

Créditos
¶
Información de contacto

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

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

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

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

Asesora artística: Carmen CONTI JIMÉNEZ

Ilustrador de Adarve, II (2007): Ricardo ROCÍO BLANCO



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

Índice

David MAÑERO LOZANO

Desde “El Brujuelo” a Hyderabad... Presentación de *Adarve*, II [Pág. [5](#)]

Chantal MAILLARD

Uno ¶ Hilos ¶ La calma (fragmento) ¶ Sin [Pág. [7](#)]

Marcela ROMANO

Ensayo sobre el fragmento: cuatro inéditos de Chantal Maillard [Pág. [14](#)]

Carlos BARBARITO

Qué hicimos? El día... ¶ Rilke ¶ ¿De quién la pulpa de la fruta... ¶ ¿Y por qué la ola se obstina en alcanzar la playa? ¶ Garabatea vida... [Pág. [24](#)]

Yolanda ORTIZ PADILLA

Las preguntas elementales [Pág. [29](#)]

Justo BOLEKIA BOLEKÁ

La mirada de Martha ¶ Origen estriado [Pág. [41](#)]

Hortense Yawa DJOMEDA

La mirada de Martha y *Origen estriado* de Justo Bolekia Boleká, dos poemas inéditos en el contexto de la poesía negroafricana [Pág. [45](#)]

Aurora LUQUE

Haikus de Narila [Pág. [58](#)]

Elsy CARDONA

Haikus de Narila, acuarela de estilos [Pág. [62](#)]

[Continúa en la página siguiente]

Índice

Eugenio MAQUEDA CUENCA

El mal sueño ¶ Domingo ¶ Mañana tras pesadilla ¶ Fuera del cuadro ¶
Mito de la caverna [Pág. [72](#)]

José Enrique MARTÍNEZ

La mirada espía [Pág. [78](#)]

Nuria PRATS FONS

Viaje a Granada [Pág. [84](#)]

Miguel Ángel GARCÍA

Nuria Prats: elegía y postal de la ciudad perdida [Pág. [91](#)]

Laura RUIZ

La sombra de los Otros ¶ La mujer del guerrero [Pág. [99](#)]

Álvaro SALVADOR

Una lectura de Laura Ruiz [Pág. [103](#)]

Reseñas bio-bibliográficas [Pág. [109](#)]

Carmen CONTI JIMÉNEZ

La maleta del pintor o De cómo leer las ilustraciones de *Adarve*, II [Pág. [115](#)]Índice de ilustraciones [Pág. [119](#)]Enlaces con otros recursos electrónicos dedicados a las Letras [Pág. [120](#)]

Desde “El Brujuelo” a Hyderabad... Presentación de *Adarve*, II

David MAÑERO LOZANO
(Universidad de Jaén)

El presente número de *Adarve* reúne, desde la óptica compartida de siete autores hispanohablantes, tradiciones poéticas tan dispares como la argentina (representada por Carlos Barbarito), cubana (por Laura Ruiz), japonesa (por los *Haikus de Narila*, de la almeriense Aurora Luque), ecuatoguineana (por Justo Bolekia Boleká) y europea (por Chantal Maillard, Eugenio Maqueda Cuenca y —permítase el término— la ya *hispanofrancesa* Nuria Prats Fons).

Abrimos la publicación —fuera del criterio alfabético que determina la ordenación del resto de contribuciones— con la colaboración especial de Chantal Maillard (Bruselas, 1951), Premio Nacional de Poesía 2004, quien tuvo la amabilidad de cedernos cuatro poemas inéditos (*Uno*, *Hilos*, *La calma [fragmento]* y *Sin*) que formarán parte de su próximo poemario, *Hilos*. De acuerdo con el esquema de nuestra revista, la edición de los textos se acompaña de un ensayo crítico, en este caso a cargo de la profesora Marcela Romano, de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina).

La segunda de las aportaciones poéticas es la del argentino Carlos Barbarito (Pergamino, 1955), autor de cinco inéditos (*Qué hicimos? El día...*, *Rilke*, *¿De quién la pulpa de la fruta...*, *¿Y por qué la ola se obstina en alcanzar la playa?* y *Garabatea vida...*), cuyo estudio ha sido realizado por Yolanda Ortiz Padilla, especialista en literatura argentina, campo al que actualmente dedica su tesis doctoral en la Universidad de Jaén.

Por su parte, Justo Bolekia Boleká (Santiago de Bancy, Bioko; 1954) nos ofrece dos textos (*La mirada de Martha* y *Origen estriado*) pertenecientes al poemario inédito *Las reposadas imágenes de antaño*. Estas composiciones son analizadas por Hortense-Yawa Djomeda, quien las sitúa en el contexto de la literatura negroafricana y, más concretamente, de la poesía ecuatoguineana escrita en español.

Seguidamente, editamos los *Haikus de Narila*, de la escritora Aurora Luque (Almería, 1962), hasta el momento sólo accesibles en edición no venal. La obra es estudiada por la profesora Elsy Cardona (Saint Louis University), quien establece una delimitación de los distintos estilos de haikus y examina la contribución de Luque al género.

[Continúa en la página siguiente]

David MAÑERO LOZANO

En las siguientes páginas, contamos con una selección de cuatro poemas (*El mal sueño*, *Domingo*, *Mañana tras pesadilla* y *Fuera del cuadro*) extraídos del poemario *Universos paralelos*, de Eugenio Maqueda Cuenca (Jaén, 1973), objeto de un detallado comentario por parte de José Enrique Martínez Fernández, de la Universidad de León; a lo que se añade el poema inédito *Mito de la caverna*.

Otra de las aportaciones inéditas a este número de *Adarve* es *Viaje a Granada*, de Nuria Prats Fonts (Melilla, 1964), texto en el que centra su atención Miguel Ángel García, de la Universidad de Granada.

Finalmente, editamos *La sombra de los Otros* y *La mujer del guerrero*, de la autora cubana Laura Ruiz (Matanzas, 1966). Los poemas son comentados por Álvaro Salvador, de la Universidad de Granada.

La publicación se cierra con un ensayo de Carmen Conti Jiménez, asesora artística de *Adarve*, en el que se presenta la figura del pintor Ricardo Rocío Blanco (Caracas, Venezuela) y se comentan las quince ilustraciones realizadas para este número de la revista.

No quisiéramos terminar esta presentación sin dar las gracias a los lectores de *Adarve* por la buena acogida manifestada durante el primer año de existencia en Internet. Gracias a este medio, la revista ha podido llegar a ciudades, pueblos e incluso aldeas, cortijadas... —indicaremos sólo aquellos lugares con mayor índice de visitas— de Alemania, Argentina (Buenos Aires), Australia, Bélgica, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile (Santiago), China, Colombia (Bogotá), Cuba (La Habana), Ecuador (Quito), Estados Unidos, España (Barcelona, Madrid, Sevilla), Francia, Grecia, Irlanda, Italia, Marruecos, México (Ciudad de México), Pakistán (Hyderabad...), Perú (Lima), Portugal, Reino Unido, República Dominicana, Suecia, Suiza, Uruguay (Montevideo) o Venezuela (Caracas). Desde uno de estos lugares, situado en lo alto de un cerro de Jaén, fuera de las demarcaciones urbanas y carente de dirección postal, si bien —nada escapa al alcance informático— registrado (por aproximación) como “El Brujuelo” en las aplicaciones destinadas al rastreo de visitas, se ha maquetado, revisado y transferido a la red nuestro segundo número de *Adarve*.

Chantal MAILLARD

Uno ¶ Hilos ¶ La calma (fragmento) ¶ Sin

UNO

Uno.

Porque hay más.

Más están fuera.

Fuera de la habitación.

Fuera de las demás habitaciones.

Fuera de la casa.

La casa es demasiado grande.

Se extienden cuando duermo.

Porque también hay muchas.

Últimamente están deterioradas.

Húmedas. Ciegas.

Depende de los días.

Depende de las nubes.

También de las imágenes.

Sobre todo, depende de los hilos.

Partir es dar pasos fuera.

Fuera de la habitación.

De la mente, no:

no hay. Hay hilo.

Partir es dar pasos

fuera de la habitación con el hilo.

El mismo hilo.

A veces se rompe

el hilo. Porque es endeble,

o porque la otra habitación

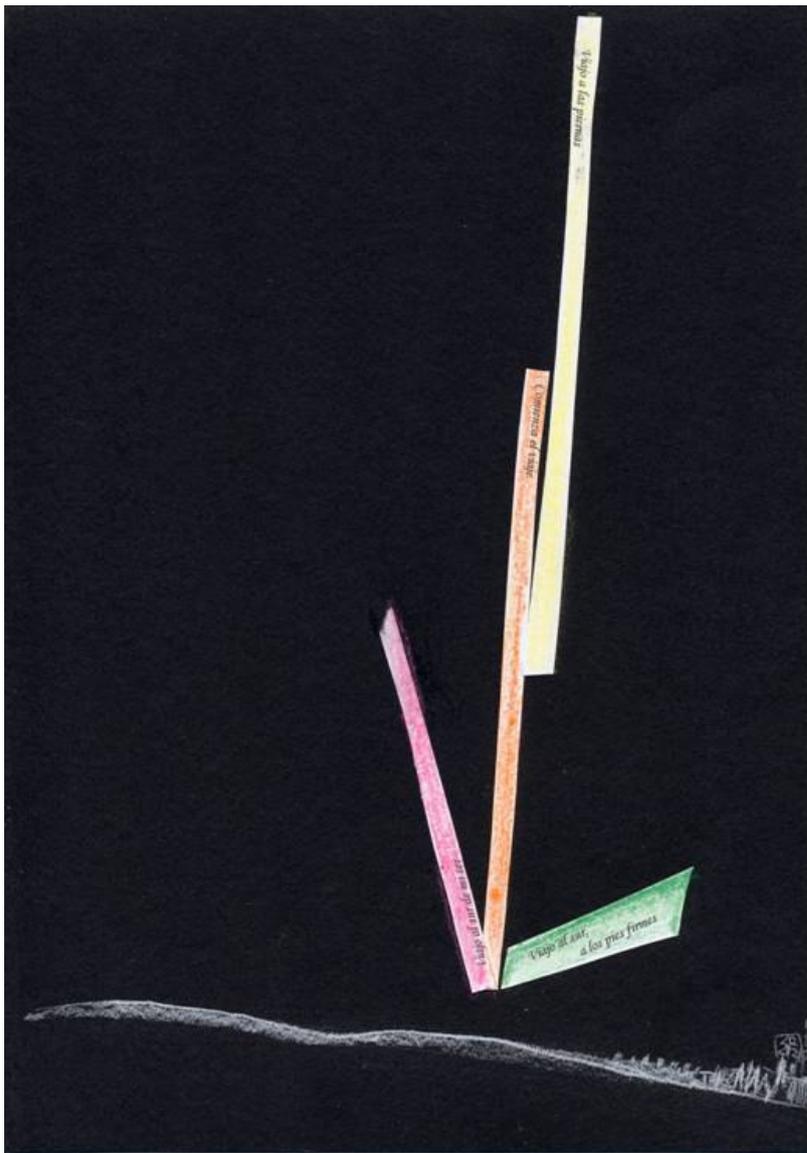
está oscura. Sin

querer, tiramos de él y se rompe.

Entonces queda el silencio.

Chantal MAILLARD

Pero no hay silencio.
No mientras se dice.
No lo hay. Hay hilo,
otro hilo.
La palabra silencio dentro.
Dentro de uno —¿uno?



Chantal MAILLARD

HILOS

Permanece —¿permanecer?— la carne herida. Hay cicatriz.

Y la mente —¿la mente?— herida.

¿Herida? No, no hay herida. Si la hubiese habría sangre. Hay cicatriz. Tampoco.

Si hubiese cicatriz, sería evidente. No siempre se ven, dicen.

Ciertas palabras se utilizan en vez de otras, dicen. Cuando no hay palabras suficientes.

Mejor cuando no hay cosa.

La mente acusa sentimientos: segrega. Hila. La mente, no. No hay. Sólo hay hilo. Saliva.

La boca seca. No hay saliva. ¿No la hay? Un hilo forma imagen. La imagen de un cuerpo. Blanco. Como todos los que han muerto. No lo he visto. He visto otros. A ése, no. Pero forma imagen. El hilo. Algo segrega.

Hambre. Algo dice hambre. La sacia. ¿Frío? Algo recuerda la palabra frío. No la siente. La obvia.

Chantal MAILLARD

Habrá que levantarse. Aunque sin
saber para qué. Porque sin saber
tampoco para qué el para qué.
Levantarse y dar vueltas en esta
habitación. O también, cambiar de ha-
bitaci n. Pero no. Más seguro es
quedarse aquí, tecleando. Un teclado
es algo conocido. Tienen un
sonido peculiar, las teclas,
cuando se las pulsa.
Quedar en lo reconocible.
— Quedar?— Permanecer. Ya dije
permanecer. Ya pregunt .
Quedar es permanecer
por menos tiempo.
Siempre se puede partir.
Partir es dar pasos fuera.
Fuera de la habitación.
De la mente, no. — Mente?—
Ya pregunt . Y no hay. Hay hilo.
Partir es dar pasos
fuera de la habitación
con el hilo. El mismo hilo.
La palabra silencio dentro.
Dentro de uno — uno?—

Chantal MAILLARD

LA CALMA (*fragmento*)

La mano. Palma hacia arriba.
Pero también los ojos.
Están los ojos. ¿Y la mano?
La mano se esfumó.
Aunque ahora ya no. Por un instante,
mientras los ojos. Y de nuevo, ahora,
al recordarlos. De la mano a los
ojos, trazar un vínculo. Decir
de — — a, llevar el hilo. Un hilo.
Corto. Por ahora.
Los ojos, pues. Moviéndose.
Oblicuamente. La mano ya olvidada.
O no del todo: está el hilo. El
otro extremo del hilo. ¿Está? Suelto.
Debe estar, puesto que llevo este extremo
a los ojos. Es una deducción.
Y la memoria del hilo, en su inicio.
Conviene recordar para aplicar
la lógica. Porque la mano ya
no está. O no estaba, porque
ya sí, ya otra vez, la mano, y vuelta
a empezar. Para eso la escritura.
Para saber que vuelta a empezar.
Puesto que llevo este extremo
a los ojos. Sin puesto. Porque
lo anterior no. Obviar lo anterior.
No estaba escrito. Alguien dice tiempo
—¿tiempo?— Obviarlo. También. Llevar
este extremo —¿extremo?— a los ojos.
Debía haber un hilo, aunque ahora
no. Para eso la escritura. Llevar

Chantal MAILLARD

los ojos, sí, pero no aquellos, otros
ojos, ojos-ahora hacia la izquierda
del cuaderno. Deslizarlos. Leer
lo escrito más arriba, donde
llevo este extremo a los ojos.
La memoria del hilo. Y
de la mano. Había hilo.
Borrar había hilo. Demasiado
tarde. Imposible volver donde
la mano. Aunque ahora sí,
pero en presente. Hay mano.
Decir había. Había mano. Porque
de lo contrario no hay vuelta atrás.
Y tampoco hay avance —¿avance?—
tampoco hay avanzar.
Avanzar es dar pasos fuera.
Aunque eso ya lo dije en alguna
parte, ¿o era partir?, partir es
dar pasos fuera. Es igual.
Con el hilo. El mismo hilo. El que
dice mano. Aquí, al menos.
Y llega
hasta los ojos.

Chantal MAILLARD

SIN

De repente, sin. Porque
la mano se alejó del muslo.
Se elevó volteándose, palma
hacia arriba. La mano.
Y el aire insoportable, hueco.
Sujeción imposible. El muslo,
querencia adivinada en el envés.
Regresar. ¿Invertir? Los dedos,
un gesto —¿gesto?— un gemido, tal
vez. ¿Cómo? Arriba, frío. Abajo,
peor.

El cuello, sí, ahí
el cansancio.

La mano
en el muslo, por fin,
sin saber cómo.

[*Uno, Hilos, La calma (fragmento)* y *Sin* forman parte del libro inédito *Hilos*]

Ensayo sobre el fragmento: cuatro inéditos de Chantal Maillard

Marcela ROMANO
(Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Conocerse es viajar como una araña por los hilos de esa trama.

C. M.

Las arañas (...) producen hilos de arrastre que les ayudan a orientarse y sujetarse en caso de caída. Las arañas pequeñas, y en especial las jóvenes, tejen un hilo 'paracaídas' que les permite dejarse llevar por el viento, en ocasiones hasta cientos de kilómetros de distancia.(...) La seda sirve también para hacer nidos y otras cámaras, así como para revestir galerías.

De una Enciclopedia de Ciencias Naturales.

I. ESTÉTICA Y CRÍTICA DEL FRAGMENTO

Escribir estas líneas en torno a cuatro inéditos de Chantal Maillard es sin duda un desafío crítico, por la naturaleza precaria del inédito y por Maillard misma. ¿Qué puede decirse sobre cuatro textos elegidos con una intención (que he optado deliberadamente por desconocer), presentes en una sucesión quizá diversa de la que los enlaza en el libro que los contendrá definitivamente, y al que convocan y silencian al mismo tiempo? Será pues, ésta, una mirada crítica fragmentaria de un *corpus* fragmentario también. La razón del fragmento (porque el fragmento tiene su razón) supone una sinopsis que engendra puntas de *icebergs* en un proceso de significación por el cual puede leerse siempre más allá. Pero también, por su indeterminación, desconcierta y asusta, como asustan siempre los espejos rotos. Esta doble condición (entramada también a un tiempo como estética y crítica, opción retórica y efecto de lectura), sugiere Blanchot, “más que la inestabilidad, promete el desconcierto, el desacomodo” [1]. Nicolás Rosa recoge el guante de esta reflexión y prosigue:

No habría fragmento logrado pues siempre recordaría la infinita totalidad imposible del texto, de todos los Textos. Delimitado, pero sin límites, fundando

[Continúa en la página siguiente]

Marcela ROMANO

campo pero sin fronteras, dibujando borduras pero sin bordes, el fragmento concita las pulsiones de destrucción. Los fragmentos del fragmento se singularizan en la operación de la lectura puntual: se lee por accesos, por convulsiones del sentido, por desgano de lectura: el sentido se dispersa, se deshace. De todas maneras, el fantasma de la totalidad conspira siempre con el fragmento. Es siempre el «ideal del fragmento» (F. Schlegel), el «fragmento como ilusión» (R. Barthes) que, como género retórico (haiku, máxima, sentencia, etc.), recupera la parataxis de una vida, de una intención, de un sentido [2].

Tal vez escribir sobre cuatro inéditos, y hacer una metacrítica de esta misma escritura, sea el camino más propicio, el “hilo” mejor tensado para empezar a transitar por la densidad y la fascinación ejercidas por la otra escritura que nos ocupa (y la que verdaderamente importa, al cabo): la de Chantal Maillard (Bruselas, 1951). Quien se haya acercado a algunos de sus libros —*Lógica borrosa*, de 2002, *Matar a Platón*, Premio Nacional de Poesía 2004 o *Poemas a mi muerte*, publicado inicialmente en 1993 y reeditado en 2005— habrá quedado atrapado, seguramente, en una red, en unos “hilos” en los que el espacio poético se constituye como una suerte de *big-bang* en el blanco de la página, “dibujando borduras pero sin bordes”, como hemos leído en las palabras de Rosa. La suya es una poética de diáfana legibilidad, que utiliza apenas el recurso del intertexto o la cita erudita, la agudeza figurativa o el léxico ríspido de una lengua “literaria”. Por el contrario, sus poemas ondulan —ésta es la palabra— con la naturalidad de un habla que transparenta una voz —casi siempre, la primera persona—, una condición y una búsqueda existenciales, y, de manera poderosa, la reflexión sobre el propio acto de decir. Sin embargo, no es ésta precisamente una poesía asertiva, definitiva, de explicaciones rotundas y lógicas tranquilizadoras. En verdad, bien puede leerse “de frente”, diría Antonio Machado, pero su cualidad esencial reside en el pliegue, la doblez, lo no-dicho, el “sesgo” que nos invita, como una hechicera en el día de la pérdida del paraíso, al “desacomodo”, a la lujuria del “desconcierto”. En esta insinuación reside la paradójica razón de esta poesía, donde *lo fragmentario* —en el sentido en que lo he detallado anteriormente— se levanta como una filosofía del decir

[Continúa en la página siguiente]

Marcela ROMANO

(antes que un principio constructivo), un modo de pensar (y de escribir) una otra *lógica*, en verdad, *borrosa*.

II. CUADERNO DE BITÁCORA

La poesía de Maillard va construyendo, libro tras libro, escenarios de interrogación más que respuestas, o, en todo caso, sitios —muchos de ellos áridos— para el pensamiento, una cualidad que está en la raíz de esta escritura, hermanada con naturalidad con la filosofía. La cita de Malinovski que abre el libro de 2002 exhibe la condición paradójica en que se mueve la poesía de Maillard. La “lógica borrosa”, dice, “consiste en un método de formalización del razonamiento impreciso que opera sobre conceptos imprecisos”, una racionalidad que puede perfectamente aplicarse al intento de circunscribir (es decir, de escribir) su escurridizo referente desde la mutable perspectiva de una percepción singular. Esta poética de la metonimia escribe lo fragmentario en diversas operaciones retóricas y enunciativas: suspensión de enlaces sintácticos, uso casi excluyente de la primera persona, mezcla de registros en una suerte de minimalismo léxico, la apelación a la oralidad con los consecuentes efectos de “espontaneidad” —asistimos, por momentos, a una “experiencia” autorrefiriéndose en el poema— y de una musicalidad deliberada, más allá de la “literatura” [3]. Todo ello acuerda con la poderosa presencia de *fragmentos de un discurso amoroso*, que, como en Barthes, recuperan las contradicciones insolubles del amor cortés (amor/muerte; presencia/ausencia; plenitud/dolor); dentro de ese imaginario, este amor es literalmente pensado como desnuda pulsión sin objeto (“Por pura pasión...”, 32) [4], “puro proyecto” en donde el “gozo”, por esa virtualidad, deviene “dolor”. (39). El orden paradójico del sujeto erótico recupera, en la misma línea, otras aparentes dualidades dispuestas en *continuum* contra el binarismo del pensamiento y las religiones occidentales: vacío/totalidad, individuo/cosmos, instante/infinidad, carne/alma, materia/sacralidad, por las cuales el amor se trasciende a sí mismo en su “expandir”, como una suerte de lógica creadora universal.

[Continúa en la página siguiente]

Marcela ROMANO

La “energía rítmica” [5] de *Lógica borrosa* adquiere en la primera parte de *Matar a Platón* (2004) la melodía de contrapunto y complementación del canto amebeo. Otro tono, otra distancia enunciativa modulan el desarrollo de este poema, inquietante y perturbador, en muchos sentidos. Un “relato” que se arma en apariencia desde la objetividad de la “crónica”, a partir de un “accidente” (una muerte casual) que deviene “acontecimiento”, construcción de simultáneos puntos de vista sobre la percepción de lo real, “variaciones de esa imagen” (33) [6] en donde la propia escritura juega un rol preponderante, y la escritura misma es una puesta en escena, tanto de su propia performatividad como del solo y verdadero drama de la existencia humana, la única “consciente” (dijo Darío en “Lo Fatal”): el de la vida y la muerte. La voz enunciativa, como los pastores de la tradición bucólica, se desdobra en dos cauces, en dos *máscaras* que, a su vez, refieren otras perspectivas, superpuestas y simultáneas, que dan muerte a Platón desde el propio ejercicio —terco y apasionado, como se leerá en “Escribir”— de la poesía, en la reposición oblicua de una voz en femenino y, sobre todo, porque *al doblar la esquina*, la Idea se vuelve mero acontecimiento aleatorio y a la vez radical, como el mismo lenguaje que lo inventa. Instantes, ambos, que, sin embargo, cifran “el universo en extensión *como una enorme trama*” (36) (destacado nuestro), dice Maillard, aunque tal vez podríamos pensar, con Deleuze (tan sabiamente convocado en el epígrafe del libro), como *rizoma* [7]. Los espejos, decíamos, se han roto. En el principio estaban rotos. Y es ésa la única verdad. Por lo mismo *Poemas a mi muerte* trabajarán este motivo que, como se sabe, en la vida de Maillard se transformó en dolorosa presencia desde una lejanía que no es la de la crónica. Aquí asistimos a las alternativas de una reflexión posterior a un saber sobre el *postrer día* de la cual la edición primera del libro había dado cuenta por dos vías. De una parte, con la figuración de la muerte como doble, Maillard se adscribe a la concepción secular del Occidente posilustrado “donde la muerte es la del individuo desgajado del mundo, por lo que se manifiesta como ausencia radical” [8]. De otra, indaga luego en “la del Oriente tradicional, donde la muerte no es tanto la propia muerte como la manera que el universo tiene de seguir vivo”. Pretensión ingenua, se excusa la

[Continúa en la página siguiente]

Marcela ROMANO

autora tras su enfermedad, pero, de algún modo, estos textos, nuevamente dados a la luz, des-encubren con otra perspectiva el tabú, y transforman estos poemas de “juventud” en la salmodia de un ritual (signado por la repetición) que, a la manera de los orientales, lleva a quien escribe y a quienes leemos a “asumir” el ¿final? como aquel tiempo *otro*, donde “todo es simultáneo”(86).

III. HILOS, VERSOS

Los cuatro inéditos presentados por *Adarve* y a los que debo ahora, tentativamente, aproximarme, pertenecen a un libro de la autora, en preparación, denominado *Hilos*. Regresan a mi mente otros “hilos”: los de las Moiras, tejiendo nuestro destino o, en la imagen de Maillard, la Muerte, esa pariente cercana, ensartando “perlas de colores esquivos” y trasladando, obsesivamente, las cuentas del ábaco (“Poemas a mi muerte”, I, en *PM*); los de Penélope, en la espera paciente y amorosa; el de Ariadna, que se tensa entre la muerte y la vida, el laberinto y la luz, lo monstruoso y lo bello. ¿Para qué sirven estos “hilos” de Chantal Maillard? ¿A dónde nos conducen? Las Moiras, Penélope, Ariadna misma, tejen mientras *esperan*. En la *espera*, en ese lugar ambiguo de tránsito, sitiado por el deseo y la ausencia, por un presente asediado de porvenir, ellas tejen. Cada paso de la araña de *Matar a Platón*, traída a estas páginas en nuestro primer epígrafe, es un desplazarse hacia un intento de autoconocimiento, el de “esa trama” de un universo sin centro ni esencia, dijimos, rizomático, detrás de la cual acecha la caída. O se camina a tientas o se muere, como en “Del olvido” (*PM*), donde los hilos son la excrecencia de un corazón funámbulo entre la vida y su fin inexorable.

En estos cuatro inéditos los hilos rotan en círculos, dibujan cercos, pierden la otra mano que los tense, que les devuelva un sentido, desvarían, ellos mismos, en un extraño sentido. Hay, en estos textos, una puesta en escena de lo fragmentario en todos los niveles de la enunciación. Son hilos, en apariencia, cortados. Elipsis, repeticiones, uso de pronombres indefinidos, yuxtaposiciones, interrogaciones, deixis sin referentes previos o posteriores, otra vez la sintaxis balbuciente y entrecortada del habla oral inserta dentro de una estética

[Continúa en la página siguiente]

Marcela ROMANO

minimalista y ambigua, junto a un sujeto endeble como la voz que apenas puede decirlo. El poema “Uno”, que abre esta selección, se arma en la precaria red de una enunciación impersonal y una acción suspendida, la de las oraciones unimembres. Hay un despliegue (paradójico, otra vez) de un *decir a medias*, una suerte de meditación en voz alta, vacilante, que no tiene otra referencia que la propia duda. Una “habitación” marca, sin embargo, la línea divisoria entre un “adentro” y un “afuera”, entre un “quedarse” y un “partir”: la prescindencia o la necesidad de los “hilos”. Pero ¿qué es la “habitación”, “adentro”, “afuera”, los “hilos”? Todo parece limitarse a un espacio interior, y, extremando la apuesta, al propio poema que lo está construyendo. Como en la historia de Ariadna, el “hilo” es el instrumento dado a Teseo para salir del laberinto. La vida, el amor, la victoria sobre el monstruo. Pero, también aquí, como para las Moiras de terrible oficio, sólo “hay hilo”, el hilo que se rompe: “entonces queda el silencio”, dice Maillard. Y, sin embargo, contra la muerte (la absoluta), se repone una función para el lenguaje, para este mismo texto que estamos leyendo: “Pero no hay silencio. / No mientras se dice. / No lo hay. Hay hilo, / otro hilo. / La palabra silencio dentro. / Dentro de uno —¿uno?—”. Esa “flor sin tallo y sin raíz”, decía Juan Ramón, parece sobrevivirnos, aunque ya lejos de aquella certeza gozosa del maestro andaluz. Porque el *Uno* “deseado y deseante” aquí es, circularmente, una pregunta sin respuesta: ¿uno? [9].

El segundo poema, “Hilos”, introduce la escritura del dolor (la “herida”, la “cicatriz”, la *falta*, en suma), tan presente en la obra de Maillard. Este otro texto recoge el final del anterior y prolonga su condición dialéctica, en un movimiento permanente de afirmación/interrogación que bosqueja imágenes borrosas del sujeto y de su propio discurso. En esta suerte de intradiálogo donde el *pensar* se expone y visibiliza, se revelan, en acuerdo con el primer poema, los engaños de la palabra, su existencia autónoma, el vacío de lo “real”: “Ciertas palabras se utilizan / en vez de otras, dicen. Cuando / no hay palabras suficientes. / Mejor cuando no hay / cosa”. No hay centro, ni origen, ni “mente”, sólo “hilos”, ahora de “saliva”. La excrecencia es puro *acontecer*. El hilo *es*, no es producido. Es un humor sin causa, la pura secreción (¿lo segregado y lo *secreto* cruzarán, en un

[Continúa en la página siguiente]

Marcela ROMANO

punto invisible, su etimología?) que, sin embargo, advierte: “un hilo forma imagen. La / imagen de un cuerpo. Blanco. Como / todos los que han muerto”. El *decir*, el hilo, la saliva, el verso, nombran el dolor, la cicatriz, la muerte, el hambre, el frío. Pero es preferible atravesar los meandros de ese léxico oscuro que abismarse en el vértigo total de la caída. Aferrarse, otra vez, a la trama de la escritura: “Más seguro es / quedarse aquí, tecleando. Un teclado / es algo conocido”, se afirma casi al terminar el poema para repetir, casi textualmente, el final del anterior. Merodeando alrededor de las palabras, con la obsesión del círculo, la rueca, el laberinto. Tejer y destejer los hilos, los versos.

El fragmento del tercer poema elegido, “La calma”, acude al artilugio de la metonimia para trazar ahora otros hilos imaginarios desde la “mano” esfumada hacia los “ojos”. Quizá, la mano que escribe, la que tiene “memoria”, los ojos que leen “lo escrito más arriba”, el “hilo” como residuo de una mano: metonimia de la metonimia. Es éste el tercer movimiento de la sinfonía, una “variación” del mismo tema ya desplegado en los poemas anteriores: aquí se revisa lo dicho y lo no-dicho, y, especialmente, los mecanismos del decir. Todo se dibuja con fragilidad extrema, intentando acomodar lo más obvio, percibiendo las fugas, reescribiendo lo escrito, desdiciendo, en el acto de su mismo pronunciamiento, una palabra exhibida en su provisionalidad. Como en los otros textos, los gestos son tenues, reconcentrados. Ningún patetismo, apenas el interrogar, altera la planicie de una voz que esconde la presencia ocasional de la primera persona detrás del uso impersonal y los infinitivos. La voz dice y mira, se mira, construye un espacio de autorreflexión fuera de sí, y cada pequeña acción, cada desplazamiento, entonces, cobran la fuerza de lo nimio, lo “obvio” que sin embargo hay que nombrar para evitar su desaparición: palabra y memoria, en los hilos, en los versos: “Debía haber un hilo, pero ahora / no. Para eso la escritura”. Avanzar, partir, llegar, “para eso la escritura”. La mano re-presentada, la que escribe, el ojo que lee, metonimias de un cuerpo fragmentado en la desnuda acción primaria de sus partes. Es este gesto leve, levísimo, el que parece fundar, sin embargo, un mundo posible, tejido, trama, texto por donde la araña anda y tropieza para evitar su caída irremediable.

[Continúa en la página siguiente]

Marcela ROMANO

Los cuatro inéditos cierran con un breve poema, titulado, elusivamente, "Sin". Ahora ya la metonimia alcanza al gesto. La "mano" es apenas ese desplazamiento, del muslo ¿al cuello?, y otra vez al muslo, palmas hacia arriba y hacia abajo. La *cortedad del decir* examinada en los anteriores poemas se vuelve aquí un desafío para la comprensión y, también, una aventura, "la bondad de la perplejidad", como Attar escribe en *La conferencia de los pájaros*. Las palabras se mueven, ocupan el aire. Estamos mirando, más que leyendo. Me parece que este último poema pone sobre el escenario, tras los ensayos anteriores, el producto acabado, depurado, de una intención. Este poema es lo que los otros sondearon en sí mismos: una pose de Tai Chi (no azarosamente traducido como "la mano vacía o puño del principio fundamental"), que constituye, en sí misma, el término de una secuencia; la pirueta grave, inquietante y poderosamente contenida del actor japonés. El círculo se cierra, con la partida y el regreso tanteados desde el primer poema. La mano, los ojos, el sujeto, esta escritura, van y vuelven, de una punta a la otra de la red, por el camino trazado por los hilos, los versos. Dos movimientos bastaron, y el mundo, el universo "como una enorme trama": la sinopsis del fragmento, espejo roto y verdad última. E hilando todo siempre, conocedores de la precariedad en la que desplegamos nuestros gestos pero con la empecinada voluntad de la araña, se alza la mano que escribe, la escritora, nosotros, sus lectores. Porque, como la araña de la Enciclopedia, los hilos (los versos) nos *ayudan a orientarnos y a sujetarnos en caso de caída* y, también, nos sirven *para hacer nidos y otras cámaras, así como para revestir [las] galerías* que nos protegen del desconcierto, del miedo, de la soledad.

Notas

1. Cfr. Michel BLANCHOT: *La escritura del desastre*, Caracas, Monteávila, 1987, pág. 14.
2. Cfr. Nicolás ROSA: *El arte del olvido: sobre la autobiografía*, Bs. As., Punto Sur, 1990, pág. 151.
3. En diversos lugares, incluso en sus poemarios, Maillard distancia su poesía de la "literatura". Puede pensarse este último término desde la perspectiva etimológica como

[Continúa en la página siguiente]

Marcela ROMANO

“inscripción” y, consecuentemente, un “cierre” de sentido inverso a la apertura semiótica de la oralidad. Del mismo modo, la “literatura” supone una práctica cultural institucionalizada dentro de regulaciones genéricas, académicas, etc., concernientes a su campo específico y, por lo mismo, ese “canon” prescribe también un “cierre” del que la poesía de Maillard, como estamos viendo, intenta prescindir. En la línea de Mallarmé, y, en la península, de poetas como Valente, Maillard acuerda con la célebre necesidad de *dar un sentido más puro a las palabras de la tribu*. Así le dice en una entrevista a Susana Guzner: “En los conceptos, las cosas están congeladas. No las vemos, las reconocemos. Por eso es preciso eliminar las palabras en algún momento, emborronarlas, para así poder ver las cosas de nuevo. Por supuesto, habremos de volver a nombrarlas: *sólo limitando una parte de la totalidad puede algo aparecer como algo*” (En “Chantal MAILLARD: ‘Es más fácil controlar los sueños que la propia vida’”. Entrevista de Susana GUZNER, www.literaturas.com/v010/sec0505/entrevistas/entrevistas-04.htm). El subrayado (nuestro) da cuenta, asimismo, de la apuesta por lo fragmentario como sinopsis de la totalidad, o al menos, de la porción legible de totalidad.

4. Las citas corresponden a Chantal MAILLARD: *Lógica borrosa*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2002. Agradezco de modo especial a Eugenio Maqueda Cuenca el haberme acercado éste y otros libros de la autora, de imposible consecución en la Argentina.
5. Así denomina Miguel Casado el movimiento lírico de la segunda parte de *Matar a Platón*, conformada por un largo poema, “Escribir”, que, a partir de esta *operatoria*, establece una continuidad con el libro anterior y con la gestualidad también fluyente de los poemas inéditos que analizaremos seguidamente. Cfr. Miguel CASADO: “La conducta de escribir (Una lectura de Chantal Maillard)”, *Insula*, 695 (noviembre de 2004) [Versión digital: www.insula.es/articulos/INSULA%20695.htm].
6. Cfr. Chantal MAILLARD: *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets, 2004. Todas las citas responden a esta edición.
7. Miguel Casado, en el artículo citado, estudia con notable lucidez los desplazamientos de esa duplicación enunciativa a que aludimos, y encuentra “ruidos” que responden, justamente, a esta idea de “fuga” con la que la figura del rizoma deleuziano parece enmarcar a esta “poética (...) del deslizamiento”. Tras advertir la densidad del artilugio (“el contraste entre ambas voces, su carga asimétrica de sentido, pone alerta, invita también a una lectura escindida”), concluye: “Como en el memorable modelo para armar cortazariano, todo se mueve de un modo a la vez acorde y desajustado, todo retorna siempre para nunca coincidir del mismo modo”. También Maillard parece *matar a Platón* desde este gesto, indiferente a toda teleología, a todo centro.

[Continúa en la página siguiente]

Marcela ROMANO

8. Cfr. "Prólogo a la segunda edición" en Chantal MAILLARD, *Poemas a mi muerte*, Madrid, Ediciones La Palma, 2005. Las citas son de esta edición, y como *PM* será referido el libro en cuerpo.
9. Esta pregunta podría ser resuelta (si tenemos en cuenta la formación filosófica de la autora, especializada en pensamiento oriental) atendiendo a nociones e imaginarios sobre la subjetividad opuestos a la lógica occidental moderna en la que la "fábula" de la identidad supone la conciliación de un sujeto monolítico, sin grietas, cerrado, y, por lo tanto, "dueño" de sí mismo y diferenciado de lo "otro". El resquebrajamiento de esta "verdad" sería entendido, entonces, como una alternativa positiva, distanciada de todo relato "del fin", pero preferimos seguir la huella de indeterminación planteada por el texto y evitar responder, con deliberación, a esta pregunta.

Carlos BARBARITO

Qué hicimos? El día... ¶ Rilke ¶ ¿ De quién la pulpa de la fruta... ¶ ¿ Y por qué la ola se obstina en alcanzar la playa? ¶ Garabatea vida...

¿QUÉ HICIMOS? EL DÍA...

¿Qué hicimos? El día
en su última instancia
y las lámparas que de a poco
se encienden. ¿Y ahora?
¿Quitarle las vocales a las palabras
para que la oscuridad se retarde
aunque sea un poco?
El otro cava con una pala en el barro.
El otro lee en la ceniza.
El otro hace un agujero en una pared de su casa
para que penetre el viento.
El otro se sienta, distendido,
en una butaca de madera laqueada.
No somos los otros, no podemos serlo.
¿Qué nos queda? ¿Qué
desnudo nos queda? ¿Qué razón
o sueño o figura nos queda?
Una cosa sabemos, sí, desde Goethe:
siempre, al borde del río,
aparece la muchacha ahogada
y, un poco más tarde y no muy lejos,
río arriba, el libro.

RILKE

Amaron a un animal inexistente,
ellos no lo sabían, y lo amaron;
ya no son esos días,
al agua la purificaron tanto

Carlos BARBARITO

que está sucia, y no hay
sombra hecha de llamas,
ni azadón luminoso
que penetre la tierra blanda
donde crece, entre árboles, el árbol.
Lomo blanco, crin, el cuerno:
lo amaron como era,
fuera del sueño invisible,
pero en el sueño tan real
como el fruto que cuelga de la rama
y espera ser mordido
para que se cumpla, una vez más,
la más antigua de las profecías.



Carlos BARBARITO**¿DE QUIÉN LA PULPA DE LA FRUTA...**

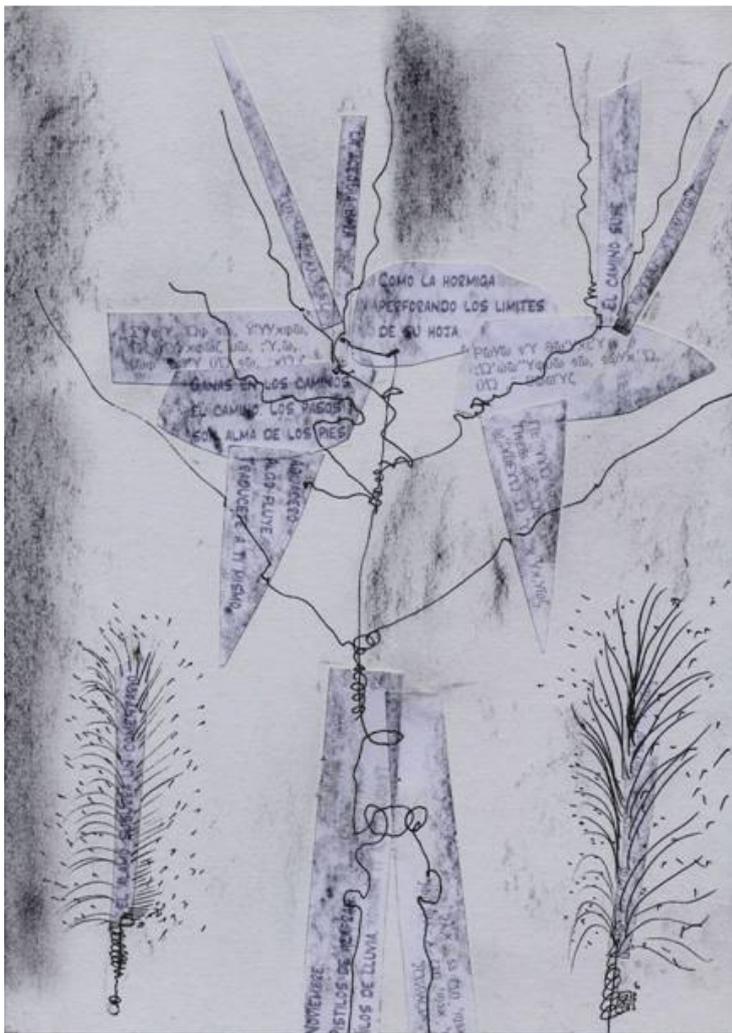
¿De quién la pulpa de la fruta
cuando pende sin testigos de la rama más alta?
¿De quién el día perfecto, la noche exacta,
el círculo, la piedra sin falla,
lo inexpresable, lo último y más secreto?
¿Quién es señor del agua,
patrón del fuego, capitán del aire
cuando es viento contra los árboles?
¿Y este perro que ladra a la belleza,
que muerde su espesor y su sustancia,
este hombre que siembra en el barro,
descalzo y solo bajo un sol indiferente?
¿Qué somos cuando sólo hay sal y sangre,
sombras de bromo en largo cortejo,
luces submarinas, frágil paraíso que se disipa?

¿Y POR QUÉ LA OLA SE OBSTINA EN ALCANZAR LA PLAYA?

¿Y por qué la ola se obstina en alcanzar la playa?
¿Qué es esta agua donde una vez
sumergí mis pies mientras se preparaba la tormenta?
¿Me consolará en plena noche,
en pleno día, en medio del sismo
que desgarrar el suelo, frente al viento
que derriba las puertas? Entonces
—lo recuerdo— supe que todo se decolora,
se pudre, se seca, se oxida;
supe, finalmente, del fuego
que devasta el bosque, del animal
que huye dando gritos.

Carlos BARBARITO

¿Y este dios que no construye caminos,
este demonio que se pasea, abúlico,
entre cuerpos que se buscan?
¿A qué se asemeja el sueño
sobre sueño de la primera a la última noche?
¿A qué pliegue en un fresco antiguo,
a qué oscura madre, a qué real o mítico muslo?



Carlos BARBARITO

GARABATEA VIDA...

Garabatea vida
sobre una pared despintada;
abajo, el agua inmóvil
que nunca desgastará la piedra.
Invierno, a cada golpe de viento
se repite la imagen de una casa que se derrumba.
Se arropa y no deja de estar desnudo.
Se desnuda y no deja de estar cubierto.
En la madera, una costra.
En el suelo reseco, restos de fuego, astillas.
Y en cada cosa vista o tocada,
el eterno e invencible misterio
que une la palabra cristal con la palabra hija,
se quiebra, los fragmentos se dispersan.

Las preguntas elementales

Yolanda ORTIZ PADILLA
(Universidad de Jaén)

Cuando a Carlos Barbarito le preguntan cuáles son sus afinidades estéticas con otros poetas latinoamericanos (*Banda Hispánica*, 2003a), el autor responde que “Sinceramente, escasas” (Barbarito, 2003a). Exceptuando la voz de Vallejo y Borges, en su poesía están más presentes los poetas franceses como Valéry, Daumal o el italiano Montale. Ante estas palabras podríamos preguntarnos, siguiendo a Sábato, si este *européismo* no es, precisamente, un rasgo tan típicamente rioplatense como el mate, ya que conforma la herencia de la que nacerá “lo original” (Sábato, 2004: 15-16). Pero quizás este no es lugar para esta reflexión.

Sea como fuere, al leer al poeta que protagoniza este estudio, la primera impresión que recibimos no es la de estar ante un poeta latinoamericano: el acento, los giros, las palabras de este continente apenas se asoman a su poesía; al leerlo uno sólo tiene la impresión de estar ante Carlos Barbarito, poeta que se dice excéntrico, marginal dentro de la poesía argentina porque siempre ha seguido “sus voces y urgencias interiores” (Barbarito, 2003b).

De todas las razones posibles que sitúan al poeta “fatalmente” frente al papel, la necesidad —forma que adoptan dichas “voces y urgencias interiores”— es quizás la que empuja a Carlos Barbarito, por eso dirá “sin necesidad, no hay poema o hay escrito vacío o desinflado” (Barbarito, 2004). ¿Necesidad de qué?, nos preguntaríamos. De justificarse, de apaciguar su angustia —siempre desde la angustia, como veremos—, pero, sobre todo, el poeta escribe para tratar de explicar y explicarse, descifrar, el misterio de la “existencia”: el universo y el hombre en él arrojado. Esta “obsesión” recorre su poesía y lo sitúa, siguiendo sus palabras, siempre frente al mismo poema.

Siempre estoy escribiendo el mismo e interminable poema. Claro, ahora con más madurez y precisión que cuando era joven. Es como estar mejor situado, mirar desde mejores perspectivas, el mismo y misterioso objeto de siempre. O, mejor, conversar sin descanso con una alta sombra, que no se deja indagar sino de a poquito, en cuentagotas, formulándole preguntas más ajustadas cada

[Continúa en la página siguiente]

Yolanda ORTIZ

vez (Barbarito, 2006).

Su obra poética constituye así un todo orgánico y coherente, plagado de constantes de las que estos cuatro poemas que hoy nos ocupan [1] son un buen ejemplo.

En una primera lectura observamos cómo las imágenes, los símbolos, se desplazan de unos poemas a otros, subrayando su sentido o impregnándose de connotaciones nuevas: imágenes hipersignificativas por su repetición y circularidad (Spadaro). El “azadón luminoso / que penetre la tierra blanda”, metáfora sensual y plagada de luz que simboliza en “Rilke” la fertilidad de un paraíso perdido, se convierte en el poema “¿De quién la pulpa de la fruta...” en imagen dolorosa del sufrimiento que se desprende del trabajo injusto, del sudor cotidiano: “este hombre que siembra en el barro, / descalzo y solo bajo un sol indiferente”; sentido este último que también está presente, aunque con menos fuerza, en el verso “El otro cava con una pala en el barro” [2].

El poder visual que encierra la imagen de “tan real / como el fruto que cuelga de la rama / y espera ser mordido” se desplaza desde el poema “Rilke” a “¿De quién la pulpa de la fruta...” para convertir al lector en un espectador de los nítidos contornos de la palabra, de su volumen y su textura. El citado ejemplo pone de manifiesto la íntima relación que Barbarito mantiene con las artes plásticas —especialmente con la pintura— y la profunda huella que éstas dejan en su obra [3].

Terminamos este recorrido por las “hipersignificativas” imágenes del autor con lo que constituye una verdadera constante en su poesía: la presencia de la tierra, el aire, el agua y el fuego, los cuatro elementos a los que sus versos recurren de una manera incesante. Sirva de ejemplo este fragmento:

¿Quién es el señor del agua,
patrón del fuego, capitán del aire
cuando es viento contra los árboles? [4]

[Continúa en la página siguiente]

Yolanda ORTIZ

La pregunta del poeta apunta hacia los niveles básicos y elementales de la materia y nos conduce, así, a dos nuevas claves de su poética, anunciadas ya en las palabras del autor que inician este estudio. La primera: la reflexión metafísica —y siempre física, como nos mostrarán sus versos— por la que el poeta indaga el origen, “lo inexpresable, lo último y más secreto” [5], que encierra esa “alta sombra”, “misterioso objeto de siempre” (Barbarito, 2006), que, a veces, se yergue frente al poeta y, otras, lo integra. La segunda: la pregunta —o la búsqueda constante de la pregunta adecuada—, que se convierte en la estrategia poética elegida por Barbarito para intentar arrojar luz sobre la indescifrable existencia. Indescifrable, porque, en demasiadas ocasiones, no habrá respuesta válida a este interrogatorio que el autor lanza contra el hombre y el universo y que sólo servirá, finalmente, para poner de manifiesto el caos.

El ojo fragmentado del poeta, como espejo roto (Fernández, 2003), da cuenta de lo que percibe: el resultado es un mosaico de palabras e imágenes, un recuento sensorial, en el que, sólo a veces, tiene cabida el leve reflejo de la belleza. Esa belleza sólo se encuentra en un pasado mítico: el “frágil paraíso que se disipa” [6] que Barbarito describe en “Rilke”:

Al agua la purificaron tanto
que está sucia, y no hay
sombra hecha de llamas,
ni azadón luminoso
que penetre la tierra blanda
donde crece, entre árboles, el árbol.

aunque, como bien dice el poeta, “ya no son esos días” [7]; o en la armonía y perfección que desprenden los versos con los que comienza “¿De quién la pulpa de la fruta...”:

¿De quién la pulpa de la fruta...
cuando pende sin testigos de la rama más alta?
¿De quién el día perfecto, la noche exacta,

[Continúa en la página siguiente]

Yolanda ORTIZ

el círculo, la piedra sin falla,

Pero, finalmente, “el perro” siempre “le ladra a la belleza” y “muerde su espesor y su sustancia” [8], dejándonos, mediante esta vívida imagen, ante “un caos de cosas sin meta en el universo” (Fernández, 2003), una naturaleza que avanza implacable y sin sentido: “¿Y por qué la ola se obstina en alcanzar la playa?”; “La tormenta” se prepara y, finalmente, llega el “sismo / que desgarrar el suelo”, “el viento / que derriba las puertas” [9]. Es entonces cuando el poeta descubre que todo camina hacia su disolución, descubre el “incurable deterioro cosmogónico”, “el materialismo fatalista”, del que hablara Guillermo Fernández (2003):

[...] Entonces
—lo recuerdo— supe que todo se decolora,
se pudre, se seca, se oxida; [10]

El poeta “descubre”, porque para Carlos Barbarito “cada poema, cada verso de cada poema, es, antes que cualquier otra cosa, el descubrimiento personal de algo que otros sabían antes pero que toma dimensión, valor, peso, medida” cuando es él “quien accede a su conocimiento” (Barbarito, 2004).

Una realidad devastada y en ruinas es, quizás, la única respuesta posible para las preguntas que recorren obstinadas los renglones del poeta: “supe, finalmente, del fuego / que devasta el bosque, del animal / que huye dando gritos” [11]. Estos tres versos erigen sobre el papel en blanco el escenario de una pesadilla, construido mediante una estética onírica que muestra la filiación surrealista y simbolista de la poesía de Barbarito. El hombre es arrojado en medio de este escenario, en medio de este mundo que se derrumba:

Invierno, a cada golpe de viento
se repite la imagen de una casa que se derrumba.

[Continúa en la página siguiente]

Yolanda ORTIZ

Se arropa y no deja de estar desnudo,
se desnuda y no deja de estar cubierto.
En la madera, una costra.
en el suelo reseco, restos de fuego, astillas [12].

O, tal vez, esta realidad no esté fuera, sino dentro del hombre: “la poesía es una forma de conocimiento de un mundo oscuro que sentimos en torno de nosotros pero que en realidad tiene sus raíces en nosotros mismos”, dirá Montale [13], uno de los poetas que más influyen en Barbarito.

Ese mundo circundante, tan presente en la obra del poeta, es, por lo tanto, el espejo en el que el ser humano encuentra su reflejo. Un hombre desgarrado por el dolor —el dolor entendido por Barbarito como fuente de interpretación del cosmos (Barbarito, 1985)—: “¿Qué somos cuando sólo hay sal y sangre / [...]?” [14]; un hombre cercado por la soledad y la incomunicación, la punzante necesidad del otro: “¿Y este dios que no construye caminos, / este demonio que se pasea, abúlico, / entre cuerpos que se buscan?” [15].

Los versos citados nos transmiten, con una lengua poética desnuda y filosa como una espada, directa y llena de crudeza, una visión de la realidad “desapasionada pero estremecida” (Piña, 1998); exudan una angustia existencial, una desesperación casi congelada, tal vez, indolente; porque la crispación de la palabra está, mas siempre sin llegar al grito.

Y así, con este pesimismo que niega de antemano toda esperanza, el autor se pregunta si es posible consuelo alguno en esta realidad, descrita como tormenta inclemente:

¿Qué es esta agua donde una vez
sumergí mis pies mientras se preparaba la tormenta?
¿Me consolará en plena noche,
en pleno día, en medio del sismo
que desgarrar el suelo, frente al viento
que derriba las puertas? [...] [16]

[Continúa en la página siguiente]

Yolanda ORTIZ

Y lo hará con íntimo desasosiego, en los únicos versos de esta serie en los que el poeta se convierte solo, no como parte de un nosotros, en personaje poético, para mostrarnos no ya una reflexión metafísica de carácter general y abstracto, sino su personal angustia.

El día toca su fin y cabe preguntarnos “¿Qué hicimos?” [17]: Barbarito, como parte ahora de un “nosotros”, busca el sentido, la finalidad, el objeto de nuestro devenir cotidiano que, sin necesidad de respuesta explícita, aparece como sinsentido. Nuestra figura se difumina entre moldes impuestos por nuestro deseo de ser “otros”, y tal vez sea ésta la causa por la que el plazo se cumple —“[...] El día / en su última instancia / y las lámparas que de a poco / se encienden” [18]— en el vacío. Ante estos versos el poeta nos empuja hacia la médula, el centro de nosotros mismos y nos interpela: “¿Qué nos queda? ¿Qué / desnudo nos queda? ¿Qué razón / o sueño o figura nos queda?” [19], cuando la noche llega y nos hemos despojado de todas las máscaras, porque “No somos los otros, no podemos serlo” [20]. La poesía de Carlos Barbarito descubre así otra de sus caras: búsqueda e indagación interior, toma de conciencia y camino hacia el conocimiento, el autoconocimiento.

“El libro” es la palabra que finaliza el poema “¿Qué hicimos? El día...”. “¿Qué razón / o sueño o figura nos queda?” se preguntaba el poeta, “el libro” es la respuesta y, quizás, también la rendija por la que la luz penetra en esta poesía plagada de oscuridad, ya que, para Barbarito, la literatura “le abre nuevas puertas al muro de la existencia” (Barbarito, 1984), puertas hacia “lo no conocido, lo maravilloso” (Barbarito, 2005) por las que entra cierta esperanza. Y, como el libro, símbolo de la literatura es también el unicornio: “animal inexistente”, “fuera del sueño invisible / pero en el sueño tan real”, que aparece en el poema “Rilke”. El poeta nos dice así a través de la poesía, cómo la poesía —el sueño, lo maravilloso— es, finalmente, su respuesta o asidero necesario en un camino lleno de incertidumbre. Pero no hablamos de evasión, sino, por una parte, de “cobijo contra la tormenta” [21]; por otra, de fe en las utopías, para que el amor hacia este “sueño” —“Amaron a un animal inexistente”— lo alimente con la “posibilidad de ser” [22] y lo convierta en

[Continúa en la página siguiente]

Yolanda ORTIZ

futurible. Los ojos del poeta, aún enfrentados a la más feroz de las tempestades, frecuente situación meteorológica de su literatura, permanecen abiertos, pues “si hay llave, revelación mas o menos última, alguna edad dorada o cosa semejante, seguro se encuentra adelante y no atrás” (Barbarito, 2004).

Pero el fatalismo que rezuma la poesía de Barbarito viene de nuevo —poesía circular— a enturbiar esa “edad dorada” que se extiende en el futuro. El unicornio, símbolo del sueño y la maravilla, es también similar a “el fruto que cuelga de la rama / y espera ser mordido / para que se cumpla, una vez más, / la más antigua de las profecías” [23]: Adán y Eva —la Humanidad— expulsados del Paraíso por comer la fruta prohibida. En el hombre está la sombra que cae sobre la posibilidad de un futuro luminoso, “la profecía” es otra.

“El Paraíso perdido” que Barbarito describe en “Rilke” trae a colación otro de los rasgos que definen su estilo poético y que él mismo ha señalado: “desde muy pequeño leo pasajes de la Biblia y la influencia es notoria desde el punto de vista del lenguaje” (Barbarito, 2006). Este estilo bíblico envuelve muchos de sus versos en una atmósfera profética, apocalíptica.

Junto a su expresión antirretórica, depurada y sin estridencias, la solemnidad irrumpe a menudo en sus versos, con aseveraciones que tienen el peso de una sentencia: “No somos los otros, no podemos serlo” [24]. Esta peculiaridad de su poética se relaciona sin duda con la citada influencia que el lenguaje bíblico deja en sus versos, pero también con el predominio del sujeto plural —nosotros, ellos—, la frase impersonal, la pregunta lanzada hacia un interlocutor inconcreto; en lugar del íntimo tú a tú. Este conjunto de características concede a los cinco poemas de Carlos Barbarito un alto nivel de abstracción, y con él, un valor general y universal, que ya hemos mencionado en este estudio.

Marta Medrano (1986) hablará de “poesía sin anécdota” y el propio autor subraya el lugar privilegiado que ocupa “lo abstracto” en sus versos: “Mi poesía no registra de primera mano la apariencia sensible, sino que llega hasta ella desde los ritmos interiores, desde su esencia, desde el

[Continúa en la página siguiente]

Yolanda ORTIZ

microcosmos” (Barbarito, 1985).

De este camino inverso que recorre su poesía, camino que va, no de lo concreto a lo abstracto, sino de lo abstracto hacia lo concreto, procede el irracionalismo, el medido hermetismo que existe en muchos de sus versos. “Un poema es una suma de indicios, de insinuaciones” nos dirá Carlos Barbarito (1998), terreno de sugerencias que sitúa al lector, al estudioso y, por lo tanto, al presente trabajo en el terreno de las conjeturas, donde debemos dejarnos llevar, más que por el sentido lógico de sus versos, por la emotividad del conjunto. No obstante, lo críptico siempre deja paso a la señal directa en una poesía en la que toda idea, aunque sea abstracta, posee una nítida referencia con lo real (Barbarito, 1985).

El papel que desempeña la experiencia en su poesía —poeta metafísico, pero siempre físico, decíamos al comenzar este estudio— queda expuesto en “Garabatea vida...”, poema metapoético que concluye esta serie:

Garabatea vida
sobre una pared despintada;
abajo, el agua inmóvil
que nunca desgastará la piedra.

La poesía es esa operación mágica que transmuta la realidad: “[...] ¿Y ahora? / ¿Quitarle las vocales a las palabras / para que la oscuridad se retarde / aunque sea un poco?”. La poesía es lo que el poeta, con su alquimia y tras sucesivas destilaciones (Barbarito, 2004), hace con lo que le proporciona la vida. El resultado: la palabra poética queda impresa y, por lo tanto, eterna e inmóvil, como agua que nunca horada la piedra, en el papel en blanco —“pared despintada”—. Pero la poesía no es la vida que fluye y desgasta, sino “vida garabateada”, aunque la clave que la hace posible sólo podamos encontrarla en las vivencias que hieren y seducen al poeta, en “cada cosa vista o tocada”:

Y en cada cosa vista o tocada,

[Continúa en la página siguiente]

Yolanda ORTIZ

el eterno e invencible misterio
que une la palabra cristal con la palabra hija,

La analogía, que tiende hilos invisibles entre todos los símbolos que pueblan el universo —“une la palabra cristal con la palabra hija”—, es “el eterno e invencible misterio” que sustenta la palabra poética de Carlos Barbarito. No obstante, citando a Octavio Paz, “hay un momento en que la correspondencia se rompe; hay una disonancia que se llama, en el poema: ironía, y en la vida: mortalidad” (Paz, 1981: 86): “se quiebra, los fragmentos se dispersan”. La poesía se levanta entonces sobre la armonía que conforma el tejido del universo, del poema, y su ruptura; sobre la analogía desangrándose por su herida: la ironía.

Y en cada cosa vista o tocada,
el eterno e invencible misterio
que une la palabra cristal con la palabra hija,
se quiebra, los fragmentos se dispersan.

Notas

1. El autor presenta para este número de la revista *Adarve* cuatro poemas inéditos, ya que no se encuentran incluidos en sus libros publicados tanto en papel, como en la web personal del autor: <http://d-sites.net/barbarito/español/index.htm>
2. “¿Qué hicimos? El día...”
3. Los versos “¿Y este perro que ladra a la belleza, / que muerde su espesor y su sustancia”, del poema “¿De quien la pulpa de la fruta...”, son también paradigma de la plasticidad que gravita sobre las imágenes de Barbarito.
4. “¿De quien la pulpa de la fruta...”.
5. Ídem.
6. Ídem.
7. “Rilke”
8. “¿De quién la pulpa de la fruta...”
9. “¿Y por qué la ola se obstina en alcanzar la playa?”
10. “¿De quién la pulpa de la fruta...”
11. “¿De quién la pulpa de la fruta...”
12. “Garabatea vida...”

[Continúa en la página siguiente]

Yolanda ORTIZ

13. http://es.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Montale
14. “¿De quién la pulpa de la fruta...”
15. “¿Y por qué la ola se obstina en alcanzar la playa?”
16. Ídem.
17. “¿Qué hicimos? El día...”
18. Ídem.
19. Ídem.
20. Ídem.
21. Utilizamos aquí el título de un libro de poemas de Benjamín Prado: *Cobijo contra la tormenta* (PRADO, Benjamín: *Cobijo contra la tormenta*, Madrid, Hiperión, 1995), que a su vez tomó de una canción de Bob Dylan.
22. Carlos Barbarito titula este poema “Rilke”, porque este autor dedicó uno de *Los sonetos a Orfeo* (1923) al unicornio, las palabras utilizadas en este estudio hacen referencia a uno de sus versos. El subrayado es nuestro:

Oh, éste es el animal que no existe.
 Ellos no lo sabían y con todo
 —sus andares, su porte, su cuello,
 hasta la luz de su mirar callado— lo amaron.

Es verdad, no existía. Pero porque lo amaron llegó a ser
 un animal puro. Dejaban siempre espacio.
 Y en el espacio, claro y reservado,
 levantó levemente la cabeza y apenas necesitó

existir. No lo alimentaban con grano,
 únicamente con *la posibilidad de ser*.
 Y ésta le dio tal fuerza al animal

que de su frente salió un cuerno. Un solo cuerno.
 A una doncella se acercó él, blanco,
 y fue en el espejo de plata y en ella.

(Rilke, *Los sonetos a Orfeo*, 1923)

23. “Rilke”.
24. “¿Qué hicimos? El día...”

[Continúa en la página siguiente]

Yolanda ORTIZ

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBARITO, Carlos: "Presentación de poesía quebrada", 1984 [<http://d-sites.net/barbarito/español/entrevistarestaino.htm>]
- BARBARITO, Carlos: "Carlos Barbarito: La poesía, la angustia, el tiempo", *Suplemento cultural. La Opinión* (10/10/1985) [<http://d-sites.net/barbarito/español/entrevistagonzalez.htm>]
- BARBARITO, Carlos: "Entrevista", *Semanario El Tiempo* (07/09/1995) [<http://d-sites.net/barbarito/español/entrevistapergamino.htm>]
- BARBARITO, Carlos: "Palabras de presentación de *La luz y alguna cosa*", Último reino, 1998 [<http://d-sites.net/barbarito/español/miscelaneapresentationluz.htm>]
- BARBARITO, Carlos: "Entrevista", *Banda hispánica* (2003a) [<http://d-sites.net/barbarito/español/entrevistabandahispanica.htm>]
- BARBARITO, Carlos: "Hace treinta años que escribo", *Artes poéticas* (2003b) [<http://d-sites.net/barbarito/español/miscelaneatreintannos.htm>]
- BARBARITO, Carlos: "Mi Kierkegaard" (2004) [<http://d-sites.net/barbarito/español/miscelaneakierkegaard.htm>]
- BARBARITO, Carlos: "Complejo, raro oficio éste...", 2004 [<http://d-sites.net/barbarito/español/miscelaneaoficio.htm>]
- BARBARITO, Carlos: "Entrevista", *Cultura. Noticias de Guipúzcoa* (13/02/2006) [<http://d-sites.net/barbarito/español/entrevistaguipuzkoa.htm>]
- GUILLERMO, Fernández: "Prólogo de la *Orilla desierta*", 2003 [<http://d-sites.net/barbarito/español/sobrefernandez.htm>]
- MEDRANO, Marta: "Sobre Teatro de Lirios", *Ámbito literario* (1986) [<http://d-sites.net/barbarito/español/sobremedrano.htm>]
- MONTALE, Eugenio [http://es.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Montale]
- PAZ, Octavio: "Analogía e ironía", *Los hijos del limo*, 1981, págs. 89-114.
- PIÑA, Cristina: "Prólogo de *La luz y alguna cosa*", 1998 [<http://d-sites.net/barbarito/español/sobrepina.htm>]
- RILKE, Rainer María: "Soneto IV", *Los sonetos a Orfeo*, 1923 [<http://orbita.starmedia.com/~cignenegre/textos/rilke.html>]

[Continúa en la página siguiente]

Yolanda ORTIZ

SÁBATO, Ernesto: "Sobre literatura nacional", en *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral (Colección Booket), 2004, págs. 14-18.

SPADARO, Marcia Gabriela, "Reseña - *Piedra encerrada en piedra* de Carlos Barbarito" [<http://d-sites.net/barbarito/español/sobrespadaro.htm>]

Justo BOLEKIA BOLEKÁ*La mirada de Martha ¶ Origen estriado***LA MIRADA DE MARTHA**

Por qué me has buscado?
Por qué me invitas a violar tu todavía joven noche
O a secuestrar tu todavía tímida luna fiel?
Por qué me retienes, mañana o ayer,
Sin que tu cuerpo acaricie mi remisa presencia
Ni tu piel oriente y explore mi laborioso deseo?

Yo nací de una madre que me buscaba,
Y de un padre que pasaba,
Sólo pasaba, sólo.
Yo broté, como tú, de una madre que después me selló y poseyó,
Y de un padre que me huyó y marcó.
Ahora vienes tú, Martha, ya crecida y aprendida;
Ahora vienes tú y me buscas furtiva,
Con tu deseo sellado en la noche ya violada,
Sin testigos ni conocidas loas,
Recordándome, como antaño, la hazaña de la futura madre que ansía,
Cauta y empeñada,
Los seres que habitan la noche húmeda que ocultan tus entrañas.

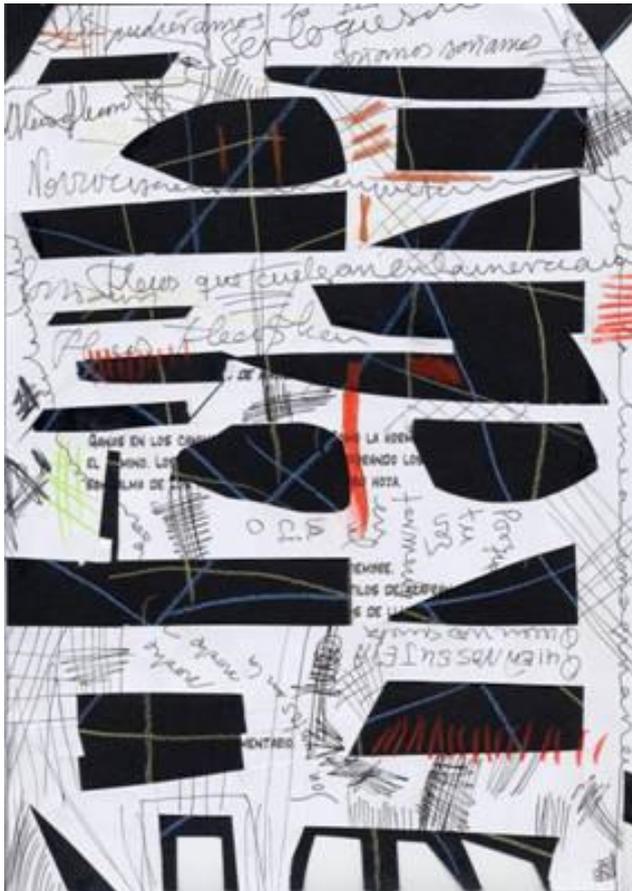
Por qué me has buscado?
Y quién habrá de mecarme cuando, de día,
Descubras que las entrañas y la noche fingieron, y renuncies,
Valiente o callada,
Al deseo que expuso tu ahora discreta luna ya infiel?

Con tu negra mirada en la noche quieta recuerdo,
Tarde y sin pecho,
A mis ancestras tantas veces buscando y sellando
Destinos y caminos lagrimales.
Por qué me has buscado?

Justo BOLEKIA BOLEKÁ**ORIGEN ESTRIADO**

Mis ancestros?
Ellos perecieron conmigo
Mas ello,
Desde que inocente talé su histórica palmera
Para que tú pudieras probar tu esencia
Y sin que tu piel cubriera los surcos del tiempo.

Mis padres?
Ellos claudicaron cuando
Reconocido por maestros y profetas
Renuncié inocente a sus vidas y obras
Mientras transitaba erguido



Justo BOLEKIA BOLEKÁ

El camino que quedaba de mi hogar
Dejando atrás a aquellos cuyo calor y sudor engullí.

Mis hijos?

Yo simplemente pasaba,
Como pasó mi padre, solo,
Aunque ahora camine con ellos amarrados a mi memoria
Maestros que son de mi quebrado destino
Ayer y hoy marcado por palabras.
Yo simplemente pasaba, solo,
Sin saber que ellos ya estaban allí,
En caminos desviados de perdidas filiaciones
Y buscados por una madre, o dos,...



Justo BOLEKIA BOLEKÁ

Yo sólo pasaba,
Pasaba simplemente,
Como lo hicieran mis ancestros antaño.

Y mi vida?
Siempre voy pasando solo,
Aunque mi destino esté anegado por ellos,
Hijos y ancestros;
Yo sólo quise pasar sin ser prendido ni prendado,
Yo sólo quise buscar nada
Pero vuestras voces me cautivaron y peligró mi destino.
Ahora perezco yo, sin palmera ni padres que llaman,
Y solamente quise pasar.



“La mirada de Martha” y “Origen Estriado” de Justo Bolekia Boleká, dos poemas inéditos en el contexto de la poesía negroafricana

Hortense-Yawa DJOMEDA

(Universidad de Lomé, Togo; Universidad Complutense de Madrid)

La literatura moderna del África negra se sitúa en el confluente de diversas corrientes: sus propias tradiciones locales y diversas; el impacto de los mundos islámicos y árabes; la influencia omnipresente del colonialismo europeo y del cristianismo, etc.

Esto ha hecho que los africanos se hayan mostrado particularmente prolíficos desde la Segunda Guerra Mundial, componiendo poesía, teatro, ficción e inventando formas de escritura que no tienen parangón en el mundo literario europeo. Sus obras retratan la realidad política, social y moderna mostrando su apego a los sistemas de valores, ya sean africanos o no. Al mismo tiempo, muchos de sus escritos se basan en las tradiciones indígenas y las visiones del mundo típicamente africanas. Antes de la llegada de los europeos, antes incluso del desarrollo de la escritura, los pueblos del África peyorativamente llamada sub-sahariana han expresado de forma artística sus pensamientos, sus sentimientos y sus preocupaciones más profundas en forma de mitos, de leyendas, alegorías, parábolas y cuentos, cantos, melopeas, poemas, proverbios, adivinanzas y teatro.

Algunas formas tradicionales de la literatura oral han sobrevivido hasta nuestros días mientras que no dejan de aparecer otras nuevas formas. Las obras producidas por los africanos expresan tanto temas contemporáneos como temas del pasado. Sus estilos están influenciados tanto por el mundo exterior, como por las diferentes culturas presentes en África, y se han adaptado a las influencias modernas, condicionando ellas mismas los diferentes modos de escritura contemporánea. Las literaturas tradicionales proporcionan la trama de nuevas estructuras, de nuevas técnicas y de nuevos estilos que trascienden los modelos literarios rígidos impuestos por Europa.

Las corrientes de la literatura oral, como las de la literatura escrita, se remontan a un pasado lejano. Los primeros rastros de literatura escrita en África se localizan en el siglo XVIII, con un manuscrito en swahili, *Ubendi wa Tambuka* (el poema épico de Tambuka), fechado en 1728. En el siglo XIX,

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

tenemos la poesía de Joaquim Dias Cordeiro da Matta (Angola) y de Caetano da Costa Alegre (São Tomé), así como varias obras en xhosa de autores sudafricanos: poemas y relatos autobiográficos y de ficción de Samuel E. K. Mqhayi; poemas e himnos de Kobe Ntsikana; poesía didáctica de William W. Gqoba; escritos contestatarios de Hadi Waseluhlangani al que llamaban “el Harpa del pueblo”.

La poesía negroafricana se puede organizar en torno a tres períodos. El período que va de 1930 a 1960 corresponde al despertar de las conciencias frente a las humillaciones de la colonización. Esta época es también la de la descolonización con movimientos como la Negritud, cuya poética revaloriza al negro a través de una visión idílica de una África precolonial mítica. Esta sublimación apela a la preeminencia del ritmo, la complicidad entre lo real y lo sobrenatural. La mujer africana, encarnación de la esperanza del continente, transfiguración poética de la madre África, aparece también sublimada en esta poesía.

El período que va de 1960 a 1980 será el de la descolonización y posterior independencia de la mayoría de los países africanos. A pesar de haber fomentado la agitación necesaria para la descolonización de muchos países, el movimiento de la Negritud fue contestado por algunos poetas, ensayistas e intelectuales, sobre todo anglófonos. Es el caso del Premio Nobel nigeriano Wole Soyinka, cuya posición se resume en esta frase: *El tigre no proclama su tigritud*. Durante los años setenta, esta poesía se hace militante, y el tema de las independencias se refleja inevitablemente en ella. Esta independencia la exaltarán poetas como Bernard Dadié (Costa de Marfil), Paulin Joachim (Benín), Amadou Moustapha Wade (Senegal) y Charles Ngandé (Camerún), cuyo poema *Independance* (Independencia) es el reflejo de esta exaltación:

Y el gallo cantó el alba de la gran partida
Y el gallo cantó en la frente de la piragua
¡IN-DE-PEN-DEN-CIA!

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

Venid, hijas de mi pueblo
El sol ha salido

Pronto las poesías tuvieron que hacerse eco de la desilusión de los años setenta, provocada por los malos gobiernos que apagaron *los soles de las independencias*. Pero la poesía de aquellos años no siempre fue militante. Algunos autores prefieren el intimismo, el canto a la tierra o el misticismo.

A partir de los años ochenta, años de modernidad y lirismo de exilio, la poesía negroafricana se caracteriza por la voluntad explícita de subjetividad, el surgimiento de las voces femeninas, la consolidación de las literaturas nacionales, y, a partir de 1989, la generación de poetas preocupados por el exilio y la condición errante que atraviesan y dan ritmo a las nuevas escrituras poéticas.

Estas obras se escribían principalmente en francés, inglés, portugués o español, obligando a sus autores a expresarse en una lengua que no es la propia.

La poesía negroafricana de expresión francesa nació fuera del continente, con autores que han intentado re-descubrir su identidad africana, reafirmar el sentido perdido de la dignidad, y proclamar la herencia de la historia y de la cultura africanas a los ojos de un mundo dominado por una Europa que negaba su existencia. En su célebre *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), es el poeta antillano Aimé Césaire quien dio el nombre de *négritude* a esta afirmación de la identidad africana. Para Leopold Sédar Senghor (Senegal), el concepto se convierte en un tema a la vez estético y místico. En su ensayo *l'Esthétique négro-africaine* (1956) intenta definir la negritud que ilustró en su *Anthologie de la nouvelle poésie noire et malgache de langue française* (1948). Esta antología, así como sus propios poemarios *Chants d'ombre* (1945), *Éthiopiennes* (1956), y *Nocturnes* (1961), han hecho de él el padre de esta negritud que encontramos en poemas de otros tres autores de la época como son Birago Diop, David Diop y Bernard Dadié. El poema *Souffles* (1947), de Birago Diop, se suele citar como ejemplo de este movimiento literario. Tchicaya U Tam'si (Congo) entremezcla las influencias

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

del surrealismo de Césaire, del simbolismo francés, del imaginario católico romano, del paisaje congoleño y de la angustia del exilio en cinco poemarios: *Feu de brousse* (1957), *À triche-cœur* (1958), *Épitomé: les mots de tête pour le sommaire d'une passion* (1962), *Le Ventre* (1964) y *l'Arc musical* (1969).

La poesía negroafricana de expresión inglesa trata de temas similares. En ella se encuentra a menudo un cierto sentido de humor, a veces amargo e irónico, a veces cómico. Christopher Okigbo (Nigeria) parece escapar a la alienación y la frustración de generaciones anteriores. Sus obras más conocidas, *Heavensgate* (en cuatro partes, 1962) y *Limits* (1964), tienen como temas el suplicio, la angustia y la purificación. Dos poemarios, *Idanre and Other Poems* (1967) y *A Shuttle in the Crypt* (1942) hicieron de Wole Soyinka uno de los más importantes poetas nigerianos. *The House by the Sea* (1978), obra destacada de Kofi Awoonor (Ghana), comprende una serie de poemas que cuentan su estancia en la cárcel.

La poesía sudafricana rebosa de la pasión, la contestación y el dolor punzante del exilio. Dennis Brutus ha publicado varios poemarios: *Sirens, Knuckles and Boots* (1963), *Letters to Martha and Other Poems from a South African Prison* (1968), *Thoughts from Abroad* (1970), *A Simple Lust* (1973), *Strains* (1975; edición revisada en 1982), y *Stubborn Hope* (1978), que evocan el encarcelamiento, la revolución, la liberación y la experiencia del exilio.

Si, hasta los años 70, las expresiones literarias africanas en lengua francesa o inglesa se disputaban el mercado editorial, después de esta fecha, empezaron a aparecer referencias a la creación literaria luso-africana. El número de poetas africanos lusófonos ha aumentado considerablemente durante el siglo XX. Entre los más conocidos en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, podemos citar a Eugenio Tavares y Jorge Barbosa, ambos de Cabo Verde, al poeta Angoleño Oscar Ribas, Rui de Noronha, de Mozambique, y Francisco José Tenreiro, de Santo Tomé. El paso a la época moderna se hace a través de la obra de Mario Andrade (Angola), no sólo por su obra poética, sino por su antología rica y original, *Literatura africana de expressão portuguesa* (1967-1968). Entre los poetas más conocidos en esta lengua podemos citar a Agostinho Neto (primer presidente de Angola), Valente

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

Malangantana y José Craveirinha, de Mozambique, así como el angoleño Antonio Cardoso.

En cuanto a la literatura negroafricana escrita en español, de momento tenemos un solo país, Guinea Ecuatorial. La literatura de Guinea Ecuatorial, al igual que los demás países africanos, participa de dos tradiciones literarias, la europea, es decir, la española, marcada por las normas estrictas y rígidas de la escritura, y la negroafricana, caracterizada por reglas más flexibles y pragmáticas de oralidad. La literatura africana de expresión castellana, al igual que todas las demás del continente, ha dado numerosas obras de gran calidad.

En Guinea Ecuatorial, las primeras obras escritas por africanos empezaron a aparecer hacia mediados del siglo XIX. En ellas, la explotación literaria del tema colonial guineano prosiguió hasta la víspera de la independencia del país en 1968. Entre 1963 y 1968 empezaron a aparecer obras poéticas de autores guineanos como *El león de África* (1964) de Juan Chema Mijero, *Lamento sobre Annobón, belleza y soledad* (1967) de Francisco Zamora, *Segorbe e Isla verde* (1968) de Ciriaco Bokesa.

La literatura guineana ha tenido una evolución distinta a la literatura de los países francófonos, anglófonos y lusófonos. A diferencia de lo que sucedió en los otros territorios del África sub-sahariana bajo dominio colonial, no hubo una producción literaria de combate o anticolonialista. Primero, la literatura guineana llegó bastante tarde a la escena literaria africana. Segundo, esta literatura no ha evolucionado a la vez que los movimientos nacionalistas de liberación del yugo colonial. Ni siquiera el movimiento de la negritud ha tenido eco en este país. Ello es debido al aislamiento geopolítico y lingüístico al que el país estaba sometido.

El 12 de octubre de 1968, el país se independizó de España, casi diez años después de los demás países africanos. En marzo de 1969, menos de cinco meses después de su elección como presidente, Francisco Macías Nguema instauró lo que el escritor keniano, Ngugi Wa Thiong'o llama la "Cultura del Silencio y del Miedo". Durante esta época de silencio y de miedo, los libros y otras publicaciones fueron prohibidos.

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

Durante diez años, reinó la cultura del silencio con todo lo que conllevaba. En esos “años de silencio”, como los ha calificado el periodista, ensayista y escritor Donato Ndong-Bidyogo, no se publicó ni una sola obra literaria o de otra clase dentro de Guinea Ecuatorial. En ese contexto, las únicas manifestaciones literarias ocurridas durante ese período se produjeron en el exilio. Esta literatura se constituye en discurso alternativo frente al discurso hegemónico-étnico de Macías Nguema y, además, denuncia el trauma histórico y cultural que vivía el país.

En este contexto, se sitúa el poema anónimo “El cinco de marzo”, publicado en la sección “Recuerdo y poesía” de la revista *El Molifugue informa* (7 septiembre 1977). El poema conmemora la violenta apropiación de la realidad guineana por el régimen de Macías Nguema:

Cual primer llanto al nacer
 las primeras lágrimas por mi tierra
 EL CINCO DE MARZO
 Las primeras muertes injustas,
 el aborto de mi alegría,
 EL CINCO DE MARZO
 El desprecio por mi pueblo
 y un dictador sanguinario
 los crímenes y horrores,
 EL CINCO DE MARZO
 Los huérfanos de una patria
 murió la ley y la justicia
 el hombre perdió valor,
 EL CINCO DE MARZO

A veces el discurso se vuelve agresivo, llamando a la eliminación del déspota, como aparece en *Vamos a matar al tirano*, de Francisco Zamora Lobo:

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

Madre:
Dame esa vieja lanza
Que usó el padre
Y el padre del padre
Tráeme mi arco nuevo
Y el carcaj repleto de flechas
Que parto a matar al tirano

La literatura guineana del exilio se manifiesta principalmente a través de la poesía como una plataforma discursiva de resistencia y gira en torno a dos temas principales: la nostalgia, que algunos escritores describen como “orfandad de tierra”, y la experiencia traumática del exilio. La idealización del país a través de descripciones vívidas de su vegetación, playas, ríos y clima se puede encontrar en la obra *Nostalgia Rebolana* (1987) de Juan Balboa Boneke:

Con la seca y la lluviosa,
con la fresca brisa matutina
Quiero viajar
para bañarme en tus raíces
y llenar de amor y hermandad tu entorno
Rebola.

o en *Nostalgia de mi tierra* (1984) de Pedro Cristino Bueriberi Bokesa:

Tierra mía, tierra mía!
Qué lejos estás de mí!
Mis ojos, suaves, anhelan
fieles tu verde verdí.
Los pájaros ya no cantan.
Ya no se oye su clarín.

La segunda área temática de este discurso explora el exilio, no sólo como una experiencia de dislocación y fragmentación, sino como un proceso

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

de desarraigo cultural, político, lingüístico y económico. El poeta y novelista Juan Balboa Bonete expresa esta angustia de no pertenecer a ninguna parte en el libro *¿Dónde estás Guinea?*, que contiene tanto poesía como prosa:

¿Quién soy yo? Se me ha arrancado de lo que era mi realidad, mi existencia, mi cultura [...]. Ni soy de aquí, ni soy de allá. Y cuando me descubro a mí mismo resulta que para mis hermanos (mi pueblo) soy un extraño. Sigo sintiéndome extraño en esta sociedad porque no acabo de sentirme comprendido, porque no acabo de comprender.

Este sentimiento encuentra su eco en *Prisionero de la Gran Vía* (1984) de Francisco Zamora Lobo:

Si supieras
que tengo la garganta enmohecida
porque no puedo salirme a las plazas
y ensayar mis gritos de guerra.
Que no puedo pasearme por las grandes vías,
el torso desnudo, desafiando al invierno
y enseñando mis tatuajes,
a los niños de esta ciudad

En líneas generales, se puede decir que el discurso alternativo del exilio fue un intento de recuperación de la historia nacional confiscada y, asimismo, de la realidad social, política y económica de Guinea Ecuatorial. Tras el llamado «golpe de la libertad» por el que se derriba la dictadura de Francisco Macías Nguema en agosto de 1979, la actividad cultural emprende un lento pero seguro renacimiento, como lo refleja el número de obras publicadas. Era el tiempo de la esperanza que Juan Balboa Bonete celebra en “Tres de agosto 1979”:

Y florecieron las sonrisas,
y la brisa de esperanza

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

que refrescó los hogares
camino de un futuro
triumfal aún por imaginar

Ese proceso de recuperación después de casi dos décadas de sequía cultural tuvo lugar en dos escenarios diferentes y distantes geográficamente: España y Guinea Ecuatorial. El primer período tiene su origen en España y coincide con la muerte del General Franco. La diáspora guineana gozaba ya de más libertad de movimiento y expresión. En este primer ciclo se inscribe la obra de Juan Balboa Boneke, *O Boriba (El exiliado)*. Escrito durante el exilio, el poemario recoge la experiencia del exilio y su consiguiente psicología de desarraigo y de conflictos de identidad. Con este libro, tal como se puede apreciar en el título, el autor inicia un proceso de evolución lingüística y estilística con la incorporación de palabras bôhôte [bubi], su lengua materna, en sus versos. Los títulos de algunos de los textos líricos de *O Boriba* también están en esta misma lengua. El poema *N'nepuaoho* ('Volveré'), por ejemplo, está escrito enteramente en bôhôte con su correspondiente traducción en la misma página.

Un año más tarde, el mismo autor publica otro libro de poesías *Susurros y pensamientos comentados: Desde mi vidriera* (1983), en el cual rinde un sentido homenaje a su tierra y a su grupo étnico, los bôhôte [bubis], que habían sufrido en carne propia la persecución de Macías Nguema. El autor sigue utilizando palabras de su lengua en muchos de los poemas pero sin llegar a escribir en esta lengua.

Lo que se puede considerar el segundo período de este resurgir literario coincide más o menos con la fundación del Centro Cultural Hispano-Guineano de Malabo en 1982. Este Centro crea una editorial, las Ediciones del Centro Cultural Hispano-Guineano, en cuya "Colección Poesía" se publicaron varias antologías y libros de poemas. Es en este marco donde se publica *Voces de espumas* (1987), de Ciriaco Bokesa. Este poemario está dividido en siete partes que recogen el resultado de años de sufrimientos, de frustración, de silencio, pero también de esperanza como aparece reflejado en muchos de los

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

poemas. *Voces de espuma* es, por otra parte, una profunda reflexión personal sobre el arte poético.

En 1987, aparece también *Sueños en mi selva* de Juan Balboa Boneke, la primera antología poética del autor, en la que se recoge la experiencia traumática vivida por Guinea Ecuatorial, a la vez que se aboga por la reconciliación nacional como paso previo para la reconstrucción del país.

Desde este renacimiento literario, la producción lírica ecuatoguineana no ha dejado de crecer con nuevas obras y nuevos autores. Uno de estos nuevos poetas en aparecer en la escena literaria de Guinea Ecuatorial es Justo Bolekia Boleká. Este catedrático de Filología Francesa es conocido por sus ensayos sobre la realidad social, política, cultural y lingüística de su país. Su primera incursión en el género poético la ha dejado en su primer poemario, *Löbelä* (1999), en el que recoge el imaginario de su cultura, la bubi, su folklore así como su sensibilidad a través del canto tradicional. Este primer poemario de Justo Bolekia se estructura en tres partes: *Gritos plegados*, en los que recoge los referentes fundamentales de su cultura (el baile, las imágenes, los dioses, los ancianos, el agua, las lanzas, los siervos); *La ondina Löbëla*, donde narra mediante la figura literaria de Löbëla (la diosa madre y amante, en un mundo matriarcal en el que la presencia de la mujer es esencial) la lucha y la confusión entre lo conocido y lo deseado; y *Versos furtivos*, donde se recoge el baile de las jóvenes casaderas, los jóvenes anhelantes y los ancianos, que invitan mediante este rito a los dioses danzantes a morar en su cuerpo perecedero.

Aparte de *Löbëla* (1999), Justo Bolekia tiene publicado *Ombigos y raíces* (2006). Pero vamos a detenernos en *Las reposadas imágenes de antaño*, que agrupa poemas inéditos de este autor guineoecuatoriano. Al igual que *Origen estriado*, uno de los dos poemas que vamos a tratar en estas líneas, este título resume, creo yo, el tema que vertebra toda la obra de Justo Bolekia Boleká hasta la fecha: la constante búsqueda o vuelta a los orígenes, a los antepasados: “¿Mis ancestros? Ellos perecieron conmigo”, a las raíces, en definitiva, al seno materno: “Yo nací de una madre que me buscaba”.

En *La Mirada de Martha* y *Origen Estriado*, Justo Bolekia Boleká nos

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

presenta unos versos depurados, entrañables, en que se reflejan los anhelos de unos tiempos ancestrales que ya no volverán, pero que se quedan en el recuerdo “Aunque ahora camine con ellos agarrados a mi memoria”.

Justo Bolekia Boleká desarrolla un trabajo poético en el que combina la devoción por lo ancestral y la intuición para captar líricamente situaciones y sensibilidades de lo cotidiano. Por ello, sus líneas se nutren de resonancias y visiones donde se mezclan imágenes de fracaso, rendición y la soledad del hombre a modo de base elemental, incitadora, del quehacer poético.

Toda creación poética sólida es la interpretación de la vida integral y, en consecuencia, todo acercamiento a una obra conlleva una aproximación psicológica a ésta; pues los secretos fundamentales de un autor y su labor residen en la oculta imaginación y relación de aquél y su tiempo. En el caso de Justo Bolekia, esta enseñanza resulta esclarecedora: su poesía zarpa de los recovecos de su mundo, de sus raíces y de su alma, con el fin de retornar después —rica a fuerza de dolor y renuncia— hasta los refugios de la propia alma. El camino que recorre desde los orígenes ancestrales que acaban sucumbiendo: “Mis ancestros? Ellos perecieron”, pasando por los padres que se rinden: “Mis padres? Ellos claudicaron” y terminando por los hijos y la propia soledad vital del autor, este viaje de ida y vuelta se percibe fértil, personal, sentido y sobre todo, solitario. Al final del camino, del recorrido, a pesar de los antepasados, del apoyo de los padres, los hijos, de aferrarse a su memoria, la vida en un viaje solitario, nos quedamos solos con nuestros recuerdos.

Nadar y guardar la ropa. Es lo que pretende Justo Bolekia en estos versos. Mostrarnos y ocultarnos al mismo tiempo su vida a través de enumeraciones críticas de detalles crípticos de su existencia, detalles cargados de un significado apenas entrevisto y que al mismo tiempo crean una peculiar sensación de realidad y de cercanía, a pesar de la lejanía: *ancestros, histórica palmera*. Vivir en el recuerdo pero también en la ficción, a través de versos a veces confesionales y otras narrativos o líricos.

Literatura y vida entremezcladas, palabras que nos llevan a una caricia, un deseo sin saciar: “Ni tu piel oriente y explore mi laborioso deseo?”, las

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

voces de los ancestros que nos atormentan o la figura de la mujer, la amante furtiva que nos enseña el difícil arte de la renuncia: “Sin que tu cuerpo acaricie mi presencia”, de la aceptación del abandono: “Y quien habrá de mecirme cuando, de día, descubras que las entrañas y la noche fingieron, y renuncies...”. Pero no sólo literatura, sino también amor, recuerdos, cualquier incentivo que nos aguijonee y nos despierte. El miedo a la soledad, pero también al destino, al paso del tiempo que todo lo borra; el doloroso placer de recordar a la que llamamos melancolía: “Recordándome, como antaño, la hazaña de la futura madre que busca”, aún sin nombrarla. La desbordante alegría por las cosas pequeñas y la tristeza de todo lo que ya no existe. Y lo más importante, la mujer. Porque nada merece la pena si no hay nadie con quien compartir la experiencia. Ningún paisaje podrá invocar la felicidad si se encuentra despoblado, sin la compañera, la amante, la mujer, en definitiva, la madre.

Esta figura femenina es otro tema esencial que apoya el pensamiento poético de Justo Bolekia, reincidente en la reflexión sobre la figura de la mujer, compañera, amante, madre, dadora de la vida. No en vano, esta Mujer es la figura esencial del mundo matriarcal del que procede el autor y que sin duda ha contribuido a forjar su carácter, su personalidad y su sensibilidad, y que está presente, directa o indirectamente, en la mayoría de sus versos.

En *La Mirada de Martha*, toma la forma de la amante furtiva, pícara, provocadora. Esta mujer cuyas caricias, cuyos besos el autor anhela tanto, pero al final del camino, del viaje, de la noche, cuando de día, ella descubre que todo fue fingido.

La técnica poética de Justo Bolekia rezuma en sus hechos cotidianos, en experiencias vividas. Su quehacer resulta de una simbiosis entre sus fantasmas y el recorrido que todo ser humano va guardando en el altillo del pasado. Revelan capacidad de exploración, convicción y seducción. Son poemas que surgen al mismo tiempo de la vida —de sus experiencias más humanas— y de la literatura. El saber amalgamar ambos orígenes, es decir, la plena conciencia de que el poema surge tanto de la vida como de la propia literatura, es uno de los mayores aciertos de la singladura poética de este

[Continúa en la página siguiente]

Hortense-Yawa DJOMEDA

profesor-poeta. Alguien que se enfrenta tanto a sí mismo como a sus orígenes, realidades, anhelos, en el marco de un espacio corto, en unos versos. Unas imágenes, unos sentimientos, un sentir que fluyen y palpitan por las zonas de estos versos y que le permiten al poeta hacer este viaje, este recorrido solitario que es la vida.

En fin, estamos ante unos poemas que nos invitan a conocernos y, sobre todo, a reconocernos: a establecer diálogo con nosotros mismos, algo a lo que sin duda está predestinada la buena poesía.

Aurora LUQUE
Haikus de Narila

HAIKUS DE NARILA

MICROBUCÓLICAS

Estas páginas no contienen haikus ortodoxos. Todo lo que sé del haiku lo he aprendido de sus traductores y pretendo —como ellos a veces— compensar la deslealtad a la forma con una mínima fidelidad al espíritu antiguo: la mirada sobre la paradójica concreción del *mundo de rocío*, sobre *la refrescante y renovada fluctuación del tiempo** y su pausado enroscarse en las estaciones; el epicúreo elogio del instante. Tal vez sólo en una acuñación minimalista podría sobrevivir en nuestros días la bucólica clásica. Un lugar para el canto, una arcadia trasmutada en impermanente sendero a la intemperie.

*Alberto Silva, *El libro del haiku*, Buenos Aires, 2005

MIEDO

Tarde tenue.
Se pierden en invierno
colores de la caja de acuarelas.

La lluvia inunda la calle.
El trueno y el relámpago,
el cuarto de la niña.

Las moreras.
Crió gusanos de seda
que criaron metáforas.

Un abanico azul.
Pinto en él
versos de Safo.

Aurora LUQUE

¶

Invierno. No sé si mendigar
a la luna de arriba
o a la niña de ayer.

Álamo húmedo.
Madriguera de hojas.
Huele a setas de cuento.

Leña apilada. Borrasca.
La mente
no encuentra leñador.

No apresó bien el mirlo
a la salamanquesa.
Rebotó contra el toldo.

¶

Tierra paciente,
viento libre, amarillo,
cielo azul burqa.

Berenjenas y moras,
campanillas,
cuaresma de los huertos.

Noche sola.
Arrugas blancas.
Qué vieja sale la luna.

Se va el excursionista.
Alivio en los pulmones
de los castaños.

Aurora LUQUE



HOMENAJE A SHIKI

¿Mi biografía?
Amó el almendro en flor
y algunos versos.

Se despidió el verano.
Le pedí que volviera
con ciruelas de entonces.

En el verano ya ido
colgué luces del puerto
y deseos sin pulso.

Oráculo en verano
noche tersa
tradúctete a ti misma.



El sol color de mango
la siesta rebobina
los inicios del día.

De aquel verano
conservo las sandalias
de cuero azul.

Entre las moras verdes
la libélula negra
reclama un haiku.

Octubre, últimos pájaros
en Gibraltar
una ballena inglesa venenosa.

Aurora LUQUE

¶

Ganas en los caminos
el camino. Los pasos
son alma de los pies.

Aguacero.
Algo fluye.
Tradúctete a ti mismo.

EL POETA

Como la hormiga
perforando los límites
de su hoja.

Noviembre.
Pistilos de azafrán.
Hilos de lluvia.

¶

El camino sube
la acequia baja
el álamo susurra un comentario.

“Haikus de Narila”, acuarela de estilosElsy CARDONA
(Saint Louis University)

Los *Haikus de Narila* (Málaga 2005) de Aurora Luque son una muestra exquisita de diferentes estilos de haiku practicados hoy en día en lenguas diferentes al japonés. El Club Mundial de Haiku (CMH) ha identificado tres estilos de haiku contemporáneo, el neoclásico que mantiene los elementos básicos del haiku tradicional, el Shintai haiku de estilo más libre que no incluye todos los elementos del haiku tradicional pero tampoco rompe totalmente con ellos, y el haiku de vanguardia que viola varios elementos canónicos del haiku clásico como los temas. En un esfuerzo por mantener una alta calidad entre estas variantes de haiku, Susumi Takiguchi, editor jefe de la revista del CMH, ha resumido en diez los elementos del haiku neoclásico. Esta lista les permite a los practicantes de haiku flexibilidad en su composición y ayuda a los críticos y lectores a lograr una apreciación más hábil de las calidades del haiku y a determinar el estilo usado de acuerdo con su aproximación o desviación de los elementos básicos.

Los elementos básicos del haiku neoclásico identificados por Takiguchi son: la presencia del *kigo* o palabra de estación; el *tei-kei* o forma fija (tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente); el uso del *kireji* o palabra de corte; el uso de la conexión Zen (conocido también como el “momento haiku”); el uso de temas del haiku; el sentido del humor; el empleo de otros valores de la estética japonesa como el ritmo, la musicalidad, la alusión, la plasticidad; el empleo de lo mejor de cada lengua manteniendo el espíritu haiku, es decir, la búsqueda de la simplicidad, la concreción, la imagen pura desprovista de comentario; el mantener como punto de referencia la cultura japonesa; y el evitar el abuso de ciertas técnicas como la yuxtaposición, el empleo del presente, etc. [1]

De estos elementos, los tres primeros —el uso del *kigo* o palabra de estación, el *tei-kei* o forma fija (5-7-5) y el uso del *kireji* o palabra de corte— son los menos usados en español según lo señala Araceli Tinajero en su agudo estudio sobre la obra del reconocido pionero del haiku en español, el poeta mexicano José Juan Tablada [2]. Respecto al *kigo* los escritores

[Continúa en la página siguiente]

Elsy CARDONA

contemporáneos de haiku en otros idiomas suelen buscar maneras de sugerir el valor emotivo deseado sin colocar esta carga emotiva en una sola palabra como lo hace el japonés. De manera similar, los idiomas occidentales presentan otras alternativas —como las pausas naturales del lenguaje o el uso de la puntuación— para lograr el efecto de pausa del *kireji* [3]. En el caso del *tei-kei* o forma fija, su práctica parece no presentar dificultades en español dada la calidad rítmica en la estructura silábica del idioma. En efecto, el poeta uruguayo Carlos Fleitas en su artículo sobre la musicalidad del haiku en español argumenta que el patrón de 5-7-5 no solo se podría mantener sino que ya existe en la “seguidilla” simple y compuesta con dos excepciones: el número de versos de cuatro en la “seguidilla simple” y de siete en la “seguidilla compuesta”, y el uso en ambas de la rima asonante en los versos de cinco sílabas [4]. Por otro lado, según explica Fleitas, no parece existir una motivación para usar la rima, ya que en el japonés la rima no contribuye al significado del poema y el usarla podría tornar el verso sofisticado y artificial corriéndose así el riesgo de perder el espíritu de simplicidad del haiku. A su vez, advierte que, si se despojara al verso de toda musicalidad, éste perdería entonces la esencia eufónica del lenguaje y no se distinguiría de un texto cualquiera [5]. No es de extrañar pues que sea común que los escritores de haiku en otros idiomas prefieran el verso libre —que además ha sido la norma a partir del siglo veinte— y busquen otras fuentes de musicalidad en sus composiciones como la aliteración y el refrán.

De los elementos restantes, el uso del “momento haiku”, promovido por los *haijin* o poetas del haiku clásico por su conexión con la filosofía Budhista, es ahora visto con recelo. Mientras en el haiku clásico, la conexión Zen se considera el “corazón” del haiku y se compara con el *satori* o corazón del Zen [6], en el haiku neoclásico se considera un error el equiparar el haiku con el Zen [7]. Sin embargo considero importante mencionar aquí las condiciones necesarias asociadas con el “momento haiku” ya que son un recurso de gran valor poético en el español y contribuyen al “espíritu del haiku,” tengan o no éstas una conexión con el Zen. La norma por excelencia del “momento haiku” es la ausencia de comentario o adorno para lograr el distanciamiento

[Continúa en la página siguiente]

Elsy CARDONA

necesario en el momento de la contemplación. Íntimamente vinculadas al distanciamiento intelectual están la unión de la paradoja con la objetividad, la austeridad con el júbilo, el amor por la naturaleza con el amor por lo cotidiano y elemental [8]. Este distanciamiento intelectual es lo que finalmente conduce a la lucidez del momento en el que las fronteras entre temporalidad y eternidad se borran y objeto observado y observador se vuelven uno.

En cuanto a los temas del haiku neoclásico, el CMH recomienda aquellos aceptados por la Escuela Hototogisu. En lo posible se sugiere que los temas de composición se ajusten a la estética japonesa u “omoshiroshi” que describe paisajes, música, objetos y eventos como “bellos, maravillosos o fascinantes”. Se debe evitar el uso de temas como la violencia, la guerra, los vicios, el sexo, calamidades, nociones abstractas o filosofía, etc. Si se usan debe ser a manera de excepción y deben “ser tratados levemente, de un modo indirecto y tangencial, y/o en un estilo refinado y de buen gusto” [9].

Finalmente, el CMH es consciente de que la práctica del haiku en lenguas diferentes al japonés contribuye al desarrollo mundial del haiku y a la comprensión y búsqueda del espíritu del mismo, para lo cual sugiere seguir la fórmula de Basho (1644-94), maestro iniciador del haiku japonés: “Busca no el haiku japonés sino lo que persigue” [10].

Después de estas consideraciones es hora de adentrarnos en el maravilloso mundo de las veinticinco “microbucólicas” que componen *Haikus de Narila*. Como bien lo dice la autora estos haikus no son clásicos en su forma pero sí en su “fidelidad al espíritu antiguo”:

[...] la mirada sobre la paradójica concreción del *mundo de rocío*, sobre la *refrescante y renovada fluctuación del tiempo* y su pausado enroscarse en las estaciones; el epicúreo elogio del instante [11].

En efecto, los *Haikus de Narila* son leales al espíritu del haiku tradicional en su búsqueda de concreción, en el elogio de una naturaleza arcádica concretizada en el simple gozo de la contemplación, en el testimonio poético del viajero/observador que se descubre uno con la naturaleza y sus criaturas.

[Continúa en la página siguiente]

Elsy CARDONA

Sin embargo, la fidelidad es necesariamente “mínima” ya que estas microbucólicas van mas allá del “epicúreo elogio del instante.” Se atreven a retar la tradición y a crear una ventana a través de la cual observar el miedo, la injusticia, la contaminación, todos elementos humanos hermosamente entretejidos con elementos naturales como la lluvia, el desierto, el mar. Otros transgreden las fronteras entre oriente y occidente, entre lo clásico y lo contemporáneo, entre objeto y creador, naturaleza y arte y lo hacen en medio de los perfumes del verano, de los sonidos más sutiles, de luces y sabores, del olor de la tierra y de las caricias de la atmósfera. Reto y transgresión sí, pero animados por la naturaleza, esa presencia infalible en el haiku, “esa arcadia transmutada en impermanente sendero a la intemperie” (58).

El título del libro encierra ya en sí la esencia del haiku concretizando *viaje*, *viajero* y *sendero* en la palabra “Narila”, nombre de un pequeño pueblo andaluz al margen del río Guadalfeo, a cien kilómetros de Granada, rodeado de “numerosos senderos y caminos por donde pasear tranquilamente en contacto con la naturaleza” [12].

Otros haikus en la colección harán alusión también al viaje y al camino:

Ganas en los caminos
el camino. Los pasos
son el alma de los pies. (61)

En éste la universalidad de ambas sentencias, “Ganas en los caminos, el camino” y “Los pasos son el alma de los pies”, permite la unión del instante del paseo con lo atemporal, lo intangible y eterno del alma. La misma intemporalidad y universalidad se observa en el poema de Basho citado a continuación en el que se objetiva el principio cíclico de la primavera a través de los verbos “cae” y “crea”:

Cada brote que cae
crea de nuevo
el universo de la primavera [13].

[Continúa en la página siguiente]

Elsy CARDONA

En el siguiente haiku, también relacionado con el viaje o el camino, no hay comentario directo por parte del hablante. Éste, si lo hay, está yuxtapuesto en el comentario del álamo. La yuxtaposición enfatiza el goce de la observación:

El camino sube
la acequia baja
el álamo susurra un comentario. (61)

La objetividad que otorga el distanciamiento permite que se dé aquí un verdadero “momento haiku”, manifestado en la sorpresa del álamo al ver el encuentro de camino y acequia a pesar de viajar en direcciones contrarias. La prosopopeya añade al poema la perspectiva budhista del hombre como un elemento más en la naturaleza, a veces inferior a ella. La animación del álamo agrega además un efecto humorístico que contribuye al goce de la experiencia que comparten álamo y observador. El golpe o “punch” se encuentra pues en el tercer verso como en los mejores haikus clásicos.

Otro “momento haiku” ocurre en el encuentro “fallido” entre el mirlo y la salamanquesa en el siguiente haiku:

No apresó bien el mirlo
a la salamanquesa.
Rebotó contra el toldo. (59)

En esta instancia la ausencia de comentario prevalece; el suceso toma por sorpresa al hablante quien solamente registra lo sucedido después de escuchar el “rebote” de la salamanquesa sobre el toldo. El sonido une por un momento a estas tres criaturas, mirlo, salamanquesa y hablante, y este momento eterniza la naturaleza predadora de ciertas especies, la habilidad de supervivencia de otras y la maravillosa capacidad humana de admiración y goce en la contemplación de lo elemental. En este haiku existe también el ingrediente del humor, un humor inocente, casi infantil ante el intento fallido

[Continúa en la página siguiente]

Elsy CARDONA

del mirlo y la inesperada victoria de la salamanquesa, enriqueciendo de nuevo el goce de la contemplación [14].

Los siguientes haikus contienen un elemento estacional pero varían en su modo de presentación:

Tarde tenue.
Se pierden en invierno
colores de la caja de acuarelas. (58)

Invierno. No sé si mendigar
a la luna de arriba
o a la niña de ayer. (59)

En el verano ya ido
colgué luces del puerto
y deseos sin pulso. (60)

Se despidió el verano.
Le pedí que volviera
con ciruelas de entonces. (60)

De aquel verano
conservo las sandalias
de cuero azul. (60)

Estos haikus se separan en mayor o menor grado del haiku clásico en cuanto hay en ellos algún elemento abstracto que exige interpretación lo que permitiría clasificarlos como Shintai-haikus, siguiendo las normas de Takiguchi [15]. La abstracción se da a veces a través de la metáfora, recurso común en la estética occidental pero inusual en la oriental (“acuarela de colores”=arco iris, “la niña de ayer”=la infancia / la inexperiencia / la inocencia, “deseos sin pulso”=la pérdida de un amor / el final de un romance); a través de claves personales que ponen al hablante en primer plano (“no sé”, “colgué”, “le pedí”); o a través del uso del pasado, bien en los verbos o en el referente

[Continúa en la página siguiente]

Elsy CARDONA

nominal o adverbial, que convierte el “suceso” en “recuerdo” y por lo tanto limita la posibilidad de la experiencia del *satori* o “momento haiku” (“se despidió”, “colgué”, “le pedí”, “ayer”, “el verano ya ido”, “de aquel verano”). Sin embargo, esta “occidentalización” del poema se “orientaliza” a través de la humildad de los verbos escogidos (“no sé,” “mendigar,” “le pedí,” “conservo”), de la intimidad del diálogo que se establece entre hablante y referente (hablante / luna, hablante / verano), de la conexión con lo elemental y cotidiano (“caja de acuarelas”, “luces del puerto”, “ciruelas”, “sandalias de cuero azul”), de imágenes que sugieren la cultura y costumbres japonesas (la “caja de acuarelas” sugiere el arte de la caligrafía y la pintura, las “luces del puerto” sugieren las linternas de papel que adornan las casas); y por supuesto a través de la omnipresencia de las estaciones (invierno y verano) captadas en momentos exactos (cuando la luz es tenue, cuando los ciruelos han dejado de dar fruto). Esta comunión de lo “occidental” y lo “oriental” enriquece la experiencia estética del lector y añade una dimensión universalizadora al poema.

Varios haikus en esta colección exhiben características del haiku de vanguardia en la taxonomía de Takiguchi. Estos haikus transgreden los temas aceptados por la escuela de Hototogisu para el haiku neoclásico ya que tratan de asuntos no “bellos” como el miedo, el abuso de la mujer, la vejez y lo feo y la contaminación ambiental. Sin embargo exceden las recomendaciones del CMH en su trato leve y refinado del tema:

MIEDO

La lluvia inunda la calle.
El trueno y el relámpago
el cuarto de la niña. (58)

Tierra paciente,
viento libre, amarillo,
cielo azul burqa. (59)

[Continúa en la página siguiente]

Elsy CARDONA

Noche sola.
Arrugas blancas.
Qué vieja sale la luna. (59)

Se va el excursionista.
Alivio en los pulmones
de los castaños. (59)

Octubre, últimos pájaros
en Gibraltar
una ballena inglesa venenosa. (60)

En dos de ellos el trato del referente es tan sutil que puede perderse para el lector no familiarizado [16]. El primero, “Tierra paciente, / viento libre, amarillo, / cielo azul burqa”, une la paciencia con que la mujer musulmana sufre su represión y sometimiento, objetivizados en el azul de su burqa, a la paciencia con que el desierto (“tierra paciente”) sufre el azote del “viento libre” (fuerza natural=fuerza masculina). El segundo, “Octubre, últimos pájaros / en Gibraltar / una ballena inglesa venenosa”, hace alusión a la prolongada presencia del submarino HSM Tireless (S88) de la flota británica en el estrecho de Gibraltar, mientras se le reparaba una fuga de líquido refrigerante, y a los subsecuentes efectos ambientales que tal hecho tuvo sobre los hábitos de las aves migratorias de Europa. La delicadeza con que estos temas han sido tratados a través de la presencia de la naturaleza como testigo del sufrimiento y la debilidad humanas y la presencia del sentimiento de solidaridad humana con las demás especies del planeta elevan estos haikus a las más altas esferas de comunicación entre hombre y naturaleza cumpliendo así con la esencia del espíritu del haiku.

Los *Haikus de Narila* son una síntesis de tradición y vanguardia, una refinada y delicada acuarela de estilos que exhibe trazos de una logradísima fidelidad al haiku clásico, ofrece una paleta artística de excitante fusión de las estéticas occidental y oriental y finalmente hace un consumado uso del espíritu del haiku al conjugar debilidades y noblezas en la comunicación entre

[Continúa en la página siguiente]

Elsy CARDONA

hombre y naturaleza. Aurora Luque hace una importante contribución al haiku en español con sus *Haikus de Narila*. Tengo la impresión de que, si los maestros del haiku japonés Basho, Buson, Issa o Shiki pudieran leerlos, estarían muy complacidos.

Notas

1. TAKIGUCHI, Susumu: "Los diez mandamientos de haiku neoclásico", *The World Haiku Review*, Volume 4 (2004).
2. TINAJERO, Araceli: "Haiku in Twentieth Century Latin America", *The World Haiku Review*, Volume 2, Issue 3 (November 2002).
3. Ver "Techniques" en *The Haiku Form*, por Joan GIROUX, pág. 131.
4. FLEITAS: "Musicality of Haiku Written in Spanish: a Platonism?", *The World Haiku Review*, Volume 1-3 (November 2001).
5. Ibid.
6. Kenneth YASUDA, citado por Joan GIROUX en *The Haiku Form*, pág. 45.
7. TAKIGUCHI, *ibid.*
8. GIROUX, *ibid.*, pág. 45.
9. TAKIGUCHI, *ibid.*
10. TAKIGUCHI, *ibid.*
11. LUQUE, pág. 58. Cita interna de Alberto SILVA, *El libro del haiku*, Buenos Aires, 2005. En el futuro, toda referencia a *Haikus de Narila*, que citaremos por la edición contenida en este número de *Adarve*, se hará dentro del texto, indicando el número de la página entre paréntesis.
12. www.pueblos-españa.org/andalucia/granada/narila. Descripción de Narila en este portal de "turismo rural".
13. Mi traducción. Verso en inglés tomado de William Howard COHEN, *To Walk in Seasons*, pág. 46.
14. Ver más sobre el uso del humor en el haiku en William Howard COHEN, *To Walk in Seasons*, págs. 29-33.
15. TAKIGUCHI, *ibid.*
16. Le agradezco a la autora el habérmelos dilucidado en entrevista personal en noviembre de 2006.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COHEN, William Howard: *To Walk in Seasons*, Rutland, Vermont, Tokyo,

[Continúa en la página siguiente]

Elsy CARDONA

- Japan: Charles E. Tuttle Company, 1972.
- GIROUX, Joan: *The Haiku Form*, Rutland, Vermont, Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, 1974.
- FLEITAS, Carlos: "Musicality in Haiku Written in Spanish: a Platonism?", *World Haiku Review*, Volume 1-3 (November 2001).
- LUQUE, Aurora: *Haikus de Narila*, Málaga, Publicaciones de la Antigua Imprenta Sur, 2005 [reedición en *Adarve*, II (2007), págs. 58-61].
- TAKIGUCHI, Susumu: "Los diez mandamientos de haiku neoclásico", *World Haiku Review*, Volume 4 (2004).
- TINAJERO, Araceli: "Haiku in Twentieth Century Latin America", *World Haiku Review*, Volume 2, Issue3 (November 2002).

Eugenio MAQUEDA CUENCA

*El mal sueño ¶ Domingo ¶ Mañana tras pesadilla ¶ Fuera del cuadro ¶
Mito de la caverna*

EL MAL SUEÑO

Se despierta asustada, con sudor
frío, angustiada, sola.
El recuerdo del sueño, esa paliza.
Aún las manos tiemblan
y sus ojos atónitos
persiguen el inexistente rastro
de los insultos con que se anunciaban
los golpes. Espantada.



Eugenio MAQUEDA CUENCA

Poco a poco consigue serenar
los latidos del pecho.
Era sólo un mal sueño.
La calma vuelve, cálida, a sus sábanas.
La noche es un boceto inacabado.

Por fin le oye volver.

Impaciente, con deseo la toca,
como siempre borracho,
para mostrarle que a veces los sueños
se hacen realidad.

DOMINGO

Me gustan los domingos
aunque son inquietantes
como viejas princesas desdentadas
contratadas en cuentos para niños.
Además de inquietantes
son sórdidos e invitan a la nada.
Me gustan los domingos
porque me dejan solo: solo, solo
ante un eterno día por delante
con las tiendas cerradas,
y mi coartada abierta.
Y no puedo salir de la rutina,
no sé qué hacer sin prisas,
me desequilibro sin maletín
(ando como de lado).
Anoche fue distinto, sí,
pero ahora me acecha este domingo

Eugenio MAQUEDA CUENCA

de cuento malo absurdo,
Porque odio los domingos,
por sus hambres de lunes
su resaca de sábado
su tiempo indefinido
con mi yo por ahí
suelto y abandonado,
en sus horas perdido,
con el reloj parado,
pensando cosas raras.

MAÑANA TRAS PESADILLA

Es madrugada. Velo tus murmullos
agitados. Vigilo nubes negras
que están posadas, quietas, en tus ojos.
Te acaricio despacio sin que atiendas
a la paz de mis manos, ni al susurro
que entretengo calmado en tu oído.
Luego,
te levantas alegre, ajena cantas,
ríes, sin recordar mares de sombras.
Entre indiscretas nubes de vapor
el cristal miente el cuerpo con que asombras
a mi mirada espía tras la puerta.
Tu voz es el color de la mañana
y la luz ya recorta en la ventana
tu silueta de piel aún brillante,
que vas destruyendo ágil con la ropa.
Te mueves por la casa y yo procuro
ir guardando en las páginas de un libro
–como flores–

Eugenio MAQUEDA CUENCA

las sonrisas que vas dejando sueltas
por el suelo, los muebles, los espejos.
Y entonces,
divertida me miras, extrañada
de mis locas manías de poeta.



Eugenio MAQUEDA CUENCA

FUERA DEL CUADRO

Como en toda marina que se precie,
en tu cuadro se rompe el agua en sol
y en espuma —con trazos de luz blanca
en las rocas desnudas de la orilla—.
A lo lejos, un gran acantilado
nos llama a observar desde el silencio
la belleza del cielo y de las olas,
desde altura que invita al vacío.

Pero tú no deseas ser un cuadro
(aunque a veces intente dibujarte
con palabras, con manos de silueta)
sino música ritmo inspiración
de los días de sol y de cometas,
de llamadas y códigos de amor,
de las noches en tregua de la noche:
antimusa de cuadros de suicidio.

[Los poemas *El mal sueño*, *Domingo*, *Mañana tras pesadilla* y *Fuera del cuadro* pertenecen al libro *Universos paralelos* (Jaén, Diputación provincial de Jaén, 2006)]

Eugenio MAQUEDA CUENCA

MITO DE LA CAVERNA

Denilao de Tebas
es un maestro que conocen todos
por su sabiduría,
por sus gestos de calma,
por la exacta retórica que emplea.
Filósofo y astrónomo,
se rodea de estrellas y satélites,
transforma los auspicios,
y encuentra el equilibrio elemental
en las más caprichosas curvaturas;
lo encuentra cuando apaga su consciencia,
cuando imagina ser
una sima profunda,
una cueva de espaldas a su entorno,
concentrada en sus propios movimientos
andrófagos y rítmicos.
Sólo la cavidad,
la gruta originaria,
y sentir la armonía de los números
y la sabiduría del discípulo,
Cirno, que sujetándolo del talle,
se adentra cada vez con más vigor
en el conocimiento
de las delectaciones de los héroes,
en la preparación de la ambrosía,
en los principios básicos del ser.

Y el maestro le grita que no pare,
que continúe dentro
hasta que oiga la música del cosmos.

[*Mito de la caverna* forma parte del libro inédito *La mirada secuestrada*]

La mirada espía

José Enrique MARTÍNEZ
(Universidad de León)

Pertenecen los cuatro primeros poemas anteriores, en los que voy a centrar este análisis, al libro titulado *Universos paralelos*, del que es autor Eugenio Maqueda Cuenca. Cada texto configura su propio “universo”, si bien cobra apreciables (o inapreciables) relaciones con los demás textos del libro, al que me gustaría referirme en estas palabras preliminares.

El título es un signo catafórico que anuncia y presenta los textos poéticos que forman el poemario. Ordinariamente no suele ser neutro, pues lleva incluso intenciones de vario tipo, de las que no hay que excluir las comerciales, sobre todo tratándose de textos novelescos; en el caso de la poesía, el título puede ser meramente “poético”, con todas las connotaciones que el adjetivo puede conllevar; poético o no, el título debería ser significativo. Y el de *Universos paralelos* lo es. De inicio nos coloca en un ámbito en el que la física y la ciencia ficción pueden coincidir: la existencia de otros mundos. “Es posible imaginar espacios cerrados que no tengan límites”, dice Einstein en la cita que encabeza el poemario. Tal aforismo nos habla de “mundos imaginarios” no lejanos de aquellos “posibles” creados por la palabra, por la literatura. Eugenio Maqueda ha dibujado “universos paralelos” puramente imaginarios en cuanto tales: “increíbles montañas sin altura...”. Una contradicción en su propio enunciado, pero que puede servir como metáfora, “la metáfora que no imaginamos”, como escribe el poeta.

La cita de Einstein se acompaña de otra de Juan Ramón Jiménez que añade la presencia del hombre (o de la subjetividad) en esos universos paralelos: “Espacio y tiempo y luz en todo y yo, / en todos y yo y todos”. Porque los universos paralelos no nos son extraños: conviven con nosotros, como viene a decirnos el poema final del libro, “Epílogo y explicación”, que termina: “te verías / en las calles, a ti misma, perdida / entre miles de cielos, universos / paralelos al tuyo, / entre vidas iguales a la tuya”.

Por lo señalado hasta aquí, el lector habrá intuido ya que *Universos paralelos* no es poemario que deba asignarse al ámbito de lo fantástico. De hecho he preferido hablar de imaginación y no de fantasía. Los universos paralelos existen porque nosotros los creamos: “las calles, los paisajes y los

[Continúa en la página siguiente]

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

árboles / están solos, / muertos, sin nuestra mirada”. Existen porque los nombramos. Era Lezama Lima el que decía: “cuando quiero una cosa la pronuncio”. La palabra es creación y posesión: espacio habitado; por el contrario, “no hay palabras para lo que no existe: / es la ceguera del verbo”.

La palabra poética crea, por lo tanto, los universos paralelos que, tras la lectura del poemario, me parece que no son otros que los de nuestra realidad colindante con otras realidades: los viejos principios decadentes, las pateras —asunto de tanta actualidad—, los otros cuerpos en los poemas eróticos y de amor... Los sueños, por otro lado, dan fe casi diaria de esos otros mundos, como los da el arte o esos momentos de horror en que parece posible pensar la nada o el vacío.

En ese marco mayor del poemario hay que situar los poemas que comentaré de aquí en adelante.

“El mal sueño” y “Mañana tras pesadilla” son poemas unidos por un mismo asunto, acaso demasiado explícito o demasiado descriptivo en el propio título. En ambos casos se trata de poetizar el espacio de los sueños confrontado con el de la vigilia. No se trata aquí de utilizar el sueño como método creativo, a la manera de los viejos (y nuevos) surrealistas, sino de poetizarlo, como puede hablarse en poesía de la soledad, del miedo o de un jardín. El cotejo temático de uno y otro poema nos ofrece una primera parte semejante (la vivencia de una pesadilla) y una segunda disímil: “El mal sueño” aboca a otra pesadilla de angustiosa inminencia; “Mañana tras pesadilla” desemboca en el olvido de la opresión vivida en sueños, a favor de la alegría del despertar a un nuevo día. El primer poema pertenece al “Espacio exterior” —tal es el título en el que queda agrupado, con otras composiciones—; el segundo, más íntimo y personal, pertenece al “Espacio interior”. Uno y otro poema presuponen un sujeto femenino que sufre la pesadilla y otro, masculino, que lo observa; éste es el propietario de la “mirada espía” a que se alude en “Mañana tras pesadilla”.

“El mal sueño” comienza, en realidad, en el momento angustioso del despertar en plena pesadilla. Los adjetivos plasman la opresión sufrida: “con sudor frío, angustiada, sola”, “ojos atónitos”, “espantada”. Sabemos el motivo

[Continúa en la página siguiente]

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

de tal opresión interior: la mujer soñaba con golpes e insultos. Y cuando la serenidad parece haberse establecido (“era sólo un mal sueño”), aparece el horroroso dolor de la inminencia trágica de que habló Aristóteles; en este caso, el poeta prefiere dejar campo a la imaginación del lector, si bien le ofrece el camino expedito: “a veces los sueños se hacen realidad”. Estamos, por lo tanto, ante la poetización de un problema social particularizado en el sujeto femenino del poema: el maltrato sufrido por la mujer (por las mujeres), la “violencia de género” como ha consensuado el lenguaje “políticamente correcto”. Nos importa aquí el efecto estético que el poeta logra distribuyendo la materia temática y verbal en tres partes: recuerdo angustioso de la pesadilla, serenidad y vuelta a otra pesadilla más oprimente que la primera y origen de la misma. Quisiera destacar, dentro del realismo escueto del poema, una imagen feliz: “la noche es un boceto inacabado”; feliz en sí misma y por lo que anuncia: la noche se completa cuando la pesadilla del mal sueño se convierte en terrible realidad.

Muy diferente es el clima sentimental de “Mañana tras pesadilla”. El poema opera aquí como la cortina que se retira para que el lector, como en el teatro, pueda ver las escenas de intimidad entre el tú y el yo. “El mal sueño” discurría en tercera persona: un sujeto (yo), desde fuera, relataba lo que ocurría, sin ninguna referencia a sí mismo. “Mañana tras pesadilla” discurre en primera persona con continuas alusiones a ese sujeto yo implicado en la acción poetizada: “velo”, “vigilo”, “te acaricio”, “yo procuro”... Pero el espacio de la intimidad incluye en este poema un tú femenino (“ajena cantas”, “divertida me miras”...). El yo es básicamente un espía (“mi mirada espía”), es decir, un sujeto que espía al tú para poder revelarnos lo que pasa; porque un espía no es un mero observador: el espía acecha y vigila para comunicar lo que ha visto al que tiene interés en saberlo; en este caso no es otro que el lector. Se trata, en efecto, de un verdadero espía, pues al tú femenino lo mueve la extrañeza de tal vigilancia, sin que acaso sepa que sus gestos, su sonrisa, su voz, su alegría y su desnudo van a ser, además de examinados cuidadosamente, comunicados al lector (imaginario, por supuesto); para el tú se trata de “locas manías de poeta”.

[Continúa en la página siguiente]

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

El contraste entre el yo y el tú, el vigilante y la vigilada, es el que va creando ese espacio reservado en el que el yo masculino vigila preocupado las “nubes negras”, los “mares de sombras” que inquietan a la mujer que sufre una pesadilla que el despertar disuelve en el olvido, transmutándola en una alegría que impregna y hace nuevos los hechos ordinarios de cada mañana: lavarse, vestirse, etc., entre insinuaciones que dotan al poema de un leve y encantador erotismo: el de la mirada indiscreta; en realidad, una doble mirada: la del sujeto yo y la del lector imaginario. Desde muchos puntos de vista (anoto algunos: rítmicos, retóricos, constructivos e imaginativos), “Mañana tras pesadilla” me parece un poema muy logrado, muy superior, por cierto a “El mal sueño”.

Los temas de “Domingo” y “Fuera del cuadro” difieren de los poetizados en las dos composiciones glosadas.

La silva blanca de “Domingo” poetiza el sentimiento del sujeto ante tal día de la semana. Me pregunto por qué he seleccionado este poema y creo haber dado con la respuesta: el poema expresa un sentimiento generacional sobre la vivencia del domingo. El lector curioso podría cotejar este poema con otro de Ángel González titulado como el de Maqueda, “Domingo”, del libro *Sin esperanza, con convencimiento*, publicado en 1961, y que comienza: “Domingo, flor de luz, casi increíble / día”. El domingo fue vivido por las viejas generaciones como una fiesta, el único día de fiesta semanal, el más esperado. Las nuevas generaciones han ido adelantando el talante festivo al viernes-noche y al sábado, cuando no a días anteriores, de forma que el domingo se ha convertido para ellas en día de transición entre la resaca del sábado y la rutina del trabajo que inicia el lunes, como el poema de Eugenio Maqueda viene a indicar.

Dicho esto, “Domingo” es un poema que se balancea entre otros dos sentimientos aparentemente contradictorios: “Me gustan los domingos” (vv. 1 y 7) y “odio los domingos” (v. 19); digo aparentemente porque en el primer enunciado quiero ver una tonalidad irónica. En efecto, resulta contradictorio el aprecio por algo, los domingos, que resultan “inquietantes” y “sórdidos”, que “invitan a la nada” y que semejan “viejas princesas desdentadas”. Y la

[Continúa en la página siguiente]

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

soledad, que inicialmente parece una situación deseada, aparece desajustada “ante un eterno día por delante”: es la soledad sufrida, aburrida e improductiva del sujeto. Es la soledad sufrida más que gozada, la soledad forzada por las circunstancias (“las tiendas cerradas”), no la soledad buscada: una soledad vencida por el tedio.

No resulta extraño que el “me gustan” del sujeto desemboque en el “odio los domingos”. La segunda parte del poema (los nueve últimos versos) certifica el carácter de transición que presenta el domingo, entre la resaca del sábado (“anoche, fue distinto, sí”) y esas “hambres de lunes” que internen al sujeto en la rutina diaria (prisas, maletín, etc.) y acaben con ese “tiempo indefinido” —reiteración de “un eterno día por delante”— y el tedioso estado sentimental del sujeto desorientado y solo, “pensando cosas raras”, verso que puede aludir al poema en su conjunto, considerado tal vez la expresión de un pensamiento raro.

“Fuera del cuadro” es un poema de gran interés, empezando por el título mismo, primer índice pragmático a la hora de interpretar el poema. “Fuera del cuadro” resume, en cuanto título, la parte segunda del poema (“Pero tú no deseas ser un cuadro...”); el interés, sin embargo, proviene de la relación interartística en que nos instala. El título, en efecto, nos habla de un cuadro, pero el cuadro no está: es el gran ausente. Es lo que ocurre generalmente en los poemas sobre lienzos pictóricos, salvo que vayan ilustrados. Pero hay una apreciable diferencia entre este poema y otros sobre tal asunto. Títulos como “*Ninfa y pastor*, por Ticiano”, de Cernuda (*Desolación de la Quimera*, 1962) o “*Velázquez: Retrato de la reina Mariana de Austria*”, de Luis Javier Moreno (*El final de la contemplación*, 1992) remiten a cuadros determinados que el lector puede conocer; en el poema de Eugenio Maqueda no ocurre así: no sabemos a qué cuadro puede referirse; de ahí la ineludible necesidad de la écfrasis, que el poeta realiza en la primera parte del poema (ocho primeros versos). La écfrasis era en la retórica clásica un caso particular de descripción que significaba “evidenciar”, “poner ante los ojos” un objeto de forma tan atractiva que diera la impresión de estar ante su presencia. Hoy la palabra se emplea restrictivamente para la descripción de un grabado o de una pintura. Lo que

[Continúa en la página siguiente]

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

poetiza Eugenio Maqueda es una marina que el poeta describe con alguna precisión: agua, sol, espuma, luz blanca, rocas en la orilla, un acantilado a lo lejos... Toda descripción lleva implícita una interpretación; de hecho, la descripción selecciona unos elementos frente a otros, da relieve a algunos de ellos, etc. La interpretación es explícita en el poema de Maqueda, pues el sujeto protagonista se sitúa imaginariamente en el acantilado del cuadro para observar “la belleza del cielo y de las olas”, al tiempo que siente la atracción del vacío, del suicidio, al que se alude en el verso final del poema. Bien señaló en su día Riffaterre que la écfrasis tiende a seleccionar lo que el cuadro excluye, es decir, a sustituir la descripción de una pintura por lo que sigue a la situación en ella representada; aquí la tentación del suicidio no está en el cuadro, sino que se sobrepone al mismo. El mismo crítico insistió en lo ilusorio de la écfrasis, en el sentido de que si ya la pintura es representación, el poema ecfrástico no es más que representación de una representación, imagen de una imagen, metáfora de una metáfora.

La segunda parte del poema opone la realidad “real”, por así decir, a la realidad figurada: “Pero tú no deseas ser un cuadro”. Y el propio poeta (llamo así ahora al sujeto lírico del poema) da cuenta de lo ilusorio de su arte, de la imposibilidad de apresar la realidad: “aunque a veces intente dibujarte / con palabras”, donde “dibujarte” no es más que una metáfora que acerca el arte de la poesía al de la pintura, conforme a una tradición que se remonta, al decir de Plutarco, a Simónides de Ceos (siglo VI a.C.), que definió la pintura como “poesía muda” y la poesía como “pintura que habla”.

Todo lo demás importa menos en este comentario: la realidad de un tú femenino que, lejos de ser figurado, es vida inspirada por el sol, la noche y el amor, oponiéndose así a la tentación del vacío según la interpretación que del cuadro hacía el poeta. Acaso convenga añadir que el poeta ha querido organizar con precisión el poema: ocho versos para la écfrasis, más ocho para la realidad “fuera del cuadro”; los dieciséis versos son endecasílabos. El poema se dibuja, así, sobre la página como un cuadro de nítidos perfiles.

También el arte —el cuadro, la poesía—, con su capacidad para la figuración y configuración de mundos, es universo paralelo, uno de los *Universos paralelos* entrevistados por el poeta.

Nuria PRATS FONS
Viaje a Granada

El Canigó,
con su beso tierno de nieve primaveral
queda ya al norte.

Un escalofrío se cuela por mis riñones.
Comienza el viaje.



Nuria PRATS FONTS

¶

Viajo al sur,
a los pies firmes
aferrados a las cuestas
del camino.

Viajo a las piernas
que imitaron la silueta de los álamos
llenando de vuelo trémulo mi pubis.

Viajo al sur de mi ser
ahí donde los juegos adolescentes,
empezaron a crecer.

¶

Nadie en mi compartimento.
Sólo las voces de otros viajes,
hojas acumuladas en un estanque.

¶

Entro en sus vidas
por el balcón
y un huracán entra conmigo.
Son los días no compartidos
que el presente regurgita
llenándolo todo de palabras
y urgencias.

¶

Nuria PRATS FONTS

En las piernas de Encarna
están todos los tiempos.
Camino junto a ella
y es la facultad,
son las alamedas,
las casas de ambas,
las compras innecesarias.
Y de pronto en las rodillas de Encarna
hay seis ojos que miran sonrientes
nuestros andares de mañana.

¶

Cati construye casas desde sus rizos.
Los terrenos se le instalan
en los hoyos de su cara.
Y Cati ríe.

Lara inventa recorridos
que van desde su casa a su casa
pasando por el misterio de su casa.
Y Lara ríe.
Leo, serio, también ríe.

Linus trepa a los rizos de Cati
para ver las casas.
Los ladrillos se le suben por el delantal
y acaban en el guiso humeante
que Linus nos ofrece mientras ríe.

Yo voy a su casa
contenta de que nuestra casa siga todavía en pie.
Y río.

Nuria PRATS FONS

¶

El pasado guarda agujas entre los cojines.
Por ello, a veces, es mejor caminar.

¶

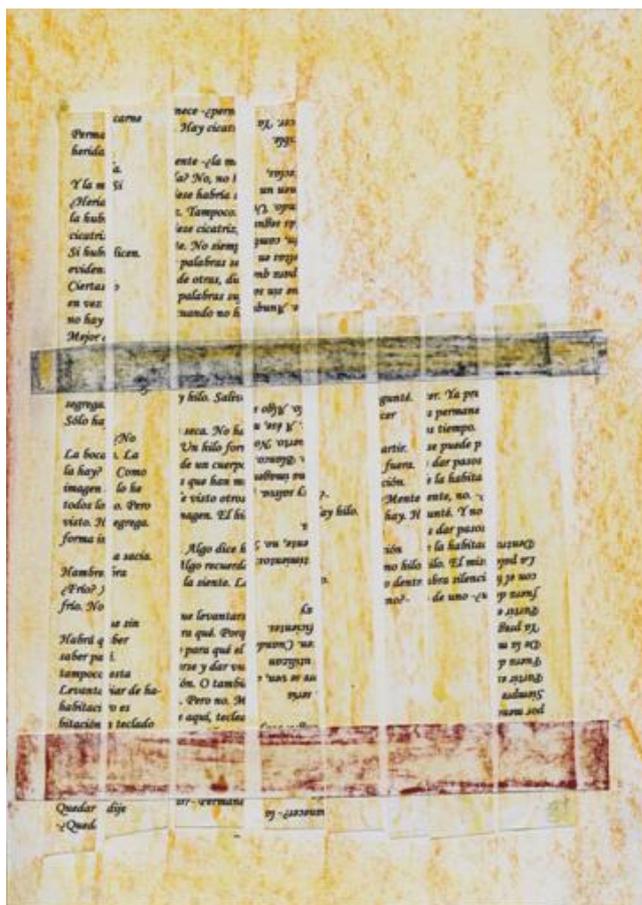
A Granada le han nacido
naranjos y olor a azahar.
A José Miguel,
dos bebés entre sus dedos.



Nuria PRATS FONS



Se oye la flauta
del encantador de serpientes.
En la catedral las gitanas
no quieren leerme la mano
ni ofrecirme romero.
Miro los ojos del encantador
sin desafíos o entregas.
El sonido de su flauta
desaparece calle abajo
confundido entre otras seducciones
a las que no sucumbiré.



Nuria PRATS FONS

¶

Con cautela los pasos
recibiendo el eco de mis edades
acumuladas en estos adoquines
todavía salvados de la lisura.

Con cautela mis ojos
aclimatándose a la luz
que ellos mismos nunca han dejado de reflejar
desde un entonces.

Con cautela,
sumergiéndome en una ciudad
que me abraza sin cautela.

¶

Nunca será mía la cotidianeidad
de la vendedora de flores de la esquina,
ni el olor a churros trasnochados
mezclándose con el de las primeras fritangas
para turistas.

Tampoco el horizonte blanco
ni el hormiguero de ladrillos
instalándose en una Vega asfixiada.

No habrá llamadas de teléfono,
citas intempestivas o acomodadas
al rito de los días y sus cervezas.

Esa es mi condena.

Nuria PRATS FONTS

Mi premio
es esta sonrisa
que se me ha apoderado de la cara
desde que la ciudad
se despertó sin saber
que yo llegaba,
ajena en sus atascos
y en su bostezo lánguido,
de la que se sabe nacida
para enamorar.

¶

El tren que me lleva a mi país
se ha estacionado desde la mañana
en la vía irregular
que separa mis cabellos en dos mitades
resbalándose gozoso por mis rizos
en español.

Nuria Prats: elegía y postal de la ciudad perdida

Miguel Ángel GARCÍA
(Universidad de Granada)

Se diría que Nuria ha querido ofrecernos el relato, en distintas instantáneas, de un doble regreso. El segundo corta en seco la recreación del primero, que en rigor constituye el solo argumento del poema. Por un lado, regreso al sur, a un determinado paisaje espiritual que es el del propio ser, a la tierra que a estas alturas hace las veces de paraíso perdido que una mira, pero sin poder detenerse. El personaje poético contempla a cierta distancia y sigue su camino: paraíso por esencia irrecuperable. Retorno obligado, después, al país extraño que ha acabado convirtiéndose por imperativos del azar en la única realidad en efecto habitada, en territorio de la supervivencia. Como si no hubiera verdad sustancial de la que no acabarían desposeyéndonos el tiempo y la historia.

Quien conozca a Nuria sabrá (y de alguna manera lo dice el texto) que su verdadero país ya es Francia y que ese primer paraíso que ahora revisita, con la nostalgia a medio camino de la familiaridad y del extrañamiento, es la Granada que ya no le pertenece, que ya no puede considerar suya. Pero que lo fue y por eso sigue hablándole a quien ahora se acerca a ella con otra piel, con ojos de viajero. En el fondo se trata de un viaje de la voz que nos habla hacia el fondo de sí misma, a las raíces históricas de la propia subjetividad, la ciudad, los amigos y los días que la fueron conformando. Por supuesto la subjetividad se encuentra partida entre el antes y el ahora, entre el *fue* y el *es*. De lo que nos habla el poema es entonces de la articulación del pasado con el presente (y de aquí la mirada inevitablemente melancólica o elegíaca), de los naufragios causados por el ayer en el hoy. O como ya hemos dicho: la extrañeza del reconocimiento, las trampas de una identidad inconsistente porque el yo implica una sucesión a menudo dispersa de estados, los límites inexactos del ser y del no ser.

El viaje en tren, la ciudad, los paraísos perdidos de la infancia y la adolescencia, como la vuelta obligada al Origen, permiten el diálogo con algunas de las mejores líneas de la poesía moderna. La Curiosidad (con mayúscula) mueve a los viajeros de Baudelaire. Los verdaderos viajeros sólo

[Continúa en la página siguiente]

Miguel Ángel GARCÍA

parten por partir, pero al final de todo viaje, saciada la curiosidad en las voluptuosidades extrañas, se encuentran con el hastío, esa otra *flor del mal*. El viaje les devuelve, como un espejo, su propia imagen, de la que resulta imposible escapar: «¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje! / Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer, / Mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen: / ¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!». De aquí el deseo de ir rumbo al fondo de lo ignoto, para encontrar *lo nuevo*, sea Cielo o Infierno. No obstante, el viaje de Nuria en su poema se dirige al fondo de lo conocido, por muy extraño que ya resulte, a un paraíso ya definitivamente cerrado para ella. En lo que sí coincide su viaje con el de Baudelaire es en la devolución de la propia imagen que trae consigo el regreso. Claro que nos encontramos con una imagen agrietada por el paso del tiempo, que no permite el reconocimiento absoluto, la conquista de esa paz que busca el viajero de Baudelaire y que lo impulsa a caminar como un loco. Está más cerca por tanto del sueño incumplido, del regreso sombrío y ausente que protagoniza el viajero que abre las *Soledades* machadianas; un poema en el que todo es tiempo, juventud perdida, porque todo es «dolor que añora o desconfía». En el viaje de Nuria en cambio no hay dolor, pero sí añoranza de lo que a pesar de todo no es posible identificar como propio, y desconfianza o cautela, como luego veremos, en los consuelos imaginarios que ofrece el pasado.

El inicio del poema orchestra un bien meditado juego entre el Norte y el Sur, como si estas latitudes trazaran de entrada la dirección obligada del viajero romántico, la geografía lírica de la huida. Pero no dibujan la mitología romántica del Sur, envuelta en nieblas septentrionales, sino un preciso camino de vuelta. No por casualidad el comienzo del viaje va acompañado de un escalofrío en los riñones, sensación orgánica que no traduce la expectación ante lo desconocido y largamente soñado con voluntad exótica, sino las alertas ante el reencuentro con una temporalidad sumergida. La cima nevada del Canigó, el macizo de los Pirineos franceses que inspiró todo un cancionero y el poema de Verdaguer ambientado en los tiempos de la Reconquista, queda ya a las espaldas. Que se trata de un viaje al pasado, de un camino que se desanda, lo vienen a confirmar los siguientes versos:

[Continúa en la página siguiente]

Miguel Ángel GARCÍA

Viajo al sur,
a los pies firmes
aferrados a las cuestas
del camino.

Viajo a las piernas
que imitaron la silueta de los álamos
llenando de vuelo trémulo mi pubis.

Viajo al sur de mi ser
ahí donde los juegos adolescentes,
empezaron a crecer.

Nada más claro que el ser y el sur se confunden. El sur como casa primera del ser. Tentado por el mito romántico de los orígenes, Hölderlin hizo de la Grecia clásica y del diálogo con los dioses antiguos, junto a la unidad del hombre con la Naturaleza, el motivo central de su producción poética. En ese mundo desaparecido, que sólo cabía representar sentimentalmente, aún podía palpitar el *Ser* que, de acuerdo con la lectura de Heidegger, había sido ocultado por el *ente*. Pero cabría añadir que el Ser a la vez palpita en el propio suelo natal, en la tierra materna, en una interpretación no menos romántica y nacionalista que también hace las delicias del Heidegger que ve en Hölderlin al *poeta del Poeta*. El viajero de Hölderlin siempre regresa a su origen patrio, a los suyos. La patria son las propias raíces, la pequeña comunidad rural enmarcada en un fondo indispensable de Naturaleza, más allá de las apelaciones a lo alemán, que también existen. El suelo patrio y la infancia han quedado inexorablemente ligados en la mirada del viajero que vuelve: «¡Oh tú, que antaño despertaste a mi corazón / del sueño de la infancia / y que con dulce fuerza me llevaste siempre más lejos y más alto! / Ahora vuelvo a ti más fiel y más sabio, / vengo a buscar paz, alegría, reposo entre las flores». El viajero de Hölderlin al fin halla un remanso de paz, a diferencia de lo que ocurre con el viajero de Baudelaire: «¡Cuánto tiempo, cuánto tiempo hace / que la paz de la infancia se volara! / Juventud, amor, placer, todo perdido, /

[Continúa en la página siguiente]

Miguel Ángel GARCÍA

pero tú, patria mía, / tú, sagrada y paciente, permaneces». No hay más patria que la de los propios orígenes, confundidos con la paz o el sueño de la infancia. Cuando el tiempo se ha encargado de hacer consciente al viajero de que todo se ha perdido en el camino, aún queda un lugar sagrado al que volver. El viaje «al sur de mi ser» que Nuria emprende en su poema guarda mucha relación con la utilización que los poetas contemporáneos han hecho de nociones como lo sagrado, la niñez, el paraíso perdido o la verdad del origen.

Las imágenes que hemos visto emplear en el pórtico del poema nos hablan de un afincamiento firme en la realidad que los pies pisan, pero también del titubeo que coincide con el despertar de los juegos adolescentes. Los versos citados bien podrían estar indicando la primera despedida del paraíso que es la infancia. La adolescencia, ese vuelo trémulo del pubis, como raya que separa la *sensibilidad infantil* de la *mentalidad adulta*. El breve ensayo que Jaime Gil de Biedma dedica a la importancia de estos dos conceptos para el poetizar de la experiencia comienza precisamente con esta idea de Baudelaire: «Le génie c'est l'enfance retrouvée à volonté». Quien no sepa salvar de algún modo su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, advierte a continuación Gil de Biedma, muy difícilmente llegará a ser poeta. La razón es muy simple: la sensibilidad infantil constituye un campo continuo y la poesía no aspira sino a lograr la unificación de la sensibilidad. Claro está que el autor de *Las personas del verbo* dialoga teóricamente con el Eliot que lamenta la *disociación de la sensibilidad* (la distinción entre idea, sentimiento y sensación) en la poesía moderna. La sensibilidad del poeta se encuentra emparentada con la del niño. La poesía aspira a afectar a nuestra sensibilidad completa, a poner en juego un proceso de mitificación que restaure la esencial unidad del campo continuo originario en el que (por lo que se refiere a su experiencia, no divorciada en compartimentos estancos) se mueve el niño. El desarrollo natural de la conciencia hace que el retorno a esa primitiva continuidad resulte para el poeta, conforme pasan los años, más difícil y precario. Hay una afinidad entre el niño y el poeta, pero lo que para el segundo es fundamentalmente problemático para el primero no lo es en

[Continúa en la página siguiente]

Miguel Ángel GARCÍA

absoluto; y de aquí la diferencia entre ambos: la sensibilidad continua es recreada en poesía a través de una mentalidad adulta, con lo cual la visión poética sólo alcanza validez objetiva dentro del poema que la expresa, en contra de lo que ocurre con la visión infantil.

Parece que todo el poema de Nuria no fuera sino ese regreso, desde una mentalidad ya adulta y exiliada, al territorio del origen y de la sensibilidad unificada. El desarrollo de la conciencia y el paso del tiempo han apartado al sujeto poético del lugar mítico de la fundación de su ser. O de su primera afirmación. A ese lugar ya sólo se puede volver transitoriamente. No se puede regresar del todo porque se nos antoja irremediablemente perdido. Quien echa atrás la mirada sabe que es víctima de un desalojo nostálgico.

Pero volvamos a la acción durativa del viaje y a los prolegómenos de la llegada. Habíamos dejado a Nuria con los Pirineos a las espaldas, en dirección al sur, camino del reencuentro con su ser adolescente. Decía Juan Ramón Jiménez que al viajar era siempre su alma la que viajaba entre las demás almas. En su compartimento Nuria también viaja sola, adentrándose en sí misma, con el murmullo de otros viajes alrededor, como hojas que se van acumulando en un estanque. De pronto la acción durativa del viaje ha terminado para dar paso a la irrupción en Granada:

Entro en sus vidas
por el balcón
y un huracán entra conmigo.
Son los días no compartidos
que el presente regurgita
llenándolo todo de palabras
y urgencias.

Quienes desarrollan su vida diaria desconocen el huracán que se les avecina, la entrada por el balcón de la viajera que llega con la urgencia de recuperar cuanto antes los días no compartidos. Lo decisivo en cualquier caso es esa idea del presente regurgitando el pasado perdido, la fusión del horizonte de hoy con el horizonte de ayer.

[Continúa en la página siguiente]

Miguel Ángel GARCÍA

Tras la súbita irrupción del viajero y el asalto a la cotidianidad de los otros se produce el reencuentro pausado con los amigos. Las imágenes que ahora se manejan son de carácter ilógico: las piernas de Encarna que condensan todos los tiempos, desde el tiempo de la Facultad al de las compras innecesarias; las casas que construye Cati desde sus rizos; los recorridos que inventa Lara desde su casa a su casa, pasando por su casa; el trepar de Linus a los rizos de Cati para ver las casas mientras los ladrillos se le suben por el delantal. Todos ríen y el yo verbal también lo hace. Pero tras la exultación inicial del regreso y el reencuentro con las vidas de los amigos llega el tiempo de la reflexión: «El pasado guarda agujas entre los cojines. / Por ello, a veces, es mejor caminar». Es la constatación de que la vuelta plena resulta imposible. Es la señal decisiva de que no se puede redimir el pasado y es preferible seguir hacia delante. Hay todavía lugar para algún otro encuentro, para alguna otra corroboración de que durante todo este tiempo se ha habitado en una realidad distinta de aquella a la que se vuelve (esos dos bebés que le han nacido entre los dedos a José Miguel).

La reflexión sobre las agujas que se olvidan en los cojines inicia el diálogo distanciado con la ciudad perdida, con las calles y las escenas que terminan por convertir a quien antes la habitó en un simple viajero. Son quizás los mejores momentos del poema. Están respirados desde la tensión entre el hoy y el ayer, entre el deseo de reconocer o de ser reconocido y la imposibilidad de hacerlo o de resultarlo, entre la seducción, el deseo de entrega y la cautela. Imposibilidad de reconocerse a través de los gestos que fueron familiares para el sujeto poético: «En la catedral las gitanas / no quieren leerme la mano / ni ofrecerme romero». Designio de no sucumbir a las tentaciones de una ciudad a la que no se puede volver (no es casual la imagen del encantador de serpientes):

Miro los ojos del encantador
sin desafíos o entregas.
El sonido de su flauta
desaparece calle abajo

[Continúa en la página siguiente]

Miguel Ángel GARCÍA

confundido entre otras seducciones
a las que no sucumbiré.

Queda así justificada la cautela en los pasos dados sobre los adoquines que han acumulado las edades del sujeto poético; y queda justificada la cautela de los ojos al aclimatarse a una luz «que ellos mismos nunca han dejado de reflejar / desde un entonces». La voluntad de resistir ante los encantos de una ciudad que lanza sus redes al viajero se explica únicamente desde la conciencia de regresar al lugar del que una se marchó y al que sabe que ya no ha de volver para quedarse: «Con cautela, / sumergiéndome en una ciudad / que me abraza sin cautela».

Los versos que siguen traslucen la desposesión y la distancia abierta entre la ciudad y el yo, el suelo del ser y el exilio. La pérdida es definitiva: «Nunca será mía...». Nunca serán ya más del sujeto poético, en efecto, otras estampas cotidianas de la ciudad (la vendedora de flores de la esquina, las fritangas para turistas), como no será suyo, en actitud de denuncia, el hormiguero blanco de ladrillos que asfixia la Vega granadina. La *condena* para la voz que nos habla también se cifra en la pérdida de los ritos de la amistad: las llamadas de teléfono, las citas, las cervezas. Pero la viajera también reconoce el *premio* de la vuelta en sí misma, la recompensa del regreso efímero e inesperado, más allá de la alegría y el escozor que han supuesto el viaje hacia la prehistoria de la propia subjetividad, el regreso del ayer al hoy:

Mi premio
es esta sonrisa
que se me ha apoderado de la cara
desde que la ciudad
se despertó sin saber
que yo llegaba,
ajena en sus atascos
y en su bostezo lánguido,
de la que se sabe nacida
para enamorar.

[Continúa en la página siguiente]

Miguel Ángel GARCÍA

En estos pocos versos se desnuda toda una postal elegíaca de Granada: la ciudad moderna y sus atascos de tráfico, el bostezo lánguido de la vieja ciudad del sur, en el fondo provinciana, la ciudad mágica que cautiva y enamora. Cancelado el diálogo con la temporalidad sumergida de la ciudad, con los orígenes del yo, la viajera se pone otra vez en marcha. El final del poema nos remite circularmente a su comienzo. El viaje inicia y clausura el texto:

El tren que me lleva a mi país
se ha estacionado desde la mañana
en la vía irregular
que separa mis cabellos en dos mitades
resbalándose gozoso por mis rizos
en español.

Cabe preguntarse si no es el mismo tren que corría al principio del texto rumbo al sur, el tren en que Nuria viajaba sola hacia sí misma, como si estuviéramos aún en el punto de partida. No obstante cabe pensar, con mayor lógica, que es el tren de retorno al país de procedencia, que ese país suyo al que se vuelve Nuria, con sus rizos gozosos en español, es la Francia a la que un día se marchó. Este retorno al hoy cierra transitoriamente el tiempo del ayer. Transitoriamente sólo, porque la subjetividad del viajero se halla partida, como señalábamos en su momento, entre el presente y el pasado, el origen y el exilio, el paraíso y la historia. En su construcción ilógica lo indica muy bien la imagen de la vía irregular que separa los cabellos de Nuria (de la persona poética detrás de la que Nuria se disfraza) en dos mitades: francesa y española. Algo así como si los rizos rubios de Nuria, gozosos ahora en español, fueran conscientes definitivamente de su vida bilingüe.

Laura Ruiz

La sombra de los Otros ¶ La mujer del guerrero

LA SOMBRA DE LOS OTROS

Yo he estado sola en el fondo de mi casa
y he sentido tras de mí una sombra cálida.
He tenido miedo de volverme y no hallar nada.



Laura Ruiz

La sombra, lo sé, ha intentado acariciarme el cabello,
suave,
levemente para que no lo note,
para que no sepa cuánto me cuida.
La sombra quisiera acariciarme despacio,
teme que me eche a llorar
porque sé que no merezco la recompensa.

Los días en que menos buena he sido
es justo cuando se me aparece
y la veo ir y venir,
me mira escoger el arroz, lavarlo.
Me mira conectar el radio y ponerlo muy alto
para no oírme a mí misma,
me mira cuando pego la espalda a la pared
y me voy dejando caer, llorando,
hasta llegar al suelo.

La sombra, lo sé, es quien me dicta,
me examina y me indica en las esquinas
a dónde mirar para no morir atropellada.
Todo lo someto a su juicio
y nadie lo sabe,
creen que no consulto jamás,
que no pido ayuda,
que no me equivoco.

Yo he estado sola en el fondo de mi casa
y he sentido tras de mí una sombra cálida.
Sólo yo sé cuántas veces no la merezco,
yo he estado sola y he sentido una sombra cálida.
Yo he sentido miedo de volverme y no hallar nada.

Laura Ruiz

LA MUJER DEL GUERRERO

Yo pude ser la mujer de un guerrero,
para eso me educaron en casa,
pusieronme el corazón muy fuerte,
tanto como el de mi madre
—“que mira cómo lucha”.

Yo esperaríamuy quieta las noticias de la batalla
no lloraría por la pérdida
yo estaría seca en el entierro.

Yo no pude ser la mujer de un guerrero,
yo elegí mal,
yo fui mal elegida.
Yo nunca conseguí endurecer mi corazón,
yo no pude estarme siquiera un instante quieta.

Yo elegí mal,
yo fui mal elegida
y el que creí mi amado estalló un día,
lloré por la pérdida.
No hubo entierro, ni cadáveres siquiera
pero tuve la atroz idea
de haber quedado casi seca.

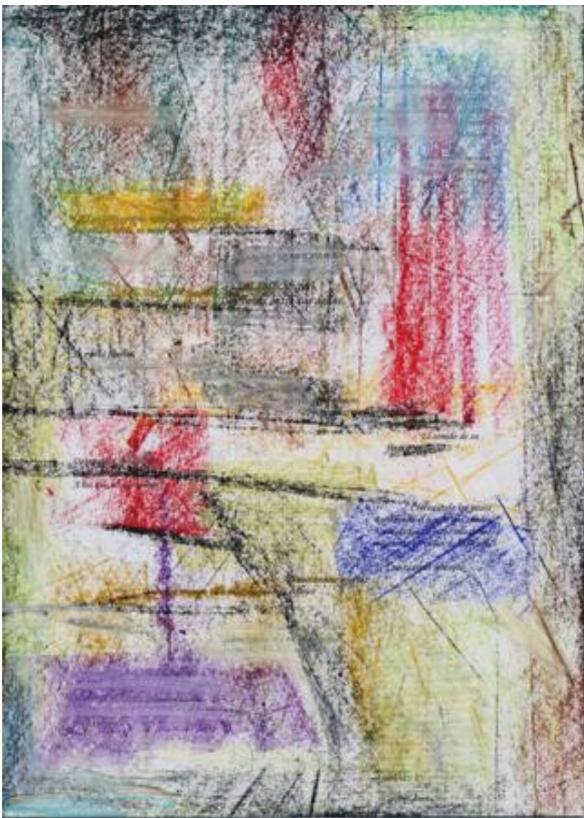
Yo no pude ser la mujer de un guerrero,
yo quedé con el corazón cálido,
extraño, no ardiente, no frío;
sólo cálido.
En casa no entienden.

Laura Ruiz

En casa no entienden que todos los guerreros han muerto,
que ninguno anda por el mundo buscando compañía.

Los guerreros han muerto sin que yo pudiese
conocer alguno jamás.

Los guerreros se han marchado no sé a dónde
y en casa me miran, mustia, delgada,
pero no entienden.



[*La sombra de los Otros* y *La mujer del guerrero* pertenecen al libro *La sombra de los otros*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1996.]

Una lectura de Laura Ruiz

Álvaro SALVADOR
(Universidad de Granada)

Laura Ruiz nació en 1966 en la ciudad de Matanzas de Cuba. Allí vive y allí trabaja en el Taller Editorial Vigía, elaborando unas extraordinarias y bellísimas ediciones artístico-artesanales. Laura Ruiz ha publicado varios libros de poemas: *La sombra de los otros* en 1994, *Queda escrito* en 1998, *Lo que fue la ciudad de mis sueños* (que en realidad era una recopilación de los libros anteriores) en 2000, *El camino sobre las aguas* en 2005, y tiene a punto de publicación un último poemario titulado *A qué país volver*. Ha sido incluida en numerosas antologías, publicadas en Cuba y en otros países, traducida a varios idiomas y considerada como una de las poetas más interesantes en el panorama actual de la poesía cubana.

Me gusta dividir a los poetas en dos categorías: los que son poetas que viven “en poeta”, que se publicitan a sí mismos sin ningún tipo de pudor, cultivando los aspectos más espectaculares del gesto poético, y aquellos otros que yo llamo poetas “discretos”, que pasan por la poesía, y sobre todo sobre los cenáculos literarios en general, de puntillas, sin hacerse notar, dejando sus poemas desperdigados por revistas, libros y tertulias como explosivos de relojería, que estallan cuando el auditorio menos se lo espera. Laura Ruiz pertenece, sin duda, a esta última categoría. Su poesía es tan elegante como ella misma lo es en sus modales, en su buen gusto y en su timidez, tan elegante y tan misteriosa como su misma ciudad, conocida durante mucho tiempo como la “Atenas de Cuba”. Como ha señalado Abilio Estévez, hay mucho de la discreción y elegancia de la ciudad de Matanzas, de la ciudad de sus sueños, en la propia Laura Ruiz. Su poesía es descaradamente diáfana, es decir, posee la claridad de quien conoce bien las dificultades de la expresión y sabe combatirlas con paciencia y grandes dosis de trabajo hasta hacerlas transparentes. Pienso que la poesía de Laura Ruiz —con el eco de los grandes maestros al fondo: Eliseo Diego, García Marruz...— materializa uno de los más interesantes logros de la poesía cubana del siglo XXI, el hermanamiento entre la tradición reflexiva y meditativa de esta poesía —elaborada a partir de su escenografía más

[Continúa en la página siguiente]

Álvaro SALVADOR

doméstica y cotidiana—, y la tradición irracionalista, tan útil para la representación de los fantasmas de la subjetividad.

Uno de los pilares en los que se fundamenta la ejecución de un poema es, sin duda, el proporcionado por su atmósfera. A veces, la escenificación de esa atmósfera arranca desde el título mismo: “La sombra de los otros”, título tan sugerente como para dar nombre a un libro entero. Este título, que es también un verso que es también, por sí mismo, un poema, coloca al lector en una situación emocional preconcebida que tiene que ver con uno de los conflictos más importantes del ser humano, pero también de la creación artística: el conflicto entre el individuo y la colectividad, entre el “yo” y el nosotros, entre la capacidad creadora subjetiva y el débito que esa capacidad tiene con la tradición, con los otros, con el nosotros creador de la historia.

Sin embargo, en sus primeros versos y sin perder la atmósfera del título, el poema de Laura Ruiz que nos ocupa parece querer marcharse por otros derroteros:

Yo he estado sola en el fondo de mi casa
y he sentido tras de mí una sombra cálida.
He tenido miedo de volverme y no hallar nada.

¿Qué derroteros? Quizá los del misterio sobrenatural, la escenificación de la “presencia sentida” de la figura fantasmagórica, tan frecuente en el imaginario universal. No obstante, esta variación no altera la atmósfera edificada desde el título, sino que, muy al contrario, la refuerza y en cierto modo la va llenando de sentido. A continuación, el poema suaviza esa inquietante imagen inicial, a través de la comunicación corporal directa, a través de la materialización de la ternura:

La sombra, lo sé, ha intentado acariciarme el cabello,
suave,
levemente para que no lo note,
para que no sepa cuánto me cuida.

[Continúa en la página siguiente]

Álvaro SALVADOR

La sombra quisiera acariciarme despacio,
teme que me eche a llorar
porque sé que no merezco la recompensa.

La sombra es una sombra benéfica, que acaricia, que cuida y que parece prometer una recompensa, inmerecida por parte de “la” sujeto que protagoniza el poema. La sombra la quiere y se aparece en los días más inesperados, y la vigila y la cuida hasta en los más humildes actos cotidianos. La sombra es una sombra protectora, benéfica, la sombra de un ángel de la guarda. Pero un ángel de la guarda que, muy pronto, se revela también como sombra prometeica además de protectora, como inspiradora del proceso creador:

La sombra, lo sé, es quien me dicta,
me examina y me indica en las esquinas
a dónde mirar para no morir atropellada.
Todo lo someto a su juicio
y nadie lo sabe,
creen que no consulto jamás,
que no pido ayuda,
que no me equivoco.

La sombra resulta ser el “secreto” de la creación. Y esta idea se intensifica con la coda final que repite los tres primeros versos, a la vez que construye una especie de *leit motiv* en el que se repiten todos los motivos principales del poema, insistiendo una vez más en la idea de la concesión de dones inmerecidos:

Yo he estado sola en el fondo de mi casa
y he sentido tras de mí una sombra cálida.
Sólo yo sé cuántas veces no la merezco,
yo he estado sola y he sentido una sombra cálida.
Yo he sentido miedo de volverme y no hallar nada.

[Continúa en la página siguiente]

Álvaro SALVADOR

La sombra fantasmal que la protagonista del poema siente cada día, en cada uno de los actos que realiza, desde los más modestos como escoger el arroz o conectar la radio, hasta los más amargos como el llanto o el sufrimiento, o incluso los sublimes relativos al proceso creador, es una sombra benefactora, protectora, angelical, pero también prometeica, creadora, la sombra que está detrás de los éxitos inmerecidos de la protagonista poética. Y ¿quién es esa sombra? La sombra de los otros, de los demás, de los seres humanos que pueblan la tierra, o de sus fantasmas y sus ángeles. Y de sus fantasmas y sus ángeles.

En el poema siguiente de los seleccionados, “La mujer del guerrero”, lo primero que se advierte es un tono característico, es decir, los acordes que nos hacen reconocer una voz personal:

Yo pude ser la mujer de un guerrero,
para eso me educaron en casa,
pusieronme el corazón muy fuerte,
tanto como el de mi madre
—“que mira cómo lucha”.

Se aprecia, pues, inmediatamente, el tono con el que una voz poética procura distinguirse de las demás, o al menos distinguirse generacionalmente o señalarse dentro de un grupo o de una inclinación poética. Tono y atmósfera, personales y conseguidos, que siempre están presentes y son fácilmente identificables en la poesía de Laura Ruiz. En este segundo poema, la atmósfera épica nos conduce de inmediato, desde las resonancias homéricas (“Yo esperaríamuy quieta las noticias de la batalla/ no lloraría por la pérdida/ yo estaría seca en el entierro”...) al planteamiento directo de una problemática claramente actual:

Yo no pude ser la mujer de un guerrero,
yo elegí mal,
yo fui mal elegida.
Yo nunca conseguí endurecer mi corazón,

[Continúa en la página siguiente]

Álvaro SALVADOR

yo no pude estarme siquiera un instante quieta.

El rol de la mujer en la sociedad contemporánea, una mujer que no puede resignarse a ser ni “descanso del guerrero”, ni “viuda del guerrero”, no tanto por rebeldía o por resistencia intelectual, sino simplemente por imposibilidad física, corporal:

Yo elegí mal,
yo fui mal elegida
y el que creí mi amado estalló un día,
lloré por la pérdida.
No hubo entierro, ni cadáveres siquiera
pero tuve la atroz idea
de haber quedado casi seca.

Los tópicos de la tradición patriarcal son ennoblecidos al relacionarlos con sus orígenes en la tradición clásica, creando al mismo tiempo una atmósfera noble en el poema cuyas resonancias remiten a esa misma escritura clásica, pero la metáfora, que remite a Penélope, a Andrómaca y a tantas otras, se diluye en la cotidianidad de las vidas anónimas de los seres humanos modestos y actuales. El guerrero/esposo, antes príncipe azul, estalla un día, desaparece, sin dejar siquiera cadáver, y la protagonista queda extrañamente seca. La metáfora ha estallado como el amado, desvelando la mentira de la mixtificación del rol femenino. Aunque la vida no se acaba ahí:

Yo no pude ser la mujer de un guerrero,
yo quedé con el corazón cálido,
extraño, no ardiente, no frío;
sólo cálido.

El personaje poético, desde la desmitificación de la metáfora descubre su verdadero sentir no heroico (“no ardiente, no frío”) sino simplemente real,

[Continúa en la página siguiente]

Álvaro SALVADOR

humano: "cálido". Sin embargo, tendrá que sufrir igualmente la desorientación de no saber qué hacer con esa condición cálida:

En casa no entienden.

En casa no entienden que todos los guerreros han muerto,
que ninguno anda por el mundo buscando compañía.

Lo que la sociedad espera de ella no tiene nada que ver con la nueva condición que ella misma se ha descubierto, sino con el antiguo rol, el rol tradicionalmente atribuido a los seres de su condición social y sexual, a pesar de que las condiciones han desaparecido, a pesar de que no existe la épica, ni siquiera la épica más contemporánea, la épica de Sierra Maestra o de Angola, sino solamente un mundo prosaico desprovisto de toda clase de aura:

Los guerreros han muerto sin que yo pudiese
conocer alguno jamás.

Los guerreros se han marchado no sé a dónde
y en casa me miran, mustia, delgada,
pero no entienden.

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Carlos Barbarito

Nació en Pergamino, Argentina, el 6 de febrero de 1955. Su obra comprende libros de poesía y de crítica de artes plásticas. En el primero de estos géneros, publicó: *Poesía quebrada*, *Teatro de lirios*, *Éxodos y trenes*, *Páginas del poeta flaco*, *Caballos y otros poemas*, *Parte de entrañas*, *Bestiario de amor*, *Viga bajo el agua*, *Meninas/Desnudo y la máscara*, *El peso de los días*, *La luz y alguna cosa*, *Desnuda materia*, *La orilla desierta*, *Piedra encerrada en piedra* y *Figuras de ojo y sombras*. En crítica de artes plásticas, editó: *Acerca de las vanguardias*, en *Arte argentino siglo XX*; y *Roberto Aizenberg. Diálogos con Carlos Barbarito*. Son varias las antologías que recogen su obra poética: *Nacer en los 50*, *Four Argentine Poets*, *Breve muestra de la poesía contemporánea del Río de la Plata*, *70 poetas argentinos 1970-1994*, *La otra primavera*, *Poesía argentina año 2000* y *Voix d'Argentine*. Entre las distinciones obtenidas por el autor figuran: Premio Fundación Alejandro González Gattone, Premio Fondo Nacional de las Artes, Premio Dodero de la Fundación Argentina para la Poesía, Premio Bienal de Crítica de Arte Jorge Feinsilber, Premio César Tiempo, Premio Raúl Gustavo Aguirre de SADE, Menciones de Honor Leopoldo Marechal y Carlos Alberto Débole, Gran Premio Libertad, Premio Francisco López Merino, Premio Hespérides, Premio Iparragirre en España, y Mención Plural de México. Figura en el *Diccionario de autores argentinos* y en el *Inventario Relacional de la Poesía en Lengua Española*, editado en CD. Sus artículos, ensayos y demás textos fueron publicados en diarios, revistas y páginas de Internet (*Casa de las Américas*, *Aérea*, *Creación*, *ZonAlta*, *Plural*, *El nuevo cojo*, *Espéculo*, *Letralia*, *Verbigracia*, *Cajón de letras*, *Art&*, *Off Course*, *Cyberhumanitatis*, *EOM*, *Crítica*, *México Volitivo*, *Textosentido*, *Respiro*, *Hiperfeira*, *Etcetera*, *Hispanic Culture Review*, *Arte da palavra*, *Maison de la poesie Namur*, *El fantasma de la glorieta*, *Nave de palavra*, *Triplov*, *Il Bolero de Ravel*, *El viejo faro*, *Enfocarte*, *Argos*, *Margencero*, *Arteuna*, *Wakan*, *A garganta da serpente*, *Poetry Superhighway*, *Corner*, *Mapale*, *Words-Myth*, *Imaginando*, *El hilo de*

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Ariadna, Archipiélago, Logogrifo, Los noveles, Architechum, Banda hispánica, Diez dedos, Pornókrates, Sentinel Poetry, The Web Poetry Corner, Punto seguido, Ecognosco, Matérika, Le chasseur abstrait, Poemhunter, Artxworld, entre otras). Sus textos sobre arte y literatura y su obra poética están traducidos, en parte, al inglés (por Brian Cole, Héctor Ranea, Stefan Beyst, y Ricardo Nirenberg), al francés (por Chantal Enright, Jean Dif, Frie Flammend y Elina Kohen), al portugués (por Andréa Santos, Andréa Ponte, Ana María Rodríguez González, Rudolph Link y Alberto Augusto Miranda) y al holandés (por Stefan Beyst). Es miembro del Consejo Editorial de la revista *Matérika* de San José de Costa Rica e integra el staff de *Los noveles* y *Ars Creatio*.

**Justo Bolekia Boleká**

Justo Bolekia Boleká (Santiago de Bancy, Bioko, 1954) es doctor por la Universidad Complutense de Madrid y catedrático de Filología Francesa en la Universidad de Salamanca. Junto a sus numerosos libros de ensayo, estudios sobre la lengua bubi y la literatura oral africana, es autor de los poemarios *Löbelä* (Madrid, Sial Ediciones [Colección Casa de África, 5], 1999) y *Ombligos y raíces* (Madrid, Sial Ediciones [Colección Casa de África], 2006). Cuenta, asimismo, con el poemario inédito *Las reposadas imágenes de antaño*. Algunos de sus poemas aparecen recogidos en revistas como *Wasafiri*, 31 (2000), *Extramuros*, 15-16 (1999), etc. Aparece en las antologías poéticas *Literatura de Guinea Ecuatorial* (de Donato Ndongo-Bidyogo y Mbare Ngom, 2000) y *La voz y la escritura. 80 nuevas propuestas poéticas* (Madrid: Sial Ediciones / Comunidad de Madrid, 2006), etc.

Es también contador de cuentos africanos y cantador de romanzas. Su obra ha atraído la atención del hispanismo americano, con entrevistas publicadas en revistas especializadas como la *Afro-Hispanic Review*. Es protagonista del documental *Llegar al Cielo* (del director Tony Romero),

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

estrenado en julio de 2006 en el Festival Internacional de Raíces Negras de Atlanta (USA).

**Aurora Luque**

Aurora Luque (Almería, 1962) es Licenciada en Filología Clásica por la Universidad de Granada y trabaja desde 1988 como profesora de Griego Antiguo en un Instituto de Bachillerato de Málaga.

Entre sus obras literarias, muchas de ellas traducidas a otras lenguas, pueden destacarse *Hiperiónida* (Granada, Zumaya, 1982), que recibió el Premio "García Lorca" de la Universidad de Granada en 1981; *Problemas de doblaje* (Madrid, Rialp [Col. Adonais nº 470], 1990), accésit al Premio "Adonais" 1989; *Carpe noctem* (Madrid, Visor, 1994), premio "Rey Juan Carlos" 1992; *Transitoria* (Sevilla, Renacimiento, 1998), accésit al Premio "Rafael Alberti" 1997 y Premio Andalucía de la Crítica 1998; *Camaradas de Ícaro* (Madrid, Visor, 2003), premio Fray Luis de León; o *Carpe verbum* (Málaga, Monosabio, 2004). Asimismo, ha desempeñado una intensa labor como traductora y crítica literaria.

Dirige la editorial Narila y codirige, junto al poeta Jesús Aguado, la colección de poesía internacional "MaRemoto". Pertenece al consejo de redacción de la colección de poesía "Puerta del mar". Es miembro del Consejo Asesor del Centro de Publicaciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), del Consejo Rector del Instituto Municipal del Libro de Málaga y del Consejo Social de la Universidad de Málaga. Por otra parte, colabora como articulista del Diario Sur de Málaga y en la prensa literaria (Clarín, Hélice, El laberinto de Zinc, Zurgai, Atlántica, Gulnara, Ficciones, Litoral, El maquinista de la generación, Sibila, El fingidor, etc.).



[Continúa en la página siguiente]

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

Chantal Maillard es doctora en Filosofía y ha desarrollado su actividad profesional como Profesora Titular de Estética y Teoría de las artes en la Universidad de Málaga. Se especializó en Filosofía india en la Universidad de Benarés (India). Es autora de numerosos ensayos como *Rasa. El placer estético en India* (Indica Books), *La razón estética* (Laertes), y de diarios como *Filosofía en los días críticos*, *Diarios indios* y *Husos*, los tres publicados en Pre-textos. Entre sus libros de poemas podemos destacar: *Hainuwele* (1990, 2002), *Poemas a mi muerte* (1994), *Conjuros* (2001) y *Lógica borrosa* (2002). Con *Matar a Platón* (2004) obtuvo el Premio Nacional de Poesía. A lo largo de su carrera ha colaborado con los periódicos españoles más importantes, y actualmente lo hace regularmente con el Suplemento Cultural de El País. Su obra ha sido traducida al alemán y al neerlandés.

*Eugenio Maqueda Cuenca*

Eugenio Maqueda Cuenca nació en Jaén en 1973, aunque ha vivido en ciudades como Granada, Córdoba, Madrid o Londres. Es Licenciado en Filosofía y Letras, Doctor en Filología Hispánica y ha cursado también estudios de Derecho y Traducción e Interpretación. Desde el curso 1999-2000 es profesor del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Jaén.

Ha publicado varias decenas de trabajos de investigación literaria, en revistas y editoriales como Visor, Península o Akal, entre los que destacan los dedicados a Jaime Gil de Biedma, poeta que estudió en su tesis doctoral.

Su primer poemario, *Universos paralelos*, el único que ha publicado hasta ahora, obtuvo el XV Premio de autores noveles de la Diputación de Jaén y fue finalista del IX Premio "Surcos" de poesía.

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

También ha sido finalista del XIX Premio de Poesía San Juan de la Cruz (Ávila) y, como narrador, ha obtenido el segundo premio del III Certamen Internacional de relato corto “*Encarna León*”, de la Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla, certamen del que también fue finalista en la siguiente edición. Recientemente, se le ha concedido un accésit del XI Certamen Arte Joven Latina de Madrid.



Nuria Prats Fons

Nacida en Melilla en 1964, llegó al puerto de Barcelona en 1969, ciudad en la que permaneció hasta 1980, para luego trasladarse con su familia, primero a Castellón y un año más tarde a Granada, donde se doctoró en Filología Hispánica. La beca postdoctoral la llevó hasta Francia en 1995, donde reside desde entonces. Actualmente es profesora titular de español en la Universidad de Aviñón. Ha publicado el poemario *Callejón oscuro* (Granada, Diputación, col. Maillot Amarillo, 2004) y espera publicar próximamente su siguiente libro, *Ley de Extranjería*. Participó en la exposición colectiva *El aliento de la hoja* (La Caixa, Sarriá de Ter, 2004), con sus móviles-poemas. En la primavera de 2007 presentará una nueva producción de ellos en la exposición *Atajos del equilibrio* (Fundación José Niebla, Casavells, Girona).



Laura Ruiz

Laura Ruiz Montes nace en Matanzas, Cuba, en 1966. En 1988 da a conocer su primer libro de poesía, bajo el título *Queda escrito*; tras este poemario, no ha dejado ya de publicar: *La sombra de los otros* (1994), *Esperando un príncipe* (1995), *Crónicas de la vigilia* (1998), *Lo que fue la*

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

ciudad de mis sueños (2000), *El camino sobre las aguas* (2004). Por último, está en proceso de edición su último libro, *A qué país volver*. También es autora teatral; en esta faceta podemos citar su obra *A ciegas*, publicada en 2005. Se trata de una de las voces más importantes de la reciente poesía cubana. Textos suyos han aparecido en múltiples antologías sobre la práctica poética en Cuba, como la que la editorial Verbum preparó en 2002 (*Antología de la poesía cubana*) o la de la Fundación José Manuel Lara, de Sevilla, *La Piel del Jaguar. 25 Poetas Hispanoamericanos ante un nuevo siglo* (2006). También ha participado en publicaciones periódicas tan importantes como *El caimán barbudo*, *Casa de las Américas* o *La gaceta de Cuba* y ha sido traducida al inglés, al alemán o al sueco, entre otros idiomas. Igualmente debemos destacar su labor en el ámbito de la edición. Actualmente es la editora principal de Ediciones Vigía (donde trabaja desde 1989) y dirige *La Revista del Vigía* de esa misma editorial.

La maleta del pintor o De cómo leer las ilustraciones de “Adarve”, II

Carmen CONTI JIMÉNEZ
(Universidad de Jaén)

Ricardo Rocío Blanco nace en Venezuela hace unos cincuenta años. Su infancia y juventud transcurren en Tenerife, donde comienza sus estudios musicales y expone junto a otros jóvenes pintores. Obtiene el título de profesor de música y concertista por el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Se traslada a Venezuela, donde ejerce durante unos años como concertista en la Escuela Superior de Música J. A. Lamas de Caracas y realiza distintas exposiciones en solitario. Su carrera como profesional de la música se desarrolla sobre todo en Alemania, donde ejerce como profesor de música en la Musikschule des Emslandes eV. Durante esta etapa, continúa participando en exposiciones colectivas e individuales. Debido a una grave dolencia física, se ve obligado a abandonar la docencia y su vida profesional como músico. En la actualidad, vive y pinta en Jaén, ciudad en la que ha expuesto durante estos últimos años. Podemos encontrar algunas de sus creaciones en distintas colecciones privadas de instituciones y particulares, como Emslaendische Volksbank (Meppen, Alemania), Klavier Museum (Viena), Caja Granada, La General (Jaén) y Caja Jaén, Obra Socio-Cultural (Jaén).

El trabajo de Ricardo tiene muchos registros, que se observan no sólo en el empleo de distintos materiales y técnicas, sino en el mundo recreado en su pintura. Aunque su trabajo oscile entre el blanco y negro más sombrío y una amplia paleta de color, toda su obra cobra unidad al entenderse como un viaje imaginario. Ese viaje puede tener la apariencia de un camino directo a la felicidad, optimista y cándido. Pero, como todo viaje que se precie, esconde a veces personajes oscuros que, sacados de un sueño, se cuelan en la luz. Esos personajes lanzan miradas perturbadoras que se agazapan en el color o tienen rostros entrecruzados que buscan al otro. Si cree usted que todo es lindo y tierno, que los paisajes siempre son bucólicos, que, en general, viajamos bien provistos de equipaje, se equivoca. Ese viaje al color y la luz de la obra de Ricardo no es más que una primera lectura de la felicidad. El viaje más profundo hay que encontrarlo en esos abismos sugeridos de los que parecen salir figuras antropomorfas que luchan por mantenerse en equilibrio. Esos seres que parecen colarse en el cuadro nos recuerdan que no debemos

[Continúa en la página siguiente]

Carmen CONTI JIMÉNEZ

mirar, como la urraca, a lo que brilla, sino estar en el cuadro y atrevernos a llegar al final del viaje con la maleta vacía.

Ricardo ha querido componer para el número dos de *Adarve* un libro de imágenes con los poemas de la revista. Ha creado un objeto artístico nuevo a partir de la destrucción física del texto escrito. El libro de imágenes, que constituye una obra paralela a la propia revista (o un libro en paralelo), consta de *Portada*, trece ilustraciones y el *Epílogo*, que cierra el libro de imágenes y los contenidos de la revista con una lectura inversa de *Adarve: Evrada*. Al igual que algunos griegos veían las edades del hombre como una sucesión de períodos que se repiten inexorablemente, así *Evrada* nos conduce de nuevo a la primera página de *Adarve*. La lectura que haré de este libro de imágenes será también en clave de viaje; un viaje en trece movimientos que comienza en la oscuridad de *Viajo al sur* y termina en el color de *Sonido final*. Cabe la posibilidad de que dicho viaje sea de ida y vuelta: *Adarve-Evrada / Evrada-Adarve*. El precio, en cualquier caso, será el mismo. Mi viaje personal comienza abriendo la portada de *Adarve* y tiene como destino la luz. Mis primeros pasos se aventuran por una flecha luminosa que, sobre el negro profundo, marca inexorablemente el fondo de la imagen. Y allá voy, dejándome caer, ciega, por esa rampa inclinada. A diferencia de Alicia, yo en mi viaje sólo tengo una galletita que reza *Viajo al sur*. Viajo al Sur, pese a todo. Esa rampa de bajada me conduce hasta *La vía irregular*, de la que logro escapar subiendo uno a uno los peldaños rojos. Por suerte, al final de la escalera veo un paisaje lácteo con árboles, quizá *¿Álamos?* Ese lugar podría ser un buen sitio en el que quedarse y echar raíces, me digo. Sin esperarlo, a la luz le vuelve a caer la noche, como en otros lugares conocidos, y el cielo se puebla de *Flecos* negros. Atraída por lo oscuro, ese paisaje nocturno y yo nos quedamos *Amarrados* durante días. Nadie pasa, no se ve nada. ¿A quién pedir ayuda? Pues yo misma lanzo las alas y logro huir de retorno a mi camino. Antes de llegar a la primera parada decisiva de mi viaje, me topo con los *Ancestros*. Ésos siempre están ahí, siempre regresan. Para bien o para mal, me persiguen con las maletas llenas; y yo, ligera de equipaje. Como en todas las aventuras esenciales, el protagonista llega a una *Encruzijada* en el

[Continúa en la página siguiente]

Carmen CONTI JIMÉNEZ

camino. No pienso ni un segundo: de todas formas, al elegir se deja de ser libre. Pues tomo el camino de en medio. Ése parece ser el bueno, pues el cielo se despeja en *Colgón* y me presenta otro juego *Contrapunteado* de geometrías coloristas. ¿Es la felicidad?, ¿ha llamado a mi puerta? Creo que sí, que está ahí, pero me asusta el título de *Disonante* y quedo presa en *Enrejado*, cuando ya pensaba en lo dulce de la vida. Ricardo me ha dado un respiro, finalmente. Después de la oscura ventana que se abre entre dos escuetas líneas amarillas, me ha reservado el *Sonido final*: ha puesto rojo, azul, morado y amarillo. Aunque con negro, me ha regalado el color para el final de mi viaje.

LA RECETA DE LAS ILUSTRACIONES Y DE CÓMO ESCUCHARLAS

Ricardo Rocío ha utilizado los siguientes materiales para la creación de las ilustraciones del número dos de *Adarve*:

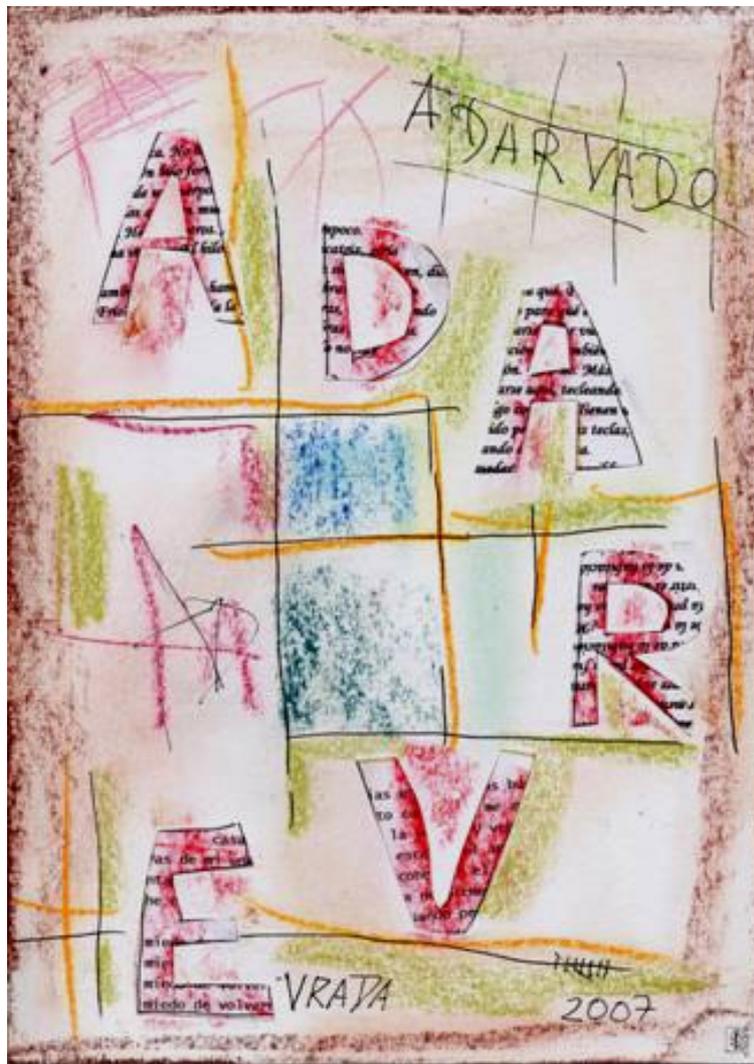
- Poemas
- Papel
- Impresora
- Pinceles
- Lápices
- Dedos
- Tijeras
- Pegamento
- Agua
- Tinta
- Acuarela
- Pastel graso
- Música
- Otras cosas...

Las ilustraciones han sido creadas (y, por tanto, se pueden acompañar) de las piezas musicales que se describen a continuación:

[Continúa en la página siguiente]

Carmen CONTI JIMÉNEZ

- Viajo al sur, La vía irregular y ¿Álamos?: Caetano Veloso, *Vuelvo al sur*.
- Flecos, Amarrados, Ancestros, Encrucijada, Colgón: Brahms-Schönberg, *Cuarteto para piano Op. 25*.
- Contrapunteado y Tachones: Bach- Schönberg.
- Disonante y Enrejado: Taverner, "Thunder Entered Her": *Annunciation, The Lament of the Mother of God*.
- Sonido final: Taverner, "Thunder Entered Her": *God is With Us (Finale)*.



Índice de ilustraciones

Ricardo ROCÍO BLANCO:

Preludio [[Portada](#)]

Viajo al sur [[Pág. 8](#)]

La vía irregular [[Pág. 25](#)]

¿Álamos? [[Pág. 27](#)]

Flecos [[Pág. 42](#)]

Amarrados [[Pág. 43](#)]

Ancestros [[Pág. 44](#)]

Encruzcijada [[Pág. 72](#)]

Colgón [[Pág. 75](#)]

Contrapunteado [[Pág. 84](#)]

Tachones [[Pág. 87](#)]

Disonante [[Pág. 88](#)]

Enrejado [[Pág. 99](#)]

Sonido final [[Pág. 102](#)]

Epílogo (evrada) [[Pág. 118](#)]



Enlaces con otros recursos electrónicos dedicados a las Letras Hispánicas

[Artifara](#) (Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas)

[Analecta malacitana](#) (Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de Málaga)

[e-Humanista](#) (Journal of Iberian Studies)

[Especulo](#) (Revista de estudios literarios)

[Etiópicas](#) (Revista de Letras renacentistas)

[Lemir](#) (Revista de Literatura española medieval y del renacimiento)

[La Perinola](#) (Revista de investigación quevediana)

[Revista de Erudición y Crítica](#) (Editorial Castalia)

[Signa](#) (Revista de la Asociación Española de Semiótica)

[Centro para la Edición de Clásicos Españoles](#)

[Biblioteca virtual Miguel de Cervantes](#)

[Biblioteca Nacional](#)

[Editorial Cátedra](#)

[Real Academia Española](#)