme por qué alternas tus tonterías con tus «sublimidades». // Compréndeme. Es que, ¿sabes?, cuando estás / a punto de decir, a las palabras que rodean la palabra / les entra la risa floja»²⁰. En este punto, el humor se convierte en la gasolina de una imparable metamorfosis lúdica que recuerda a José Bergamín o Ramón Gómez de la

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

Serna. Y sin embargo, a menudo, en la risa se esconde la amargura y el patetismo. Puede haber dolor hasta en un juego de palabras, en una repetición infantil cuya ternura se vuelve terrible. Atravesados por una ironía trágica, los poemas adolecen de un esfuerzo por sonreír que se transforma en mueca.

En *El fósforo*, el ojo de Dios trata de resistir dentro del triángulo belleza-bondad-inocencia. Hay algo que aún no ha sido mancillado y hay un esfuerzo por salvaguardarlo: «Nos pintamos los labios y comenzamos / a besar tus cuadernos escolares tan sólo con el labio superior, / sellando así tu inocencia con algo parecido a un bigote». Pero el humor más ingenuo puede dar abruptamente un giro macabro. Entonces la tragedia deviene inevitable: «Cuando la princesa besó al sapo, éste se convirtió en un príncipe, / cuando la princesa besó al príncipe, éste se convirtió en dos príncipes / y cuando la princesa besó azorada a los dos príncipes, / todos juntos se convirtieron en un solo muerto»²¹.

4

Desde que la Generación del 27 emprendiera una relectura de Góngora, es fácil detectar los puentes que unen barroco y vanguardia dentro de la poesía española. De dicho encuentro, García Román conserva el cultivo extremo de la imagen, el hermetismo, el culturalismo, la ultracodificación metafórica y cierta violencia sintáctica. *El fósforo astillado* es un libro de grandes especulaciones, abortadas por interpelaciones abruptas, elipsis brutales e imágenes contundentes como piedras. Más complicado es afrontar, después del surrealismo, la pervivencia de la deshumanización. Al menos puede hablarse, en el caso de García Román, de una proyección de la poesía como arte de minorías, aunque ésta sea más una consecuencia estética que una búsqueda. Lejos del mesianismo orteguiano, sus versos no se erigen como el producto de una élite rectora sino que huyen de las masas, de los lugares comunes, del *mainstream*²². Su poesía parece más interesada por la

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

sinrazón de los ismos que por la vanguardia constructiva que tanto le obsesionaba a Ortega²³. Es más Dadá y Zaum que cubista; no tiene miedo al absurdo, a lo ininteligible: «Yo hago un puzzle con piezas sobrantes y perdidas. No sé cuál es su fin. / Tan sólo sobrevivo, cuido la hierba blanca que crece bajo mi cama»²⁴.

James Joyce o Lezama Lima construyeron jeroglíficos complejíssimos pero desentrañables: hay una Verdad —parecían afirmar— pero está escondida y el mundo es su laberinto. Poeta culturalista pero descreído, García Román discute la lógica que conecta unas cosas con otras. Sus poemas no persiguen las razones ocultas del simbolismo pero tampoco las razones inconscientes del surrealismo: no hay lógica en ellos porque la transformación del mundo es libre: «Estoy aquí sentado mientras unas cosas se transforman en otras cosas / con las que en un principio no guardaban ninguna relación»²⁵. Asociación libre que no carece de sentido, porque lo crea. Para hacerlo, García Román se nutre de la imaginación irreverente y obtusa de la infancia, ésa que se impone a veces a la tragedia y al desengaño.

Cuando no lo logra, porque la muerte es ubicua, puede percibirse la presencia del que es probablemente el mayor interlocutor de estos textos: el expresionismo y post-expresionismo centroeuropeo. La poesía de García Román dialoga con la iconografía de Kurt Schwitters, Otto Dix o Franz Marc. Con George Trakl, comparte la prevalencia de imágenes sobre conceptos, la desolación, la idealización de la naturaleza, el imaginario cristiano o la visión del capitalismo en decadencia. Sus versos tienen el sello errático y dubitativo de la pluma de Robert Walser, su afán por la desubicación, su lúdica infantil. También la estética del exceso, el amor disparatado por la ingenuidad. Y la nieve, claro, la nieve («nieva cuando alguien quiere convertirse en el interior de otro algo»²⁶).

Más allá del idealismo de Rilke²⁷, parece acertado situar la poesía de García Román en el encuentro entre Celan y Heidegger, que no casualmente propició la poeta Ingeborg Bachmann²⁸. Creo, de hecho, que el siguiente fragmento de Paul Celan explica muchas de las claves de la poesía de García

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

Román:

Ahora soy una persona a la que le gustan las palabras simples. Es cierto, me he dado cuenta, mucho después de este viaje, de que había una gran maldad e injusticia en el mundo que ahora he dejado, pero creí que podía agitar los cimientos si llamaba a las cosas por su nombre correcto. Supe que una empresa tal significaba regresar a una absoluta *naïveté*²⁹.

5

Entre 1969 y 1979, Eugenio Montale escribió y regaló a Annalisa Cima una colección de poemas manuscritos que, más tarde, se convertirían en *Diario postumo. 66 poesie e altre*³⁰. Protagonista de *El fósforo* es también la homónima Annalisa, de claras reminiscencias montalianas. Si el ojo de Dios intenta resistir dentro del triángulo belleza-bondad-inocencia, se diría que su verdadera encarnación es este personaje femenino, que encuentra paralelismos en los poemas inéditos de García Román. En ella fragua por momentos la idea clásica de la amada, aunque Annalisa tiene cuerpo y devuelve al mundo el cuerpo que el logos le robó. No da sentido al narrador sino al universo; al narrador le enseña el camino. Como si, en realidad, fuera una fusión entre Dios, Virgilio y Laura. Un cuerpo no especulativo cuya coincidencia con la convención patriarcal deviene en virtud gracias a la crisis del logocentrismo.

Los poemas de García Román podrían ser espiritualistas como los de Trakl, pero hay en ellos una maravillosa lectura fisiológica del universo, una biología de lo inerte: «¿De la pared emergen animales? El jabalí y el ciervo / no quieren ser tan sólo una cabeza. Vienen de la pared con el ameno / trotecillo de lo irracional»³¹. El amor (bello y bueno) no imagina el mundo sino que lo mueve, lo transforma porque es parte de él. Por eso el amor, desde la absoluta *naïvité* de Celan, es la forma verdadera de nombrar: «Tú lo llamarías por su nombre, porque tú llamabas a las cosas amándolas, exactamente iguales a la cifra que en ti encontraba mundo, el hueco exacto para no ser

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

algo solo»³².

El fósforo astillado tiene dos protagonistas que, en cierta medida, reaparecen en los poemas inéditos. Un narrador masculino cuyos arrebatos sublimes son frustrados por la conciencia de la muerte, cuyas acciones se evidencian como gestos y a quien las emociones se le vuelven grotescas, consciente de su propia futilidad y por ello siempre ridículo: la pura máscara. Un personaje femenino, idealizado y descrito en segunda persona, encarnación de la *naïvité* y, por tanto, capaz de relacionarse de forma auténtica con el mundo. Ambos mantienen entre sí diálogos absurdos, de lógicas contrapuestas que evidencian la intransitividad de toda comunicación: «¿Cómo era la cabeza de los jerséis antes de que se la cortasen? // No me interrumpas más. Sabes que debo irme»³³.

Pero, en medio del sinsentido, el amor «es el deporte de los ángeles», la búsqueda desesperada del alma, ridícula y al mismo tiempo conmovedora. De hecho, se podría decir que, en la poesía de García Román, el ser humano es un ridículo conmovedor. Annalisa posee un amor equiparable a Dios, al origen de las cosas antes de que fueran disgregadas y torpes y pobres. Aunque no es la caída del hombre en el mundo lo que ha dejado a las cosas en ese estado, sino el arte y sus «bailarinas con los cordones desatados». «Pero hoy no se van a tropezar —continúa el poema—. / Porque tú te has llevado la ironía. ¡Estamos libres! / Libres de la ficción y del lenguaje, porque nos amamos...»³⁴. Hacia ese estado peregrinan todos los poemas. De ahí *La adoración*, que da título a los inéditos: «Pues contigo era así: algo podía ser torpe o inane, pero en torno a las cosas que veías crecía una hiedra buena y cuando alguien se acercaba a enjuiciarlas, ya estaba en cambio allí aquella hiedra y sus pájaros unidimensionales, como una dignidad. Entonces lo que veían no eran las cosas, sino lo que tú amabas»³⁵.

Durante el desenlace de *El fósforo*, la muerte del autor, que al fin ha logrado soñar un poema, supone también la desaparición del escenario donde se estaba ensayando la obra: «Yo soy un viejo teatro», afirma durante su agonía («Una enfermedad le estaba poniendo cara de muñeco»). La

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

compañía se marcha y sólo queda Annalisa («¿Annalisa? No, ya no es Annalisa»), a quien el poeta le cuenta su prefiguración de un final trágico: «Tú seguirás y yo ya no estaré (...). Te acercará descalza a los interruptores, / apagarás las lámparas de araña del teatro (...). Se rasgará el telón como el velo del templo / y las palabras dichas permanecerán como hojas de hierba a la intemperie. / Un viento las brizará y las pondrá en cursiva». Durante la agonía del autor, la ficción soñada se desvanece, llevándose todo. ¿Y a ella, que escapó del divorcio de lo simbólico, también se lleva a ella?: «el trozo de coral se ha puesto gris, ha muerto, // pero tú eres real. Tú eres real».

Así termina la historia de *El fósforo astillado*³⁶. Si se dijera una sola vez, «tú eres real», el final del poemario habría sido de un romanticismo convencional. La repetición, sin embargo, está llena de implicaciones: es una doble afirmación que, profundamente, funciona como negación o al menos como duda; es una insistencia que transmite el empeño de quien habla por autoconvencerse. Como si debajo de su discurso pujara una verdad inconfesable. En ese sentido, la repetición tiene algo de denegación o *Verneinung* freudiana. Denegación, sueño e ironía recurren al contrasentido, no sólo para sustituir una realidad que produce rechazo, sino sobre todo para profundizar en espacios que de otra forma permanecerían ocultos. Por eso «la poesía ha de describirse como un palimpsesto»³⁷.

6

El fósforo astillado termina, como decía, con una prefiguración de la muerte del protagonista, contada por él mismo durante su agonía y ascensión paródica al cielo: «¡Oh, pero si ya acaricio los mogotes de gamo en la cabeza de Moisés niño!»³⁸. Esa anticipación es una de las muchas que acontecen en un poemario que superpone las posibilidades del ser y del mundo, aplicándoles una óptica de pesadilla. Como si fuera un sueño, el narrador mete la mano en la baraja de lo posible, buscando la carta que perdió, la que nunca llegará, porque siempre sale el comodín de la parca. Hay una relación,

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

escribió Lezama Lima, «entre el tamaño de un poema y la forma como caemos en la muerte. Si la poesía se nutre de la discontinuidad, no hay duda de que la más lograda y gravitante discontinuidad es la muerte»³⁹.

El fósforo astillado parece uno de los mundos posibles de Leibniz, construido sobre las verdades intermedias, esas que no son ni las verdades positivas de la voluntad de Dios ni las verdades de razón de las matemáticas, sino tan sólo las verdades que versan sobre lo posible y jamás realizado. De *Inland Empire* (2006), de David Lynch, es la siguiente cita que antecede a *El fósforo*: «—¿Y tú estás disfrutando, Freddy? —Bueno, hay una red muy vasta, ¿no?, un océano de posibilidades» (pág. 11). Sobre el análisis de la *mediedad*, entendida como los modos de ser reales y posibles del hombre, parte también *El ser y el tiempo* de Heidegger. El hombre vive instalado en la proyección de sus posibilidades. Arrojado a la mentalidad del «se», es incapaz por definición de una existencia auténtica y sólo logrará reapropiarse cuando comprenda, anticipándose, que la posibilidad más suya, insuperable y cierta no es otra que la muerte. «Por eso, precisamente por eso, / a punto de morir, / has soñado un poema»⁴⁰.

Pero antes disponemos de un espacio de tiempo, ese periodo durante el cual algo sucede o está previsto que suceda. El problema es que cada punto del universo contiene una red de acontecimientos que componen su actual momento y es imposible afirmar que exista un presente absoluto. El espacio-tiempo es relativo, como ya aventuró Leibniz. No se pueden asegurar las consecuencias de un hecho: la transformación del mundo es impredecible. Quizás por eso el narrador del poema “Espacio de tiempo” afirma: «Estoy aquí sentado mientras unas cosas se transforman en otras cosas / con las que en un principio no guardaban ninguna relación»⁴¹.

Se diría que en *El fósforo astillado* la esencia de las cosas, su raíz, está en aquello que les otorga su función (del árbol no la verticalidad, sino sus pájaros, su procesionaria). El esqueleto sale afuera como si fuera una guirnalda: la estructura se convierte en la piel de las cosas. ¿Explica la pérdida de verticalidad que el mundo se haya vuelto intransitivo? Quizás sí: *El*

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

fósforo astillado es una revelación hecha pedazos antes de ser revelación. O quizás no: «Porque lo has roto y sin embargo lo has creado: / has encendido el fósforo». Como decía Lezama, lo posible puede actuar sobre lo imposible engendrando un posible en la infinitud⁴². «Quizás los pasados imposibles sean un futuro»⁴³, escribe García Román.

7

Atendiendo al destino de las vanguardias clásicas, se ha afirmado que el furor experimental puede derivar en una entrega suicida al caos. Como sabemos, no es necesariamente así. Dejar fluir el desorden puede ser una manera de cuestionar los fundamentos de una razón que, tras los fracasos civilizatorios del siglo XX, se ha mostrado a todas luces precaria. Así, en los poemas de García Román, la irracionalidad se convierte en materia prima que escapa de forma intermitente a la autoridad de la inteligencia abstracta, permitiendo la renovación de sus estructuras.

Una propuesta ideológica cerrada, estable y rotunda consigue la adhesión de los que ya eran previamente adeptos y el rechazo de los que nunca lo serán. Una propuesta que utiliza con intención la ambivalencia impregna *al otro* —supongamos que al lector—, abriendo la posibilidad de una modificación. En ese sentido, la poesía de García Román es *viscosa*. Y lo viscoso, como dijo Sartre, no es dócil pero aparenta serlo:

Si un objeto que sostengo entre las manos es sólido, puedo soltarlo cuando guste [...], sin embargo, ahí está lo viscoso para invertir los términos; [mi yo] se ve repentinamente comprometido, abro las manos, quiero soltar lo viscoso y se me pega, tira de mí, me absorbe⁴⁴.

He señalado cómo la poesía de García Román se nutre de diferentes elementos irracionalistas. Es cierto, aunque a menudo tiene más de deconstrucción de la racionalidad que de irracionalidad. Muchos atribuirían a ese trabajo un carácter vanguardista, yo hablaría más bien de

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

experimentación. Para Zygmunt Bauman, la idea de vanguardia (o *avanzadilla*, como contraposición a retaguardia) implica una concepción del espacio y del tiempo ajena al desorden de la posmodernidad, a su negación de la linealidad: la vanguardia se debe a su fe en la naturaleza progresiva de la historia⁴⁵. Aun aceptándolos, esos parámetros son aplicables fundamentalmente a los movimientos clásicos de vanguardia. Desde mediados del siglo XX puede hablarse, más que de la desaparición de la vanguardia, de su institución como tradición de la ruptura (Octavio Paz), de su desintegración como fenómeno estructural (Naín Nómez) o de su reescritura crítica (Marcuse).

De dicha reescritura se nutren los poemas de García Román, cuyos monólogos a la deriva conforman una especie de recitativo dramático interrumpido. Y también su utilización desquiciada de referencias culturales como si fueran residuos: objetos inconexos y amalgamados de borrosa referencialidad que se mueven de forma aleatoria, como un móvil de Calder. Al respecto escribe Carlos Pardo: «Los poemas de García Román utilizan el material de deshecho cultural —discos, cómics, conceptos— para que brote una belleza nueva. La ambición es que todo pueda ser poema»⁴⁶. La poesía de García Román comparte, además, una contradicción con los llamados *ismos*: el aislamiento que puede producir la complicación de las formas artísticas. A veces, sin embargo, la experimentación es capaz de tensar los límites de la comprensión sin llegar a quebrarlos, cuestionando incluso el propio ejercicio de la comprensión. No es lo mismo dinamitar el puente que te une al lector que plagarlo de grietas, de forma que todo el que cruce lo haga temeroso de su fragilidad.

El fósforo astillado utiliza recursos tradicionalmente asociados a la poesía narrativa (personajes, escenario, argumento), trastocando su función hasta revelar la imposibilidad de toda historia. Los poemas trascurren en efecto sobre el escenario de un poderoso imaginario surreal, cuyos personajes fraguan la subjetividad radical del poeta, el ser disgregado que es en todo. *El fósforo astillado* constituye, en este sentido, un puzle donde las piezas no

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

encajan. No se trata de un conglomerado cubista que busca revelar la esencia de las cosas superponiendo sus perspectivas. Más bien diría que nos encontramos frente a una conceptualización del arte como voluntad —quizás trágica— de significar y de la belleza como sentido inaprensible que produce y persigue el poema con ansiedad. Siempre paródica, la figura del poeta está atravesada por un trágico patetismo y una ambición irrealizable a la que todavía puede dar forma la literatura:

¿Juraste decir la belleza, toda la belleza y nada más que la belleza?

¿Es ésa tu poética?

Equilibrismo, puro equilibrismo de palabras —añades.

La literatura es una coordenada entre la sintaxis y la utopía⁴⁷.

Aun trabajando el mundo como estructura, las astillas poéticas de García Román no remiten a la esencia del fósforo sino que la transforman: conducen la idea de fósforo «a otro uso y por tanto a otra esencia»⁴⁸. Sólo el autoritarismo puede imaginar una única esencia para cada idea. Por eso, el apuntador se pregunta qué sucedería si abotonáramos las cosas a sus usos, si pusiéramos «un botón en lugar de un dogma o de una idea». Alcanzaríamos, «en definitiva, una sutil dictadura consistente en botones dispersos por la piel de las cosas»⁴⁹.

Hay aliento constructivo en el experimentalismo de García Román: «Porque lo has roto y sin embargo lo has creado: / has encendido fósforo»⁵⁰. Marcuse decía que las verdaderas obras de vanguardia «comunican la ruptura con la comunicación»⁵¹. Su distancia es una forma de alejamiento de la unidimensionalidad de la racionalidad tecnológica. Quizás ese proyecto conduzca inevitablemente a un callejón sin salida. Yo me quedo con el aforismo de Robert Walser: «En el asunto del amor, todo fracaso es casi una dicha»⁵². Quizás también en el arte. *Ahora duerma o sueñe quien desconfía de todas las estructuras.*

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

Notas

¹ Entre noviembre de 1932 y marzo de 1933, Eliot impartió un ciclo de conferencias en la Universidad de Harvard que se publicaría bajo el título *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933). Eliot, T. S., *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets, 1999 (trad. Jaime Gil de Biedma).

² Salvador Bueno, "Un cuestionario para José Lezama Lima" (1970), en *Paradiso*, ed. crítica de Cintio Vitier, Madrid, Colección Archivos, 1988, pág. 730.

³ Ver "The philosophy of composition" (1846) en *The Complete Works of Edgar Allan Poe, vol. I: Poems*, Cosimo, Nueva York, 2009, pág. 298.

⁴ "El cohetero de la nieve", en *El fósforo astillado*, pág. 92.

⁵ "Perro raro que muerde al amo", en *El fósforo astillado*, pág. 59.

⁶ Las citas proceden del "Capítulo 00. Del nacimiento de la melancolía" y del "Capítulo 0. De la quitanieves del universo".

⁷ Martín, Rubén: "El fósforo astillado de Juan Andrés García Román", en *Un cuerpo extraño*, 8/7/2009. URL: <<http://uncuerpoextrano.blogspot.com/2009/07/el-fosforo-astillado-de-jagarcia-roman.html>>

⁸ "Flores buenas", en *El fósforo astillado*, pág. 43.

⁹ Tanto Javier Moreno (*Revista de Letras*) como Rosa Benítez Andrés (*Afterpost*) han señalado en este punto la influencia del pensador francés Clément Rosset y su idea del rechazo del doble como ideal.

¹⁰ Inspiradas en la *commedia dell'arte* y el *intermezzo*, las tramas cómicas de estas óperas, que buscaban atraer a un público más amplio, terminaron divorciándose de las serias hasta crear la ópera bufa, cuyo primer exponente reconocido es *La serva padrona* (1733) de Pergolesi. Ver Honolka, Richter, Nettle, Stablein, Reinhard y Ángel, *Historia de la música*, Madrid, Edaf, 1980, pág. 160.

¹¹ Lyotard, J. F. (1988), "Lo sublime y la vanguardia" y "Después de lo sublime, estado de la estética", en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

¹² Ver "Capítulo 00. Del nacimiento de la melancolía. II".

¹³ Kayser, Wolfgang (1957), *Lo grotesco*, Buenos Aires, Nova, 1964, pág. 224. El mismo Juan Andrés García Román ha realizado en 2010 una traducción de ese libro para Antonio Machado Libros y bajo el título *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*.

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

¹⁴ «*Das Unheimliche*» (en inglés «*uncanny*») es una distorsión cognitiva conceptualizada por Freud en un ensayo homónimo de 1919, en virtud de la cual un objeto produce al mismo tiempo una repulsión y una atracción que se resisten a la racionalización. «Lo abyecto» es la versión que Kristeva elaboró del concepto freudiano, añadiendo la idea de resistencia al orden simbólico.

¹⁵ Karl Marx (1851-52), *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, en *Obras escogidas*, Moscú, Editorial Progreso, 1973, pág. 454-455.

¹⁶ “En la ascensión (Dios tenía el rostro espiralmente deformado)”, en *El fósforo astillado*, pág. 104.

¹⁷ Mora, Vicente Luis, “10 notas para explicar(me) *El fósforo astillado*”, en *Cuaderno de lecturas*, 26/2/2009. URL: <<http://vicenteluismora.blogspot.com/2009/02/10-notas-para-explicarme-el-fosforo.html>>

¹⁸ Rodríguez, Juan Carlos (1984), *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial, 1994, pág. 168.

¹⁹ En Berger, Peter L. (1997), *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Cairós, 1999, págs. 297-311.

²⁰ “La mañana según tu evangelio y el mío, II”, en *El fósforo astillado*, pág. 56.

²¹ Las dos últimas citas proceden del inédito “Capítulo 00. Del nacimiento de la melancolía”.

²² Aunque pueda verse en esta huida un aura aristocrática, hay en ella mucho de lo que movió a Paul Celan a declarar su intento de limpiar el lenguaje de «siglos de escombros de viejas mentiras» (Waldrop, Rosemarie, *Paul Celan, Collected Proses*, Nueva York, Routledge, 2003, pág. 4).

²³ No casualmente, Ortega comienza su *Deshumanización del arte* rechazando esos ismos: «Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula: bastará con enfilear palabras sin nexos, o trazar rayas al azar» (Madrid, Espasa Calpe, 1993, pág. 65).

²⁴ “Has soñado el poema (la lágrima centrifugada)”, en *El fósforo astillado*, pág.100.

²⁵ “Espacio de tiempo”, en *El fósforo astillado*, pág. 68.

²⁶ “El cohetero de la nieve”, en *El fósforo astillado*, págs. 92-94.

²⁷ De Rilke, García Román ha traducido *Los poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa* (Barcelona, DVD, 2008) y *Mitsou. Historia de un gato seguida de Cartas a un joven pintor* (Valencia, Artemisa, 2007), obra conjunta con Balthus. Además, ha traducido una antología del joven poeta alemán Arne Rautenberg (*Poemas no escritos*, Ediciones del

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

Festival de Cosmopoética, 2009) y las *Elegías* de Friedrich Hölderlin (Barcelona, DVD, 2009).

²⁸ Entre 1947 y 1948, Ingeborg Bachmann realizaba una tesis doctoral sobre Heidegger, cuya obra fue progresivamente dando a conocer a Celan. Ambos compartieron fascinación y grandes suspicacias hacia el pensamiento de este gigante alemán de pasado nazi. En su ensayo *Paul Celan and Martin Heidegger: an unresolved conversation* (2006), James K. Lyon señala la existencia de un fructífero diálogo epistolar inédito sobre Heidegger entre Bachmann y Celan (Baltimore, John Hopkins UP, pág. 2).

²⁹ Waldrop, Rosemarie, *Paul Celan, Collected Proses*, Nueva York, Routledge, 2003, pág. 4. La traducción del inglés es mía. La palabra *naïveté*, del francés «ingenuidad», está en el original.

³⁰ La Fondazione Schlesinger de Lugano empezó a editar el volumen en 1986, en forma de *plaquettes* de seis poemas, tal como Montale había querido. La publicación completa no llegaría hasta 1996.

³¹ “La primera cena”, en *El fósforo astillado*, pág. 21.

³² Del inédito “Capítulo 0. De la quitanieves del universo”.

³³ “Espacio de tiempo”, en *El fósforo astillado*, pág. 68.

³⁴ “En la ascensión (Dios tenía el rostro espiralmente deformado), II y III”, en *El fósforo astillado*, págs. 103-104.

³⁵ Del inédito “Capítulo 0. De la quitanieves del universo”.

³⁶ Exceptuando, claro, “¿Quién habla ahí?”, último poema del libro, que funciona como coda.

³⁷ “¿Quién habla ahí? (Aurora en Palermo)”, en *El fósforo astillado*, pág. 107.

³⁸ “En la ascensión (Dios tenía el rostro espiralmente deformado)”, en *El fósforo astillado*, pág. 104. «Los mogotes de gamo de Moisés» hacen referencia a los pequeños cuernos con los que el profeta aparece a menudo representado. El rasgo procede de una traducción errónea del capítulo del *Éxodo* 34:29-35, donde se dice que Moisés tiene «un rostro del que emanaban rayos de luz». Por una interferencia con el hebreo, San Jerónimo lo tradujo en la *Vulgata* como «su rostro era cornudo».

³⁹ Lezama Lima, “X y XX” (1945), en *El reino de la imagen*, Caracas, Ayacucho, 1981, pág. 215.

⁴⁰ “El arca de Noé de los locos, los animales y los niños”, en *El fósforo astillado*, pág. 83.

⁴¹ “Espacio de tiempo”, en *El fósforo astillado*, pág. 68.

⁴² «Llevado el hombre a la última encina, brusco paredón o multiplicada jauría, ¿cómo organiza los ligamentos de su resistencia, qué nuevas facultades surgen entonces, más allá

[Continúa en la página siguiente]

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

de su aliento y de su piel? Esa situación in extremis lo lleva casi a tornarse en un animal de cerdillas defensivas. Pero es entonces cuando la luz busca ese punto que se mueve debajo de un caparazón. ¿Qué ha sucedido? Lo imposible ha obrado sobre lo posible organizando el reino de la posibilidad en la infinitud» (“La posibilidad”, cit. Remedios Mataix, *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Universitat de Lleida, 2000, pág. 20).

⁴³ “En la ascensión (Dios tenía el rostro espiralmente deformado)”, en *El fósforo astillado*, pág. 104.

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, Madrid, Alianza, 1989, pág. 734.

⁴⁵ Bauman dedica todo un capítulo de *La Posmodernidad y sus descontentos* a reflexionar sobre el tema: “El arte posmoderno, o la imposibilidad de la vanguardia” (Madrid, Akal, 2001, págs. 121-129). Por otro lado, como señala Eduardo Subirats, puede entenderse a los movimientos de vanguardia como parte de la dialéctica de la modernidad. Sobre el tema puede leerse “El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica” (Anthony Geist, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 514-515, 1993, págs. 53-64).

⁴⁶ Ver reseña de *El fósforo astillado*, en diario *Público*, 4/4/2009.

⁴⁷ Juan Andrés García Román, *El fósforo astillado*, Barcelona, DVD, 2008, pág. 35.

⁴⁸ “Está el director sentado en el escenario, pensativo”, en *El fósforo astillado*, pág. 72.

⁴⁹ “¿Asomado a la ventana traslúcida?”, en *El fósforo astillado*, pág. 80.

⁵⁰ “Está el director sentado en el escenario, pensativo”, en *El fósforo astillado*, pág. 72.

⁵¹ Herbert Marcuse (1954), *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 2009, pág. 98.

⁵² Robert Walser, *Escrito a lápiz. Microgramas III (1925-1932)*, Madrid, Siruela, 2007.

JULIA UCEDA

La extraña ¶ Diáspora ¶ La extraña ¶ Mariposa fugaz ¶ Si una mariposa se detiene en
tu mano, máatala ¶ Poemas limítrofes ¶ Apunte en Grafton Street ¶ Quisiera comer
lotos ¶ La dama extraña

LA EXTRAÑA

Siempre fui una extraña.
A veces me creía de la mano de todos,
entre luces y sombras,
mi voz entre las voces.
Una amistad de corazón de pájaro
empapaba mis manos.
Y de pronto las cosas me volvieron la espalda,
dejándome en el centro de una luz
tan pálida, tan fría...
Como de huesos.
Como de peces recién muertos.
Temblaba allí. Miraba
el detrás de las cosas,
las nuca, las espaldas,
los talones extraños,
el confuso revés de las sonrisas,
el secreto más triste y polvoriento
que nadie se confiesa. No podía
salir de aquella luz en la que nada
parecía —ni era— como antes.
¿Por qué yo?
Se me helaban
los labios de tristeza.
¡Si existiera
sin mirarme existir...!
Tal vez para tan poco...
Cuando de nuevo la luz se hacía

JULIA UCEDA

y mi cuerpo giraba de la mano de todos,
entre luces y sombras,
mi voz entre las voces,
un lejano recuerdo me oprimía.
Sigo siendo una extraña.

(De *Mariposa de ceniza*, Alcaraván, 1959).



JULIA UCEDA

DIÁSPORA

Si supiera qué indican cuando me indican...
Quién puede asegurarme que no soy sólo un nombre,
quién puede hallarme, cierta, en los contornos
maltrechos de mi sombra.
Quién puede colocarme de pie sobre la tierra
y quitarme después, y que en el viento
permanezca mi orilla irreparable.
Qué dedo me bordea la boca, no el hastío.
No sé si son palabras o sueños lo que llevo,
ni quién es ese pájaro que oscuramente huye
cuando amanece. Ni qué recuerdo,
ni qué es lo que todos me dicen que recuerde.
Una mano aburrida me ha dejado en el suelo
—en camino de luces detectoras de alas;
arcillas fugitivas por los cielos vacíos—,
encadenada a un ansia de palabras prohibidas,
de palabras que esperan la señal para el grito
que devuelva los cuerpos a sus almas errantes.
Es como si entre todos estuvieran ocultas
y viviéramos una consigna de silencio,
solos y peregrinos entre aguas y nieblas,
con las reseca sienes atravesando sombras,
esperando, esperando... Huyendo de los largos
reflectores que arrancan a Dios de su silencio.

(De *Extraña juventud*, Ediciones Rialp, 1962).

JULIA UCEDA

LA EXTRAÑA

*La fatica e'sedersi senza farse notare.
Cesare Pavese, Il vino triste.*

Me levanté sin que se dieran cuenta
y salí sin hacerme notar.
Había estado todo el día
entre ellos, intentando
hacerme oír,
procurando decirles
lo que me habían encargado.
Pero el recado que me dieron
no era preciso. El humo,
la música, el ruido de las risas
y de los besos —estallaban
como las rosas en el aire—,
eran más fuertes que mi voz. Cansada
de mi trabajo inútil,
me levanté,
abrí la puerta
y salí del hermoso lugar.
Desde la calle
miré por la ventana: nadie había
advertido mi ausencia.
Caminé. Volví el rostro:
ninguno me seguía.

(De *Sin mucha esperanza*, Ediciones Ágora, 1966).

JULIA UCEDA

MARIPOSA FUGAZ*Para Rafael Palacios*

Sería muy hermoso
ser muy joven ahora y no sentirse
extranjera en los viejos
lugares; no mirar desolada
las alas únicas caídas
y húmedas por la lluvia o por el llanto.

Van cayendo las hojas
y el viento se prepara ante el espejo
de los ríos dorados para el último
paseo entre las ramas
que perderán también sus alas y sus oros
apagados ya y fríos.

Estoy sola en mi casa sola.
Una canción llega hasta mí.
Es un mensaje
de primavera y esperanza,
de amor y gloria. Dice algo
luminoso de labios
amantes que se encuentran
más allá de los límites
de la vida, perdidos
los años, descifrada
la Esfinge. Pasa un eco
de bosques en la música que llena
mi casa sola donde yo estoy sola.

JULIA UCEDA

Fuera, la nieve —la evidencia
de morir algún día—
suavemente cae.

En los ríos temblando no quedan mariposas.
La muerte pasa entre los árboles
y su aliento de plata los desnuda
dejándolos inmóviles y duros:
son monjes invernales
de un rito extraño que nos estremece.

Lo hermoso ha muerto.
O duerme. Mariposas
heladas —no: sus alas— van cubriendo
los céspedes dormidos. Sé que un día
—yo no estaré— vendrá otra primavera.

(De *Poemas de Cherry Lane*, Ágora, 1968).

JULIA UCEDA

SI UNA MARIPOSA SE DETIENE EN TU MANO, MÁTALA

Nadie sabía quién era.

Tenía mil colores en las alas

que se llevaba el viento dos, tres veces al día.

Cantaba cosas locas,

cosas llenas de gotas de agua que luego resbalaban por las hojas

[hacia la tierra y hacia el mar.

Y a veces florecía en invierno, equivocada,

y se echaba a reír y se iba junto al fuego a secarse los pétalos

[mojados de tormenta.

Nadie sabía quién era...

Un verano fue nieve y navidad y llamaba a las puertas, tiritando.

[Le mostraban

calendarios, relojes, documentos. Y se sentó a morir de frío

[aquel agosto. En sus ojos hallaron

los estanques helados, los pájaros dormidos, los caminos desiertos.

(De *Campanas en Sansueña*, Gráfica Uguina, 1977).

JULIA UCEDA

POEMAS LIMÍTROFES

I

El vacío no es una silla
frente al desierto: es el silencio
del alma. Es un corazón
sin luz. Es ver esta mano

—llegada desde una mano más pequeña
y perdida, tal vez muy dulce—,

quieta, pero no muerta: siendo lo que muere,
ceniza de lo que fue. Cambiando. Moviéndose
en su profunda inmovilidad

—así se mueve el tiempo—.

Haciéndose presente sobre la mesa.

Ajena y viva. Un objeto exento
que fue una mano y ahora es otra mano
que no deja su huella en la piedra
sino en la arena: agua
del gran desierto aquel.

O una mano

que es una silla vacía frente al mismo desierto

—sabré qué digo ahora
dentro de algunos años—.

Una mano

que cuelga de un brazo que pertenece a un hombro
y este hombro a un corazón sin luz. Carencia
de dolor que produce dolor: sólo la piedra,
dentro,

va creciendo. Somos lo que nunca
creímos llegar a ser. Esto hacen,
en nosotros, los otros. Sólo

JULIA UCEDA

todo aquello que no es un ser humano
no contribuye a nuestra nada.

II

A veces no entro a tiempo en las horas
ni con buen pie,
y algo de mí se tambalea,
desentonado,
más acá o más allá
de lo real lejano.

Porque me quedo lejos,
vengo de lejos —sin saberlo—.

Lo que ata
mi atención a otro lado
no es lo que podría llamarse una memoria.
Más se parece a una raíz:
a la raíz de una memoria encadenada,
con musgo,
tras una puerta sin pestillo,
ni aldaba, ni umbrosa cerradura;
una raíz que impide
lo que de mí se espera en una hora;
una raíz a la que nunca deberé preguntar
sino saltarla
porque el tejido de sus sendas tiene enigmas profundos,
y el tiempo que sujeta mi muñeca
es testimonio
de un compromiso breve, pero cierto.

(De *Viejas voces secretas de la noche*, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1981).

JULIA UCEDA

APUNTE EN GRAFTON STREET

A Patrick Gallagher

La gente pasa despoblada en la envoltura de sus sueños,
entretejiéndose a través de las luces
y de divinos peces invisibles,
mientras que en la ciudad está a punto de llover
y de no llover. Huele a café en Bewlys'.
Las sombras de Saint Stephen's Green son kenties
que rinden a la tierra su verdor, su ceniza.

A la hora en que el día se derrumba en su polvo
el bellissimo anciano de las barbas lujosas,
dialogando con las sombras que lo acompañan,
toma su primer sorbo de té. Es un honorable mendigo

[de Dublín:

uno de los seres halados de la ciudad.
Bebe su té con la dignidad del que puede pagarlo
o con la seguridad del que lo merece,
mientras que se calienta las manos con la taza
entre gente que come a tres carrillos. El mar,

por encima de toda soledad,
es un templo fulgurante y vacío. Las fregonas de Woolworth
apagan las últimas luces y corren a sus sueños
de cerveza, de helechos y tarta de manzana.
Dublín es blanca y negra en su granito nocturno,
en las estatuas de bronce que se humedecen sin lluvia; en los pétalos
que en el día brillaron; en el rostro
de la basura, del papel arrugado ante las puertas.

JULIA UCEDA

Por Henry Street correrá un viento delgado
arrastrando la triste púrpura de las cajas vacías,
de los huertos podridos, bajo los pies, en el arroyo.

El anciano de las barbas bellísimas
tiene un violín enterrado en la colina de Tara,
un escudo, una lanza y un hueso enemigo.

Sólo él oye una música

—es inútil

que los procuradores y los sastres
huyan de él por temor a un piojo—

cuando la ciudad se hiela con la primera estrella.

Sólo él ríe en Dublín.

Sólo él a todos los recuerda.

(De *Del camino del humo*, Renacimiento, 1994).

JULIA UCEDA

QUISIERA COMER LOTOS

¿Qué es lo que hace que ese viento,
vestido de señorita,
cruce el papel taconeando?
La tinta es hilo
con que coso al papel sombras que pasan. Coso,
pego al papel, las letras en relieve. Como cuerpos
delgados caen
de perfil
y no puedo engancharlos, levantarlos
de nuevo, con la pluma, y devolverlos
al lugar del que el viento, vestido de señorita,
los trae: al frío, al sabor dulce de los lotos que impiden
regresar. Emanan
desde ellos un perfume amarillo y múltiple. Primero
el de la leche de una madre y su niño
—mi única aquiescencia anterior a la muerte—
entre los olores de intimidad,
como los del jardín y sus grillos
de sueño y noche, yo misma tierra, yo tormenta, yo nada
entre la nada, pálpito del mundo, respiración
del pájaro, del gato, de la caracola de los muros,
del agua de la alberca; o como los olores de las casas
en que nunca vivimos pero alguien, en nosotros,
y a pesar de nosotros, recuerda;
o del jabón de mamá Aurora, que se apagó,
rosa, el jabón y el colorete
en los lóbulos de sus orejas;
o ese otro olor seco

JULIA UCEDA

y fresco de baúles –de mundos–, frágil
olor que podría astillarse, hacerse polen
de oro, donde nunca encontré lo que buscaba.

Y ahora me doy cuenta
de que nunca he sabido
qué buscaba en ellos.

Y entre todos, en un fondo pretérito,
el olor abrigado del estiércol, padre de la vida,
recordado más tarde en Santillana
del Mar.

Luego, olores tardíos de familia viajera,
olores como ecos de otras amplitudes,
de un mundo quizá hermoso y de aventura
que nunca conocí; o el perfume de la madera
cepillada en rizos de oro, allá en el sur;
o el de aquella madera, casi bíblica, de un Pond,
en Maine con sus viudas y sus barras y estrellas
solitarias.

También
el denso y enigmático
de casas habitadas por ancianos sin nietos,
restos abandonados de la primera guerra,
asidos a mi voz como a una balsa.

Tienen cuerpo
las letras con que se acercan esos viejos olores
que se instalaron en mi biografía
aunque ninguno me pertenezca.

Y sin embargo
quisiera comer lotos y que no regresaran;
quisiera descoserlos del papel,

JULIA UCEDA

enganchar de nuevo, con mi pluma, sus relieves
de tinta, devolvérselos.

¿Pero a quién
sino a mí, donde sus almas viven para siempre?

JULIA UCEDA

LA DAMA EXTRAÑA

II

Para Alfonso Jiménez
A man of no fortune, and with a name to come,
in memoriam

En la ciudad donde la lluvia
es una dama extraña
que viniera de paso y sin propósito,
me dijo,
tras el regreso de mi larga ausencia:

no entiendo

*tus poemas ahora. Él quería
decir: se me escapó tu vida
y ya no sé quién eres: sólo a quién me recuerdas.*
¿Sabía quién él era, me pregunto yo, ahora, que tampoco
lo conocí
aunque nada enmascarar sabía?

Cuando dejaba el escenario
podían encontrarlo si decían
bi u quiú en un teléfono,
o *iucidí*, o algo parecido porque lo he olvidado,
donde comía estrellas derramadas
sobre otra ciudad, en otro continente,
y de las que en silencio regresaba
a sus montes de sombra,
hacia su padre adusto.
O al escenario, navegante en sus sueños.

JULIA UCEDA

Soñaba, ¿pero con qué soñaba?
¿Con qué soñaba el grupo que soñaba,

y al que perteneció, moviéndose
como peces ahogados,
a la sombra de años que tuvieron
más de trescientos sesenta y cinco días,
hiel en la aurora, botas malolientes, azahar pisoteado?

La dama extraña había realizado su trabajo
demoledor en los que a ella se acogieron.
Su hermosa luz, su equívoca alegría,
la fresca sombra, el homenaje de los siglos,
que la aturdían como un vino, el orgullo
feroz de ser quien soy recreada en sus blondas,
y la humildad de los fantasmas a quienes ella
arrodillaba en aquel tiempo.

Los que nunca aceptaron,
en aquel tiempo,
la reducción a la ceniza, al lienzo oscuro
en el destello de sus ojos ciegos, no bastaron
para impedir que con su dedo
no borrarse todo fulgor; para impedir que no arañase
hasta el harapo, la fuente de preguntas de cal viva,
el miedo de cal viva y de cemento, ni aventase
los sueños y los sueños y los sueños
de los perdidos por sus calles.

A todos los recuerdo, agrupados y jóvenes,
ignorando los brazos de esa dama, lenguas de sombra,

JULIA UCEDA

que ya hacia ellos se tendían.

El grupo
muestra ahora las imperfecciones de la felicidad,
las arbitrariedades y desmanes de los días,
su sorteo de muertes y de números
trucados. Ellos serían
los agraciados con el signo
de una generación desperdiciada
en pueblos sin futuro, en futuro sin pueblo,
que verdaderamente ama lo que nunca
ha de ser desamado.

Pero también han muerto, de otro modo,
los que saben y viven. Como aquellos
a cuyas dudas no podremos
ya nunca responder porque sus dados,
rodando en desventaja,
nunca pudieron superar
el juego sucio de la vieja dama.

(De *Zona desconocida*, Fundación José Manuel Lara, 2008).

Querido lector
MARIA D'AGOSTINO
(Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Querido lector,

La poesía de Julia Uceda transita por el mundo como una mariposa vagabunda. Hija de un consumado amor entre una pluma y un papel, pertenece al viento y se deja transportar por el tiempo en el espacio; busca por todas partes y al final se esconde en una nube de polvo llamada *recuerdo*. Sus versos, libres, blancos o quebrados, expresan belleza o sentimiento, aunque basta saber que son bálsamo para el corazón de su autora. Parece muy extraño hablar de doña Julia, ya que ha sido siempre ella la que ha mostrado su poesía al mundo, sin embargo, lo haremos a conciencia de que, sin su protección, es como un globo sin hilo hacia esa *Zona desconocida* que los seres humanos llaman vida. Será una aventura en mar abierto y *Del camino de humo* se encontrará la singladura justa, por lo tanto, no faltarán tempestades ni desalientos, mas se aprovechará el viento en popa para ganar terreno. Se aconseja provisión de ánimo, curiosidad y sobre todo silencio para escuchar las *Viejas voces secretas de la noche* o las *Campanas en Sansueña* de ciudades cercanas o lejanas. Se buscará fortuna y se heredarán pensamientos, sueños, emociones y esperanzas viejas como el mundo. La voz de un trovador alcanzará el viento y los *Poemas de Cherry Lane*, junto a historias de héroes y princesas, llegarán a nuestros oídos. El mar mecerá el barco bajo un cielo cubierto de luminosos botones y la luna robará secretos y horas al sueño. El ruidoso sol despertará la curiosidad hasta que el repiquetear de la lluvia mida el tiempo y cada gota de agua dará cuerda a un corazón desafinado por un destierro tan largo. La fuerza para proseguir el viaje llegará en el momento menos pensado cuando el ánimo, *Sin mucha esperanza*, se postrará a los pies del potente miedo. La desesperanza y el miedo abrirán el baile de los recuerdos y una *Extraña juventud*, perdida en su traje de fiesta, se reflejará en los fragmentos marinos que no responderán a

[Continúa en la página siguiente]

MARIA D'AGOSTINO

las preguntas del tiempo. Un día, los pies tocarán la arena de otro mar, la mirada se detendrá en el horizonte y el oído estará listo para escuchar el rápido vals de las olas; la boca saboreará la insípida sal y la nariz intentará percibir el perfume de la eterna promesa entre el mar y la tierra, hasta que el viento revele el secreto del silencio. Seguro, porque llegará un momento en el que las palabras se gastarán como trastos viejos y el silencio empezará a gritar la transformación de la *Mariposa en cenizas*. También usted, estimado lector, se dejará cortejar por las olas de su mar hasta convertirse en un aprendiz de náufrago; sobrevivir será difícil, pero no imposible, y entenderá cosas que ya son suyas por naturaleza. Probablemente no será un gran navegador y su nombre no se escribirá en los libros de historia, pero será libre *En el viento, hacia el mar*. En algún momento la libertad de sus versos será su prisión, dado que todo el mundo se acercará esperando algo a cambio, mas la poesía sólo es una eterna pregunta en pos de respuesta. Hay un secreto para dejar que las cosas sigan su curso: procurar los ingredientes justos para vivir libre de los prejuicios y de los miedos, abrirse a la verdad y lograr un equilibrio a través de la conciencia. A propósito de ingredientes adivinados, la poesía de Julia Uceda es la prueba de una receta acertada, sin presunción, ya que no ha hecho de su poesía una poesía narcisista: es sólo un instrumento en sus manos para dar voz a quien no puede hablar. Por esta razón, su poesía está definida por un lenguaje sencillo que explica a los sentidos que vivir es un oficio, y como todos los oficios, se aprende expresando lo inefable y escondiendo algo raro. Julia Uceda no escribe para nada sino para escribir. Poniendo en práctica esta teoría, ha seleccionado los sonidos más puros acordándolos con una coma de misterio, dos puntos de silencio, un apóstrofe de viento, una raya de tierra y puntos suspensivos de luz; al punto, en cambio, le toca hacer todo el trabajo: recoge este mundo en una página y lo acompaña hasta una vía llamada corazón. En este caso, un escritor italiano, Erri De Luca, afirma que cada libro que guarda y acoge poesía se parece a una ciudad y sus hojas son calles donde el hombre puede pasear, correr o

[Continúa en la página siguiente]

MARIA D'AGOSTINO

pararse. Sin embargo, la vía del corazón se deja acompañar por la memoria, una paralela despistada que no guarda las distancias ni pide permiso antes de cruzar el corazón, de vez en cuando se aleja de su fiel compañero de viaje hasta perderse en sus largas vueltas, pero antes o después, alcanza su centro modificando el ritmo. También está formada por un ritmo, de hecho, doña Julia ha robado en el caos los sonidos más dulces hasta crear una música, una armonía innata a los andaluces errantes que hacen de la vida una continua metáfora en pos de la identidad personal y nacional, del amor y de todos los grandes porqués que dominan el mundo. Como la música, la poesía es el lenguaje universal de la tierra, las palabras se disponen en la hoja como las notas sobre el pentagrama, los encabalgamientos son acordes, las metáforas son motivos, los versos retornelos y una sola musa inspiradora: la melancolía. Julia Uceda, aunque se haya sentido o aún se sienta una extraña en su tierra, nunca ha cortado el cordón umbilical con su Andalucía, aprendiendo a nadar en el líquido amniótico de su melancolía; un estado de ánimo acorde a su ser y a todos los poetas andaluces exiliados o auto-exiliados en el interior. Así que se puede distinguir un espacio exterior: el mundo, conjunto de todas las cosas creadas, de un sitio interior, el alma que se parece a un trastero, el lugar más escondido de la casa, donde se guardan objetos olvidados llamados recuerdos, pensamientos, errores, esperanzas perdidas o renovadas, lágrimas y sonrisas. Entre el interior y el exterior hay una puerta, el conocimiento donde todos pueden confluír. Esta dama ha cruzado esta puerta en cada palabra seleccionada, en cada coma o punto, en el silencio y en los espacios poblados. Efectivamente, entre líneas se puede leer “El mito de la caverna” descrito por Platón en el libro VII de la *República*. Es una explicación alegórica de la situación en la que se encuentra el hombre respecto al conocimiento sensible y al conocimiento intelectual. El descubrimiento de la realidad está implícito por la continua búsqueda de la luz, del sol y del bien que se contraponen a las sombras y a la oscuridad de la percepción aparente. La liberación del hombre de las cadenas de sus límites y de la ignorancia está

[Continúa en la página siguiente]

MARIA D'AGOSTINO

formada por un proceso. Una forma de transformación, como la transmutación de la mariposa, que involucra al hombre, su voluntad, su curiosidad y su privación. Ahora, un tren expreso de asociaciones involuntarias e inconscientes se abren, así como el relato “El jinete del cubo”, de Franz Kafka, que cuenta la historia de un hombre que sale, en una fría noche de guerra, con un cubo en busca de carbón. El hombre, enfrentándose con el egoísmo humano y el frío, se transforma en jinete errante y su cubo, signo de la miseria y de la búsqueda, se convierte en un hábil corcel. Al final se encuentran las palabras pronunciadas por Ulises en el “XXVI Canto del Infierno” de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri:

*Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtude e canoscenza.*

*Considerad vuestra simiente:
hechos no fuisteis para vivir como brutos,
sino para perseguir virtud y conocimiento.*

Esta es la famosa “orazion picciola” con la que Ulises convence a sus compañeros para lanzarse a la hazaña heroica de lo ignoto. Palabras antiguas que años atrás establecieron las condiciones de un pacto con el espacio y con el tiempo, y todavía son un himno a la vida, una invitación a una nueva aventura donde cada etapa constituye el punto de salida. Versos que detienen el tiempo fuera del tiempo en un rincón de la mente ocupado por el caos y el orden. Este fragmento es la linfa vital que circula en los versos y que guía los pensamientos de Julia Uceda hasta que su pluma la siembra en la hoja de un libro bajo falsa apariencia de tinta. Como el trigo se deja acariciar por la nieve, es reprochada por el viento y conmovida por la lluvia, es puesta en duda por el

[Continúa en la página siguiente]

MARIA D'AGOSTINO

sol hasta que la madurez decida el fin de su danza en el campo. La escritura, así como la molienda del trigo, decodifica las estaciones de la vida hasta transformar la materia en espíritu; la misma sustancia descubierta por doña Julia para librar su historia de la confusión de otros destinos. Da vueltas alrededor de un acuerdo entre palabras y puntuación y de vez en cuando se detiene en el aire hasta que un punto la confina al sur de la página. Como cualquier criatura vive para después morir, pero contrariamente a lo que se puede pensar, su muerte es aparente, puesto que se queda casi siempre sin final, incluso para la poetisa. Así que se convierte en la historia y geografía de sus sentidos, en lengua materna de su alma, segundo idioma del pensamiento, anatomía de sus sueños, latín de sus recuerdos, y aún matemática de la naturaleza, filosofía de su misterio, literatura de su silencio, enciclopedia de la vida y de su sentido. Julia Uceda cuenta que recuerda, y su poesía es el poema de la memoria que recurre al pozo del olvido para hallar, a partir de éste, los hilos del recuerdo. Memoria y olvido son dos entidades opuestas y complementarias, y usted, estimado lector, puede atenerse a revelar si la rima es alternada o encadenada o, en cambio, se identifica con la libertad de su poesía hasta completarla con sus experiencias. Por esta razón lleva un traje de pocas palabras, un verso elegante ciñe la vida, fuertes zapatos se abren paso entre la multitud y no existe tiranía o dictadura tan potente que pueda imponer silencio a su gritar. Vende recuerdos y recoge presentes, y cada hombre, pasando por el bazar de su tiempo, se convierte en un hábil traficante de sentimientos, éxitos, desilusiones, asegurándose el monopolio con su verdad. El hombre, qué extraña criatura, emplea toda su vida para entender algo más de sí mismo y del mundo, tratando de reconocerse en una sonrisa o simplemente en un rostro distraído por un montón de inconvenientes, otras veces en cambio se da por vencido sintiéndose expulsado y fuera de lugar, la misma sensación que acompaña al espectador cuando, entrando en la sala de un cine donde la película ya ha empezado, se siente un extraño entre los extraños al no encontrar su sitio en

[Continúa en la página siguiente]

MARIA D'AGOSTINO

la oscuridad. Se le escapa la vida entre una duda y una certeza, en la espera eterna de un grito que devuelva los cuerpos a sus almas errantes; esperando, esperando reconocer la vida no a través de las apariencias o de la ceguera de la gente, sino dentro de la vida que modifica el latido de la existencia sin saber en qué y por qué. También la vida de Julia Uceda ha sido y sigue llena de aventuras, ganando en 2003 el Premio Nacional de Poesía, ha roto, por la primera vez en España, un viejo tabú que perjudica y discrimina el mundo femenino de lo masculino. Por medio de doña Julia y de su lucha existe su poesía y para un poetizar puro y sincero paragonando cinco propuestas concebidas por el escritor italiano Italo Calvino: la levedad, la rapidez, la exactitud, la visibilidad y la multiplicidad. La levedad en lugar de la pesadez, inacción y monotonía del mundo. La rapidez, en cuanto al hechizo y actuar sobre el tiempo; en Sicilia, región del sur Italia, se dice: “lu cunttu nun metti tempu”, para decir “el cuento no mete tiempo”, pero la rapidez de que se habla es una rapidez mental, es la búsqueda de la expresión concisa pero profunda. La exactitud de un lenguaje que refleja los matices del pensamiento y de la imaginación, eligiendo el sustantivo, la conjunción y el verbo que pueden representar el estado de ánimo. La visibilidad de lo inefable en cuanto todo es intangible e invisible pero existe en el aire. Luego está la multiplicidad que se puede traducir en teoría del conocimiento, una red entre acciones, personas y cosas del mundo. Finalmente la sexta propuesta: empezar y terminar, dos en lugar de una para representar caos y orden, noche y día, origen y meta hacia una *Zona desconocida* que es el mismo sentido de lo narrable. La historia y la experiencia personal enseñan que todavía hay mucho que aprender, puesto que el hombre, el mundo entero y la poesía misma son hijos de una guerra interior y exterior que no se apresta a terminar.

Querido lector, se aproxima el invierno, la fatiga se apropia del paso, la nieve atormenta las palabras y el viento recuerda que el permiso de conducir por el mundo caduca dentro de poco. Antes de partir se agradece su participación en este viaje, llevando sus maletas se habrá dado cuenta de que

[Continúa en la página siguiente]

MARIA D'AGOSTINO

son tan pesadas, pero desprovistas de respuestas y certezas. Así, apagadas las candilejas, la poesía regresa de viaje y cansada va a dormir entre los recuerdos de su dama Julia Uceda. Llevando siempre la esperanza de reencontrarla una, diez, cien veces aún, en una nueva vuelta por sus callejas para pasear, correr o detenerse ante el grato olor del pan y de las estrellas. Después de todo, le gustaría despedirse de usted en silencio, dejándole en herencia todo lo que es suyo: su libertad... su esclavitud.

*Y yo danzaba
sin detenerme nunca:
trozo de papel en el viento.
Un papel donde alguien, distraído,
escribió algo y lo borró una lluvia¹.*

Notas

¹ Cfr. Julia Uceda: «Broadway, una noche», en *Poemas de Cherry Lane*, Madrid, Ágora, 1968.

Las sedas del recuerdo

ELENA LAURA

(Ilustradora de *Adarve*, V)

Yo quería ser bordadora. Veía a mi tía y a las demás mujeres sentadas en torno a aquella mesa hueca, volcadas las cabezas hacia el tul tensado, los dibujos de la greca apareciendo sin cesar como por arte de magia, las manos infatigables, el calor como si no pesara... La novela de la tarde en la radio comiéndose el silencio sagrado de la siesta, y mi tía soñando despierta.

Yo quería bordar porque, a mis cinco años, el colmo del bienestar era aquello.

No lo recuerdo bien pero creo que no triunfé en el intento de la aguja. A cambio mi memoria guardó primorosamente la composición de los pliegues de las faldas y el terciopelo de voz de aquella Ama Rosa incomprensible.

Hicieron falta dos lustros más para asumir de aquella evocación placentera que el éxtasis me sobrevinía en fin de la contemplación y el oído —que no de la mantilla—, de la imagen bellísima de una escena de patio unida a la escucha de las palabras como algodones de feria. En la infancia uno no entiende muchas cosas pero puede sentir desesperadamente el enamoramiento.

Me mantengo fiel a esta llamada ancestral de los sentidos. Jamás he querido prescindir de tal destreza; si las artes se quieren entre sí yo he nacido para gozarlas juntas o separadas, como ellas se ofrezcan.

En el lenguaje popular conviven sin problemas: al comienzo de un libro estupendo opinamos "esto pinta bien", y un comentario de buen augurio nos "suenan a música". Los estudios más sesudos sólo apostillan lo que la intuición ya sabe desde el principio de los tiempos: que el ser humano tiene un deseo incontenible de belleza y que la percepción fecunda de sus mieles no es parcelaria. Pintura y poesía se buscan para amarse y su fértil encuentro propicia un estado superior de felicidad íntima. Palabra y color llegan a crear música, incluso cada arte por separado diríase que anhela la aprobación de las otras: una soprano de coloratura parece que nos esculpe las arias en la frente, la arquitectura cabal de un poema nos desvela la armonía perfecta...

[Continúa en la página siguiente]

ELENA LAURA

¿Quién no ha deseado alguna vez en un museo o exposición, acercarse una silla a tres metros del cuadro que nos tiene seducidos y quedarnos así para siempre, cautivos y libres, tocando el cielo del dios de las recompensas, llorando de alegría porque las emociones de todas las artes están allí afinadas y juntas, y es un hombre el que las ha creado?

Pero hay una rémora en la sinestesia de los recuerdos, como un convenio laboral tácito: la eficacia social no está para introspecciones, permitido sentir mas prohibido sentir mucho ni muy complejo, mejor no levantar el leve visillo donde reposan las percepciones incunables; habrá quien no lea poesía para no ser descubierto por sí mismo. Porque las palabras más hermosas llevan una daga de placer y dolor: digo *melancolía*, pero sé que al retenerla en la garganta y soltarla poco a poco, me va a ir removiendo posos aunque ahora esté alegre.

Y sin embargo no es triste espabilar bocados de magdalenas si no lo quieres, si eliges bien en un arte donde la afinación tanto importa, el tono, el justo equilibrio de los figurantes, la luz de los momentos convocados a primera línea de la mente...

Pienso en el cuadro "Los sueños dormidos" como portada de este número de la revista porque deseo inaugurar las miradas imaginando el visillo que se levanta para ofrecer a los lúcidos poetas la modesta tramoya disponible: recuerdos, emociones, objetos amados..., y que la poesía obre en consecuencia, soplándonos el aire para seguir siendo peregrinos desnudos con cometas.

Héctor Carreto está al tanto de lo que se cuece entre bambalinas. Alicia escribió en su día una carta desesperada al más alto soberano, pero en el caso (nada probable por otra parte) de que en el País de las Maravillas la edad no se mantenga en presente continuo, entonces Alicia, por lentos que transcurran los años en la realidad del otro lado, ya no será aquella jovencita moldeable. Tengo un cuadro capaz de explicarlo, es "Cartas marcadas por el tiempo": Alicia se hartó de esperar la divina respuesta a su carta; a base de

[Continúa en la página siguiente]

ELENA LAURA

frecuentar las estancias próximas al Papa en busca de clemencia para su benefactor —sin resultado—, llegó a entablar buen trato con el ejército de naipes que —cosas de la confianza— empezaron dejándose manosear hasta que perdieron la bizarría aburridos de tanto solitario. Alicia aprendió de ellos a tomar el café bien cargado y tan adiestrada estuvo en la teoría del avistamiento que, a fuerza de fijarse en el cielo por si caía la esperada misiva, ahora lleva gafas de aumento (y fuma, pero poco, lo está dejando porque lo suyo con Freud va viento en popa y no ha habido nunca nadie que la relaje tanto).

Lo que sí le llegó hace nada es una carta del mismísimo Lewis (que finalmente consiguió escaparse de la mazmorra —el carcelero era un soldadito que apuntaba maneras—). Es una carta de amor incendiario (genio y figura) que ella recibió con tierno afecto, pero que no va a contestarle ("a estas alturas..." —se ha dicho—). Su corazón es todito de Freud, porque es tan mono... (y no desea que Lewis lo conozca).

(Perdón, don Héctor Carreto, por este errático divertimento. Su magnífica aportación a la revista no se verá siquiera rozada por mi desvarío involuntario de pintora febril; sólo quedará maltrecha mi ya depauperada imagen sin cordura).

Es propio de las palabras hacer saltar el aliento de un lado para otro. Mientras leo a Yolanda Castaño me voy acordando de mi "Saudade", un pequeño aguafuerte en que uní colores de pasión y de rabia a unos gestos y formas de aparente abandono, como queriendo desdoblar el alma; buscar qué esconde esa tristeza vaga de las horas perdidas, qué rebeldía habita tras la indiferencia, qué volcán tras el desánimo.

¿Debería haber sido una obra en azules, quizá en grises? Mantengo viva una cruzada contra la tiranía de los "colores supuestos"; ellos no opinan, desde luego, son las víctimas propiciatorias de unos estrechos argumentos académicos, cuando su auténtico destino es aliarse con las formas para decirlo todo, lo que se espera y lo que no; son un discurso psicológico.

[Continúa en la página siguiente]

ELENA LAURA

Yolanda me entiende —su poética caleidoscópicamente femenina lo avala—: que no es igual una misma reflexión vestida de azul que de rojo (no caigamos en la tentación burda de la referencia política, que los colores estaban antes). Las palabras siempre latiendo por el matiz de la intencionalidad intelectual, si no, no son nada. Atentas a sus colores al igual que los colores a sus palabras.

Si no fuera por ellas, por el pellizco cardíaco al nombrarlas, por el soplo de Euterpe, ¿para qué pintar? *Nenúfar* ocuparía una mancha en el estanque, pero no sería *nenúfar* (Boris Vian no lo habría odiado con tanto amor, pero tampoco Monet los habría tenido en cuenta. En francés, en inglés..., hay palabras benditas que llevan banda sonora en cualquier idioma). Si no nos acariciaran el paladar ni nos golpearan las sienes, ¿para qué sentir?; si no nos abrieran el pensamiento, ¿para qué ser?

Tomando como exaltación primigenia la letra *a* —tal cual, en un guiño consciente a la inicial del alfabeto, pero en su liderazgo impreso (imprensa, las alas del mundo)—, tengo un óleo de veneración al lenguaje: "Perla cultivada". En él mimo la *a* como se cuida la llave que abre el paraíso. Parece que son mis manos las que protegen cuando es ella la que da luz y abrigo.

Al cuadro le he hecho un lugar en el taller, y de vez en cuando vienen la *b*, la *c* y demás parientes a visitarla. Ya no sabría leer sin ella.

Regalo esta imagen a Juan Andrés García Román, cuyo espléndido poema en prosa "Capítulo 0. De la quitanieves del Universo" me tiene embelesada. Se lo he leído al cuadro y la *a* se ha estremecido.

¿Qué habrá sentido Juan Andrés al terminar de escribirlo? A menudo, cuando me conmueve tanto una lectura nutritiva, pienso en el instante en que el escritor pone punto final y relee su obra. Supongo que la palabra *paz*, con todos sus colores posibles, habitará su cuerpo.

En cuanto al lector..., el lector cuando se enfrenta a la obra es un viajero que se detiene, se sienta en alguna orilla y coloca su maleta al lado, a buen recaudo. Por más que quiera desalojar su mente para hacer sitio a la

[Continúa en la página siguiente]

ELENA LAURA

avalancha de luz que el escritor le ofrece, no conseguirá olvidarse de la maleta, donde guarda la crónica emocional de su camino, las sedas del recuerdo.

Porque el lector normalmente no sabe escribir la historia de sus propias palabras, pero al leer reconoce las alegres o tormentosas sílabas, y advierte que no le llegan crudas, que esas recetas también él las ha ido cocinando a su manera. Aprende con avidez porque cuanto más lee más se reconoce y más hace el texto suyo. Y también, finalmente, le sobreviene la paz, la paz en su alma.

El viajero cogerá su maleta, más cargada de luciérnagas pero aún más ligera, y seguirá su camino hacia nuevos oasis.

Su mirada ha visto más, su pensamiento viene de más lejos; aprecia mejor el ritmo de los paisajes, las múltiples sorpresas de una misma piel a lo largo de un día. La pintura de la vida ante sus ojos es más rica en matices.

Julia Uceda, la extraña, la del dolor y el destiempo ("Quién puede colocarme de pie en la tierra y quitarme después"), magistral sin concesiones, me ha hecho pararme a su sembrada orilla, bajo el pródigo olivo de Minerva. Y he refrescado el bouquet de un cuadro no reciente, de esos que se salvan del tamiz del propio olvido porque nos dejamos en él la piel a tiras de puro sentimiento. Era —es— un acrílico/óleo con vocación de abstracto pero hermanado con un sinfín de trazos como símbolos (que no viene al caso mencionar). Se llama "Tehmina", en homenaje a un libro leído, y habla del cauce que se abre en la razón cuando las ideas sueltan amarras, fluyen libres y vuelan.

Para Luis García Montero no me he podido resistir a airear un acrílico nacido expresamente de su poesía.

En "La legitimidad el sol nevado" dice: "caracola de llamas que duerme sobre el pecho". Estos poemas suyos de ahora no hablan precisamente de un amor de mocedad, pero creo que mi cuadro "Cazadora adolescente" tiene ese fuego de amor en el centro, ese tatuaje de luz para la ulterior memoria. Y

[Continúa en la página siguiente]

ELENA LAURA

juego a pensar que entre los versos juveniles que inspiraron mi cuadro y éstos de madurez hay una complicidad, un diálogo sereno.

Sólo como un alegato en mi favor diré que yo estaba plácidamente —hablo de hace unos veranos— instalada en mi mecedora del porche dispuesta a relajarme de un día de septiembre bravo, agotada de entintar planchas, doloridos los brazos. Tomé el libro de García Montero recién comprado, como ese caramelo de Solano bien merecido, abrí por una hoja al azar (primero olerla, como es preceptivo), leí: "Por septiembre se te llenan de sótanos los labios ...". Y me llegó la redención, se me inundaron los ojos de gratitud, se me quemaron las venas con un desenfreno lírico que sólo acerté a sofocar tras cuatro años de sumergirme en las aguas de elaboración de una exposición sobre poesía granadina.

Yo no tuve la culpa, que fue un no querer queriendo, pero es complicado adivinar cuándo atacará Cupido, y que me debió de pillar en estado de gracia, digo yo. Ese poema —"Libro segundo-XIII" de *Diario Cómplice*— hasta pudiera no ser el más glorioso de la vasta obra de García Montero, pero me dobló de dolor de dicha. Mi tarde de septiembre fue un trampolín en el tiempo, me dejó caer en los labios de la adolescencia y puso en mi frente una determinación bíblica: amar las palabras sobre todas las cosas.

Desde entonces no he parado de ser feliz, secretamente, lo confieso, porque el delirio a algo tan común y tan excelso me mantiene ocupada sin medida, como si yo fuera un pequeño delfín en un océano de abundancia y los tiburones no me tomaran en cuenta, ¿a qué hacer caso a una criatura perturbada?

Vivir pintando rodeada de versos amigos, desenfocar la realidad a conciencia; ¡ah, tolerar tan campante que no me den la razón los circunspectos mientras sus palabras sensatas me deleitan!...

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Héctor CARRETO

Nació en la Ciudad de México en 1953. Estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. Ha publicado los siguientes volúmenes de poesía: *¿Volver a Ítaca?* (1979), *Naturaleza muerta* (1980), *La espada de san Jorge* (1982 y 2005), *Habitante de los parques públicos* (1992), *Incubus* (1993), *Antología desordenada* (1996), *Coliseo* (2002) y *El poeta regañado por la musa, antología personal* (2006). Es, asimismo, autor de diversas antologías de autores mexicanos y extranjeros, entre las que podemos destacar una antología sobre el epigrama contemporáneo en español: *Vigencia del epigrama* (2006).

En México, ha obtenido los premios “Efraín Huerta”, “Raúl Garduño”, “Carlos Pellicer para obra publicada” y el “Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2002”. También mereció el “X Premio de Poesía Luis Cernuda 1990”, en Sevilla, España.

Además de publicar poemas, traducciones, cuentos, microrrelatos y reseñas en los principales medios nacionales, su poesía se ha publicado en antologías y revistas internacionales. Sus poemas han sido traducidos al inglés, francés, italiano, húngaro y portugués.

Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) (período 2001-2007) y es profesor-investigador en la Academia de Creación Literaria de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).



Yolanda CASTAÑO

Santiago de Compostela, Galicia, España, 1977. Licenciada en Filología Hispánica, ha realizado también estudios audiovisuales. Premio Espiral Maior, Premio Nacional de la Crítica (1999) y Premio Ojo Crítico (2009), poeta,

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

videocreadora y articulista de opinión en varios periódicos y revistas gallegas. Fue directora de la Galería Sargadelos de A Coruña, ocupándose de su gestión artística y cultural, y ha impartido talleres de poesía en las principales ciudades gallegas. Activa dinamizadora literaria, fue Secretaria General de la *Asociación de Escritores en Lingua Galega* y formó parte de su directiva durante varios años. Dirigió, presentó y elaboró los guiones de su propio programa de TV dedicado a las vanguardias artísticas gallegas, "MERCURIA", por el que fue galardonada como "Mejor Comunicador/a de TV 2005". Además de muchas otras colaboraciones en el medio audiovisual, actualmente es copresentadora de un concurso diario de contenido cultural en la *Televisión de Galicia* que ha superado ya los mil programas.

Fue co-fundadora de la editorial de poesía para nuevos valores "Letras de Cal". Ha colaborado en muy numerosos medios de comunicación escrita, así como en libros colectivos, revistas especializadas, antologías tanto gallegas como estatales (*Milenio, Yo es otro, Mujeres de carne y verso, Das sonoras cordas o Deshabitados*, entre algunas de las últimas), congresos e infinidad de recitales dentro y fuera de Galicia así como en el extranjero, participando en festivales internacionales y encuentros en Portugal, Bélgica, EE.UU., Buenos Aires, Madeira, Perú, Polonia, Lituania, Italia, Eslovenia, Nicaragua, Venezuela, Austria, Turquía, Francia, Túnez, Inglaterra o Finlandia. Ha escrito prólogos, letras de canciones, textos para distintos tipos de espectáculos, tres libros de poesía para niños/as. Ha comisariado muestras de poesía y coordinado volúmenes poéticos colectivos.

Altamente interesada en la fusión entre poesía y otros lenguajes, ha desarrollado muy diversas experiencias mezclándola con la música (cantando versiones musicadas de sus poemas), la plástica (en catálogos junto a pintura o fotografía) o el audiovisual (videopoesía), colaborando con performers, compañías de danza, músicos, pintores, ilustradores o cineastas, actividad por la que también ha sido premiada. Mantiene, así mismo, el grupo interdisciplinar "Tender a man" (www.myspace.com/tenderaman). Poemas

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

suyos han sido traducidos (en libros colectivos o revistas) al español, euskera, alemán, italiano, francés, inglés, árabe, chino, ruso, lituano y polaco.

Ha publicado los siguientes libros de poesía individuales: *Elevar as pálpebras* (Espiral Maior, 1995, Premio Fermín Bouza Brey, publicado con 17 años); *Delicia* (Espiral Maior, 1998, 2ª ed. en 2006); *Vivimos no ciclo das Erofanías* (Espiral Maior, 1998, Premios Johán Carballeira y Nacional de la Crítica); *Vivimos en el ciclo de las Erofanías* (Huerga & Fierro, 2000, edición bilingüe gallego-castellano); *Edénica* (Espiral Maior, 2000, antología personal + CD con versiones cantadas de sus poemas); *O libro da egoísta* (Galaxia, 2003, 2ª edición en 2004); *Libro de la egoísta* (Visor, 2006, edición bilingüe); *Profundidade de campo* (Espiral Maior, 2007, XV Premio de Poesía Espiral Maior); *Profundidad de campo* (Visor, 2009, edición bilingüe, Premio Ojo Crítico de Poesía 2009).



Luis GARCÍA MONTERO

Luis García Montero nació en Granada, en 1958. Es Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Granada. Entre sus libros de poemas pueden destacarse *Y ahora ya eres dueño del Puente de Broklyn* (1980), *Tristia* (en colaboración con Álvaro Salvador, 1982, Hiperión 1989), *El jardín extranjero* (1983, Hiperión 1989), *Diario cómplice* (Hiperión, 1987), *Las flores del frío* (Hiperión, 1991), *Habitaciones separadas* (Visor, 1994), *Completamente viernes* (Tusquets, 1998), *La intimidad de la serpiente* (Tusquets, 2003) y *Vista cansada* (Visor, 2008). Su poesía juvenil fue reunida en el volumen *Además* (Hiperión, 1994). Ha reunido también una selección de su obra en *Casi cien poemas* (Hiperión, 1997), *Antología personal* (Visor,

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

2001), *Poesía urbana* (2002), *Poemas* (Visor, 2004) y *Poesía. 1980–2005* (Tusquets, 2006). Se le han concedido los Premios Federico García Lorca de la Universidad de Granada (1980), Adonais (1982), Loewe de Poesía (1993), Premio Nacional de Poesía (1994) y Premio Nacional de la Crítica (2003). Se le ha concedido también la Medalla de Oro de Andalucía.



Juan Andrés GARCÍA ROMÁN

Juan Andrés García Román (Granada, 1979) estudió Teoría de la literatura en su ciudad natal y se dedica actualmente al estudio y traducción de literatura fundamentalmente alemana. Como poeta, es autor de los títulos *Perdida Latitud* (Hiperión, 2004), *Las canciones de Lázaro* (Adonais, 2005) y *El fósforo astillado* (DVD Ediciones, 2008), aunque considera a éste último su primer libro. Entre sus traducciones se cuentan *Los poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa* de R. M. Rilke (DVD Ediciones, 2008), *Mitsou, historia de una gato* —obra conjunta de Rilke y Balthus—, *Poemas no escritos del joven poeta alemán Arne Rautenberg* (Ediciones del Festival Cosmopoética, 2009), las *Elegías* de Friedrich Hölderlin (DVD Ediciones, 2009) y la novela de Carl Einstein *Bebuquin o los diletantes del milagro*, de próxima aparición.



[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Julia UCEDA

Julia Uceda estudió Filosofía y Letras y se doctoró con una tesis sobre el poeta Jose Luis Hidalgo. En 1965 se trasladó a EE.UU donde fue *Full Professor* en la Michigan State University. En 1976, después de vivir dos años en Irlanda, fijó su residencia en Ferrol, La Coruña. Es miembro correspondiente de la *Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, coordina la revista crítica *La Barca de Loto* y codirige la colección de poesía *Esquíó*. Obtuvo un accésit del *Premio Adonais* de poesía con el poemario *Extraña juventud* en 1961 y el *Premio Nacional de Poesía* 2003 por la que era hasta entonces su obra completa: *En el viento, hacia el mar*. También ha publicado *Mariposa en cenizas* (1959), *Sin mucha esperanza* (1966), *Poemas de Cherry Lane* (1968), *Campanas en Sansueña* (1977), *Viejas voces secretas de la noche* (1982) y *Del camino de humo* (1994). En 2007 obtuvo el Premio Nacional de la Crítica por su obra *Zona desconocida*. Su último trabajo, *Hablando con un haya*, ha sido publicado en Pre-Textos este mismo año.

Índice de ilustraciones**ELENA LAURA**

Nace en Granada el año 1955 y reside en la actualidad en Belicena (Vegas del Genil, Granada). De muy pequeña es trasladada a Guipúzcoa. Recibe clases de pintura desde la infancia. Graduada por la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Zaragoza, completa conocimientos técnicos en diferentes encuentros y cursos de especialización. Es pintora y grabadora. Asimismo ha realizado numerosos carteles para ferias, teatro, congresos, etc.; portadas para libros, ediciones de obra gráfica para congresos, empresas... Cuenta en su haber con treinta y dos exposiciones individuales y sesenta y ocho colectivas. Ha expuesto en Ferias de Barcelona, Granada, Málaga, Madrid, Alemania y Japón. En la Sala Arte Español Contemporáneo de la exposición "AJAC'24 New Art in Tokyo", celebrada en el Museo Metropolitano de Tokio en 1998, recibió el "Premio a la Obra Más Sobresaliente". Tiene obra en colecciones particulares de diferentes países. A partir de 2000 su labor pictórica ha discurrido en torno a temáticas concretas, como la serie "Bendita música" o "Relatos y Pro-mesas". Desde 2006 a 2010 ha estado trabajando en la serie "VerVersos", un homenaje a los poetas de Granada.

Los sueños dormidos [[Portada](#)]

Cartas marcadas por el tiempo [[Pág. 9](#)]

Saudade [[Pág. 33](#)]

Cazadora adolescente [[Pág. 65](#)]

Perla cultivada [[Pág. 83](#)]

Tehmina [[Pág. 105](#)]