

# ADARVE

## REVISTA DE CRÍTICA Y CREACIÓN POÉTICA



### TABLA DE AUTORES

#### *Poemas:*

Fernando FERRERÓ ¶ Olvido GARCÍA VALDÉS ¶ Ioana GRUIA ¶  
Salustiano MARTÍN ¶ Jorge TAMARGO

#### *Estudios críticos:*

Elena FELÍU ARQUIOLA ¶ Marcos CANTELI ¶ Juan GARCÍA ÚNICA ¶  
Yolanda ORTIZ PADILLA ¶ Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

[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, VI (2013):* Judith DATO GARCÍA



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

## Índice

Eugenio MAQUEDA CUENCA

Con acento en sexta. Presentación de *Adarve*, VI [Pág. 5]

\*\*\*

Fernando FERRERÓ

Variaciones sobre un contexto inestable (selección) [Pág. 8]

Elena FELÍU ARQUIOLA

“La celada en que caemos”. La palabra poética en *Variaciones sobre un contexto inestable*, de Fernando Ferreró [Pág. 13]

\*\*\*

Olvido GARCÍA VALDÉS

Diez poemas [Pág. 26]

Marcos CANTELI

Olvido García Valdés: *raíz, pero que fluye* [Pág. 34]

\*\*\*

Ioana GRUIA

El sol en la fruta (selección) [Pág. 46]

Juan GARCÍA ÚNICA

El instante pájaro: memoria involuntaria y presente límite en *El sol en la fruta*, de Ioana Gruia [Pág. 52]

\*\*\*

[Continúa en la página siguiente]

## Índice

Salustiano MARTÍN

El filo del cristal ¶ Después de leer el periódico ¶ Cenizas del 68 ¶ Cul de sac ¶ Preguntas ¶ Otro país ¶ La carta robada ¶ Comunistas ¶ Mi madre [Pág. [67](#)]

Yolanda ORTIZ PADILLA

Con “la boca puesta en duda”: la honradez poética de Salustiano Martín [Pág. [79](#)]

\*\*\*

Jorge TAMARGO

... los manojos de sarmiento ¶ ... ¿ves la iglesia ¶ ... cuando estábamos sembrando ¶ ... calla hombre, calla ¶ El mundo no es tan grande ¶ Dolor (el amor siempre duele) ¶ Fidelidad (a nadie más engaño) ¶ Erotismo (oscuro sol) [Pág. [91](#)]

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

Avistando la poesía de Jorge Tamargo [Pág. [101](#)]

\*\*\*

Reseñas bio-bibliográficas [Pág. [114](#)]

\*\*\*

Índice de ilustraciones [Pág. [118](#)]

\*\*\*

**Con acento en sexta. Presentación de Adarve, VI**

Eugenio MAQUEDA CUENCA  
(Universidad de Málaga)

La familia de *Adarve* sigue creciendo, y un nuevo número ve la luz. Este es el que más se ha espaciado en el tiempo. El motivo es fácil de entender, porque nuestros pequeños adarvianos y adarvianas nos ha tenido especialmente ocupados. Pero poco a poco todo ha ido volviendo a su ser (a su nuevo ser) y, no sin esfuerzo, aquí tenemos un nuevo número de la revista: el sexto.

Es grato comprobar que los años han pasado y que *Adarve* sigue siendo, como fue desde el principio, fiel a una combinación de poesía, crítica e ilustraciones de calidad, sin atender a las modas, ajena a movimientos o mimbres, libre, en definitiva.

Este número, como siempre, nos ofrece variedad de estilos, de formas de entender la actividad poética, pero el conjunto goza de uniformidad, puesto que la poesía se destaca con fuerza para que lo diverso se convierta en un mismo y valioso material. Los estilos que encontramos, tanto en los poetas como en los ensayistas, son muy variados. Distintas edades, distintos orígenes, diferente sexo, labores profesionales distintas, carreras literarias consagradas frente a carreras que están comenzando, pero todos apostando por el valor de la poesía como manera fundamental de comunicarse con el mundo.

Abrimos estas páginas con Fernando Ferreró, experimentado poeta, que cuenta con una larga trayectoria literaria y vital. Los poemas que recogemos aquí demuestran que nos encontramos ante un autor con una virtud especial, ya que es conciso y a la vez tremendamente sugerente. Los suyos son poemas que tratan sobre el mismo hecho de escribir, sobre la palabra poética, y este carácter metapoético de su poesía es perfectamente resaltado en el ensayo que le dedica Elena Felíu Arquiola. De este metódico trabajo podemos destacar el interesante análisis que se hace de los poemas desde un punto de vista lingüístico.

La siguiente poeta es Olvido García Valdés, que es la más consagrada de los cinco autores que aparecen en estas páginas. Puesto que es una poeta

[Continúa en la página siguiente]

**Eugenio MAQUEDA CUENCA**

muy conocida y que cuenta con numerosos seguidores, quizás no haga falta decir mucho sobre ella. Simplemente que, en estas páginas, con muy pocos poemas, demuestra su calidad, la profundidad de sus reflexiones, su acertado tratamiento formal de los contenidos y una inteligencia digna de alabanza. De analizar sus poemas se ha encargado Marcos Canteli, que nos ofrece un ensayo detallado, lleno de citas que continuamente ilustran lo que se está explicando, con un estilo nominal muy característico y personal.

En tercer lugar tenemos a Ioana Gruia, la más joven de los poetas de este número de *Adarve*. Gruia tiene en Granada, incluso laboralmente, muy cerca el núcleo principal de la poesía de la experiencia. La influencia que esta ejerce sobre ella es muy evidente, pero también lo es su estilo propio. En sus poemas podemos comprobar cómo se impone la vitalidad, a través de una poesía con tintes narrativos en la que, especialmente, me gustan los poemas de amor. De su ensayo se encarga Juan García Única, que ha conseguido realizar un estudio interesante, profundo y completo, a pesar de que la autora no tiene una extensa obra que le haya podido servir como marco referencial.

Salustiano Martín nos ofrece una serie de poemas en los que está muy a flor de piel su compromiso social. Los que no conocían su obra podrán darse cuenta con facilidad de que se trata de un poeta de expresión contundente, que denuncia los aspectos menos positivos de nuestra sociedad. Su mirada es pesimista, y no teme salirse de las avenidas para meterse en los callejones oscuros donde otras personas temerían caminar. Yolanda Ortiz Padilla se ha encargado de su estudio, en el que no sólo se ha centrado en los poemas, sino que ha tratado en todo momento de contextualizar la obra del autor.

Por último, nos encontramos con el cubano Jorge Tamargo. Ha sido para mí un feliz descubrimiento la obra de este arquitecto/poeta. Con la muestra que aquí recogemos, los lectores podrán rápidamente darse cuenta de la calidad de este autor, cuya punzante y original forma de escribir suponen un cierre estupendo a nuestra revista. Carmen Morán Rodríguez ha sido la encargada de realizar el ensayo sobre este poeta, con la certeza y el buen

[Continúa en la página siguiente]

**Eugenio MAQUEDA CUENCA**

hacer a que nos tiene acostumbrados.

Las ilustraciones pertenecen a Judith Dato García, a la que agradecemos, como al resto poetas y ensayistas, su desinteresada colaboración. Gracias a sus dibujos, la revista adquiere ese toque especial del que *Adarve* no se quiere desprender.

Para finalizar, quiero resaltar especialmente la labor de Elena Felú Arquiola, no sólo por haber realizado la maquetación, sino porque su impulso (alentada por Carmen Morán) fue el que nos animó a seguir con este proyecto, cuando los adarvianitos y el resto de la vida académica y cotidiana parecía que lo ponían en peligro de continuidad.

Y me tomo la libertad de dedicar este número a Bruno, el último peque adarviano en llegar, para que vaya cogiendo gusto y amor por la poesía.

[Continúa en la página siguiente]

**Fernando FERRERÓ**

*Variaciones sobre un contexto inestable (selección)*

**TEMA**

En el dilema o la palabra.  
Turbulencia del barro en las hojas tardías.  
Otras cosas que importan:  
la teoría oculta, el trabalenguas.

¶



[Continúa en la página siguiente]



## Fernando FERRERÓ

**VARIACIONES**

Abierta entre las hojas  
que la llenan de un verde inseguro,  
insectos extendidos  
aceleradamente en el aire.  
Salir del fondo y ver  
que es todo indiferente.  
Buscar un alfabeto  
para esa voz antigua.



Nota exclusiva.  
Datos de la memoria intacta.  
Como celada gráfica,  
sueño de conocerse, realidad penetrante  
del vacío interior.  
Soledad, artificio entre las manos.  
. .



Este poema está encerrado  
en sí mismo.



[Continúa en la página siguiente]

## Fernando FERRERÓ

Piedra que silba, noche  
que descompone el viento.  
El gris para lo ausente.  
Escucha al corazón  
que, con giro engañoso,  
dicta lo que se escribe  
más tarde.



La palabra gloriosa  
oculta su valor:  
engaña su equilibrio.  
Nos hace ver más grande  
lo que es igual.  
Se acomoda al deseo.



Dos libros: uno  
sobre otro.  
Una lámpara enciende  
papel blanco. Aparecen  
signos en el espacio  
sobre la delgadez  
apresurada  
del tiempo.



[Continúa en la página siguiente]

## Fernando FERRERÓ

Leo al poeta. Su isla amada.  
Poemas que escribiera  
yo mismo en otro tiempo.  
Los nombres consabidos  
alcanzan su momento  
actual que los previene  
de lo que ya fue dicho.



Debajo de mis canas.  
Se enreda en ellas  
color que proporciona  
dudas. Y soy bastante.  
La piel recibe tactos  
que utiliza. Desierto  
corazón que susurra  
e inquieta lo que habrá  
de lograrse.  
El presente se acerca  
al ojo programando  
lo incierto.



[Continúa en la página siguiente]

**Fernando FERRERÓ**

Materiales menores.  
El lenguaje gotea ceniza.  
El poeta se apaga.

(De *Variaciones sobre un contexto inestable*,  
Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011).

[Continúa en la página siguiente]

**“La celada en que caemos”. La palabra poética  
en *Variaciones sobre un contexto inestable*, de Fernando Ferreró**

Elena FELÍU ARQUIOLA  
(Universidad de Jaén)

*Variaciones sobre un contexto inestable* (Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2011) es el decimotercer libro de poemas de Fernando Ferreró (Zaragoza, 1927), quien comenzó su andadura literaria en los años cincuenta, inicios que se plasmaron en la publicación de *Acerca de lo oscuro* (1959) y *Hacia tu llanto ahogado* (1960). Tras un paréntesis de más de veinte años, ve la luz *De la cuestión y el gesto* (1982), libro que, según Alarcón Sierra (2006), inaugura la segunda etapa en la trayectoria de este autor, integrada también por *La densidad implícita* (1988), *El texto mínimo y Perfiles* (1988) y *El paisaje continuo* (1989). Posteriormente se han publicado *Falacia* (1992), *Ácromos* (1994), *Revisión prospectiva* (2002), *Libro de Pigmalión* (2004) y *Secuencias y escenarios* (2006), además del libro que aquí nos ocupa, editado en 2011.

Habitualmente se señala en las reseñas biobibliográficas sobre Fernando Ferreró su vinculación en los años cincuenta con la tertulia del zaragozano café Niké, entre cuyos miembros se encontraba el poeta Miguel Labordeta. Igualmente se mencionan sus facetas de pintor y escultor, además de amante de la música, aspectos de su personalidad que, como veremos, con frecuencia se reflejan en su obra literaria, hasta el punto de que en ocasiones arte plástico y escritura se entremezclan. Este es el caso, por ejemplo, de *Ácromos* (1994), en el que se lleva a cabo una “exploración verbal de una de las formas más definitorias del arte de nuestro tiempo: el fenómeno de las instalaciones” (Alarcón, 2006: 72). Entre sus influencias (reconocidas) suele mencionarse el hermetismo italiano, representado por autores como Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale, con quienes Ferreró comparte el carácter conceptual de sus poemas y su tendencia a la abstracción, así como un antirretoricismo que se manifiesta en una búsqueda de “la esencialidad, la concisión —que algunos momentos llega a la máxima desnudez—” y en “la predilección por la palabra justa, y sólo ella” (Ordovás, 2012). Estas características convierten la suya en una “poesía sin concesiones a la facilidad” (Barreiro, 1998: 172), como el propio Ferreró

[Continúa en la página siguiente]

## Elena FELÍU ARQUIOLA

reconoce en una entrevista realizada por Antón Castro: “No he hecho una poesía asequible, es verdad [...] La mía es una poesía en drama y una escritura seca”. Pero es precisamente esa sequedad, esa austeridad expresiva y ese carácter sintético e indagatorio lo que dota a su escritura de singularidad y deja en los lectores que penetran en ella una impresión duradera, una huella permanente.

En este breve ensayo no pretendemos analizar la extensa obra de Fernando Ferreró<sup>1</sup>. De manera algo más modesta, centraremos nuestra mirada en su último libro, *Variaciones sobre un contexto inestable*, en el cual se materializa su condición de amante de la música mencionada con anterioridad. Tal como el título anuncia, abre el libro un breve poema a modo de explícito tema musical —no en vano se trata del único texto integrante de la primera sección, titulada “Tema”—, al que siguen veintinueve “variaciones”<sup>2</sup> —rótulo que encabeza la segunda sección del poemario—, de manera que se obtiene la redonda cifra de treinta composiciones. Si nos hacemos eco de las declaraciones de Fernando Ferreró a Antón Castro (“Mis libros se van organizando mediante fragmentos con un sentido claro en la estructura”), la organización de *Variaciones sobre un contexto inestable* y el número de poemas que lo integran responden a una cuidada planificación por parte del autor<sup>3</sup>.

En el catálogo digital de Prensas Universitarias de Zaragoza encontramos un breve texto de presentación en el que Ferreró da algunas claves del poemario:

He querido dejar constancia en este libro de mi experiencia vital y literaria, incluyendo en ambos casos su cualidad de escrito. Los poemas contienen coincidencias y contraposiciones de mi acontecer interior; presente esto en lo que, ya se sabe, supone el aspecto dramático de la poesía lírica. Este rasgo aparece en el cuerpo de cada poema y en la estructura general del libro. No empleo el título “Variaciones sobre un texto inestable” pues el texto forma parte del contexto una vez que se explicita.

[Continúa en la página siguiente]

## Elena FELÍU ARQUIOLA

Si Fernando Ferreró afirmaba en la entrevista con Antón Castro que “en mi poesía, hay una descripción de lo que veo y de lo hay en mí”, en el caso de *Variaciones sobre un contexto inestable* quizá sería lícito completar esta caracterización diciendo que a la descripción de lo que el poeta ve y de lo que hay en él se suma la descripción de lo que escribe. Ese “contexto” del título contendría, por tanto, al propio poeta, a sus textos y a su entorno. Como afirma Ordovás (2012), “Ferreró delinea —nunca mejor dicho— poemas en los que se coloca frente a diversos escenarios, reales o abstractos, o ante sus propios versos ya escritos, para constatar la dificultad para definirlos con exigente precisión”. Podría identificarse, pues, como “tema” del poemario la reflexión sobre la palabra poética —y sobre sus límites, como señala certeramente Ordovás (2012)— como instrumento de representación de la realidad en sus múltiples facetas: la realidad íntima del individuo; el entorno, escenario o circunstancias en las cuales se desarrolla su existencia; finalmente, la propia creación literaria.

La unidad temática que caracteriza a *Variaciones sobre un contexto inestable*, y que constituye sin duda una de las principales virtudes de la obra, no ha hecho fácil la selección de una muestra para publicar en este número VI de *Adarve*. Podríamos haber elegido composiciones centradas en la percepción del entorno —breves destellos verbales de plenitud vital— y en las reacciones que dicha percepción produce en el individuo, como los poemas “El mundo, insecto / que percibo” o “Un pájaro que bebe” (“Un pájaro que bebe. / La flor que se despliega. / El ojo que transmite / al alma la opulencia / del bosque milenario [...]”). De igual modo, podríamos habernos decantado por aquellos poemas en los que, aun mencionándose el entorno, la atención se focaliza sobre el propio individuo, como sucede en “Efectos que saturan” o en “Paisaje traducido”, que reproducimos a continuación:

[Continúa en la página siguiente]

## Elena FELÍU ARQUIOLA

Paisaje traducido,  
tu oculto pensamiento  
—y no eres más— se evade  
monte arriba.  
Péndulo oscuro, el grito  
gotea desde el alba.  
.  
Sólo para el que soy  
existes.

Tras sopesar estas posibilidades, hemos decidido elegir poemas cuyo eje fuera la reflexión sobre la palabra poética o sobre la propia escritura. No se trata de una muestra exhaustiva, es decir, no forman parte de nuestra selección todas las composiciones del libro en las que se trata este tema, aunque sí la mayor parte de ellas. Siguiendo la predilección que parece mostrar Ferreró por las cifras bien calculadas en la composición de sus libros, de los treinta poemas que integran *Variaciones sobre un contexto inestable* hemos escogido diez, justo un tercio: el poema que constituye el tema (“En el dilema o la palabra”) más nueve “variaciones”: “Abierta sobre las hojas”, “Nota exclusiva”, “Este poema está encerrado”, “Piedra que silba, noche”, “La palabra gloriosa”, “Dos libros: uno”, “Leo al poeta. Su isla amada”, “Debajo de mis canas” y “Materiales menores”.

El libro se abre, como ya hemos mencionado, con un breve poema a modo de tema musical (“En el dilema o la palabra. / Turbulencia del barro en las hojas tardías. / Otras cosas que importan: / la teoría oculta, el trabalenguas”), en el que se despliegan esos “espacios de indeterminación” que menciona Alarcón Sierra (2006: 71) en su análisis de *Ácromos*. En opinión de este estudioso, la poesía de Ferreró se caracteriza por una dificultad de acceso creada por “los espacios de indeterminación que

[Continúa en la página siguiente]



## Elena FELÍU ARQUIOLA

producen en el poema su brevedad, concisión y abstracción, que a veces lo aproximan a un estilo nominal y casi aforístico, su ausencia de todo contexto anecdótico o sentimental (e incluso su antirretoricismo)". Esta atinada caracterización de la poesía de Ferreró en su globalidad puede aplicarse palabra por palabra al poema que estamos comentando: brevedad y concisión, sin duda, ya que en solo cuatro versos se sintetiza el principal argumento del poemario; estilo eminentemente nominal, como muestra el hecho de que en esos cuatro versos únicamente exista un verbo, y además se encuentre en el interior de una oración subordinada de relativo, es decir, modificando a un nombre; ausencia de contexto anecdótico o sentimental, y podríamos incluso añadir ausencia de contexto lingüístico, pues el poema comienza con una expresión de lugar pero no se nos indica el elemento cuya ubicación se predica, esto es, quién o qué se encuentra en el dilema o la palabra.

Vemos, pues, que la elección de determinados elementos lingüísticos —o su ausencia— ahonda en la indeterminación que mencionábamos, que no debe entenderse como confusión o desorden, sino más bien como búsqueda vaguedad o precisa imprecisión, si se me permite esta formulación paradójica, lo que dota a la escritura de Ferreró de una complejidad referencial que multiplica con frecuencia las lecturas. En un verso aparentemente sencillo como "En el dilema o la palabra", los espacios de indeterminación se originan no solo en la ausencia de un sujeto de predicación, como decíamos antes, sino también en la posibilidad de interpretar la estructura disyuntiva de diversas maneras. Así, cabe preguntarse qué elementos está coordinando la conjunción *o*. Exploremos distintas respuestas:

a) ¿Dos sintagmas preposicionales, con elisión de la preposición *en* en el segundo de ellos (*[en el dilema]* o *[en la palabra]*)? En esta opción, nos encontraríamos ante una disyunción entre dos posibles ubicaciones para el sujeto de predicación (bien en el dilema, bien en la palabra), que podrían entenderse como dos modos de estar en el mundo: sumirse en el conflicto, la contradicción o la complejidad de la realidad frente a existir en o a través de la

[Continúa en la página siguiente]

## Elena FELÍU ARQUIOLA

palabra, que ordena el caos.

b) ¿Dos sintagmas nominales, de manera que una única preposición *en* introduce toda la estructura coordinada (*en [el dilema o la palabra]*)? En esta segunda opción, existiría una única ubicación para el sujeto de predicación, y no se trataría tanto de una verdadera disyunción como de una estructura explicativa (*el dilema = la palabra*). En esta lectura, la palabra no sería un instrumento organizador de la realidad, clarificador del desconcierto, sino que el lenguaje y la propia escritura se entenderían como fuente de contradicción y conflicto.

La indeterminación se extiende al segundo verso de este primer poema (“Turbulencia del barro en las hojas tardías”), en este caso debido en parte a la polisemia del sustantivo “hojas”: la palabra, la escritura, crea turbulencias sobre el papel —hojas tardías en el libro vital del poeta— como el barro sobre las hojas otoñales. Esta lectura simbólica por la que nos hemos decantado parecería apuntar hacia una concepción de la palabra poética próxima a la esbozada en la opción *b* (*el dilema = la palabra*). Los dos versos restantes (“Otras cosas que importan: / la teoría oculta, el trabalenguas”) acrecientan en el lector esa sensación de incertidumbre. En este caso, uno de los elementos lingüísticos responsables de esta multiplicidad de sentidos es el determinante “otras”: ¿se está empleando con valor aditivo —otras cosas más, además de las ya mencionadas— o con valor alternativo —otras cosas distintas de las mencionadas—? Finalmente, también el adjetivo “oculta” y el sustantivo “trabalenguas” contribuyen a que consideremos que el eje del libro es la dificultad de la palabra escrita para definir la realidad, tanto externa al poeta como interna o, en palabras de Ordovás (2012), “la preocupación por la propia palabra poética, y la prueba de hasta qué límites puede llegar para nombrar la propia realidad del autor”.

La primera de las variaciones seleccionadas (“Abierta entre las hojas”) es una muestra de que con frecuencia en un mismo poema se combinan varios de los planos mencionados: la observación del entorno (“Abierta entre las hojas / que la llenan de un verde inseguro, / insectos extendidos / aceleradamente en el aire”) da paso a la reflexión sobre el propio individuo

[Continúa en la página siguiente]

## Elena FELÍU ARQUIOLA

(“Salir del fondo y ver / que es todo indiferente”) para desembocar en una reflexión sobre la escritura (“Buscar un alfabeto / para esa voz antigua”), más concretamente, sobre la búsqueda de la palabra precisa que refleje la realidad fielmente. El comienzo de este poema sigue ahondando en los espacios de indeterminación anteriormente señalados. ¿De qué elemento se predica “abiertas”? ¿Cuál es el antecedente del pronombre átono “la”? Ambos elementos, posiblemente el mismo en realidad, se encuentran ausentes del poema, como huecos lingüísticos o lagunas bien meditadas. De igual modo, los verbos que aparecen en los versos restantes (“salir”, “ver”, “buscar”) se encuentran en infinitivo, de modo que carecen de indicaciones temporales (¿ayer?, ¿en este momento?, ¿en un futuro?) o personales (¿sería el sujeto un “yo”, un “tú”, un “nosotros”...?).

El estilo nominal caracteriza el siguiente poema (“Nota exclusiva”), en el que el único verbo, de nuevo en infinitivo, forma también parte de un complemento del nombre (“sueño de conocerse”). La elección del sintagma “celada gráfica” nos hace pensar en el carácter engañoso de la escritura. De nuevo las lecturas son múltiples, como variadas son las acepciones del sustantivo “celada”: la palabra escrita puede ser una trampa o emboscada, o quizá una artimaña, engaño o ardid que uno mismo pone en práctica y con el que cree llegar a conocer el mundo y a conocerse (“sueño de conocerse, realidad penetrante / del vacío interior”). El resultado: “soledad, artificio entre las manos”, representada gráficamente mediante dos versos compuestos únicamente por sendos puntos consecutivos, aislados.

En la siguiente variación, la más breve de las veintinueve que componen el libro (“Este poema está encerrado / en sí mismo”), se combina una posible visión autosuficiente de la palabra poética —“encerrar” como contener, abarcar o incluir— con una idea de aislamiento —“encerrar” como enclaustrar o incomunicar— que ya se esbozaba en el poema anterior. A diferencia de lo que sucede en otras composiciones, los elementos lingüísticos seleccionados en este caso no dejan espacios vacíos: un demostrativo, con su preciso carácter deíctico, que contribuye nítidamente a la identificación del referente del sintagma nominal que encabeza; un verbo en presente de

[Continúa en la página siguiente]

## Elena FELÍU ARQUIOLA

indicativo con valor de presente actual; una expresión anafórica (“sí mismo”) con el antecedente expreso (“este poema”). Parecería que, en términos gramaticales, no hay cabos sueltos. Y, sin embargo, cuánta capacidad de sugerencia en la sobriedad de esas siete palabras.

Al igual que sucede en la primera variación comentada (“Abierta entre las hojas”), la coexistencia de diversas dimensiones de la realidad —realidad exterior o entorno, realidad íntima, realidad escrita— también se manifiesta en el siguiente poema seleccionado. De nuevo la contemplación de una escena (“Piedra que silba, noche / que descompone el viento. / El gris para lo ausente”) da paso a una reflexión sobre los efectos de este “contexto” en el individuo, combinada con una reflexión sobre el proceso de escritura y sobre la naturaleza de nuevo engañosa —adjetivo que en este caso aparece literalmente— de la palabra poética: “escucha al corazón / que, con giro engañoso, / dicta lo que se escribe / más tarde”. El individuo, el poeta, cabría decir, filtra lo percibido, depura o refina lo observado, de modo que entre esa realidad y “lo que se escribe / más tarde” se produce un “giro engañoso” que nos debe llevar a dudar de la fidelidad de la palabra poética como instrumento de representación o de conocimiento. De nuevo la “celada gráfica”, aunque en este caso parece indicarse como responsable de su carácter engañoso al tamiz de los sentimientos. Frente a la autosuficiencia gramatical de la composición anterior (“Este poema está encerrado / en sí mismo”), la que ahora nos ocupa se presenta como un terreno sembrado de hendiduras lingüísticas. Quizá el caso más evidente sea ese “escucha”, ambiguo entre una tercera persona del singular del presente de indicativo o una segunda persona del singular del imperativo. Además, la ausencia de determinante en “Piedra que silba, noche / que descompone el viento” nos lleva a dudar de la naturaleza referencial —¿qué piedra, qué noche?— o predicativa —¿algo es piedra que silba, noche que descompone el viento?— de estos sintagmas.

El siguiente poema seleccionado (“La palabra gloriosa”) continúa profundizando en la concepción de la palabra poética como elemento distorsionador de la realidad. Si en composiciones anteriores se hablaba de

[Continúa en la página siguiente]

## Elena FELÍU ARQUIOLA

“celada gráfica” o de “giro engañoso”, en este caso se emplea directamente el verbo “engañar” combinado con “ocultar” (“La palabra gloriosa / oculta su valor: / engaña su equilibrio”) que, sin ser un sinónimo total, sí comparte aspectos de su significado: ocultar como encubrir, disimular o enmascarar. Podría entenderse este poema como una breve poética del autor: frente a esta “palabra gloriosa” —que magnifica la realidad al describir no lo que esta es, sino lo que el poeta desearía que fuera— se encontraría el antirretoricismo, la palabra mínima pero precisa, capaz de nombrar la realidad de manera justa aun a riesgo de que el poema parezca cerrado sobre sí mismo. Mientras que en el poema anterior era el corazón —en definitiva, el individuo— el responsable del “giro engañoso” que lleva a la escritura a no dar fiel cuenta de la realidad, en este caso la responsabilidad recae directamente sobre la palabra poética, que “se acomoda al deseo” de quien escribe.

Pese a que en este poema el estilo es menos nominal que en otros de los seleccionados, coincide con ellos en el hecho de que la elección de determinados elementos lingüísticos multiplica las posibles lecturas. Pensemos en ese determinante posesivo “su” empleado en dos ocasiones en los primeros versos del poema (“La palabra gloriosa / oculta su valor: / engaña su equilibrio”). Este posesivo puede recibir una lectura anafórica, en la que tiene como antecedente un sintagma nominal previamente mencionado (por ejemplo, “la palabra gloriosa”), pero también puede remitir a una tercera persona ausente del texto. En el primer caso, la palabra gloriosa ocultaría su propio valor; en el segundo, ocultaría el valor de las cosas, de la realidad, del mundo. Al mismo tiempo, tampoco resulta evidente cuál es el sujeto de “engaña”, si “la palabra gloriosa” o tal vez “su equilibrio”. La indeterminación sintáctica se traduce en indeterminación interpretativa y abre diversas posibilidades al lector, al igual que sucede en la siguiente variación que hemos elegido (“Dos libros: uno”), aunque en este caso debido sobre todo al estilo nominal que caracteriza sus primeros versos (“Dos libros: uno / sobre otro. Una lámpara enciende / papel blanco. Aparecen / signos en el espacio”). Parecería tratarse de una descripción de la propia actividad física de escribir, del proceso material de escritura, si bien habría que considerar la posibilidad

[Continúa en la página siguiente]

## Elena FELÍU ARQUIOLA

de esos “dos libros” y esos “signos en el espacio” remitieran al acto de leer.

De hecho, sobre la lectura trata el siguiente poema de nuestra selección, junto con sus vínculos con la propia creación poética (“Leo al poeta. Su isla amada”). Quizá Quasimodo y su isla natal, Sicilia, se escondan detrás de esas breves alusiones, especialmente si nos guiamos por la declaración que las sigue (“Poemas que escribiera / yo mismo en otro tiempo”), en la que se reconoce una coincidencia estética y/o afectiva. En el resto del poema (“Los nombres consabidos / alcanzan su momento / actual que los previene / de lo que ya fue dicho”) la lectura se presenta como una actividad recreadora y creadora, pues un texto no es el mismo para quien se aproxima a él en momentos vitales diferentes.

La relación entre vida y escritura constituye, a nuestro entender, el fondo de la variación que presentamos a continuación (“Debajo de mis canas”), aunque quizá sea, de entre los seleccionados, el poema en el que la reflexión sobre la palabra poética resulte menos evidente. En principio, parecería que el terreno por el que se desarrolla esta composición es el de la meditación sobre la propia individualidad y sobre la relación entre el contexto —el entorno— y uno mismo. La perspectiva adoptada es, hasta cierto punto, pasiva: el yo no sale al mundo, sino que este va a él. Así parece indicarlo la elección del verbo “recibir” en el verso “La piel recibe tactos”, en lugar de otros en los que la implicación del sujeto en la acción fuera mayor (“palpar”, “acariciar”, “rozar”). De igual modo, al decir que “el presente se acerca al ojo”, el individuo se sitúa como receptor o destinatario del movimiento, mientras que es la realidad la que ostenta el papel de agente. ¿Y el vínculo con la escritura? Desde nuestro punto de vista, se encuentra sutilmente formulado en expresiones como “La piel recibe tactos / que utiliza”; “lo que habrá de lograrse”; “El presente se acerca / al ojo programando / lo incierto”. La realidad proporciona al individuo la materia a partir de la cual se elaborará la creación literaria, tarea ardua y de resultado inesperado (“lo que habrá / de lograrse”, “lo incierto”). De nuevo se constata la dificultad de plasmar la realidad mediante la palabra poética, idea que continúa en la variación que cierra el libro, que reproducimos a continuación:

[Continúa en la página siguiente]

## Elena FELÍU ARQUIOLA

Materiales menores.  
El lenguaje gotea ceniza.  
El poeta se apaga.

El primer verso parece remitir —en una analogía entre literatura y artes plásticas que le es muy querida a Fernando Ferreró— a los materiales de desecho del arte povera o a otros elementos poco nobles como el barro en arquitectura. Los espacios de indeterminación que hemos ido señalando a lo largo de nuestro comentario siguen presentes en este último poema: ¿son esos “materiales menores” los estímulos que el poeta percibe de la realidad, insuficientes para la creación literaria, o es quizá la propia palabra poética la que resulta insuficiente para construir una representación del mundo? Los siguientes versos parecen proporcionar la clave: “El lenguaje gotea ceniza. / El poeta se apaga”. Si tenemos en cuenta la definición que de “ceniza” ofrece el diccionario académico (“polvo de color gris claro que queda después de una combustión completa”), cabría pensar que esa ceniza destilada corresponde a los rescoldos de lo que ha ardido, esto es, del propio libro, cuya combustión completa estamos presenciando. En este sentido, lo que se apaga con estos versos es *Variaciones sobre un contexto inestable*, y no el poeta, como esperamos que el lector haya podido comprobar tras la lectura de esta breve aproximación al poemario más reciente de Fernando Ferreró.

En estas pocas páginas hemos querido ir tras las huellas de lo escrito: hemos tratado de rastrear en *Variaciones sobre un contexto inestable* las reflexiones del autor sobre la palabra poética, sobre la escritura como medio —en ocasiones limitado— de representación de la realidad. Y hemos querido mostrar cómo esa “celada gráfica” en que caemos escritores y lectores constituye una fuente de placer estético, emocional e intelectual al que —pese a sus limitaciones— ni unos ni otros estamos dispuestos a renunciar.

[Continúa en la página siguiente]

## Elena FELÍU ARQUIOLA

## LIBROS DE POESÍA DE FERNANDO FERRERÓ

- Acerca de lo oscuro*, Zaragoza, Colección Orejudín, 1959.  
*Hacia tu llanto ahogado*, Zaragoza, Colección Decir, 1960.  
*De la cuestión y el gesto*, Zaragoza, Colección Poemas, 1982.  
*La densidad implícita*, Madrid, Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1988.  
*El texto mínimo y Perfiles*, Barcelona, Seuba Ediciones, 1988.  
*El paisaje continuo*, Madrid, Endymión, 1989.  
*Falacia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1992.  
*Ácromos*, Zaragoza, Edicions de l'Astral, 1994.  
*Revisión prospectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.  
*Libro de Pigmalión*, Zaragoza, Lola Editorial, 2004.  
*Secuencias y escenarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.  
*Variaciones sobre un contexto inestable*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN SIERRA, Rafael (1992) "Vivir en lo intermedio" [Fernando Ferreró, *Falacia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992], *Turia*, 21-22, pp. 351-353.
- ALARCÓN SIERRA, Rafael (2006) "Descabalada su materia (*Ácromos*, de Fernando Ferreró)", en Juan Fernández Jiménez, Jesús López-Peláez Casellas y Encarnación Medina Arjona (coords.) *Jaén: cruce de caminos, encuentro de culturas*, Jaén: Universidad de Jaén, pp. 71-76.
- BARREIRO, Javier (1998) "La poesía antirretórica de Fernando Ferreró", en Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña (eds.) *El desierto sacudido. Actas del Curso: "Poesía aragonesa contemporánea"*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. 169-180.

[Continúa en la página siguiente]



## Elena FELÍU ARQUIOLA

CASTRO, Antón (2007) “Fernando Ferreró: un diálogo, toda una vida”, entrevista publicada en Internet.

<<http://antoncastro.blogia.com/2007/042202-fernando-ferrero-un-dialogo-toda-una-vida.php>> (consultado el 14/09/2012).

ORDOVÁS, Miguel Ángel (2012) “Fernando Ferreró busca el instante de su definición mejor en sus versos” (reseña de *Variaciones sobre un contexto inestable*, de Fernando Ferreró), *El Heraldo de Aragón*, 05/04/2012.

**Notas**

<sup>1</sup> Remitimos al lector al trabajo de Barreiro (1998), que contiene una breve revisión de la obra de Ferreró desde *Acerca de lo oscuro* (1959) hasta *Falacia* (1992). Por su parte, Alarcón Sierra (2006) lleva a cabo un análisis en profundidad de *Ácromos* (1994). También puede el lector acudir a las reseñas que de sus distintos libros han ido apareciendo en los diarios de ámbito aragonés (*Heraldo de Aragón*, *El Periódico de Aragón*) o en revistas especializadas, como, por ejemplo, la reseña de Alarcón Sierra (1992) a *Falacia* publicada en la revista *Turia*.

<sup>2</sup> Dichas “variaciones” no están numeradas y se identifican tanto en el índice del poemario como en el presente ensayo por su primer verso, como suele ser habitual en estos casos.

<sup>3</sup> La preocupación de Fernando Ferreró por la estructura numérica de sus libros ha sido señalada por Barreiro (1998: 173, nota 12), quien, al analizar *De la cuestión y el gesto*, destaca que “el gusto por la simetría aparece también en otros libros: *La densidad implícita* y *El texto mínimo* (tres partes de quince poemas cada una en ambos libros), *El paisaje continuo* (cuatro partes de quince poemas, asimismo). *Perfiles*, incluido como segunda parte en *El texto mínimo*, tiene tres partes de quince, diez y quince poemas”.

[Continúa en la página siguiente]

Olvido GARCÍA VALDÉS  
Diez poemas

**Este** conocido temblor  
de las hojas con la brisa y este verde  
de abril como un vómito  
en la luz. Suficientes  
aún las antiguas palabras:  
no percibe el cadáver  
dulzura ni calor y sí, en cambio,  
el silencio y el frío,  
puesto que se percibe lo que se es.  
Discontinua vivencia, *porque todas  
aquí somos iguales*. Como mirlos  
y mirlos esbeltos en el canto y en el negro  
intercambian sonidos:  
acepta la vida, el acorchamiento  
de la vida, desecha  
la vieja hybris, nada  
pierde quien muere, nada gana  
tampoco. Es nítido  
el sonido tras la lluvia,  
se percibe ahora el tren  
con violencia veloz, el obsesivo  
zureo de palomas.

¶

[Continúa en la página siguiente]

## Olvido GARCÍA VALDÉS

¿Qué lugares vivimos ni siquiera tangentes?

¿Mariposas?

Un aroma dulzón, cierto olor  
corporal, de los pliegues más húmedos,  
ya secos, del cuerpo. Ojo oscuro  
que escruta desde más  
atrás.

Cuando le hablo de ella,  
de su benigna intransigencia y su rigor, me la devuelve  
en fantasía: porque ella sufría, dice, comía como ellos. No  
fantasía: real la imagen y lo real. Como hogueras.

¿Y gato, no tienen ustedes gato?

La vida entre dos  
tiempos, dos pliegues de la mente.  
Entre repollo y lirios y luciérnagas. Cierta  
inclinación, y abrigo de lana berenjena y  
labio negro. *Tenebra*. No verticalidad. Se traslada,  
se desplaza y emite, buscando la de la  
garganta entre sus cavidades. Desde cavernas trae  
presentes verdor y velos  
blancos.

¿De qué hablamos cuando hablamos  
solos? *Pentimento*. Dibujar otra vez  
los nervios de las hojas,  
qué luz  
hubo,  
y ahora viaja en avión, línea  
anaranjada bordeando los párpados, eso  
de lo que habla.



[Continúa en la página siguiente]

## Olvido GARCÍA VALDÉS

**escribir** el miedo es escribir  
despacio, con letra  
pequeña y líneas separadas,  
describir lo próximo, los humores,  
la próxima inocencia  
de lo vivo, las familiares  
dependencias carnosas, la piel  
sonrosada, sanguínea, las venas,  
venillas, capilares



**Oye** la buenaventura  
sin prevención y sólo  
por el brillo en los ojos advierte: puro  
azar ser enemigo: que alguien  
quiera lo que quieres tú. Percibe  
lo musical de las palabras: *la flor  
del romero que lo malo se lleva,*  
las va viendo venir, *y trae lo bueno;* casi  
cualquiera sirve, se adhiere  
la palabra al afecto –según éste,  
así oímos–, pero anhela  
un hablar que valiera por sí,  
como el saltamontes que ha elegido  
para morir una planta de brezo, quieto  
entre las ramas, más blanquecino cada día.



[Continúa en la página siguiente]

Olvido GARCÍA VALDÉS

el recorrido del sol cuando cae  
la noche, el recorrido  
de la noche, hacia dónde  
va llegando, mirar  
lo conocido como signos  
que son y ya no son, un aceite  
de estar, representar  
su hueco,  
desplazados miramos  
como si fueran los otros  
siempre a estar ahí y de  
pronto no están o no estuvieran

¶

[Continúa en la página siguiente]

## Olvido GARCÍA VALDÉS

**Sólo** lo que hagas y digas  
eres, incierto lo que piensas, invisible  
lo que sientes dentro de ti.  
¿Qué significa  
*dentro de ti*? Nada eres si, como dicen,  
no es intersubjetivamente comprobado  
(al menos comprobable). Juan de la Cruz no es  
más que unos poemas, Emily  
Dickinson, Edgar Allan Poe, sólo palabras.  
¿Qué significa  
*intersubjetivamente*? ¿Cuántos sujetos  
hacen falta? ¿Cuántos que digan  
*a la vez*: Juan de la Cruz, Emily  
Dickinson, Edgar Allan Poe son cimas  
de la vida humana, cimas  
de la miseria humana en este hermoso  
mundo?

¶

[Continúa en la página siguiente]

## Olvido GARCÍA VALDÉS

el hocico del animal hace el pasto, sus árboles  
de sombra, fresnos, sauces,  
amasa la blanda tierra

encuentran, al excavar,  
antiguas bóvedas del río y bajo ellas,  
lento, el cauce que aún pervive  
sobre un lecho de pecina;  
arriba, calles y gente; cómo  
bulle y respira, si vuelve  
por sus fueros, el sí y el no, vida  
sobre la vida, el sí  
en los intersticios del no, el no  
estallando las juntas del sí



La distancia entre quien habla  
y por ejemplo dice *mi pecho* y quien sirve  
de soporte a esa habla  
y dice por ejemplo *yo* es la que atraviesa  
la retórica, toda la lengua. El sonido  
que bandadas de gaviotas producen  
es *externo*, el encharcamiento  
estacional de las tierras  
llanas, ese espejo, pecho desnudo,  
graznidos para lo vulnerable.



[Continúa en la página siguiente]

## Olvido GARCÍA VALDÉS

**A**l salir a la calle, sobre los plátanos,  
muy por encima y por detrás de sus hojas  
doradas y crujientes, el cielo, muy por encima  
azul, intenso y transparente de la helada.  
A cuatro bajo cero se respira  
el aire como si fuera el cielo  
que es el aire lo que se respirara.  
Corta y se expande y un instante  
rebota antes de herir. Ritmos  
de la respiración y el cielo, uno  
lugar del otro, volumen  
que quien respira retrajera, puro  
estar del mundo en el frío,  
de un color azul que nadie viera, intenso,  
que nadie desde ningún lugar mirara,  
aire o cielo no para respirar.

¶

[Continúa en la página siguiente]



Olvido GARCÍA VALDÉS

**como** murciélagos entramos en noviembre  
desde la transparencia

tejados y un lienzo  
de ladrillo que absorbe cuando llueve  
densa el agua pero ahora  
es pálido como desvanecerse  
como sustancia  
desvaneciéndose

de la naturaleza de los afectos  
de lo que ocurre o no



[Continúa en la página siguiente]

**Olvido García Valdés: raíz, pero que fluye**Marcos CANTELI  
(Universidad de Duke)

“Dar caza a la cosa (es decir, a la vida)” (Mora, 2006: 87) confiesa Olvido García Valdés (Santianes de Pravia, 1950) que es la pretensión de su escritura. Cosa inquietante, porque “el poema es un lugar raro donde se guarda la vida” (Mora, 2006: 87). Por eso, a fin de cuentas, la concepción basal estaría haciendo un guiño a la pretensión vanguardista de eliminar las fronteras entre arte y vida: la escritura como un modo de estar en la vida y de pensarla, la poesía como *modo de verdad*.

La indagación formal de sus poemas, a través sobre todo de un acusado ejercicio de suspensión, suele remitir a una pregunta por la ausencia, que muchas veces encuentra correlato en la propia construcción sintáctica y semántica. Una negatividad de lo versal que, sin embargo, el deseo (el cuerpo, la intimidad) viene a corregir postulando con el poema esa verdad de un mundo inmanente, transido de temporalidad: ahí la extrañeza de la retina pictórica de su escritura que es motor de contemplación y de relación con lo cotidiano —aunque hay que matizar que lo retiniano pictórico, tan explícito en libros como *El tercer jardín* (1986), *Exposición* (1990) o *Caza nocturna* (1997), parece atemperarse en beneficio de una densidad del paisaje en otros como *Ella, los pájaros* (1994), *Del ojo al hueso* (2001) o *Y todos estábamos vivos* (2006)—. Y desde ahí, asumiendo su condición femenina, García Valdés cuestiona la categoría *escritura femenina* para buscar “lo neutro del habla; que procede, sin embargo, en femenino” (García Valdés, 1996: 63), para buscar, en definitiva, el dudoso género del poema: “Yo escribo radicalmente en femenino, las huellas textuales de ese punto de vista tienen género femenino. Pero no sé si hay género del poema, ¿Cuál es el género del amor? ¿y del dolor? El género del poema es acerado y huidizo, rugoso o resplandeciente. Como la muerte” (García Valdés, 1996: 64). Y su lírica tan intransitiva como su deseo.

[Continúa en la página siguiente]

## Marcos CANTELI

**Líquenes intransitivos**

Un título como *Del ojo al hueso* podría servir de entrada a uno de los mecanismos fundamentales de esta poética: su capacidad para enlazar la dimensión del mundo visible con el reducto de la intimidad, explorar estas conexiones, registrar su tensión hacia un lado u otro. Hay evidencia de diálogo y de pregunta directa que el poema, como el insecto, presenta: “vino, posó sus ojos, mil ojos,/ en mí por un momento, luego/ se fue, dejó dos de los suyos/ en lugar de los míos, con ellos miro/ varas de azucena florecidas, rosales” (García Valdés, 2006: 19). La mirada cedida de un yo penetrado por la exterioridad a la que se ha expuesto (*Exposición*, título también de otro libro de García Valdés publicado en 1990). Paisaje es el yo, yo el paisaje: “Lo real dice yo siempre en el poema” (García Valdés, 2006: 102). La fusión de paisaje e interioridad, marca de estirpe romántica, sirve de anclaje para entender la conformación de un yo problemático por inasible:

mimosa de febrero, mariposa  
amarilla  
no hay nada, no hay nada ya  
de luz  
peso mío, mi quieta

(García Valdés, 1994: 19).

Un yo que transita de la mimosa a la mariposa (acaso ya contenido en la sonoridad material de esas palabras i-o-a, i-o-a, m-s, m-s, -osa, -osa), de ahí a la luz, de ahí al peso, peso suyo: percepción, tamizar un exterior, abrir los ojos para llevar ese afuera hacia el espacio de la intimidad, intimar con el mundo, que la mirada permita un regreso del poema a “los rincones interiores” (García Valdés, 2006: 13). Ese paisaje que la voz poética “contempla / en su corazón sintiendo cómo late / la sangre en el oído” (García Valdés, 2006: 14). Porque conviene tener presente que intimidad en esta poesía no equivale más que al espacio mínimo del cuerpo y de los sentidos

[Continúa en la página siguiente]

## Marcos CANTELI

corporales, mundo corporalizado, yo que es piel expuesta. Es el reducto de lo mínimo y sus enigmas, lo íntimo es aquí y ahora, inmanencia intersticial:

escribir el miedo es escribir  
despacio, con letra  
pequeña y líneas separadas,  
describir lo próximo, los humores,  
la próxima inocencia  
de lo vivo, las familiares  
dependencias carnosas, la piel  
sonrosada, sanguínea, las venas,  
venillas, capilares

(García Valdés, 1997: 72).

Más de una vez, en los poemas de García Valdés aparecen referencias al alma, habría que entender esa recurrencia con un valor de cita o de reconocimiento de una genealogía de escritura relacionada con lo espiritual, a cuya cabeza estaría Spinoza y su entendimiento de un alma no separada del cuerpo, seguido de la mística y ascética barroca (“el barroco torturado” del cual alguna vez se le ha oído hablar al poeta Ildelfonso Rodríguez) de San Juan de la Cruz y Santa Teresa (a la cual García Valdés ha dedicado una extensa biografía), y, antes, aquella pintura del Quattrocento italiano (Botticelli, Piero della Francesca, Uccello), o, en compañía, artistas que llevan a cabo relecturas contemporáneas de dimensiones de espiritualidad como Vicente Rojo, la ya citada Agnes Martin, Tàpies o Clarice Lispector, por ejemplo. Territorios del alma, del espíritu, de lo intangible, irrumpen en la mirada (“es transparente el cuerpo / que canta alma mía, recobra”, García Valdés, 1997: 101; “melancolía, mal [...] / que sentimos en el alma”, García Valdés, 1997: 17; “Un alma pájaro vuelve y te llama”, García Valdés, 2006: 95); y sin embargo, por más que al pensamiento del alma pueda sumársele una obsesiva consideración de la finitud, no debería de llevarnos al engaño de

[Continúa en la página siguiente]

## Marcos CANTELI

ubicar su obra en un territorio de trascendencia. El poema es membrana que comunica mundos, pero la voz que habla “como si todos / hubiéramos ya muerto” (García Valdés, 2006: 181) no es una voz que hable hacia el despojamiento, como hace la voz de la mística, no hay preminencia de un más allá, sino que la omnipresencia de la conciencia de finitud es antes que nada afirmación del cuerpo, por más que cuerpo de deterioro. Un habla, entonces, desde/en el despojamiento, no hacia él. Porque el cuerpo es la condición necesaria del alma, hasta el punto en que ésta se agota en él. Esta concepción de un alma dependiente en todo momento del cuerpo ya estaba presente en un libro como *Exposición* (1990), por ejemplo, en el cual se afirmaba lo siguiente: “El alma muere con el cuerpo. / El alma es el cuerpo. O tres fotografías / quedan, si alguien muere” (García Valdés, 1990: 51). Para más tarde abundar en el extrañamiento y la intemperie que la morada en lo corporal entraña: “Cuerpo es lo otro. / Irreconocible. Dolor./ Sólo cuerpo. Cuerpo es no yo. / No yo” (García Valdés, 1990: 51). Una morada en lo físico/ íntimo se da la mano con la indagación en la extrañeza, como en aquel verso sabio del argentino Héctor Viel Temperley: “Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo” (García Valdés, 1990: 177). El tránsito, la vía de García Valdés, atraviesa ese espacio en busca de ningún otro<sup>1</sup>: inmanencia, materialidad de un estar aquí, ante la literalidad de la muerte se levanta esa otra forma de literalidad (presencia) que son las palabras, en lo extraño de la piel, perspectiva punzante, esa subjetividad cruzada, expuesta en su dolor.

Pájaro, alma: el vuelo del poema. Pero también liquen que se aferra, gesto de resistencia ante la muerte, respiración que es cuerpo<sup>2</sup>. Móvil y suspendido (como se veía antes). Lo íntimo es el cuerpo, lo mínimo. La serie mínima también (pedazos), íntima porque obliga a la atención de lo irrepetible. La serialidad que, en su concepción cerrada, podría vincularse a una interiorización de mecanismos propios del capital (la estandarización, la reproductividad, la copia ilimitada y mecánica) en su vertiente abierta y discontinua podría ser una forma de revertir precisamente eso para llevarlo hacia un espacio de privacidad<sup>3</sup>.

[Continúa en la página siguiente]

## Marcos CANTELI

La posible lectura en clave de género de esta poética pasaría por entender que la voz de ese yo complejo que reclama el ámbito de lo privado, de lo personal, corporal, etc., supone a su vez una instancia crítica: “No hay una escritura femenina,” —ha negado la autora— “pero sí hay una escritura de mujeres” (Benegas y Munárriz, 1997: 127). Es decir, sería un error pensar en un yo monolítico o voz que hablara por una colectividad sin fisuras (no hay voz femenina, por tanto), lo que importa es la conciencia de la apropiación de un espacio de enunciación: “Siempre en el fondo late un problema de poder. Quien tiene poder habla, a quien tiene poder se le ve, quien no lo tiene se vuelve invisible: ésta es una cuestión sociológico-política que acaba siendo literaria, de valoración literaria” (Benegas y Munárriz, 1997: 127). Transitando tales zonas, por ejemplo, García Valdés revisita en *Y todos estábamos vivos* (2006), el papel de la maternidad y las conflictivas relaciones materno-filiales: “madres sordas y ciegas ofrecen música / a hijas ciegas y sordas / en sus regazos” (2006: 151), la imagen arquetípica de la *mujer-araña*, la *tejedora* (con tantas resonancias: Ariadna, Penélope, pero también, mucho más cerca, tejedoras como Louise Bourgeois, Eva Hesse o Cristina Iglesias: “madres araña”, García Valdés, 2006: 12; “hijas araña”, García Valdés, 2006: 123; “Madres sujetan sutiles / la respuesta”, García Valdés, 2006: 133), la persistencia de la división de espacio (“Juntas en la cocina sin apenas /hablar, un lugar no exclusivo / de mujeres, / que sigue al parecer siendo /exclusivo”, García Valdés, 2006: 135). Se da también a lo largo de su poética una voluntad de relación con lo mínimo, lo indefenso, los ámbitos de la fragilidad que a menudo encarnan en diminutivos (venillas, patitas, peoncillas, chispillas, etc.): una poesía de ahondamiento en los “rincones interiores” (García Valdés, 2006: 13). Como el Agustín de los “vastos palacios interiores”, la intimidad del poema supone un hablar al oído y hablar de coro, privacidad del corazón, forma de memoria.

Porque no es libre la palabra: “se adhiere / la palabra al afecto —según éste, / así oímos—, pero anhela / un hablar que valiera por sí” (García Valdés, 2001: 17). El lenguaje spinozista recuerda, también, cómo en la *Ética* se

[Continúa en la página siguiente]

## Marcos CANTELI

entrelazaban sus nociones centrales: del *conatus* (“esfuerzo con que cada cosa se esfuerza por perseverar en el ser”, Spinoza, 1980: 111) al *alma* (“El alma, tanto en cuanto tiene ideas claras y distintas como en cuanto las tiene confusas, se esfuerza por perseverar en su ser con una duración indefinida, y es consciente de este esfuerzo suyo”, Spinoza, 1980: 111) y al afecto esencial de lo humano, el *deseo* (“el apetito con conciencia de él”, Spinoza, 1980: 112). En García Valdés, la palabra del poema, prendida sin remedio al afecto, irrumpe con ese otro aquí en que late el cuerpo extraño de la memoria. Si por una parte, el desasosiego de cada hipérbato habla, en su postergación, de un asidero frente a lo inevitable; por otra, los imperfectos y pretéritos son chispazos de esos afectos anterior e interiormente arraigados y, por tanto, ineludibles en el acto de escritura: memoria y simultáneo pensamiento de la duración. Es trabajo de líquenes, perseverancia en la existencia, ese guardado de la memoria; escenas de la vida en su saberse pasajera, posturas, enfermedades, sueños, etc. y ahí también se incorpora el paisaje (la memoria-paisaje) a través del cuaderno de notas, en el apunte del natural, en el empleo de topónimos y la precisión con que se nombran los (numerosos) pájaros. Incansable memoria de *Caza nocturna* (1997: 36), como en ese mismo libro:

es la memoria no comprende  
mansedumbre porque conoce  
sometimiento  
tampoco sirve rebelarse se está  
donde nos amasó la luz  
atados y violentos infelices

El sometimiento de eso propio que “ha de ser ganado” a su extrañeza. Volviendo a un Hölderlin acorde con la poética de García Valdés, si «La vida es la tarea del hombre en este mundo» (en García Valdés: “ganar un día cada día, llegar/ a la noche y respirar”, García Valdés, 2006: 209), convivir con la

[Continúa en la página siguiente]

## Marcos CANTELI

memoria sería primario en dicha tarea, recuérdese que, para García Valdés, hablar no vale por sí —como desde siempre quiso el poema—, pues ya de antemano mira hacia atrás, preso de la fidelidad al afecto, sin olvidar el inexorable ir hacia adelante. Una poesía que, propiamente, no es elegía ni celebración, sino, más bien, respiración de ese intersticio; ése en el que la conciencia de pérdida aparece conjugada con la irrupción de lo inmediato. Algo así parece sugerir Pedro Provencio, cuando alude a cómo la incidencia de lo elegíaco en García Valdés no debiera entenderse como un estático lugar de morada sino de cruce que inflama la intensidad del presente:

Se diría que en la poesía de Olvido García Valdés no hay elegías premeditadas, y sin embargo sí encontramos en ella la tensión inequívocamente elegíaca que consiste en conectar el decir con el paso del tiempo, o incluso el empleo del tiempo presente como un empeño —imperativo— de que el tiempo cuaje —no congelado, sino latiendo— para no perderse. Así nos llega la poesía de Garcilaso —tan presente siempre en esta autora—: más que volcarnos hacia el tiempo pasado, se inscribe en nuestro tiempo como ingrediente suyo de pleno derecho, es decir: del lamento de la pérdida se da el salto creativo y doloroso hacia la consagración de la presencia instantánea (Provencio, 2005: 157).

Garcilaso —declarado— y el petrarquismo del alma bella, o San Juan de la Cruz o Rosalía de Castro (o Emily Dickinson, Nelly Sachs). La latencia, en realidad, de toda una tradición lírica reverbera en este decir en ecos, citas directas o palabras *senhales*. Todo ello atravesado también por una cultura visual que equilibra el vuelo de la palabra poética con la reflexión de la materia (piénsese en Anselm Kiefer, por ejemplo, al que García Valdés dedica la sección “Locus oculus solus”), y por la ya aludida enfermedad del lenguaje y ciertas operaciones formales aprendidas de la vanguardia (sobre todo, a nivel de montaje y, en menor medida, de *collage*): vectores convergentes en esta palabra profundamente lírica. Una lírica que, después del tan proclamado fin de la lírica, sigue apostando por un sentido. Esta lírica consiste, como se dice reveladoramente en un poema de *Caza nocturna* (1997), en un diálogo a través del tiempo, pues “sólo/ se habla con lo afín” (1997: 34), un ejercicio de

[Continúa en la página siguiente]



## Marcos CANTELI

la influencia en el sentido famosamente propuesto por Harold Bloom: compartir un flujo para, a la vez, desviarse de él<sup>4</sup>; *clinamen* se ha llamado a esa forma de revisionismo intelectual<sup>5</sup>.

Ante la poesía de García Valdés, el lector tiene la sensación de hallarse en un territorio híbrido, cruzado por estrategias y modos asociados tanto a la vanguardia y a la modernidad tardía (rápidamente citaríamos algunos: el uso del collage, la intertextualidad no paródica, los afectos, la profundidad de la palabra en su reclamo de un *modo de verdad*, la galería de nombres propios, etc.) como, por otro lado, una actitud que, sobre todo en el plano más estrictamente formal, no podría entenderse sin tener en cuenta ciertos planteamientos posmodernos (la serie, la asunción de que el poema individual ya no basta, el cuestionamiento de los límites del poema y la apuesta por una escritura como espacio de hibridez, desjerarquización y rizomatismo, etc.). En el fondo, una poética como ésta viene a replantear la vigencia de una posibilidad *lírica*, que durante mucho tiempo se consideró agotada, y lo hace vigorosamente.

Para entender qué concepto de lírica está en juego creo que habría que relacionar dicho concepto con el extenso debate sobre la caída de la figura del sujeto, planteado en distintos ámbitos de la teoría desde los años 70; así lo ve la francesa Martine Broda en un importante trabajo teórico, *Amor al nombre*, en el cual explica cómo la reacción contra la lírica tiene su origen en un extendido equívoco que hace de la lírica el género subjetivo y cuya invención, anclada en el concepto aristotélico de mimesis, más bien correspondería al romanticismo alemán. Lo mimético llevaría a ese entendimiento de la lírica como representación sentimental de un sujeto. Contrariamente, Broda propone una definición que tendría que ver no ya con Aristóteles, sino con Platón, para hablar de una concepción alternativa de lo poético como espacio en el que la primera persona enunciaría un sujeto desvanescente (2006: 15-20). Broda rastrea en el tiempo esa alternativa lírica, llevándola hasta Hölderlin y Nietzsche cuyo concepto de la lírica sería una proyección de la *manía* platónica vinculada, por tanto, no ya a lo sentimental sino a lo sublime:

[Continúa en la página siguiente]

## Marcos CANTELI

habla de un Hölderlin en busca de “un lirismo objetivo, un lirismo de la destitución del sujeto” (Broda, 2006: 20) y de un Nietzsche que, en *El nacimiento de la tragedia*, puntualiza cómo, aunque el poeta lírico “utilizara espontáneamente esa desgraciada palabrita ‘yo’ para hablar de sí mismo, esa apariencia no podrá despistarnos, como despistó ya aquellos que han hecho del poeta lírico el poeta subjetivo” (Broda, 2006: 23). La lírica a la que hace alusión Nietzsche es aquella que, ya desde Platón, entiende que el poeta habla siempre fuera de sí, no habla por sí, sino desde un sí mismo que es morada de una voz: no hay, en rigor, expresión de un yo, sino enunciación de esa voz que sale de un adentro oscuro fundiéndose en afuera. Por eso, al invocar esa genealogía alternativa, Broda desplaza la noción de lírica más al uso para proponer radicalmente que “la cuestión que plantea el lirismo no es la del yo sino la del deseo” (Broda, 2006: 11); un lirismo extático que se aproxima a la *iluminación profana* planteada por Benjamin o al “amor llamado intransitivo porque supera y atraviesa el objeto” (Broda, 2006: 13) en Rilke. Por eso, para Broda, el amor de la lírica no sería propiamente amor de nada o nadie sino, propiamente, *amor al nombre*, pues “el amor de los poemas está dedicado solamente al único objeto que no dispone sino de sustitutos. Sabe, y dice, que todo amor es ya metonimia” (Broda, 2006: 82). El nombre o la Cosa, el nombre de la Cosa, “deseo de desear” (Broda, 2006: 30), o, como se decía, el amor intransitivo, amor sin objeto, en Rilke; ése “amor de un sujeto con los límites auto-abolidos que, dejando tras él al objeto limitado, elige finalmente al mundo como su objeto” (Broda, 2006: 170).

De un amor así habla literalmente la poesía de Olvido García Valdés:

[...] es el amor amar  
baba del rostro, es el amor amar  
intransitivo. Qué ya blancos  
cabellos, qué cerrada  
mirada. Intransitiva  
raíz, pero que fluye [...]

(García Valdés, 2006: 27).

[Continúa en la página siguiente]

## Marcos CANTELI

*Raíz, pero que fluye*: imagen ajustada de esa tensión característica en García Valdés entre la memoria elegíaca y la mirada prendida en lo instantáneo del paisaje del mundo. Una poética, por tanto, firmemente temporalizada en esa conciencia de finitud que habla de un aferrarse (liquen) como marca de deseo intransitivo. Cabellos, mirada: desarticulados, suspendidos ya en su agarrarse: el nombre exento. Paradójicas formas de flujo. Cada uno de ellos pudiera remitir a esa *epifanía laica* que Broda, partiendo de los conceptos de *aura* y de *iluminación profana* de Benjamin, recupera para la lírica: “El aura como ‘única aparición’, fulgurando en el fondo de la pérdida” (Broda, 2006: 191). Cada uno de los numerosos pájaros, omnipresentes en esta poesía, nombra el deseo intransitivo. Aferrarse (efecto de afecto) al vuelo: ese fulgor del nombre –por sí mismo ya experiencia—niega el relato porque solo aparece como interrupción sin sutura posible. Y ahí se alza la vida leve porque sabe de la muerte. Y es rara. Y busca el poema que la guarde como modo de verdad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (1999) *The End of the Poem*, Stanford: Stanford University Press.
- BENEGAS, Noni y Jesús MUNÁRRIZ (1997) *Ellas tienen la palabra. Antología poética*, Madrid: Hiperión.
- BLOOM, Harold (1973) *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press.
- BRODA, Martine (2006) *Amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa*, Madrid: Losada.
- CONTE, Joseph M. (1991) *Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry*, Ithaca: Cornell University Press.
- EIJENBAUM, Boris et al. (1970) *Formalismo y vanguardia*, Madrid: A. Corazón.

[Continúa en la página siguiente]

## Marcos CANTELI

- GARCÍA VALDÉS, Olvido (1986) *El tercer jardín*, Valladolid: Editorial del Faro.
- (1990) *Exposición*, Ferrol: Colección Esquíu.
- (1994) *Ella, los pájaros*, Soria: Colección Leonor.
- (1996) “El vuelo y el ala”, *El Urogallo*, 122/123, pp. 62-64.
- (1997) *Caza nocturna*, Madrid: Ave del Paraíso.
- (2001) *Del ojo al hueso*, Madrid: Ave del Paraíso.
- (2001) *Teresa de Jesús*, Barcelona: Omega.
- (2005) *La poesía, ese cuerpo extraño*, Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- (2006) *Y todos estábamos vivos*, Barcelona: Tusquets.
- (2009) *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Barcelona: Tusquets.
- (2012) *Lo solo del animal*, Barcelona: Tusquets.
- JIMÉNEZ HEFFERMAN, Julián (2004) “Literatura en España (1939-2000)”, en *Historia de la literatura. Literatura y Sociedad en el mundo Occidental. Volumen Sexto*, Madrid: Ediciones Akal, pp. 426-505.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2008) *La destrucción de la forma. (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- MORA, Vicente Luis (2006) “Olvido García Valdés: entrevista”, *Quimera*, 277, pp. 85-91.
- ORTEGA, Antonio (1994) “La limpia mirada del desamparo”, *El Urogallo*, 100/101, pp. 82-84.
- (2006) “Para guardar la vida”, *El País “Babelia”* 12 de agosto.
- PROVENCIO, Pedro (2005) *Buenas noticias para el lector de poesía*, Burgos: Dosssoles.
- SELDEN, Roman (1987) *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Ariel.
- SPINOZA, Benedictus de (1980) *Ética demostrada según el orden geométrico*, México D. F.: FCE.
- VIEL TEMPERLEY, Héctor (2003) *Obra completa*, Buenos Aires: Ediciones del Dock.

[Continúa en la página siguiente]

## Marcos CANTELI

## Notas

<sup>1</sup> Así, Jiménez Heffernan habla de una escritura del entremundo: “García Valdés le da la vuelta al pulpo metafísico y sitúa su escritura en un entremundo, rabiosamente quebrado y expresionista, de extrañezas figurativas” (2004: 468).

<sup>2</sup> En un comentario sobre *Y todos estábamos vivos*, Antonio Ortega señala que la “la suya es una ascesis posibilitadora, un tejido capaz de esclarecer el mundo, iluminándolo en sus posibilidades, porque de ese modo no se ofrecen verdades lógicas, sino sentido, consuelo, resguardo e identidad”.

<sup>3</sup> Al hablar de *serialidad*, Conte distingue entre *secuencia* (estructura hipotáctica, subordinante, jerarquizante) y, propiamente, *serie* (caracterizada por la parataxis, la discontinuidad, elementos sometidos a un orden no preestablecido).

<sup>4</sup> Recuérdese que, para Bloom: “Poetic Influence—when it involves two strong, authentic poets,—always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist” (1973: 30). La apertura de campo y la utilidad que una noción como esta proporcionaría se ve, sin embargo, empañada por el gesto hermenéutico al que, al concebirla en singular dentro de una estructura de canon, condena, es decir, a la presuposición de un diálogo binario (entre un poeta y otro concreto), lo cual nos obligaría a determinar quién sería ese/esa poeta en el caso de García Valdés. Más conveniente creo una lectura que señale un *linaje* o una familia poética latente, más que la obra de un predecesor en particular, en la que ubicar esa dinámica de continuidades y discontinuidades.

[Continúa en la página siguiente]

**Ioana GRUIA**  
El sol en la fruta (selección)

**LOS LIMONES**

*«l'odore dei limoni»*

Eugenio Montale, «I Limoni»

Ya no recuerda mucho aquel encuentro:  
sólo el olor, el embriagante olor de los limones,  
y el resplandor solar de sus cortezas.

El hombre dijo: nunca

te dejaré.

Y nunca volvió a verlo desde entonces.

Después ella se fue lejos del pueblo.

Ya no le queda mucho por vivir  
y siente sólo rápidos destellos  
de amor, amistad, odio o compasión  
hacia personas que ahora son espectros.  
Pero el olor, el embriagante olor de los limones  
nunca la abandonó. Cierra los ojos  
y encima de su rostro ve las frutas  
y el resplandor solar de sus cortezas.



[Continúa en la página siguiente]

Ioana GRUIA

**CANCIÓN PARA UN INSTANTE**

«No susurres nada, sólo tiéndeme  
los brazos de aire del lejano instante».  
Nicolae Labiş

Hoy no sabría revivir aquel instante.  
Tan sólo puedo recordar su vuelo.  
Por la ventana abierta al sol de junio  
entraba a raudales en el cuarto.

Tú me habías traído un cuenco de cerezas.  
Cogí despacio una y la miré al trasluz,  
me la llevé a la boca y la mordí. Sabía  
a sol y a piel de lluvia, a verano, a ti.

Mira, mira este sol en la fruta, te dije.  
Una explosión rojiza despegó de mi mano.  
Y aquel instante pájaro, ya lejos,  
tendió hacia mí sus brazos en el aire.

[Continúa en la página siguiente]

## Ioana GRUIA

**LA EXTRAÑA**

Llamo a la puerta de la extraña que se asoma, dentro mí, a la ventana de un pasadizo. Pero no me responde. Y me pregunto qué estancias une el pasadizo. Y a qué puerta estoy llamando.

**LA CANCIÓN DE NATASHA**

«Después de comer, a petición suya, Natasha fue al piano y empezó a cantar. El príncipe Andrey, en pie junto a la ventana, la escuchaba mientras hablaba con las damas. En medio de una frase calló sintiendo inesperadamente que unas lágrimas insospechadas le subían a la garganta».

León Tolstoi, *Guerra y paz*

El príncipe Bolkonski está muriendo.  
Nada recuerda y ahora en nada cree.  
La guerra es sólo un ruido desde lejos.  
La gloria, un algo incompresible y hueco.

Mira sin verlo el rostro de Natasha.  
Ya para todo es tarde,  
y tarde la he amado,  
piensa antes de pedir los sacramentos.

Pero oye de repente su canción,  
que irrumpe de la niebla de los años  
y de un lugar secreto de su cuerpo.  
Relámpagos de vida desbocados  
brillan al resplandor  
de aquellas notas cálidas, punzantes.

Sabe que morirá cuando terminen.

[Continúa en la página siguiente]



Ioana GRUIA

**NO MORIRÉ NUNCA**

Quiero cruzar a nado la bahía,  
sentir el frío abrazo de la mar  
su resistencia a ser atravesada.  
Quiero encontrarme en medio de las olas  
y recibir su espuma por la cara,  
una ofrenda solar al cuerpo humano.  
Abrir los ojos cuando tengo miedo  
de no llegar, de no alcanzar la orilla,  
de que el agua me trague para siempre.  
Quiero tenderme luego por la arena,  
sentir que yo también soy luz y mar  
y así saber que nunca moriré.

[Continúa en la página siguiente]

Ioana GRUIA

**CONJURO CONTRA LA VEJEZ**

Todo lo que no hiciste te obsesiona.  
Mucho de lo que obraste te atormenta.  
No te obsequia el olvido con su lenta  
manera de borrar, no te ilusiona  
saber que todavía te reserva  
algo la incierta trama de los días:  
asombros, sueños, cuerpos, rebeldías.  
Pero no llegará jamás Minerva  
a tu mente cansada si no puedes  
en el remordimiento hallar la paz  
y resistir a la sombra falaz  
que con ficticio ayer teje sus redes.  
Todo lo que no fue se irá perdiendo  
y sólo importa ya seguir viviendo.

[Continúa en la página siguiente]

## Ioana GRUIA

**PARÍS**

La ciudad era gris, distante y fría.  
Nos miraban las calles con sus ojos  
de lluvia roja y de carteles rojos.  
La ciudad, sin embargo, nos quería.

Y la tuvimos siempre entre los brazos,  
esperábamos que ella nos contara  
nuestro amor, nuestra historia, nuestra rara  
geografía de países y abrazos.

Nos amaron tus plazas y tus fuentes,  
el río, los tejados y los puentes;  
fuimos juegos de luz en los jardines,

fuegos de noche en hondos cafetines.  
París, fría ciudad, ciudad tan fiel,  
ciudad que estás escrita en nuestra piel.

[Continúa en la página siguiente]

**El instante pájaro: memoria involuntaria y presente límite  
en *El sol en la fruta*, de Ioana Gruia**

JUAN GARCÍA ÚNICA  
(Universidad de Jaén)

I

Quizá la mayor paradoja que podamos atribuirle a *El sol en la fruta* consista en que se trata de un poemario cuyo principio —al menos en el sentido de génesis— está, mejor que en ninguna otra parte, enunciado en su final: “Y una extraña escribe / el poema soñado / por la niña que asoma a mis ventanas” (50)<sup>1</sup>. Cuando el lector llegue hasta esa imagen, con la que se cierra el libro tras treinta y seis poemas tan breves como intensos, seguramente ya se habrá dado cuenta de la poca figuración que contiene, de su asombrosa literalidad: el poema, o mejor dicho, los poemas soñados por la niña acaban de ser leídos, y efectivamente la autora sabe que en realidad no los escribe, sino que los transcribe, porque en el fondo la poesía es siempre un ejercicio de extrañamiento, de saberse un yo ajeno ante la extrañeza del mundo.

Al señalar esto no estamos actualizando, ni mucho menos, la vieja idea romántica de la inspiración y del poeta como *medium*, ni tampoco ninguna de sus múltiples variantes posteriores. Muy al contrario: nos referimos al hecho muy concreto de que “la poesía es siempre un «resto» del «yo», de lo que le falta al yo (libidinal) para explicarse algo en sí mismo, para poder decirse como «yo-soy» (histórico)” (Rodríguez, 1999: 290). Dicho de otro modo, nadie que no haya conocido el frío en el cuerpo, la punzada del dolor que recorre los nervios cuando se hielan, puede querer buscarse y decirse a través de la imagen liberadora del título, la del sol en la fruta, al menos no en el sentido en que ésta funciona en el libro. La primera pregunta, por tanto, es obligada: ¿por qué *El sol en la fruta*?

II

A poco que comencemos a indagar, nos daremos cuenta de que el título del poemario se define por una capacidad de condensación muy

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

poderosa. Tanto el sol como la fruta son símbolos de lo cíclico, aunque con un matiz nada insignificante que los diferencia: en el caso del primero se trata de lo que nace cada día y por eso mismo persiste ante nuestros ojos, mientras que la fruta, por su ciclo de vida mucho más breve y espaciado, sólo madura para ser disfrutada un instante o perecer (o para ambas cosas), de modo que en el sol en la fruta que da título al libro no es difícil apreciar, en definitiva, esa tensión entre lo persistente y lo efímero que vamos a establecer como primera clave de lectura. Advertamos, eso sí, que más que en la especulación metafísica sobre la imagen, el poemario parece centrarse en la corporeidad de la misma, en la muy física confluencia de la luz y el cuerpo de la fruta, de manera que el sol en la fruta significa, abiertamente, color para la vista, sabor para el gusto, aroma para el olfato, variedad para el tacto y sonido (el inconfundible de la manzana al ser mordida, por ejemplo) para el oído. El sol en la fruta es, en resumidas cuentas, algo que interpela al cuerpo.

Y de ahí nuestra segunda clave de lectura, porque si el cuerpo, como escribió Deleuze, “force à penser ce qui se dérobe à la pensée, la vie” (1985: 246), entonces será lógico que el tiempo vital de *El sol en la fruta* pase por una conciencia muy acentuada de lo corporal, por un modo de resolver la tensión de la imagen desdoblándola a su vez en dos maneras de proceder diferenciadas, aunque no del todo ajenas la una a la otra: por un lado, la imagen del sol en la fruta actúa como presente sensitivo, como desencadenante de una *memoria involuntaria* —en el sentido proustiano del término— que cambia por completo el flujo esperable del tiempo; y, por otro, la imagen del sol en la fruta actúa también como límite, como culminación de la búsqueda del instante pleno que la niña que soñó los poemas ideó encontrar en tiempos no tan luminosos, esto es, como punto de llegada o *presente límite* ante el cual se abren nuevas incertidumbres.

En resumen: la tensión ya aludida de la imagen se resuelve, por una parte, como *memoria involuntaria* o correlato de lo persistente; y, por otra, como *presente límite* o correlato y conciencia de lo efímero. Vamos a tratar de explicarlo.

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

## III

Todavía no hemos dicho que Ioana Gruia nació en Bucarest en 1978, ni que *El sol en la fruta* ha sido merecedor del Premio de Poesía Andalucía Joven en su edición de 2011. Para trazar una línea biográfica bastaría con unir estos dos puntos esgrimiendo numerosos datos, de no ser porque el relato biográfico que nos parece relevante aquí tiene que ver, ante todo, con una búsqueda. En ese sentido, por qué no decirlo, hay cierta coherencia simbólica en la trayectoria vital de Ioana Gruia que no es ajena en absoluto a la lógica del libro, pues no en vano la suya es la vida de alguien que abandona la fría Bucarest para trasladarse a la soleada Andalucía. Este dato, más o menos costumbrista, no tendría en principio relevancia alguna en la lectura de *El sol en la fruta* de no ser porque, en el fondo, es mucho más que un dato. Y lo es precisamente en la medida en que evidencia una búsqueda: la búsqueda de una forma de vida que acaba por hacerse posible a través de la escritura y, más en concreto, de la poesía.

Se trata de una búsqueda que, en el caso de nuestra autora, parece identificarse con la forja de un imaginario afectivo a partir del cual construir una voz poética, teniendo siempre en cuenta que en poesía construir una voz, esto es, un lugar para la enunciación, equivale en última instancia a construir una forma de vivir en —y a través de— ese lugar. Este proceso queda meridianamente claro en un magnífico ensayo de la autora, *Eliot y la escritura del tiempo en la poesía española contemporánea*, donde ya en los primeros compases escribe lo siguiente:

si un recuerdo remite siempre a otro recuerdo, un poema no se puede escribir sin otros poemas. En este sentido hablamos de memoria y tradición poética. Sin embargo, (...) la memoria y la tradición comparten una distinción fundamental: son invenciones, es decir, seleccionan los recuerdos y las escrituras, y además los transforman. Cada poeta se construye así su propia tradición de manera parecida a como una persona transita por su galería de recuerdos (Gruia, 2009: 11-12).

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

La idea básica, por tanto, consiste en edificarse una tradición como quien transita por una *galería de recuerdos*, es decir, en el esfuerzo denodado por concebir la arquitectura del poema transformando *los recuerdos*, que están en el orden de lo que se vive, y *las escrituras*, que quedan en el orden de lo que se lee, sin olvidar que leer también es vivir y viceversa. Por eso sería infructuosa toda tentación de territorializar la poesía de Gruia<sup>2</sup>; y por eso toda pretensión de tratar de encajar su escritura dentro del viejo marco decimonónico de los manuales, refractario todavía hoy a dejar de identificar literatura y nación, resultará inútil. El lugar de su enunciación no está delimitado por fronteras geográficas, sino por la norma poética que genera un imaginario dentro del cual toda reminiscencia geográfica, desde la lengua en la que se escribe hasta la alusión a lugares particulares, se explica sobre todo como trasunto de una forma de decirse, de ser o de significarse a través de la poesía. Jamás al revés; insistamos siempre en ello.

No quiere decir esto que no sea importante, e incluso decisivo, recordar que Ioana Gruia pasó sus primeros años de vida bajo la dictadura comunista de Nicolae Ceaușescu, pues hay una percepción directa de la opresión que ha marcado sin duda algunos de sus poemas; tampoco es irrelevante hacer constar que fue una adolescente educada para emigrar o que, a día de hoy, es una profesora “nómada” que ha ejercido su profesión en ciudades tan dispares como París, Marsella y, sobre todo, Granada. Claro que no, nada de eso pasa sin más por la experiencia de quien sabe que “la vida es una casa en las afueras” (29), pero nada de eso se entiende tampoco sin la atinada advertencia que de vez en cuando suele hacernos George Steiner: “Los árboles tienen raíces, las personas tienen piernas para marcharse después de haber dicho «no» en conciencia” (2012: 52). Señalemos aquí, al hilo de esta deslumbrante observación, que en *El sol en la fruta* es mucho más importante la conciencia que la negación, siquiera para enlazar con uno de los pilares fundamentales de su poética: la conciencia del presente como presente sensitivo, como desencadenante del procedimiento de la *memoria involuntaria*.

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

Es de sobra conocida la observación de Proust acerca de la relación que guarda la memoria con el pasado:

Intentar evocarlo resulta empeño perdido, todos los intentos de nuestra inteligencia son inútiles. Está oculto, fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material —en la sensación que este nos daría— que no sospechamos. Del azar depende que encontremos o no ese objeto antes de morir (Proust, 2010: 52)<sup>3</sup>.

No por casualidad, la huella de Proust constituye una de las pistas más evidentes dentro de la poética de *El sol en la fruta*, en un sentido muy amplio para un poemario de tono sutilmente narrativo. Proust, de hecho, supone a la vez una presencia explícita e implícita. Explícita porque no otro que el niño Proust es el “pequeño Marcel” protagonista de “La linterna mágica”, uno de los poemas más singulares del libro, dedicado a su vez a un artefacto no menos singular en el que confluyen “una pálida sombra intermitente / y la memoria de lo que ha leído” (33) el futuro escritor. E implícita porque la *memoria*, precisamente la memoria, constituirá siempre una de las categorías fundamentales tanto del quehacer poético como teórico de Ioana Gruia.

Ya hemos señalado antes que, para ella, la memoria es por igual una invención, una selección de los recuerdos y las escrituras, que una forma de transformarlos. En ese sentido, y al igual que en *En busca del tiempo perdido*, un olor, un color o un sabor desencadenan un recuerdo también en *El sol en la fruta*. Con una peculiaridad, y es que al hacerlo no se pone en marcha la inteligencia analítica, sino la inteligencia sensitiva del cuerpo, la escritura de éste, lo que Amelia Gamoneda Lanza ha denominado “un lenguaje enraizado en el cuerpo” (2009: 162-163). El cuerpo se erige, así, no sólo como espacio en el que está escrita la memoria, en que ésta deja sus marcas igual que las letras sobre el papel, sino también como poética, como lugar desde el cual se piensa e irradia la escritura gracias a la intervención de los sentidos.

Esta doble cualidad del cuerpo, a la vez espacio de escritura de la memoria y generador de una poética en sí mismo, queda ejemplificada quizá

[Continúa en la página siguiente]



## Juan GARCÍA ÚNICA

como en ninguna otra parte en los poemas dedicados a Bucarest, la ciudad de la infancia con la que la poeta mantiene una relación de recelo. Bucarest es —y la imagen resulta del todo diáfana— “La ciudad interior”, título de un poema en el que se acaba por comprender que la huida es imposible toda vez que la ciudad se convierte en memoria, pero en memoria inscrita literalmente en el cuerpo: “Esta ciudad tan mía, de la que siempre huí / habita hoy en mi cuerpo” (22)<sup>4</sup>. Otro poema magnífico, “El olor de las ruinas”, nos muestra hasta qué punto la poética de *El sol en la fruta* transforma las pulsiones del cuerpo —en este caso la percepción de un olor “a miedo, a polvo, a barro, a nada” (21) que surge en el momento más inesperado— en una forma de indagación. Se trata de una forma de indagación en el pasado basada en el procedimiento de la memoria involuntaria, pues es ésta la que lo transforma hasta convertirlo en un punto momentáneo del presente, modificando el flujo esperable del tiempo:

Es un olor que todavía siento  
agazapado en los comercios llenos.  
Sobrevive en las grietas de los años.  
No dura mucho, sólo unos segundos.  
Un picotazo o una mordedura  
de no sé qué animal inextinguible (*ibid.*)<sup>5</sup>.

Pero a veces el procedimiento de la memoria involuntaria funciona en otro sentido. Esa potencia sensitiva de la fruta, como sucede en el poema “Ventanas”, simboliza lo opuesto a ese pasado que de pronto regresa opresivo y gris: simboliza la luz, la posibilidad de un presente gozoso. En este caso es la contemplación de la nieve y la sensación gélida lo que lleva a la poeta a verse a sí misma, niña, observando tras los cristales “una ciudad donde siempre hace frío” (50):

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

Busco  
el fulgor del verano,  
el rastro de una fruta  
en la que hundir los dientes (*ibid.*).

O dicho de otro modo: la niña que sueña ese poema busca un tiempo que en algún momento será vivido, el momento exacto del brillo del sol en la fruta. Es decir, busca el presente. Sólo que el presente también es un límite.

## IV

En uno de sus libros más reivindicables, *Literaturas germánicas medievales*, escrito en colaboración con María Esther Vázquez, cuenta Borges magníficamente una historia recogida por Beda el Venerable, según la cual uno de los consejeros de Edwin, rey de Nortumbria, compara delante de éste al hombre con “la golondrina que en una noche nevada y lluviosa atraviesa esta sala llena de calor y de luz, pasando de la noche a la noche” (Borges y Vázquez, 1999: 49). Esta bella metáfora, que curiosamente conecta sin pretenderlo con cierto imaginario (luz y calor, instante pájaro) de *El sol en la fruta*, quizá pueda ahora servirnos para explicar qué entendemos por presente límite en este artículo y, más en concreto, en qué medida pensamos que funciona en la poética de Ioana Gruia.

El símil del pájaro atravesando la torre iluminada para ir de la noche a la noche nos muestra dos cosas: que, para que un instante de luz y calor sea percibido como tal, hace falta que previamente haya un frío y una oscuridad sobre los que irrumpir; y que es igualmente necesario que a dicho instante, si de verdad lo es, le suceda un tiempo de vuelta a la oscuridad y al frío. Ahora observemos que lo más parecido a una declaración de poética en *El sol en la fruta* se encuentra en el primer poema, “El don maldito”, donde ya sus primeros versos nos ponen en la perspectiva de lo que constituirá el procedimiento de escritura del resto del libro: “Quise escribir el poema de las cosas sencillas, / pero nunca fue fácil hablar del sol de octubre” (11). No

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

creemos exagerado decir que la clave básica de la escritura de todo el poemario podría constituir la respuesta a la pregunta que veladamente nos plantean estos versos: ¿por qué nunca fue fácil hablar de algo tan sencillo como el sol del octubre?

En principio, el *sol de octubre* constituiría una imagen poética demasiado obvia, poseedora de una belleza igualmente obvia. Una imagen lírica en el sentido más convencional imaginable. Pero hay más: el sol de octubre es a su vez una imagen que nos sitúa en un límite ambiguo, dado que, por una parte, es el sol que simboliza el alejamiento definitivo del verano huido y la desaparición, en consecuencia, del tiempo del gozo (recordemos la búsqueda del *fulgor del verano* en el último poema); y dado que, por otra, y sin salirse en absoluto de los cauces de la tradición simbolista, el sol de octubre es sin más el sol del otoño, el tiempo de la vejez y de la melancolía. De ahí el don maldito del poema, “el insidioso don de la melancolía” (11) que todo lo tamiza.

Por eso la imagen del sol en la fruta representa también un presente límite o un límite en el presente: tras el momento pleno del brillo del sol en la fruta se intuye una incertidumbre, la propia del desvanecimiento de ese instante, la que anticipa la llegada del sol de octubre, es decir, del otoño y de la vejez. Gruija atrapa ese momento en el que el tiempo parece volverse inconsistente y dudoso, el momento en que las cosas casi pierden su propio cuerpo en la medida en que pierden la exultación de su luz, su color, su aroma, etc<sup>6</sup>. De ahí que, en un libro que ya hemos dicho convierte al cuerpo en uno de sus ejes principales de escritura, la intuición sobre el advenimiento de la vejez aparezca inevitablemente como intuición tras ese presente límite. Lejos de sorprendernos por que ésta se produzca en una autora tan joven, consideraremos que su reflexión es la consecuencia lógica de una escritura marcada por la búsqueda de una forma de vida. En el fondo no hay otro tema en *El sol en la fruta* que el asombro, que la pasión y la pulsión del aquí y del ahora, ni otra poética que la del vitalismo radical.

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

No nos extrañe por tanto que sea el símil de la búsqueda, de la vida como búsqueda de una forma de explicarse el yo a sí mismo, la que aparezca a la vez con innegable fuerza y extrañamiento en el poema “Exploradores”:

La vejez es un sitio solitario  
donde acuden los hombres y mujeres  
en procesión perpleja. Se saludan.  
Se miran extrañados. Se sonríen.  
No saben qué decirse. Éste no es  
el lugar que pensaban descubrir. (17)

Si la cualidad animal e inextinguible de la ciudad irrumpía a través de la memoria involuntaria, como veíamos antes, el presente límite supone la intuición de estar ante una fiera al acecho. Y precisamente ése, “Fiera al acecho”, es el título de un poema consagrado a la vejez. La presencia animal se deja entrever cuando el cuerpo, que hemos visto es un espacio donde la memoria escribe sus caracteres, se convierte en “el traje roto / de la vejez y sus miserias” (13). Es entonces cuando se produce el momento de la intuición terrible ante la que nos sitúa el presente como límite: “¿Qué nos reservará la edad que espera / agazapada, fiera y al acecho” (13).

Sin embargo, y pese a esta capacidad para captar el haz y el envés del momento presente, seguramente la cualidad más persistente de *El sol en la fruta* sea, como acabamos de decir, su incondicional vitalismo. Vitalismo entendido como exaltación del cuerpo y del presente, como afirmación de la forma de vida que se persigue con la escritura, más allá de la oscuridad y el frío que anteceden y suceden al instante luminoso del sol en la fruta. Veámoslo leyendo “Canción para un instante”.

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

## V

“Canción para un instante” viene precedido por una cita del poeta rumano Nicolae Labiş: “No susurres nada, sólo tiéndeme los brazos de aire del lejano instante”. No es la única que vamos a encontrar. Citas de Borges, T. S. Eliot, Ángeles Mora, Montale, Alfonsina Storni, Cixous, Katherine Mansfield o Tolstoi figuran también entre las de cabecera, sin olvidar las referencias abiertamente declaradas a los cuadros de Hopper “Morning Sun” y “Habitación de hotel”, títulos a su vez de sendos poemas del libro, o el guiño a Billie Holiday en “Stormy Weather”. Pero haríamos mal en considerar por ello que *El sol en la fruta* es un poemario culturalista. Dichas referencias no acompañan a los poemas, sino que son parte integrante y material de ellos. Ya vimos que el propio Proust era protagonista de uno, como también lo son Kezia, la inolvidable niña del relato *La casa de muñecas*, de Katherine Mansfield, o la Natasha Rostova de *Guerra y paz*. Nunca se trata de sugerir siquiera la pretensión postmoderna de construir un libro a base de citas, ni tan siquiera de una ostentación casi siempre vacua de intertextualidad. Es algo muy diferente: se trata, insistimos de acuerdo con el sentido de tradición asumido por Gruia, de delinear una forma de vida, de hacer vivir un cierto imaginario (literario, pero también pictórico y musical) en el poema y, sobre todo, de encontrar una forma de vida —de llegar a vivir— a través de ese mismo imaginario.

La cita de Nicolae Labiş no es una excepción. El poema comienza, como no podía ser de otra manera, en un punto presente en el cual el pasado no puede revivirse, aunque sí recordarse:

Hoy no sabría revivir aquel instante.  
Tan sólo puedo recordar su vuelo.  
Por la ventana abierta el sol de junio  
entraba a raudales en el cuarto.

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

Pero hemos dicho también que el presente en *El sol en la fruta* marca un límite, un límite desde el cual asomarnos a lo que viene después, y en ese sentido la analogía con la *ventana* –bastante recurrente a lo largo de todo el poemario– funciona como abertura, como espacio o pasadizo que comunica el instante presente con el instante ido, el yo pulsional con el yo-soy histórico que se intenta construir a través de la poesía. Esto último es algo que se ve muy bien en el poema en prosa “La extraña”: “Llamo a la puerta de la extraña que se asoma, dentro de mí, a la ventana de un pasadizo” (49). Entre una instancia y la otra aparece la idea determinante del vuelo, dado que vuela, como el flujo inconstante del tiempo, tanto lo que escapa como lo que regresa. En este caso, al otro lado de la ventana surge otra imagen básica: la del *sol de junio*, esto es, la del verano o tiempo de la dicha. La imagen del instante pasado —*entraba*— que no puede ser revivido.

La estrofa central del poema continúa desarrollándose en pasado:

Tú me habías traído un cuenco de cerezas.  
Cogí despacio una y la miré al trasluz,  
me la llevé a la boca y la mordí. Sabía  
a sol y a piel de lluvia, a verano, a ti.

La esticomitia del primer verso (pues *Tú me habías traído un cuenco de cerezas* constituye sintácticamente una oración por sí solo) viene a marcar y diferenciar la acción, paso necesario para allanar el terreno a la narración del proceso de transformación por el cual la experiencia pasada vuelva a ser actual. Una aceleración progresiva del ritmo sitúa el clímax del poema en los tres últimos versos arriba citados, que coinciden con el punto en el que surge la otra imagen imprescindible para desencadenar la vivencia de la memoria involuntaria: la imagen del cuerpo y los sentidos, encarnada a su vez en la imagen de la fruta. Una fruta que aquí se mira *al trasluz*, es decir, como recordatorio de que una zona luminosa se produce porque detrás de ella hay una zona opaca, con lo que la importancia de lo que hemos llamado presente límite sigue implícita. Y una fruta, decimos, que al ser mordida logrará poner

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

en marcha la memoria involuntaria. En ella el cuerpo cobra un protagonismo absoluto, porque sólo gracias a las sensaciones que lo abren al mundo —como ventanas— quedará impreso ese sabor *a sol y a piel de lluvia, a verano, a ti*. Hasta la lluvia se escribe corporalmente, pues tiene piel, como quien la muerde. Vamos a llamarlo sensualismo inteligente.

Y así es como llegamos al último cuarteto de la canción, donde el instante vivido, la sensación, se transforma radicalmente en algo no esperado al principio:

Mira, mira este sol en la fruta, te dije.  
Una explosión rojiza despegó de mi mano.  
Y aquel instante pájaro, ya lejos,  
tendió hacia mí sus brazos en el aire.

En este momento ya no se trata tan sólo de la imagen del sol o de la fruta, sino concretamente —y al fin— de la imagen del sol en la fruta. Se nos presenta ésta de una manera asombrosa, porque la explosión rojiza que despega de la mano constituye en verdad una imagen muy real, de un cromatismo tan exacerbado como plausible. Una vez más la memoria ha escrito en el cuerpo sus signos, pero de una manera material, real, concreta.

Lo que quedará a partir de entonces será un *instante pájaro*, un instante que no puede ser apresado, pero sí recordado. Un instante que se ha convertido en cuerpo. Cuerpo, además, que tiende —aquí la cita de Labiș se revela parte del poema— sus brazos hacia otro. Pocas metáforas más exactas que ésta puede haber para nombrar la inconsistencia y la volatilidad del tiempo, pocas más esclarecedoras. La ciudad gris de la infancia, la luz que pesadamente golpeaba “las calles / con sus destellos fríos” (26), no ha podido con quien observa la levedad del vuelo y la comprende. La levedad es necesaria para aliviar el peso. El poema se ha posicionado moralmente. La memoria es un soplo de luz y calor que va de la noche a la noche.

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

## VI

Y sí, todo esto lo ha logrado Ioana Gruia, poeta rumana, escribiendo en español. Una lengua tan buena como cualquier otra para preguntarse quiénes somos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter (1980) *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid: Taurus.

BORGES, Jorge Luis; con María Esther VÁZQUEZ (1999) *Literaturas germánicas medievales*, Madrid: Alianza (Biblioteca de Autor, Borges, 0027).

DELEUZE, Gilles (1985) *Cinéma II. L'image Temps*, Paris: Minuit.

GAMONEDA LANZA, Amelia (2009) "Inscripción poética del cuerpo", en Miguel Casado (ed.) *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 155-174.

GONZÁLEZ GARCÍA, José María (2001) "Walter Benjamin y los ángeles de la memoria en la ciudad de Berlín", en Faustino Oncina y María Elena Cantarino (eds.) *Estética de la memoria*, València: Universitat de València, pp. 59-84.

GRUIA, Ioana (2003) *Otoño sin cuerpo*, Granada: Universidad de Granada & Fundación Federico García Lorca (Premios García Lorca de Poesía, 3).

GRUIA, Ioana (2009) *Eliot y la escritura del tiempo en la poesía española contemporánea*, Madrid: Visor (Biblioteca Filológica Hispana, 115).

GRUIA, Ioana (2011) *El sol en la fruta*, Sevilla: Renacimiento.

PROUST, Marcel (2010) *En busca del tiempo perdido I. Por la parte de Swann*, Barcelona: Mondadori (Debolsillo, Contemporánea).

[Continúa en la página siguiente]



## Juan GARCÍA ÚNICA

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1999) *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid: Hiperión (Colección Dicho y Hecho).

STEINER, George (2012) *George Steiner en The New Yorker*, Madrid: Siruela (El Ojo del Tiempo)

**Notas**

<sup>1</sup> Dado que tendremos que citar el libro en reiteradas ocasiones, nos limitaremos a poner siempre el número de página en el que se encuentran los versos entre paréntesis, no siendo necesario repetir constantemente la referencia habitual –que en este caso sería (Gruia, 2011)– para el resto de citas. Cuando citemos de manera seguida versos de un solo poema que se encuentren en la misma página, evitaremos repetir el número entre paréntesis valiéndonos de la siguiente llamada: (*ibid.*).

<sup>2</sup> Debo esta precaución ante la territorialización de la poesía a una observación de Juan Carlos Rodríguez, pues de alguna manera a mí también me parece que es preferible escudriñar “la coyuntura histórica mucho más que la territorialización” (1999: 26).

<sup>3</sup> Sobre la *memoria involuntaria* véase el trabajo de González García (2011: 80), donde recuerda una observación de Walter Benjamin a propósito de la *memoria voluntaria* –la *memoria pura* de Bergson– que viene muy al caso: “las informaciones que imparte sobre el pretérito no tienen nada de éste” (Benjamin, 1980: 126). El pasado, tal es la idea que parece manejar *El sol en la fruta*, es algo que revive a través de los sentidos por la sencilla razón de que es la memoria la que escribe sobre el cuerpo, como tendremos ocasión de analizar.

<sup>4</sup> Obsérvese que la imagen de la ciudad escrita en el cuerpo, la “rara / geografía de países y abrazos” (14), tiene otra versión mucho más luminosa en los dos últimos versos del soneto “París”: “París, fría ciudad, ciudad tan fiel, / ciudad que estás escrita en nuestra piel” (*ibid.*). Lo que importa, al margen del tono o la intención, es siempre el cuerpo como espacio de escritura de la memoria.

[Continúa en la página siguiente]

## Juan GARCÍA ÚNICA

<sup>5</sup> Esa cualidad animal de la ciudad queda patente también, por cierto, en el poema “Bucarest”: “Amo esta ciudad como se ama / un animal herido y viejo: sin esperanza pero con ternura” (26). E incluso, lo veremos, volverá a salirnos al paso como imagen de la vejez.

<sup>6</sup> Precisamente *Otoño sin cuerpo* es el título del primer poemario de la autora, que fue finalista del Premio García Lorca de Poesía de la Universidad de Granada en 2002. Hay en él unos versos significativos de esta extrañeza ante sí misma, de esta descorporeización que a veces parece irrumpir en la poesía de Gruia: “Que alguien me devuelva este mi cuerpo / disperso por la ciudad. No lo encuentro” (Gruia, 2003: 21).

[Continúa en la página siguiente]

**Salustiano MARTÍN**

El filo del cristal ¶ Después de leer el periódico ¶ Cenizas del 68 ¶ Cul de sac ¶  
Preguntas ¶ Otro país ¶ La carta robada ¶ Comunistas ¶ Mi madre

**EL FILO DEL CRISTAL**

Lo que me duele aquí no es una  
herida simulada,

no finjo su cuchillo  
cuando la arrojo  
tenaz sobre el papel  
y ella crepita  
como fogón quemado por el hielo.

Aquí yo pongo sangre roja,  
y bebo

del pulso que sostiene  
mis brazos,

de su esperanza amarga bebo.

Si construyo la voz de una existencia  
que no es la mía,

será porque es humano  
forjarse un espejismo

de calor o de  
gozo;

[Continúa en la página siguiente]

## Salustiano MARTÍN

humano sospechar,  
en las caras que laten  
en las bocas,  
diversas amarguras  
acaso sin consuelo.

Soy  
yo  
mismo  
delante de esos  
espejos fracturados:

el filo  
del cristal corta

mis dedos.

(De *Los filisteos juegan con fuego*).



[Continúa en la página siguiente]

## Salustiano MARTÍN

**DESPUÉS DE LEER EL PERIÓDICO**

Nadie nos ha obligado:  
nosotros solos, uno  
a uno, lo hemos ido  
abandonando a su suerte.  
Pensábamos, con nuestra ruda  
voluntad arrojada a la calle,  
que nada se resistiría  
ante el empuje de la luz  
libre:  
íbamos a cambiar la realidad  
para que nos doliera menos  
la vida que llevábamos, el mundo  
que agonizaba junto a  
nosotros.

He aquí la historia como  
ha sucedido:  
no hemos iluminado  
ningún rincón sombrío,  
ni añadido esperanza  
a los anillos de los árboles;  
no hemos hecho otra cosa sino  
sumarnos a la cifra de los roedores:  
los seres humanos continúan  
desangrándose a chorros;  
nuestras hijas heredarán  
escombros contaminados,

si aún sobreviven:  
tal vez ni siquiera quede  
nada que puedan  
destruir ellas mismas

[Continúa en la página siguiente]

## Salustiano MARTÍN

**CENIZAS DEL 68**

Miras tu boca en el espejo,  
ves cómo el agrio son del tiempo  
la torció,  
contemplas en tu frente violada  
las trampas que las horas urdieron  
para que no cumplieras la labor  
que pretendías.  
Querrías hablar,  
decir la voz que estuvo inédita  
hasta aquí;  
te duele entre los ojos la fatiga,  
la barranca de sed  
que han cavado en tus sienes  
los deseos no florecidos;  
querrías pronunciar sobre el papel  
el gesto de desidia,  
la mueca que daría cuenta  
de tu naufragio.  
Pero no puedes salvarte  
de ti mismo  
te es imposible erguir el rostro  
hasta la altura que abandonaste,  
conservar tu débil impulso  
para alzar nuevos pasos,  
pujar con lo que queda de ti  
y de tu lengua.

[Continúa en la página siguiente]

## Salustiano MARTÍN

Te miras hoy:  
negado a las raíces  
que alguna vez sostuvieron lo que eras.  
Contemplas dónde ha venido a parar  
tu vanidad:  
los planes que albergabas  
para el sol del futuro,  
aquella historia fácil que preveías,  
cumplen en esta sangre  
que ha de aherrojarse,  
en este pliegue del corazón  
que no puede decir su nombre.  
Mejor habría sido  
pudrirte a solas con tu sueño,  
mudo testigo solo del desprecio:  
no ya como te encuentras,  
tundido por las lágrimas  
que has vendido para medrar;  
tus manos habrían sabido ahora  
dibujar el perfil de otros  
rostros sin nombre,  
convocándolos a tu calor.

Pero no sino tu boca en el espejo:  
la grieta que ha quedado de ti.

[Continúa en la página siguiente]

**Salustiano MARTÍN****CUL DE SAC**

Ninguna sed  
para la boca de la víctima  
que pueda ser calmada,  
ningún camino  
que sus pasos pudieran recorrer  
aun con esfuerzo:  
sólo noche  
sin bordes a que asirse  
y, cada vez más cerca,  
el filo de la espada que habrá de degollar  
su voz.

**PREGUNTAS**

De qué fuente  
sacaríamos la fuerza para existir,  
qué tierra nos daría el vergel  
que nos izara,  
de qué lugar podríamos  
hacer brotar el ser que mereciera  
vivir sin tanta lágrima.

(De *La mano con la herida*).

[Continúa en la página siguiente]



Salustiano MARTÍN

OTRO PAÍS

Si pudiera decir lo que sucede  
estos días aciagos,

                                  si pudiera  
dar trazas de las luces invadidas  
por el augurio de la muerte,

si no tuviera  
la boca puesta en duda,

si me fuera posible  
razonar,  
                          limpiamente  
conversar con vosotros  
sin que su ley me desnucara,

sería un hombre libre yo,

                                  y aun éste

otro país.

(De *Los filisteos juegan con fuego*).

[Continúa en la página siguiente]



Salustiano MARTÍN

Si miro hacia adelante  
con los ojos cerrados

para no verlos rotos,

con su clavícula en la frente

chorreando silencio  
desde antes de irse.

Sus hermanos de muerte,

los que tendrán que huir

hasta que caigan en las trampas  
de la lucha

y la piedra  
los triture hasta el polvo,

no saben  
de qué lugar desierto  
crece la peste.

Acaso de tan claro como está  
quiénes acopian el dinero  
que aquí nos pudre la esperanza.

Diecisiete cadáveres  
con los ojos tapiados.

[Continúa en la página siguiente]

## Salustiano MARTÍN

**COMUNISTAS**

Los han matado en todas partes,  
según distintas formas:

en el nombre de Dios  
los han matado,  
fusilados contra una tapia;

en nombre de la patria  
los han matado,  
torturados en sótanos;

en nombre del mercado libre  
los han matado,  
acuchillados en sus casas;

en nombre del partido  
los han matado,  
acribillados en Tian An Men;

en nombre de sí mismos  
los han matado,  
enterrados en los gulags;

en nombre de los crímenes  
de sus verdugos

los han matado,

burlados en las tumbas  
que sepultan sus sueños.

Pero aún

resisten.

(De *Pasa la voz, hermano*).

[Continúa en la página siguiente]

## Salustiano MARTÍN

**MI MADRE**

Arrancaba mi madre ya lentejas  
mil años antes de que alzara  
un palmo yo del suelo,

antes  
de que aprendiera a sujetar el lápiz  
con que doy nombre a mis raíces:

mil años antes de que ella  
pudiera conocer los cálidos  
fervores de la vida.

Era ya casi por la noche  
cuando volvía derrengada  
mi madre adolescente de su lucha  
con los ariscos lentejares:

pequeña como era no tenía  
un justo aprecio del deleite  
del monte y sus arbustos.

Mi madre recogía ya algarrobas  
cuando aún ignoraba  
los nombres del cansancio.

[Continúa en la página siguiente]

Salustiano MARTÍN

Toda su vida ha sido  
un esfuerzo sin pausa,

pero nunca  
ha podido olvidarse  
de las heridas que aún le laceran  
la sombra de la frente;

del dolor de la helada en el estéril  
espanto de sus dedos  
cuando iba a vides en las crudas  
madrugadas de marzo.

Ahora  
yo  
aquí  
escribo

(por la merced de aquellas  
hermosas manos arrasadas)

este poema que no sabe hacerle  
justicia a sus trabajos.

(Publicado en la revista *La hamaca de lona*).

[Continúa en la página siguiente]

**Con “la boca puesta en duda”: la honradez poética de Salustiano Martín**Yolanda ORTIZ PADILLA  
(Universidad de Jaén)

Hoy, en esta España del 2012, en la que “el mundo inhumano” al que se refería Riechmann (1990) se expande y nos toca, se tornan muy lúcidas las palabras de aquellos autores que desde hace años optaron por denunciarlo.

Este frente poético está formado por voces diversas: los poetas que giran en torno a la revista *Heterogénea*, “la poesía entrometida” de Fernando Beltrán, “la poesía de la conciencia” de los poetas onubenses de *Voces de Extremo*, “la escritura del conflicto” del colectivo *Alicia Bajo Cero*, los múltiples intentos de Riechmann para decir la verdad. Pero todos comparten un objetivo: desenmascarar “la versión oficial” de la realidad, nombrando lo que no se nombra, los espacios que “el discurso canónico ha declarado en ruinas o inexistentes” (Espinosa, 2006: 3). Esta es la razón por la que este frente poético se declara abiertamente contrario a la “poesía de la experiencia”, pues considera que sólo nos muestra una escuálida experiencia prototípica, que deja fuera demasiadas realidades. Además estos autores son conscientes de que el discurso experiencial ha sido respaldado por el sistema literario hasta el punto de convertirlo en la tendencia hegemónica. Por esta razón, aunque Laura Scarano (2008) considere todas estas voces poéticas, como “registros diferentes, tonalidades recíprocas, alegatos complementarios, de una misma y nunca interrumpida interrogación”, no podemos negar que una de esas voces poéticas resuena sobre el resto y con ella el espacio que legitima: la versión de la realidad mayoritariamente aceptada.

En este panorama literario los extramuros aparecen desdibujados. Pero existe, ya lo hemos dicho, un grupo de poetas empeñado en nombrarlos, y lo hacen desde estéticas muy diferentes. Por ejemplo, el colectivo *Alicia Bajo Cero*, con Enrique Falcón y Antonio Méndez Rubio, entre otros, propone un discurso experimental y disidente, una palabra poética instalada en los límites del lenguaje convencional.

[Continúa en la página siguiente]

## Yolanda ORTIZ PADILLA

Los poetas de *Voces del Extremo* si bien no se sitúan en los límites el lenguaje convencional, sí transgreden las fronteras de la convención poética. Optan por un crudo testimonialismo, con una palabra orgullosamente antipoética que bebe y reutiliza otros discursos, como la de Antonio Orihuela, o con un registro no ya coloquial sino escatológico y vulgar, como el de Eladio Orta o David González. Ahora bien, este grupo es muy heterogéneo y así, junto al realismo vivencial y sucio de David González, podemos encontrar el realismo de indagación de Riechmann o el realismo estilizado de Isabel Pérez Montalbán. La poesía de Salustiano Martín, afín a este grupo, se sitúa en esta línea.

Este poeta salmantino que nació en la década del 50 cuenta hoy con tres libros publicados: *La mano con la herida* (1995), premio Joaquín Benito de Lucas en 1994, publicado en la Colección Melibea; *Pasa la voz, hermano* (2000), publicado por la editorial Bartleby, y *Los filisteos juegan con fuego* (2001), accésit del Premio Rafael Morales en el año 2000, editado de nuevo en la Colección Melibea. La escritura de *Los filisteos juegan con fuego* fue anterior a *Pasa la voz, hermano*, aunque dicho libro fuera publicado más tarde. Traemos a colación este detalle porque en los dos libros publicados en la Colección Melibea podemos observar un registro poético muy similar que en *Pasa la voz, hermano* se quiebra y da un giro hacia un estilo más prosaico y directo, que huye de sutilezas retóricas. El poeta vomita lo que le arde por dentro: “Quiero decir que ya son diez / y siete muertos en la construcción, / diez y siete cadáveres con sus huesos helados. / Y no sé qué / hacer con ellos, / cómo seguir hoy respirando / con su peso a la espalda, / con su / mano escarbando en mi faringe”, leemos en “La carta robada”, uno de los poemas seleccionados para esta revista.

En *Pasa la voz, hermano* y *Los filisteos juegan con fuego* encontramos un realismo más poético que, sin llegar al esteticismo, recurre a los recursos tradicionales de la poesía y gana así en elaboración expresiva y en ambigüedad semántica, pero sin renunciar nunca a la comunicabilidad. Así en “El lugar del poema”, parte que inicia el libro *Los filisteos...*, el autor se

[Continúa en la página siguiente]



## Yolanda ORTIZ PADILLA

posiciona en contra del “empinamiento” de aquellos que consideran “que el poema” es “sólo / un hecho del lenguaje, / que sólo en él está su referencia” (“Cuestión de empinamiento”) y en “Razones de existencia”, ensayo escrito para *Voces del extremo* (1999), leemos “pienso que el poema no tiene por qué ser sustancialmente ambiguo, aunque pueda generar zonas de ambigüedad [...] Un poema, creo, debería encerrar una suerte de precisión cristalina que rajara el alma de quien lo leyera”.

Por nuestra parte observamos que en la poesía de Salustiano Martín destacan las siguientes claves retóricas. Un acertado uso de la analogía; en sus versos encontramos símbolos, comparaciones y metáforas que, o bien, abren en el poema espacios sugerentes, poblados de ecos para el lector (“y, cada vez más cerca, / el filo de la espada que habrá de degollar / su voz”), o bien, levantan imágenes llenas de fuerza visual (“Pero no sino tu boca en el espejo: / la grieta que ha quedado de ti”). Como podemos observar las armas retóricas de Salustiano Martín no sobrepasan las convenciones del lenguaje, porque lo que le interesa no es transgredirlo, sino indagar en su profundidad. La segunda clave sería la eufonía que respiran sus versos, la unión cabal de las palabras según su sonido. Observamos un trabajo constante y minucioso en la elaboración del texto para intentar encontrar la palabra precisa que convierta el poema en un mecanismo perfecto. En la música que emite este mecanismo predomina la armonía, pero este ritmo a veces se torna entrecortado al combinar versos largos, versos breves y bruscos encabalgamientos. El poeta utiliza esta herramienta para privilegiar una idea clave en el poema que de este modo adquiere esa “precisión cristalina” que rajará “el alma de quien lo leyera”.

[...]

Toda su vida ha sido  
un esfuerzo sin pausa,

pero nunca

[Continúa en la página siguiente]

## Yolanda ORTIZ PADILLA

ha podido olvidarse  
de las heridas que aún le laceran  
la sombra de la frente;

del dolor de la helada en el estéril  
espanto de sus dedos  
cuando iba a vides en las crudas  
madrugadas de marzo.

Ahora  
yo  
aquí  
escribo

(por la merced de aquellas  
hermosas manos arrasadas)

este poema que no sabe hacerle  
justicia a sus trabajos

(De "Mi madre").

Podemos afirmar que en estos dos libros, *Pasa la voz, hermano* y *Los filisteos juegan con fuego*, nos encontramos ante lo que Niall Binns considera un discurso fundacional, es decir una poesía que bebe de la tradición sin plantear una brusca ruptura; y en este caso, de una tradición muy concreta: la poesía social o cívica, comprometida o política, o como queramos llamarla, de Martí y Vallejo, de Miguel Hernández y Blas de Otero, de Ángel González. Salustiano Martín deja muy clara su postura en el poema "El presente no puede librarse del pasado":

[Continúa en la página siguiente]

## Yolanda ORTIZ PADILLA

Y aun es peor si avisan tus palabras  
contra la clase que nos roba:

entonces

un coro de remilgos  
reclamará que te mantengas  
con la boca cerrada:

porque tú eres  
también un resto  
del pasado.

Octavio Paz (1999) formó parte de ese “coro de remilgos” cuando en uno de sus últimos ensayos afirmó que la historia había devorado a los poetas comprometidos y que su obra había envejecido en poco tiempo. Pero quizás Paz se equivocaba y muchos de estos poetas han logrado acoplar su voz a una realidad nueva.

Decíamos que no podemos dejar de ver en los poemas de Salustiano Martín un discurso fundacional, así estos versos de “Al filo del cristal” nos traen a la memoria el “vitalismo romántico” de Martí:

Aquí yo pongo sangre roja,  
y bebo  
del pulso que sostienen  
mis brazos  
de su esperanza bebo.

[...]  
Soy  
yo  
mismo

[Continúa en la página siguiente]

## Yolanda ORTIZ PADILLA

delante de esos  
espejos fracturados:

el filo  
del cristal corta

mis dedos.

En “Mis versos” (1891) el poeta cubano afirmaba “Tajos son éstos de mis propias entrañas –mis guerreros–. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida”. Esta concepción del poema como una emanación del poeta, tan vital como su propia sangre, hunde sus raíces en el pasado.

Este “vitalismo” supone además el convencimiento de que la palabra del poeta es palabra sincera, que el poeta no finge en el texto: “Lo que me duele aquí no es una / herida simulada”, afirman los dos primeros versos de “El filo del cristal” y en uno de los escritos teóricos de Salustiano Martín leemos: “Nuestro dolor no es una ficción lúdica, sino una oscura verdad que nos constituye: una verdad que debería transmutarse en necesario y vigoroso tejido estético” (1999). Pero acceder a esta oscura verdad no es fácil y el poeta sólo puede agarrarse a las estrategias que la literatura le ofrece. Por esta razón, a menudo el sujeto lírico se convierte en un “tú” que le concede al autor una experiencia de alteridad para observar su propia vivencia desde fuera. Posiblemente la despiadada autocrítica que plantea el poeta en “Cenizas del 68” sólo sea posible gracias al distanciamiento que le permite ese “tú” que esconde un “yo”. Comprobamos también que el poeta recurre a la primera persona del plural para indagar así en el terreno de lo colectivo. Por último tenemos los poemas en los que el autor objetiva la experiencia en una tercera persona del singular, por ejemplo, la “víctima” en “Cul de sac”. Gracias a esta estrategia el poeta, por un lado, puede distanciarse del dolor de lo

[Continúa en la página siguiente]

## Yolanda ORTIZ PADILLA

enunciado y, por otro, convertirlo en un hecho real y objetivo, y por lo tanto, inquietante. Pero no olvidemos que “delante de esos / espejos fracturados” sólo está el poeta que no olvida nunca el consejo de Riechmann: “Trata de decir la verdad”.

Aunque más bien pareciese que se repite otro mandato muy similar: “Trata de ser honrado”. En una realidad en la que los que se salvan son aquellos que deciden acatar las reglas del juego: no desvelar la farsa y arrimarse al sol que más calienta, a Salustiano Martín le obsesiona no dejarse seducir, seguir siendo fiel a sus principios, a su clase, a “la memoria” de los suyos (“Arrancaba mi madre ya lentejas / mil años antes de que alzara / un palmo yo del suelo”), es decir, a todo lo que construye su identidad.

[...]

te miran como insecto que molesta,

te escuchan como a un roto  
furor que perturbara sus disfraces  
de cortesanos complacientes.

Si te callaras

tal vez ningún agobio  
podría darse cuenta del silencio  
de tus puños caídos;

sin embargo,

tus ojos lo sabrían.  
y cómo ibas a poder  
entonces  
dejar de despreciarte.

(De “Tú te enterarías”).

[Continúa en la página siguiente]

## Yolanda ORTIZ PADILLA

Los citados versos son un buen ejemplo de cómo este autor manipula el ritmo del poema con bruscos encabalgamientos y versos muy breves, para hacer que el lector caiga, literalmente, en la idea esencial.

Una consecuencia directa del vitalismo de Salustiano Martín es su incapacidad para separar vida y poesía, hablamos del “voluntarismo poético” que la crítica considera propio de los autores latinoamericanos pero que está muy presente en la última poesía comprometida de España: “Las palabras que usamos [...] surgen [...] de la vida que nos zarandea [...] pertenecen a la historia, vienen de la calle, se han producido en las casas donde arde nuestra existencia.” (Martín, 1999). El poeta escribe entonces para intentar entenderse y entender el mundo que lo rodea, para hablar de él y de lo colectivo que lo interpela. Pero esa vida que lo zarandea es precisamente la de una clase social muy concreta, es la historia de su explotación y de su orfandad, que es también la explotación y la orfandad del poeta. En este sentido, la poesía de Salustiano Martín es “poesía política”. Pero es una “poesía política” libre de un lastre esencial: el poeta no es ya el gran narrador de la historia, no pretende organizar el caos, ni darle voz a los que no la tienen, el poeta aquí hurga en la herida y da testimonio simplemente en nombre de sí mismo. Quizás en este rasgo empezamos a vislumbrar cómo la poesía comprometida intenta acoplar su voz a los nuevos tiempos.

En el poema que inicia *La mano con la herida*, “El poeta y su circunstancia”, el autor nos confiesa que “Quisiera hablar” de la belleza del hombre y del mundo, lo sensual y lo gozoso que encierran, “porque todo eso es cierto”, pero otra realidad acecha y urge ser nombrada: “un acero / hurgando el barro de la orilla”, “el filo de su hacha /contra el día que viene”, “el fragor de las espadas”, “el grito como puñal”: la “noche” que “urde afuera sus redes / como un sudario”. Estos versos nos remiten de nuevo al pasado. Por ejemplo, al poema “Un hombre pasa con un pan al hombro...” de César Vallejo que desarrolla la misma idea: la urgente realidad que lo circunda (“un hombre pasa con su pan al hombro”, “otro tiembla de frío, tose, escupe sangre”, “un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza”, “Un banquero

[Continúa en la página siguiente]

## Yolanda ORTIZ PADILLA

falsea su balance”) le impide optar por la abstracción, el arte puro o la pura retórica, le impide optar por una poesía que no ilumine y cuestione esta realidad trágica. Y nos remite también al poema “A los espacios” de Martí:

A los espacios entregarme quiero  
Donde se vive en paz, y con un manto  
De luz, en gozo embriagador henchido,  
[...]  
Triste de mí: contároslo quería  
Y en espera del verso, las grandiosas  
Imágenes en fila ante mis ojos  
Como águilas alegres vi sentadas.  
Pero las voces de los hombres echan  
De junto a mí las nobles aves de oro:  
[...]

Escribe Martí en *Versos Libres* su deseo de entregarse a los espacios, el lugar de la luz y del gozo, pero “las voces de los hombres” alejan esta visión llena de belleza. El hombre, el hombre que “cultiva mucho el oro y el alma apenas”, es el culpable. Salustiano Martín bebe de la tradición decíamos, pero a su vez hemos afirmado que su voz poética es otra al calor de una nueva realidad. Martí como poeta visionario y mártir se sitúa fuera, el sujeto lírico de Salustiano Martín, ya sea un “tú” o un “nosotros”, no sólo habla desde dentro sino que además es irremediamente culpable. Este poeta, este sujeto lírico, forma parte de los hombres que “no merecen vivir sin tanta lágrima” en el poema “Preguntas”.

Es interesante este rasgo porque en este autor del siglo XXI no sólo encontramos el sujeto lírico adelgazado propio de la literatura posmoderna que señalan críticos como Pedro Lastra (1983-1984) o Laura Scarano (2008), no es sólo que se haya quedado atrás el “Yo inmenso” de Neruda o el “poeta profeta” que era Martí, sino que sobre el sujeto lírico de Salustiano Martín

[Continúa en la página siguiente]

## Yolanda ORTIZ PADILLA

pesa la culpa. Tiene ante sus ojos “los deseos no florecidos” (de “Cenizas del 68”) de toda una generación:

He aquí la historia como  
ha sucedido:  
no hemos iluminado  
ningún rincón sombrío,  
ni añadido esperanza  
a los anillos de los árboles;  
no hemos hecho otra cosa sino  
sumarnos a la cifra de los roedores.

(De “Después de leer el periódico”).

Y sólo encuentra un culpable para el manido fracaso de las utopías, él y los hombres que como él pensaron, henchidos de “vanidad”, que tenían una “labor” que cumplir y luego no supieron estar a la altura: “Pero no puedes salvarte / de ti mismo: te es imposible erigir el rostro / a la altura que abandonaste”, leemos en “Cenizas del 68”. La crítica, la autocrítica, de Salustiano Martín, ya lo decíamos, es despiadada.

Vamos comprobando cómo evoluciona esta poesía comprometida y así podemos ver que la esperanza que el realismo socialista le imponía a la literatura, se torna en frustración y desconsuelo; así como los dogmas y las verdades absolutas se convierten ahora en poesía de la incertidumbre, la duda y la indagación. El mejor ejemplo es el poema breve “Preguntas” incluido en esta antología. La primera pregunta “De qué fuente / sacaríamos la fuerza para existir” no genera una respuesta, sino que abre nuevas preguntas que también quedan sin responder. La imposibilidad de saber genera angustia en el lector, pero no es sólo esta imposibilidad la que genera la angustia, sino los versos finales: “de qué lugar podríamos / hacer brotar el ser que mereciera / vivir sin tanta lágrima”, ya que implican que en el mundo que nos rodea no

[Continúa en la página siguiente]



## Yolanda ORTIZ PADILLA

puede existir una respuesta para estas preguntas, porque no ha brotado aún el hombre que merezca “vivir sin tanta lágrima”.

Posiblemente estos poemas breves, “Preguntas” y “Cul de sac”, son formalmente los más acertados, pues en ellos se hace muy evidente la lucha del poeta con el lenguaje, el deseo de ajustar todas las piezas para obtener el ansiado mecanismo perfecto. La brevedad de estos poemas impone las reglas de su construcción: la búsqueda de la palabra contundente y precisa, la concisión y la elipsis. En estos versos, en los que predomina la torsión sintáctica, se abren una serie de huecos, de espacios no exentos de misterio.

El poema “Cul de sac”, callejón sin salida, se construye como una rotunda negación. El forzado hipérbaton de sus versos lleva a primer término los adjetivos “ninguna”, “ningún” que censuran ya desde el principio toda posibilidad para “la boca de la víctima”. Esta desgarradora idea: “no hay futuro” aparece repetida en numerosos poemas de Salustiano Martín, por ejemplo, en “De una historia repetida” y “Sus huellas a mi lado”, pero ahora el sujeto lírico no es esa tercera persona, sino un “yo” que avanza “por una calle cortada” y que no está solo “(parece) / en esta calle sin salida”.

El poema “Otro país” nos lleva al final de este breve acercamiento a la poesía de Salustiano Martín, uno de los representantes de la actual poesía comprometida. Una poesía cuestionada por numerosas voces del sistema literario, una poesía denostada y deslegitimada mediante una muralla de prejuicios: es simplista, panfletaria y está ideologizada, dicen, como si alguna pudiera no estarlo. Por eso este poeta de la conciencia tiene “la boca puesta en duda”, no puede “decir lo que sucede / estos días aciagos”, “dar traza de las luces invadidas por el augurio de la muerte”. Pero si nuestra ley no lo “desnucara”; él, nosotros, seríamos hombres libres, y “aun este / otro país”.

[Continúa en la página siguiente]

## Yolanda ORTIZ PADILLA

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BINNS, Niall (2008) "Últimas tendencias y promociones: postvanguardia y posmodernidad", en Trinidad Barrera (coord.) *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Siglo XX. Volumen III*, Madrid: Cátedra, pp. 499-517.
- ESPINOSA GUERRA, Julio (2006) "Editorial", *Heterogénea*, 1ª época: 1, pp. 1-3.
- MARTÍN, Salustiano (1995) *La mano con la herida*, Talavera de la Reina: Colección Melibea.
- MARTÍN, Salustiano (1999) "Razones de existencia", en VV.AA., *Voces del extremo (las voces de la poesía española al otro extremo de la centuria)*, Béjar: Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 43-54.
- MARTÍN, Salustiano (2000) *Pasa la voz, hermano*, Madrid: Bartleby Editores.
- MARTÍN, Salustiano (2001) *Los filisteos juegan con fuego*, Talavera de la Reina: Colección Melibea.
- PAZ, Octavio (1999) *Obras completas I*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- RIECHMANN, Jorge (1990) *Poesía practicable*, Madrid: Hiperión.
- SCARANO, Laura (2008) "Introducción. De la alcoba a la plaza y de la calle a la casa: poética españolas de las últimas décadas", en Laura Scarano (ed.) *Los usos del poema*, Granada: Colección Maillot amarillo, pp. 11-26.

[Continúa en la página siguiente]

**Jorge TAMARGO**

... los manojos de sarmiento ¶ ... ¿ves la iglesia ¶ ... cuando estábamos sembrando ¶  
... calla hombre, calla ¶ El mundo no es tan grande ¶ Dolor (el amor siempre duele) ¶  
Fidelidad (a nadie más engaño) ¶ Erotismo (oscuro sol)

**... los manojos de sarmiento**

y la leña de encina

parecen no temer al asador.

Se saben herederos de este sitio.

No hay fuego capaz de conculcar  
su fibrosa dignidad.

Parecen reírse del césped,  
de su extrema dependencia.

Parecen sentir pena por los árboles foráneos  
que ignoran los veneros de esta tierra.

Parecen dirigirse a mí  
y decir:

Nosotros bien sabemos  
que todo esto es antinatural.

Tú, tu pomposo césped,  
tus bonitos árboles  
y tu odioso crematorio,  
sois un pequeño escollo,  
nada más.

¶

[Continúa en la página siguiente]

## Jorge TAMARGO

**... ¿ves la iglesia**

con su encarado campanario,  
aquella donde no te bauticé?

Nos separan de ella unos trescientos metros  
y otros trescientos años de vaga ilustración.

Pero mírala bien, hijo.

¿Pudo Dios imaginar algo más bello  
para herir dulcemente el horizonte?

**... cuando estábamos sembrando**

tú me explicabas lo que debía hacer.

Querías hacer y no podías,  
pero como siempre, estabas a mi lado  
dirigiéndome, acompañándome.

Tú venías de cuidar otros jardines,  
traías una ilusión propia de niños  
que ni el cáncer pudo amilanar del todo.

Aquí me hablaste de labores y cuidados.

Aquí discutimos por última vez.

Aquí fuimos felices por última vez.

Aquí nos hicimos las últimas preguntas,  
nos dimos las últimas respuestas:

Tú: ¿El próximo verano las veré florecer?

Yo: Vamos, viejo, no te pongas así.

Aquí te vi languidecer,  
te aparté del suelo mientras pude.

Tú soñabas con otras realidades  
pero moriste aquí.

Yo no sé si muriendo,  
en gesto inescrutable, último,  
me sembraste a mí.



[Continúa en la página siguiente]

## Jorge TAMARGO

... **calla hombre, calla.**

No pretendas describir esto  
con tu pobre visión ensimismada.

Cierra tu cuaderno.

Ábrete

más, mucho más  
humildemente.

No describas nada, calla.

La vida, ante todo,  
ha de registrarse íntimamente,  
ha de vivirse,  
ha de saberse indescriptible  
cuando es tanta.

Participa por una vez  
sin pretender otra cosa.

Acepta tus limitaciones.

Eres uno más:

un simple invitado  
a la fiesta de los fotones.

Te han definido  
con su parpadeante buril.

Te han diferenciado de la rosa  
para que puedas apreciarla.

Qué más.

Cierra tu cuaderno, calla.

¿No te parece mucho poder estar aquí?



(De *Penúltima espira*).

[Continúa en la página siguiente]

**Jorge TAMARGO****EL MUNDO NO ES TAN GRANDE**

Patriarcas de los muros,  
sigilosos albaceas de los cultos,  
sumos sacerdotes del latín, el árabe,  
el yoruba, el sánscrito, el hebreo;  
¿cómo creen que podrán abatir  
la humedad de un beso trasatlántico?  
¿dónde esconderán la momia inmaculada  
para que escape a la avidez del gusano  
que infecta el ojo insomne del satélite  
y la lente avara del microscopio atómico?  
¿cómo evitarán que muérdago y orquídea  
fundan su hambre en los ahítos capilares  
del único tronco que admite parásito?  
¿qué mascarillas antepondrán  
a la rabiosa fuerza contaminante  
del todopoderoso a-de-ene?  
¿cómo parcelarán el aire y enlatarán la luz  
para un consumo selectivo y controlado?  
Y finalmente ¿cómo explicarán a sus dioses  
que empeñaron su palabra para nada?

Patriarcas de los muros,  
entre sus súbditos, tomen el pulso a los niños, releen  
las imágenes menos espumosas de los poetas,  
las agendas secretas de los embajadores,  
los ajados pasaportes de sus amantes,  
las declaraciones fiscales de los deportistas,  
los historiales médicos de las meretrices,

[Continúa en la página siguiente]

**Jorge TAMARGO**

las listas de contactos de las azafatas,  
las oraciones diarias de los mercaderes... y después,  
estudien de nuevo el mapa de sus dioses.  
Podrán comprobar entonces lo pueril  
de tanto deslinde sacro.

De todas formas, y a pesar de ustedes,  
algunos ya sabemos que el eco de un abrazo  
viaja más rápido y tiene más alcance  
que el retumbar de un tsunami;  
y que, también a pesar de ustedes,  
el mundo no es tan grande.

[Continúa en la página siguiente]

## Jorge TAMARGO

**DOLOR**

(el amor siempre duele)

Pueden instituir el reino de los analgésicos.  
Pueden aislar en el amor las enzimas dolorosas  
para aplicarles novísimas terapias génicas.  
Pueden establecer la felicidad por decreto  
en un piélago donde el amor derive, integre,  
se haga ecuación transparente para escupir aciertos  
en los tibios caladeros de lo previsible.  
Pueden levantar escuelas para amantes uniformados  
que aprendan a levitar sobre endemoniados páramos.  
Pueden hacer lo que quieran... Será en vano.  
El amor siempre duele. No hay posible asepsia  
donde la sangre riega.

Perdonad este discurso decadente  
en los ínclitos umbrales de la holografía, pero  
el amor es subversivo y anacrónico:  
medra en una feliz y dolorosa mezcla  
de pasión, compromiso y dependencia.  
El amor no conmuta en la razón su precio,  
no se entrega en indoloros cuantos.  
El amor duele, cuesta.

Atended,  
descreídos pimpollos de lo inmune,  
el amor no es un protectorado de la ciencia.  
El amor tiene un precio y no se regatea.

[Continúa en la página siguiente]



## Jorge TAMARGO

Escuchad,  
hasta en la periferia de lo humano suena. Sí,  
nos lo ladran, hace ya una era,  
calcinados, detenidos en su aullido pétreo,  
frente al Vesubio exhausto  
del que por amor no huyeron  
—no quisieron o no pudieron hacerlo—  
los perros de Pompeya.

[Continúa en la página siguiente]

## Jorge TAMARGO

**FIDELIDAD**

(a nadie más engaño)

Te engaño cada día con la belleza:  
con esa *chica del tiempo* tan artificiosamente modosita,  
con esa actriz morena, la de los labios-pétalo,  
con algunos personajes literarios:  
con Helena, por ejemplo, con la Maga,  
con Ana Karenina, con Cecilia, con Lolita.  
Te engaño con mujeres peligrosas:  
Lucrecia, Mata Hari, Gala, Frida...  
Te engaño con las vecinas que tuve y las que tengo,  
con mis amantes idas, naufragadas repetidamente  
en la resolutiva fosa de tus brazos.  
Te engaño también, cómo evitarlo,  
con la primavera; por ella  
y porque siempre la persigue, ícubo, el verano  
con su morbosos comercio de tersuras y de piernas.  
Te engaño con el jardín, con la perra,  
con esas horas muertas en las que te apartas,  
en las que tú ausente puedo amar sin orejeras.  
Te engaño con Praga, Mcon La Habana, con Toledo,  
ciudades que sé amar incluso en tu presencia.  
Sabes bien que te engaño con los hijos, con los libros,  
con el arte, muy especialmente con la poesía.  
Te engaño incluso con mujeres mitológicas:  
con Circe, con Dafne, con Casandra...  
Pero las más de las veces  
te engaño con Ariadna, por desinhibida ella  
y porque me siento Dioniso poseyéndola.

[Continúa en la página siguiente]

## Jorge TAMARGO

Te engaño también con Magdalena  
—que me perdone Jesús— y con María,  
sobre todo en *La Piedad* de Ribera.  
Te engaño con lo gozosamente imposible,  
con todo lo imputable a las imágenes.  
Todos los días, todos, te engaño  
con la belleza.

La fidelidad es una treta innecesaria. Lo sé,  
pero soy fiel incluso si la niego.  
Ya ves, sólo te engaño a ti.  
A nadie más amo yo  
hasta el engaño.

[Continúa en la página siguiente]

## Jorge TAMARGO

**EROTISMO**

(oscuro sol)

Suben potros azules por tu espalda.  
Buscan tus sienes con sus cascos áureos  
para jadear en ellas su nocturno esfuerzo.  
Han recorrido tus piernas, abrevado en la cúspide del deseo.  
Han sobrevivido al holocausto  
y van a morir a la puerta de tus abismos,  
en los confines de la memoria,  
donde los epitafios resultan indelebles.  
Cada noche te remontan con igual empeño.  
Cada noche se inmolan en la curva última  
para renacer en tus talones albos,  
donde el amor, repuesto, programa sus delirios.  
Talones para iniciar una jornada  
que irremediamente terminará en las sienes:  
recorrido fatal para mis potros...

El rito se repite con frecuencia.  
Pero cada fecha marcada en la calenda mágica,  
en el momento exacto de la partida  
Eros se pregunta:

¿Dónde abrevarán hoy?  
¿Dónde renovarán su azul los potros ciegos?  
¿Dónde habrán dispuesto los olímpicos,  
en lo hondo de esta noche,  
el feliz holocausto,  
la perfecta diana,  
el oscuro sol?

(Poemas inéditos).

[Continúa en la página siguiente]

**Avistando la poesía de Jorge Tamargo**

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ  
(Universidad de Valladolid)

Jorge Tamargo (La Habana, 1962) reside desde 1992 en España, donde trabaja como arquitecto y diseñador gráfico. Es autor de numerosos artículos sobre arquitectura publicados en revistas internacionales, como *Arquitectura y urbanismo* o *Arquitectura Cuba*, ambas de su Cuba natal, la argentina *Zigma*, *El Correo* (UNESCO) o *Llave maestra* (España). Su trayectoria como poeta la conforman, hasta la fecha, los títulos *Avistándome* (2004), *Radiografía de la Inocencia* (2007), *Penúltima espira* (2008), *Contigo* (2009) y *Los primeros días de una casa* (2008, reeditado en Aguascalientes en 2010). Algunos de sus poemas han sido recogidos en las antologías *Decir casa* (2008) y *Antología de la poesía cubana en el exilio* (2011), y ha sido distinguido en varios concursos y certámenes literarios.

“Yo no sé escribir poemas, no puedo escribir poemas sueltos. Tengo que pensar el libro entero”, ha declarado Tamargo en diversas ocasiones. Desde el Modernismo no puede ser de otro modo, pero la insistencia de Tamargo en el libro como mínima unidad poética de sentido es férrea, y hace especialmente difícil seleccionar un conjunto de poemas. Hacerlo, como aquí, para ilustrar una aproximación a la poética del autor, es extraerlos y aislarlos de su hábitat natural, en el que respiran, para observarlos en la atmósfera aséptica del laboratorio. Antologista, *traditore*, valdría decir. La analogía con la profesión de arquitecto es inevitable: parece una exigencia bastante lógica concebir el poemario no como una suma aleatoria de poemas sueltos, sino como un todo ordenado donde cada poema, cada verso, ocupa su lugar y no puede desplazarse sin que la construcción al completo sufra, de la misma manera que las casas no son una disposición arbitraria de paredes, tabiques, escaleras y recodos, sino algo más. Ambos —casa y libro— conforman un conjunto orgánico, un pequeño universo en el que un demiurgo ha dado forma al caos (el espacio sin domar, la palabra no pronunciada), y lo ha dotado de un orden propio. Y la manera bíblica de completar el universo, de dotarle del

[Continúa en la página siguiente]

## Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

orden definitivo es (si recuerdan la invitación de Yahvé a Adán, en el *Génesis*) *poner nombre a las cosas*. Un trabajo de creador, literalmente. Para muchas culturas antiguas, conocer el nombre verdadero de algo o de alguien es conocer el núcleo mismo de su esencia, su ser más íntimo, y pronunciarlo es adueñarse de ese ser, señorear su alma. Construir universos completos (sean libros o casas) y darles nombre —es decir, insuflar el alma en la materia inerte—, es el trabajo que Tamargo asume como poeta.

Su primer título, *Avistándome*, es —continuaré abusando del símil con la arquitectura— un trabajo de cimentación. Tamargo lleva a cabo un ejercicio de memoria y conciliación con sus orígenes. El recuerdo no es, sin embargo, mero ejercicio de nostalgia, aunque la nostalgia, efectivamente, se filtre en algunos versos, sino un intento por reunir el mayor número posible de facetas, de esquirlas del espejo que multiplica la identidad de uno, en un intento de responder, en la medida de lo posible, la pregunta que se formula en “Él: yo: su adversario”: “¿Quién / seré hoy de todos mis fantasmas. / [...] / ¿Quién / entre todos mis contrarios” (*Avistándome*, 14). En esta indagación acude a los orígenes familiares (“Mi abuelo asturiano se bebió La Habana / detrás de un mostrador atrincherado. / Mi abuelo canario se bebió la ciénaga / asido a la montura de un caballo”, en “Brindemos”, *Avistándome*, 19), al primer contacto con los efectos de la revolución castrista (en “Llegaron los curanderos”, 25-6), al temprano escepticismo religioso (“Comenzaba a deshacerme de la niñez”, 23-4), a la pérdida de fe en la *revolución*, en “No estábamos locos”:

[...]

Éramos perfectas cobayas  
de sangre caliente en plena guerra fría.

Teníamos la cordura justa,  
la candidez precisa, la alegría de vivir sobrada:  
los días contados.

[Continúa en la página siguiente]

## Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

Fuimos puestos a jugar un juego ajeno y  
entusiasmados lo jugamos  
como propio.

No estábamos locos.  
Fuimos enloqueciendo  
poco a poco.

(*Avistándome*, 37-8).

También está presente en varios poemas del libro la música (“Barrio”, “A la rueda, rueda...”), muy importante en la formación de Tamargo (de hecho, estos poemas de *Avistándome* y otros de los libros posteriores han formado parte del repertorio de los recitales musicales y poéticos que Tamargo ha ofrecido en compañía de Manuel Iglesias).

*Radiografía de la inocencia*, en cierto modo, abunda en el mismo tema de la exploración de episodios del pasado que, perdidos ya, forman parte inextricable del que uno es. El poemario se debate entre certificar la definitiva defunción de la inocencia a la que alude el título y revivirla, recordándola. Inocencia, Cuba e infancia son aquí sinónimos, y el poeta es un exiliado sin posibilidad de retorno. Indudablemente, la circunstancia personal de Tamargo causa y explica la recurrencia del tema, pero solo en parte, y limitar el significado de estos poemas al dato concreto del exilio político sería empobrecer su lectura: es el poeta (o el *hombre*) el que vive desterrado de su inocencia y de los que un día fue, pues si regresar a un lugar puede ser eventualmente posible, hacerlo a un tiempo concreto no lo es, y todo vislumbre de regreso es ilusorio. O tal vez no: tal vez, como Ítaca, la inocencia es el intento permanente de recuperar la perdida inocencia. Esta esperanza ofrecen poemas como “Usar y no tirar”, que significativamente cierra el libro con las siguientes palabras: “Toda niñez debiera ser etiquetada / y ofrecida al

[Continúa en la página siguiente]

## Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

vividor / con la advertencia: / *Usar y no tirar. / Tener a mano. / Suerte!*". O "Cuándo" (en mi opinión, el poema más logrado del libro):

Acaso

cuando se fue Mandi de sus veinte años  
y nos arrebató su calavera de sabios ojos negros  
para que doliera menos —o más, quién sabe—  
aquella mirada de:

*...lo sé todo, me sobras tú para morirme.*

○

a las puertas del hijo,  
cuando para saber si crecería entre nosotros  
y no de él y nosotros exiliado,  
aterido esperaba los números de su placenta,  
apenas ya tejido frío para los ensayos.

○

tras aquel fusilamiento  
que no escatimó el ruido ni la sangre,  
y para que la vida siguiera pareciendo un préstamo,  
nos la quitó a todos otro poco  
derramando su albedrío en almohadas y fiestas.

○

cuando me despedí  
de quienes más quería —y de mí—  
sin saber si alcanzaría de nuevo a merecerlos,  
para abismarme en los predios de ese otro  
en el que todavía soy —o simplemente estoy—  
a fuerza de aferrarme.

[Continúa en la página siguiente]



## Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

O  
cuando murió mi padre  
sin mengua, sin tregua,  
de pies a cabeza inmensamente erguido,  
lanzándome a la cara en chorro último  
su última advertencia.

Cuándo inocencia te perdí.  
...Has vuelto cuándo.

(*Radiografía...*, 11-2).

Gran parte de los temas tratados en los libros anteriores continúa presente en *Penúltima espira* (2008): la muerte del padre, la casa y los hijos, el amor... La organización del libro corresponde explícitamente, de hecho a estos temas; las tres partes se titulan, respectivamente, “Penúltima espira. Digo padre”, “En el jardín. Digo tierra”, “Reverencia. Digo compañera”. Los poemas escogidos, “los manojos de sarmiento”, “¿ves la iglesia”, “cuando estábamos sembrando” y “calla, hombre, calla” se encuentran en la segunda parte, aunque el segundo de ellos enlaza con el tema del padre fallecido. Una diferencia se observa, sin embargo, respecto de los libros anteriores del autor: la formulación es en esta ocasión más reflexiva y abstracta, y lo narrativo, sin desaparecer por completo, se aminora. La vida cotidiana da pie para la reflexión del lugar del yo en el universo, apaciblemente pese a todo —la alusión a Jorge Guillén (“Hace quince años soñaba hablar cinco idiomas. / Hace diez años habrían sido suficientes tres. / Hace cinco años me habría bastado manejar el castellano / como lo hacía, por ejemplo, Jorge Guillén. / Hace tres años acepté lo irremediable / de mi acento habanero...”, p. 30) es, probablemente, más que un reconocimiento a la corrección ejemplar de su castellano—. La causa de este poemario de pausa y balance la confiesa el

[Continúa en la página siguiente]

## Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

propio poeta, no sin cierto humor: la crisis de los cuarenta, “en el kilómetro cuarenta de los años”. En consonancia con el tono de reflexión, *Penúltima espira* muestra, respecto a los libros precedentes, una mayor preferencia por los poemas breves que plasman el pensamiento con condensación que en ocasiones roza lo aforístico: “...he pactado una tregua con la prisa. / Sé dónde voy. / Peor aún: / sé que voy / conmigo”; “He de hacer algo con mis brazos / para que puedan seguir abarcando / tu tendencia al compendio / de todas las mujeres”. En la tercera parte del libro, “Digo compañera”, el tema predominante es el amor, con especial acierto expresado en el registro erótico: “estás mordiendo mi animal / muérdelo suave”.

Antes he mencionado la inextricable relación que existe entre la labor de arquitecto y la del poeta. El propio autor la reconoce como fundamento de su concepción artística, común a su quehacer poético y arquitectónico. No es raro, pues, que al vínculo entre uno y otro dedique *Los primeros días de una casa* —el título es cita alterada de un poema de Dulce María Loynaz, “Los últimos días de una casa”—. El propio autor afirma que este libro nació como fruto de la articulación de poesía y arquitectura. Ambas coinciden, para Tamargo, en tener como meta la mimesis, si bien los materiales con que llevarla a cabo son diversos. Pero la relación entre ambas artes, y el servicio que puede presar una a la otra, llega aún más lejos:

Es cierto, y lo confiesan otros arquitectos poetas, como por ejemplo Joan Margarit, por citar a un coetáneo y, con su permiso, coterráneo, que la formación de arquitecto puede ayudar al poeta en su trabajo y viceversa, entre otros motivos, porque ambas disciplinas en muchos casos buscan la misma economía de medios, la misma eficacia comunicativa, tienen parecidas concepciones de ritmo, similar necesidad de administrar tensiones y de introducir momentos o periodos de feliz desconcierto en sus obras. Pero yo quiero apuntar algo que he experimentado muy directamente en mi trabajo. Se trata de lo útil que puede resultar la poesía —leída y escrita— como apoyo en la conceptualización inicial imprescindible para abordar cualquier proyecto de arquitectura, sobre todo, si se trata de un tema infrecuente y en un sitio

[Continúa en la página siguiente]

## Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

del cual no se conocen todas las claves. [...] Cuando en ocasiones he tenido que hacer un proyecto para un tema ambicioso en un sitio más o menos desconocido, con un tiempo escaso; en el proceso de conceptualización anterior a la concreción de los primeros bocetos, en la necesaria búsqueda de las imprescindibles referencias socio-culturales e históricas del sitio, he utilizado siempre la poesía por su gran capacidad de síntesis. La poesía puede darnos en un poema, en una estrofa, o incluso en un verso, con la fuerza y la capacidad sugestiva de la imagen, todo lo que buscado en libros de historia, narrativa o ensayo, puede demandarnos un enorme esfuerzo de lectura y estudio. Solo tenemos que tener la suerte de dar con ese poema, con esa estrofa o con ese verso. Pero en mi caso, como además escribo poesía, muchas veces abordo el concepto arquitectónico con un poema. Otras veces lo compruebo con éste. Quiero decir, si el concepto lo puedo hacer poema podré hacerlo arquitectura, y viceversa. Sé que puede sonarles un poco raro, pero les aseguro que funciona (En *Encomio de la imagen*, blog personal de Jorge Tamargo: <http://encomiodelaimagen.blogspot.com.es/p/los-primeros-dias-de-una-casa.html>).

Escrito a la par que construía su casa, este libro es, en cierto modo, la crónica de un trabajo arquitectónico, y los títulos de los poemas aluden a cada una de las etapas del proceso, desde la elección del terreno (“Sitio”) hasta la elevación de la planta (“Muros y vanos”) o el desecho de los materiales sobrantes (“Escombros”). Libro y casa crecen a la par, mundos abreviados que reflejan ese otro mundo abreviado —el hombre— que los hace posibles. Pero hay algo más que relato poetizado. *Los primeros días de una casa* es la reflexión filosófica que arroja lo que Tamargo entiende como una de las labores humanas por excelencia: la creación de un espacio íntimo, familiar y personal no solo por lo que guarda, sino por lo que su propia materialidad espacial tiene de expresión de una individualidad. La casa es la versión perfeccionada de la cueva que nos libró del miedo a las tormentas y nos distancia definitivamente de entre los animales. Valoro este poemario por muchas razones; su originalidad, desde luego, es una de ellas. Pero quizá lo más chocante, conmovedor incluso, es la aguda crítica al fenómeno de la especulación inmobiliaria sobre el que se erige el libro. El asunto, insólito en poesía, no es en modo alguno anecdótico; el actual embargo que sufrimos

[Continúa en la página siguiente]

## Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

procede, en parte, de esos tiempos aún recientes en que la casa llegó a ser moneda de cambio acuñada en serie, material de especulación despojado de humanismo en todos los sentidos. El propio Tamargo lo explica así:

Cada vez es más frecuente que asignemos a la vivienda que habitamos una función pasajera, que no generemos con ella lazos que no sean estrictamente comerciales. Cada vez es más frecuente que veamos nuestra vivienda de una manera tan perentoria y circunstancial como vemos nuestro trabajo, o incluso, nuestras relaciones personales. Este proceso de banalización del hábitat, de desarraigo con él, aleja al hombre de algunas de sus señas de identidad más importantes, lo desorienta, lo hace más frágil y vulnerable a los peores problemas que enfrenta la sociedad actual; pero además, tiene una repercusión negativa y directa sobre nuestro trabajo profesional: no se suele demandar calidad para objetos a los que no se asigna valor de uso. Si adquirimos algo impersonal y pasajero, a lo que sólo atribuimos valor de cambio, no necesitamos que sea bueno, no exigiremos la excelencia ni en su diseño ni en su ejecución. Esto a los arquitectos nos afecta cada vez más (<http://encomiodelaimagen.blogspot.com.es/p/los-primeros-dias-de-una-casa.html>).

El casi inencontrable *Contigo* (la edición, íntegramente diseñada y realizada por el autor, consta de veinticinco ejemplares) lo constituye un monólogo dirigido a la esposa amada. El poemario tiene en este caso una unidad que roza lo narrativo, merced a un hilo conductor de carácter biográfico: los poemas aluden a sucesivas etapas y acontecimientos de su vida como el ambiente politizado de los años de estudio (“Te recuerdo entre consignas y alegatos”, 9), el dato exacto del encuentro poético (“...abril, / proxeneta glorioso de las flores, / puso su noche mejor para la cita”, 15), la boda (“Ninguna diferencia que pasara por himen, / temblor, ramo de rosas... Aquella tarde / de ropa alquilada y sobres de dinero / era una más.”, 20), la decepción definitiva del régimen castrista (“El país nos estallaba entre las manos / y la isla que habíamos fundado / con la esperanza de cambiarlo todo / —exceptuando felizmente nuestra cama— se tambaleaba.”, 21), su definitiva corrupción (“El futuro congeló su mueca / en todas las ventanas, y en calles, / manglares, playas y aeropuertos, / se traficaba con sueños y albedríos /

[Continúa en la página siguiente]

## Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

/ envueltos en dudosos celofanes.”, 24), la llegada del hijo (“Enorme te vino paridora / el momento crucial en que debiste / desdoblarte en costilla / de todas las mañanas.”, 22), el exilio (“...transitábamos la espesa urdimbre / de de oficinas, comisarías y juzgados”, 29)...

En la actualidad, Jorge Tamargo tiene dos libros inéditos, *Los nombres del amor* y *Poética de la libertad*. Le agradezco la generosidad de haberme permitido leerlos y espigar varias de sus composiciones para esta publicación. Ambos poemarios se acogen, desde sus títulos, a dos arquetipos primordiales en la vida del hombre: la libertad y el amor. Son dos libros muy diferentes entre sí, en concepción y en tono; sin embargo, es posible percibir en ellos una concepción de los dos ideales aludidos que los asemeja en un punto: tanto la libertad como el amor son para Tamargo *imposibles necesarios*. Por definición, no se alcanzan al completo jamás, porque parte de su misma esencia es, precisamente, ser inaprensibles; pero también (y para que esto se cumpla es necesario el compromiso del hombre con su propia identidad de hombre) deben ser perseguidos ambos, amor y libertad, sin descanso. De la misma manera en que Ítaca es el camino hacia Ítaca, del amor y de la libertad solamente alcanzaremos una porción proporcional al esfuerzo que hagamos por alcanzarlos completos, aunque esto último esté más allá de nuestros límites. Y solo en la medida en que participemos, tan denodadamente como nos sea posible (pues aquí no valen medias tintas, no vale conformarse) en esa caza fracasada de antemano y, a la vez y por lo mismo, exitosa, seremos hombres.

Así pues, la libertad es un ideal permanentemente *in fieri*, en un perpetuo hacerse. Así lo vemos desde las primeras composiciones de *Poética de la libertad*, donde se reivindica el peligro, el riesgo a perder la libertad, como requisito *sine qua non* para que esta sea auténtica, y se conmina al lector (y al primer lector, claro, que es siempre el propio poeta): “No serás libre, lo sé, pero con suerte / mantendrás viva, y puede que tensa / la candidez necesaria para pretenderlo”, leemos en “Para ser libre”.

[Continúa en la página siguiente]

## Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

Si en los libros anteriores a *Penúltima espira* lo autobiográfico constituía el bastidor del libro (a veces casi a manera de hilo narrativo), en *Poética de la libertad* —como en *Los nombres del amor*— ese protagonismo cede su espacio a la reflexión en abstracto sobre los conceptos propuestos; no obstante, la circunstancia personal se filtra aún en poemas como “Balsero”, donde encontramos lúcida definición del *exilio* (de cualquier exilio): “este temblor de saberte / casi vivo, casi muerto, casi otro.” La libertad a la que el título alude alcanza todos los estadios de la vida humana: libertad personal, poética, política... En “El mundo no es tan grande” se reivindica el poder de los individuos frente a los taumaturgos de la política, la religión, la información y la economía, que globalizan, dosifican y administran las fronteras nacionales, los bienes, los temores: “¿qué mascarillas antepondrán / a la rabiosa fuerza contaminante / del todopoderoso a-de-ene? / ¿cómo parcelarán el aire y enlatarán la luz / para un consumo selectivo y controlado?”.

*Los nombres del amor* es —puede apreciarse ya en el título— una relectura (una reescritura palimpsestosa, como inevitablemente lo es toda la poesía en la posmodernidad) de *Los nombres de Cristo* de Fray Luis de León. Se hace ahora, al reparar en ello, más patente el platonismo que se ha podido intuir ya, cuando he afirmado que libertad y amor son para Tamargo *imposibles necesarios*, esencias de las que solo atrapamos sombras que, sumadas, dan una imagen más o menos completa, nunca completa del todo, de la Idea. “Neuma”, “Oscuridad”, “Motor”, “Alteridad”, “Convenio”, “Temeridad”, “Dolor”... son algunos de los nombres del amor, algunos de los veinticuatro títulos que conforman este libro, a los que se suma un último poema, que sirve de recapitulación y explica el sentido definitivo del tratado (pues estamos ante un auténtico tratado ontológico sobre la Idea platónica, absoluta, del Amor). El título de ese último poema coincide con el del libro, “Los nombres del amor”, y la conclusión que ofrecen sus versos finales, en aparente desaliento, es en realidad una invitación a proseguir la infatigable tarea de perseguir la Idea del Amor (con mayúscula), descubriendo cuantos podamos de entre sus infinitos nombres: “Este libro exhibe / mi halagüeño

[Continúa en la página siguiente]

## Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

fiasco: / Relincha lo inefable en su asteroide / no tintan a la luz los nombres del amor. / Todavía quedan nombres que buscar entre las sombras / Todavía quedan sombras en el reino de los nombres.”

Los siete primeros poemas son los que mayor carga metafísica, conceptual, reúnen. El séptimo es “Dolor”, firme rechazo a la asepsia artificial de un amor que no duela. El poeta se muestra consciente de que su discurso puede ser *demodé*, *kitsch* incluso, en su denodada celebración de la emoción a flor de piel en la era de los afectos divulgados vía Twitter: “Perdonad este discurso decadente / en los ínclitos umbrales de la holografía”. El final del poema (la división, clara, la establecería el perentorio imperativo “Atended”) nos llega como un eco —literalmente: las asonancias (*periferia*, *suenas*, *era*, *Pompeya*...) lo hacen posible— el ejemplo de los amantes calcinados en la ciudad romana. Esta última referencia parte, en mi opinión, de otra elaboración poética del tema, la del compatriota de Tamargo, Víctor Casaus (La Habana, 1944). En su libro *Todos los días del mundo*, Casaus incluye “De la Historia Universal”, que comienza: “Me han contado que en Pompeya / entre las ruinas dejadas por el paso de la lava / una vez se hallaron mezcladas con vasijas / que la ceniza conservó y perros que ahora duermen / bajo el polvo / dos figuras que hacían y deshacían el amor / en aquel temprano día del año 79 / enlazados en ese abrazo que como se ha visto / pudo más que la muerte”. La mención de los restos de los amantes mezclados con los de los perros se fusiona, en la recreación de Tamargo, donde los amantes *son* los perros.

A partir de ese pórtico, la disquisición abstracta sobre la idea del amor se concreta en un amor particular —lo autobiográfico siempre, como vemos, permeando la voz lírica del poeta—. Suceden entonces, a la disquisición, poemas mucho más directos, dirigidos a un tú, a una amada real: “Codicia”, “Fidelidad”, “Soledad”... Establecidas ya en los primeros poemas las bases teóricas, aparece ahora la vida cotidiana, común, “un café, un poema, un concierto, un viaje”, y también otras formas, otras advocaciones del Amor:

[Continúa en la página siguiente]

## Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

el amor a los hijos, al recuerdo del padre, a la tierra de acogida... Incluso la ironía cabe —en “Fidelidad”, el título es inmediatamente desmentido/confirmado por un subtítulo burlón: “a nadie más engaño”—. La enumeración de las *otras* con las que el poeta engaña a la amada —esa chica del tiempo, la Maga, Lolita, Gala, Frida, Praga, La Habana, Toledo, Circe, la Magdalena...— se compendia en una sola idea: “Todos los días, todos, te engaño / con la belleza”. La conclusión del poema enlaza con la cita inicial, pero lo que al principio parecía solamente burla, ahora, sin dejar de serlo, adquiere un sentido más profundo: “Ya ves, solo te engaño a ti. / A nadie más amo yo / hasta el engaño.”

Tiene cabida en *Los nombres del amor* cierto irracionalismo en las imágenes, aunque muy medido, como no puede ser de otro modo en quien, como Tamargo, descrea de una palabra poética que no esté preñada de significado. Se sitúa en esto el poeta en la estela de la tradición predominante en el surrealismo hispánico, que no pierde del todo el número ordenador, dotador de nombre y de sentido, y que se vale de las imágenes irracionales como piezas que una estricta razón manipula. El irracionalismo de Tamargo se me antoja especialmente feliz en los momentos en que el erotismo asoma en el poema (por ejemplo, en la composición titulada precisamente “Erotismo”), que nos deja un verso de gran potencia expresiva que revela el conocimiento de la tradición surrealista: “Suben potros azules por tu espalda”.

Este breve recorrido no hace justicia al recorrido pausado, pensado, de la poesía de Jorge Tamargo. Si es un acercamiento sugerente, invitador a leer sus páginas, habrá cumplido satisfactoriamente su propósito. La poesía de Jorge Tamargo es una construcción humana empeñada en hallar la belleza sin recurrir a los adornos impactantes, al juego fácil del deslumbramiento. Como una arquitectura honesta que desea devolver a la casa el sentido primigenio que nunca debería haber perdido.

[Continúa en la página siguiente]



Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- TAMARGO, Jorge (2004) *Avistándome*. Madrid: Betania.
- (2007) *Radiografía de la inocencia*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento.
- (2008) *Penúltima espira*, Valladolid: Difácil.
- (2010) *Los primeros días de una casa*, Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León, 2008. Reeditado en Aguascalientes: Architectum Plus,
- (2008) *Decir casa*. Zamora: Trenzametal.
- (2009) *Contigo*, S.I.: Edición del autor.
- (2010) *Lienzo sobre óleo*, Brasil: Coleção de Areia (Projeto Editorial Banda Hispánica).
- (2011) *Antología de la poesía cubana en el exilio*, Valencia: Aduana Vieja, 2011.
- (2012) *Encomio de la imagen* (Blog literario personal de Jorge Tamargo). <http://encomiodelaimagen.blogspot.com.es/p/los-primeros-dias-de-una-casa.html> (Fecha de consulta: 8/8/2012).

## Notas

<sup>1</sup> Este artículo ha sido realizado en el marco del Plan Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental de Proyectos de Ciencia e Innovación (Gobierno de España). Está vinculado al Proyecto "Direcciones Estéticas de la lírica posmoderna en España" (Ref. FF12009-11728).

[Continúa en la página siguiente]

## Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Fernando FERRERÓ

Nació en Zaragoza en 1927. Es Licenciado en Filología Románica por la Universidad de Salamanca. Ha sido Catedrático de Literatura de enseñanza secundaria en Levante, La Rioja y Zaragoza. Ha publicado poemas, artículos y narraciones en algunas revistas y periódicos. Aparece en diversas antologías españolas y extranjeras. Es pintor, escultor y amante de la música. Su obra incluye los siguientes títulos: *Acerca de lo oscuro* (Zaragoza, 1959), *Hacia tu llanto ahogado* (Zaragoza, 1960), *De la cuestión y el gesto* (Zaragoza, 1982), *La densidad implícita* (Madrid, 1988), *El texto mínimo y Perfiles* (Barcelona, 1988), *El paisaje continuo* (Madrid, 1989), *Falacia* (Zaragoza, 1992), *Ácromos* (Zaragoza, 1994), *Revisión prospectiva* (Zaragoza, 2003), *Libro de Pigmalión* (Zaragoza, 2004), *Secuencias y escenarios* (Zaragoza, 2006) y *Variaciones sobre un contexto inestable* (Zaragoza, 2011).



Olvido GARCÍA VALDÉS

Olvido García Valdés es Licenciada en Filología Románica por la Universidad de Oviedo, y en Filosofía por la Universidad de Valladolid. Ha sido directora del Instituto Cervantes de Toulouse (Francia). Es codirectora de la revista *Los Infolios*, y fue cofundadora y miembro del consejo editor de *El signo del gorrión*.

Ha publicado los siguientes libros: *El tercer jardín* (1986); *Exposición* (1990); *Ella, los pájaros*; *Caza nocturna* (1997); *Del ojo al hueso* (2001); *La poesía, ese cuerpo extraño* (2005); *Y todos estábamos vivos* (2006); *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)* (2008).

[Continúa en la página siguiente]

**Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados**

Ha sido distinguida, entre otros, con los premios: Accésit del Premio Esquíu de Poesía en Lengua Castellana (1989); Premio Ícaro de Literatura (1990); Premio Leonor de Poesía (1993); Premio Nacional de Poesía (España) por su obra *Y todos estábamos vivos* (2007).



Ioana GRUIA

Nació en Bucarest en 1978. En la actualidad es profesora en el Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, donde se doctoró en 2008. Ha ejercido su labor investigadora en lugares como París, Nueva York, Buenos Aires, Mar del Plata o Aix-en-Provence. Además de *El sol en la fruta*, con el que ha obtenido el Premio de Poesía Andalucía Joven 2011, ha publicado los siguientes libros: *Otoño sin cuerpo* (finalista del Premio de poesía Federico García Lorca de la Universidad de Granada en 2002), *Nighthawks* (Premio de cuento Federico García Lorca de la Universidad de Granada en 2007) y el ensayo *Eliot y la escritura del tiempo en la poesía española contemporánea* (Visor, 2009). En breve publicará su primera novela con la editorial Renacimiento.



Salustiano MARTÍN

Salustiano Martín González nace en Parada de Rubiales (Salamanca) el 30 de Agosto de 1950, pero crece y estudia en Madrid, en el barrio de Vallecas. Tras una tentativa estéril en la Facultad de Medicina, ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras, donde se licencia en Literatura Hispánica. Tras más de treinta

[Continúa en la página siguiente]

**Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados**

años como profesor de Lengua y Literatura, se jubila en el año 2010. Pertenece al Partido Comunista de España desde 1980. Comienza a escribir poesía en los años 60 y seguirá haciéndolo hasta que consigue ganar algún concurso y publicar estos tres libros: *La mano con la herida* (1995), *Pasa la voz, hermano* (2000) y *Los filisteos juegan con fuego* (2001).

Desde 1972, publica artículos y reseñas de crítica literaria (*Poesía Hispánica, Reseña, Camp de l'arpa, Hora de poesía, Nueva Estafeta, Diablotexto, España Contemporánea, Ínsula,...*). Ha participado en la fundación de la revista electrónica de poesía *Lunas Rojas* y en las dos primeras reuniones, en Moguer, de los *poetas del extremo*.

**Jorge TAMARGO**

Jorge Tamargo nace en La Habana en 1962. En 1985 se gradúa en Arquitectura en su ciudad natal, donde además impartirá clases en el Departamento de Diseño Básico de la Escuela de Arquitectura. Desde entonces, compagina su dedicación a la poesía con el trabajo de arquitecto, y ambas facetas son en él dos manifestaciones de una misma capacidad creativa que parte de planteamientos comunes para encontrar su expresión mediante la palabra o el juego entre el espacio y la materia.

En 1984 obtuvo el Primer Premio UNESCO-UIA “El hábitat del mañana”, con un “Proyecto para una comunidad de 2000 habitantes en Cuba”, en 1992 ganó el Gran Premio en la Bienal de Arquitectura del Caribe, celebrada en Santiago de Cuba. De 1987 a 1992 trabajó como especialista en restauración arquitectónica en La Habana Vieja y fue miembro del Departamento de Proyectos del Centro Nacional de Restauración, Conservación y Museología del Ministerio de Cultura en Cuba (CENCREM). Desde 1992 —año en que

[Continúa en la página siguiente]

**Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados**

dejó Cuba y se instaló en España— reside en Valoria la Buena (Valladolid). Ya en España, ha realizado proyectos como el Centro de Interpretación de la Naturaleza del Parque Natural de los Arribes del Duero, en Famoselle (Zamora), la Consejería de Presidencia y Administración Territorial de la Junta de Castilla y León o la sede de la Fundación Jorge Guillén (Valladolid). Estas y otras muestras de su trabajo como arquitecto pueden verse en la página de Estudio abierto, el estudio que Tamargo comparte con su esposa, la también arquitecto Marisela Niebla (<http://www.jtniebla.es/index.html>). Es autor de numerosos artículos sobre arquitectura publicados en revistas especializadas, como *Arquitectura Cuba* y *Arquitectura y urbanismo* (Cuba), *Zigma* (Argentina), *Llave maestra* (España), etc.

Aunque poeta desde su primera juventud, Tamargo retrasó el momento de comenzar a publicar: su primer poemario, *Avistándome*, no se publicó hasta 2004. Le han seguido *Radiografía de la inocencia* (2007), *Penúltima espira* (2008), *Los primeros días de una casa* (2008, 2010) y *Lienzo sobre óleo* (2010). Poemas suyos han sido incluidos en las antologías *Decir casa* (2008) y *Antología de la poesía cubana en el exilio* (2011). Mantiene el blog *Encomio de la imagen*, dedicado fundamentalmente a la reflexión poética, pero donde caben también las anotaciones sobre otras formas de expresión artística, apuntes sobre política o historia, etc. (<http://encomiodelaimagen.blogspot.com.es/>).

[Continúa en la página siguiente]

## Índice de ilustraciones

Judith DATO GARCÍA

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Valencia, ha colaborado en diversos proyectos de ilustración editorial. Actualmente ejerce como profesora de diseño gráfico e ilustración en la *Escuela de Arte José Nogué* de Jaén.

*Portada* [[Portada](#)]

*Fernando Ferreró* [Pág. [8](#)]

*Olvido García Valdés* [Pág. [33](#)]

*Ioana Gruia* [Pág. [46](#)]

*Salustiano Martín* [Pág. [68](#)]

*Jorge Tamargo* [Pág. [93](#)]