

ADARVE

REVISTA DE CRÍTICA Y CREACIÓN POÉTICA



TABLA DE AUTORES

Poemas:

Juan Carlos ABRIL ¶ Amalia BAUTISTA ¶ Gustavo CASO ¶
Ana MARTÍN PUIGPELAT ¶ Carlos MARZAL ¶ Gracia MORALES ¶
Julia PIERA ¶ Raúl ZURITA

Estudios críticos:

Felipe Tomás BUENO MAQUEDA ¶ Ángel Luis PRIETO DE PAULA ¶
Daniel MESA GANCEDO ¶ Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN ¶
Francisco DÍAZ DE CASTRO ¶ Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO ¶
Esther RAMÓN ¶ Andrés FISHER

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-NY), Marcial RUBIO ÁRQUEZ (Universidad de Nápoles-Federico II), Margaret H. PERSIN (Rutgers, Universidad Estatal de Nueva Jersey), Aldo RUFFINATTO (Universidad de Turín), Jenaro TALENS (Universidad de Ginebra)

Asesora artística: Carmen CONTI JIMÉNEZ (Universidad de Jaén)

Ilustrador de Adarve, III (2008): Luis Pablo GÓMEZ VIDALES



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

Índice

Eugenio MAQUEDA CUENCA

La magia del 3. Presentación de *Adarve*, III [Pág. [5](#)]

Juan Carlos ABRIL

En el aeropuerto [Pág. [8](#)]

Felipe Tomás BUENO MAQUEDA

La conciencia del vacío. Poemas de Juan Carlos Abril [Pág. [11](#)]

Amalia BAUTISTA

El dolor ¶ Luz del mediodía ¶ Ida y vuelta ¶ El puente ¶ *Carminum* ¶ La torre [Pág. [19](#)]

Ángel Luis PRIETO DE PAULA

Un casi imperceptible polvo de oro (a propósito de seis poemas de Amalia Bautista) [Pág. [23](#)]

Gustavo CASO ROSENDI

Soldados (selección) [Pág. [30](#)]

Daniel MESA GANCEDO

La permanencia paradójica o La poesía como trinchera del ser. Lectura (a la sombra de Wittgenstein) de un poemario de guerra (*Soldados*, de Gustavo Caso Rosendi) [Pág. [37](#)]

Carlos MARZAL

Insomnio en Bogotá ¶ Dedos de niño ¶ Flores para vosotros ¶ La luna sobre Serra [Pág. [53](#)]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

Sobre la poética reciente de Carlos Marzal [Pág. [59](#)]

[Continúa en la página siguiente]

Índice

Ana MARTÍN PUIGPELAT

Gaugamela ¶ La ruta de la seda ¶ Agra [Pág. [72](#)]

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN

Cuando el amor es el motivo del viaje [Pág. [78](#)]

Gracia MORALES

Bienaventuranzas (selección) [Pág. [89](#)]

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

Bienaventuranzas. Del libro de Gracia Morales, *La voz en pie* [Pág. [94](#)]

Julia PIERA

Medio año de necromancia ¶ Fiestas a pájaros ¶ ¡...pero si no hay luna llena! ¶ En las cuencas del monstruo hay huecos, ojos vacíos ¶ Yo sólo sé hacer ojos [Pág. [102](#)]

Esther RAMÓN

Ojo y rasgado: mirada panóptica del simulacro (a través de cinco poemas de Julia Piera) [Pág. [107](#)]

Raúl ZURITA

Áreas verdes ¶ Las playas de Chile I ¶ Las playas IV ¶ El mar [Pág. [114](#)]

Andrés FISHER

Raúl Zurita: entre la lógica y el desvarío [Pág. [121](#)]

Reseñas bio-bibliográficas [Pág. [139](#)]

Carmen CONTI JIMÉNEZ

La condensación de la forma. Imágenes de Luis Pablo Gómez Vidales [Pág. [146](#)]

Índice de ilustraciones [Pág. [149](#)]

Enlaces con otros recursos electrónicos dedicados a las Letras [Pág. [150](#)]

La magia del 3. Presentación de *Adarve*, III

Eugenio MAQUEDA CUENCA
(Universidad de Jaén)

El 3 siempre ha sido un número mágico, un número alegórico y esotérico. Un número sagrado. Un número especial. Hasta tres cuentan los progenitores antes de perder la paciencia con los hijos. Tres fueron las caídas de Cristo y los días que tardó en resucitar. Tres son los Reyes Magos, las patas de los veladores de espiritismo, los meses de cada estación y los estados en que se presenta el agua. Según Aristóteles, era el número perfecto (aunque siempre nos quedará la duda de en qué estaba pensando).

Para nosotros también es un número mágico. La tercera entrega de la revista supone la consolidación de un proyecto literario y artístico que cada vez nos entusiasma más y nos convence de que merece la pena ofrecer a los lectores una cita anual con la poesía y con la crítica rigurosa. Así pues, como en anteriores ocasiones, hemos unido las voces de autores españoles e hispanoamericanos ya consagrados a las de otros poetas cuyas trayectorias tienen todavía mucho por recorrer. Lo mismo ocurre con los ensayistas, pues aparecen figuras destacadísimas de nuestras letras, y algún joven que comienza a dar sus primeros pasos en el mundo de la investigación.

Abren la revista los poemas de Juan Carlos Abril, autor que va afianzando su camino poético, que está encontrando su propio lenguaje, su propia manera de expresión, y nos lo muestra, en este caso, a través de unos poemas tensos e interrogantes, que son comentados con detalle por Felipe Tomás Bueno.

Los poemas de Amalia Bautista, la siguiente autora en orden de aparición, nos dejan esa sensación de la poesía bien hecha, realizada con la paciencia suficiente como para que los sentimientos estén presentes con fuerza, pero con una agradable contención reflexiva. El ensayo de Ángel Luis Prieto de Paula sobre sus poemas es una muestra de cómo se puede hacer un trabajo tan interesante en el contenido como cuidado en la forma. Leer para aprender.

El argentino Gustavo Caso, poeta-soldado, nos enseña en estos poemas de guerra cómo en las batallas no hay buenos ni malos, vencedores ni vencidos, sino sólo personas derrotadas por el horror y el sinsentido.

[Continúa en la página siguiente]

Eugenio MAQUEDA CUENCA

Indudablemente, se trata de una serie de poemas que merece la pena leer. Daniel Mesa comenta extensamente los textos de Caso, relacionándolos con otros poetas-soldados y enfrentándose al análisis de los poemas con gran locuacidad.

De Carlos Marzal aparecen dos poemas ya publicados y dos inéditos. En los cuatro es apreciable cómo ha evolucionado su lenguaje, cómo no se ha conformado con la repetición de una manera de escribir que le había proporcionado el favor del público y de la crítica. A la altura de la calidad de Marzal está el excelente ensayo del poeta y profesor Francisco J. Díaz de Castro, en el que demuestra su enorme conocimiento de la obra de Carlos Marzal y su gran intuición poética.

Los poemas de Ana Martín Puigpelat nos hacen creer que hay otras voces distintas de la suya, pues nos habla desde otros personajes situados en otro tiempo, que nos abren un mundo de ficción, pero detrás siempre encontramos su propia voz. Patricia García-Rojo ha realizado un acertado estudio de los poemas señalando los puntos más destacados de su poesía.

Son inéditos los poemas que ofrecemos de Gracia Morales. En ellos también evidencia que su lenguaje poético ha evolucionado, así como la temática de sus poemas, que ahora muestra una mayor preocupación por comprender el mundo que la rodea, con una actitud que manifiesta una mayor conciencia social. En este libro no ha dejado de lado la sensibilidad, pero sí que la ha ocultado tras un tono más sobrio, más acorde con la denuncia de un mundo que es claramente mejorable. El ensayo correspondiente de Francisco Gutiérrez Carbajo acierta en el análisis de los poemas de Gracia Morales y nos descubre las claves de su nueva poética.

Julia Piera también es una poeta con dos libros publicados, que en este tercer número de *Adarve* nos ofrece algunos de sus mejores poemas. La autora nos muestra su particular estilo, en el que se combinan el ritmo y las imágenes casi surrealistas. Esther Ramón es la encargada de comentar los poemas con detenimiento.

El chileno Raúl Zurita es el último de los poetas que aparecen en la revista. Sus poemas originales y de una incuestionable calidad conforman así

[Continúa en la página siguiente]

Eugenio MAQUEDA CUENCA

el colofón perfecto de este conjunto. Andrés Fisher, el encargado de trabajar sobre sus poemas, nos ofrece un completo y bien articulado ensayo que ayuda enormemente a conocer mejor la obra de este poeta.

Cierra la revista un ensayo sobre el ilustrador que ha colaborado esta vez con nosotros, Luis Pablo Gómez Vidales, escrito por Carmen Conti Jiménez, asesora artística de nuestra publicación.

Así pues, van a poder comprobar que este tercer número de *Adarve* no defrauda. Y debo, por lo tanto, agradecer, tanto a poetas como ensayistas, los textos que publicamos, puesto que tan mágico como el 3 es que en una sociedad como la actual todavía queden ganas y fuerzas para dedicar a la poesía trabajo y esfuerzo desinteresados.

No quisiera terminar esta presentación sin agradecer también a los lectores de varios continentes que siguen nuestro trabajo su cercanía a través de la red. Y tampoco puedo despedirme sin nombrar a mis otros tres compañeros de viaje: Elena, Gracia y DavidyCarmen que, por supuesto, cuentan como uno: es la magia del 3.

Juan Carlos ABRIL
En el aeropuerto

EN EL AEROPUERTO

I

NO LE QUEDAN COSTUMBRES
a mi estado de ánimo. Siente nostalgia
de los lugares que visitará.

Excéntricas bujías,
ayer pertenecimos
a la nación de los inútiles.

¡Este oraje que integra!
Pero si quiero que me engañen
he de ser inocente.

II

LAS RAPACES VIGILAN,
los años fueron tránsito
para la posibilidad.

En la llanura padana había perdido,
entre bolsos de mano, mi lenguaje.
Has de vivir igual
que las rapaces en los aeropuertos.

Aquí no existe narración
sino encadenamiento
y en tus pupilas quedan
restos del día anterior.

Las cosas que no puedes poseer
vuelan contigo.
El azar sabe lo que ocurre.

Juan Carlos ABRIL

III

DIGO AL PASADO, ASÍ TE QUISE.
Pero vosotros,
¡pájaros grises prisioneros!

Cuánto trabajo cuesta
conseguir las cosas.
Aunque su fuerza es tuya, es suya.

IV

TUVE EL MUNDO
en su continua lucha
sin deseo,
en mis manos,
porque el amor me perseguía
para empezar a cada instante.

El mundo era una hazaña
sin belleza.
Ahora no siento.

V

LAS UÑAS SON INUNDACIONES DEL PASADO,
su cascabel cimbrea
como temblores de alcachofa
y buscas la amistad
de aquel que antes odiabas.

Padre, yo he sido fiel a las palabras,
pero no supe dominarme.
Su furia fue maldita frente a ti,
su calor, hielo frente a ellas.

¿Existirá el olvido? Al menos
la reconciliación es un recurso
que vive con nosotros.

Juan Carlos ABRIL

VI

FLECOS QUE CUELGAN EN LA INERCIA
de una vida, que te perteneció,
y su pasado. No vive ya en ti.
Son puntos en la noche.

¿Quién nos sujeta?
¿Qué historia traza la aventura
de la felicidad?
¡Si pudiéramos ser lo que soñamos!

Sólo la línea imaginaria
de aquel rencor
te une al silencio.
Porque tu voz fermenta en el vacío.



La conciencia del vacío. Poemas de Juan Carlos Abril

Felipe Tomás BUENO MAQUEDA
(I.E.S. "Montevives", Las Gabias, Granada)

Los poemas que comentamos formarán parte del cuarto libro de Juan Carlos Abril (Los Villares, Jaén, 1974); con anterioridad, había publicado *Un intruso nos somete* (1997, 2004), *El laberinto azul* (2001) y *Crisis* (2007).

La lectura de esta serie de poemas que abarca "En el aeropuerto" es una reflexión sobre la que se sustenta la conciencia de que el tiempo es un estado de ánimo que por principio nos ayuda a descubrir las ruinas de nuestro presente, personal y vital, o universal, algo así como los sueños que se persiguen y que en los versos quedan reflejados a través de las imprecaciones en segunda persona y gracias a las inevitables propuestas de cambio que se alumbran en las perífrasis modales de obligación: "has de vivir igual", "he de ser inocente", estructuradas como deseos imposibles pero necesarios.

La evocación de experiencias personales, tan gratas a multitud de poetas y que, últimamente, han sido denostadas, le sirven a Juan Carlos Abril en un doble propósito; por un lado, construye una voz propia como identidad poética y, por otro, ejercita la memoria en un intento de encontrar resquicios que nos posibiliten reconstruir el futuro, las costumbres que se asumían desde el primer verso del primer poema, "no le quedan costumbres / a mi estado de ánimo". No puede existir una declaración de inicio tan rotunda porque implica la despersonalización del yo poeta e incluso del yo persona que siente su vida en fragmentos de viajes que aún no ha realizado, "siente nostalgia / de los lugares que visitará". Bajo esa contradicción se construye y asienta una de las claves de la poesía actual, esto es, la de saberse pasado sin haber vivido el futuro. Recordar conlleva, más que el sufrimiento, la urgencia de lo que pudo haber sido, vivir definitivamente en el tiempo, algo que le permite la poesía instalándose ante tanto fracaso y desorden como una conciencia moral y ética.

El primer poema nos sitúa tanto espacial (un aeropuerto de la Pianura Padana) como temporalmente, aunque se trate de un momento indefinido, determinado por el vaivén de los tiempos verbales utilizados, de manera que

[Continúa en la página siguiente]

Felipe Tomás BUENO MAQUEDA

se va del presente al futuro y luego se cita un ayer genérico que da paso al pretérito perfecto, “ayer pertenecimos / a la nación de los inútiles”. Su camino no es el de la ruptura lingüística de las vanguardias, aquello de revolucionar el lenguaje para revolucionar el sistema, sino cuestionarse ese uso del lenguaje para así mismo cuestionarse el del sistema y el propio sistema. En este aspecto es como ha de entenderse el uso del lenguaje, la elección de la palabra que le sirva para definir la realidad que observa, en este caso la realidad que le oprime, que le agobia, que le trae el recuerdo nostálgico de un pasado perdido y cuya huella puede no sólo incomodar sino que pueden ser las cenizas sobre las que se construya el futuro... y para definirse de igual modo en el mundo, para situarse, para entenderse dentro de la lógica irracional mediante la que construimos el mundo y la relación que establecemos con él. No acompañan los fenómenos meteorológicos, o sí, porque ése es su estado de ánimo, de ahí “que integra”. La relación entre el sujeto, desde su interior, desde su forma de sentir, con las adversidades climatológicas es evidente (de hecho en estos aeropuertos suele haber lluvia y mucha niebla, lo que impide su normal funcionamiento).

En este sentido, el aeropuerto, la espera por el mal tiempo, “oraje” (recuperación de palabra tomada del acervo tradicional a pesar de su variante culta que incide en la renovación del lenguaje), no es otra cosa que una imagen particular que surge de una experiencia propia desde la que el personaje poético intuye otros miedos y aquellos aspectos inquietantes que le hacen reconocerse en los halcones que vigilan permanentemente para que no ocurra nada y el mundo siga su mecánica constante.

Una obsesión por el tiempo y por la indagación de la propia identidad que ya podía leerse en *Un intruso nos somete* y un interés por mostrar todos los matices que el lenguaje nos permite en el paso simbolizado a través de la Naturaleza hacia la madurez de *El laberinto azul*. En realidad, en el inicio de su trayectoria poética hay una confianza en la palabra que en esta serie de poemas se pone en evidencia desde el mismo instante en que reconoce su dominación; lo cierto es que si Juan Carlos Abril pretendía, tal y como señala en el final del prólogo que antecede a la reedición de *Un intruso nos somete*,

[Continúa en la página siguiente]

Felipe Tomás BUENO MAQUEDA

una “exigencia estética ante la realidad”, creemos que estos poemas, y por supuesto *Crisis*, suponen una exigencia ética para y por la realidad; eso no significa que no hubiera ya ejemplos de ese interés en anteriores libros pero, como exigencia moral que le sirve para construir una respuesta ideológica o ética ante los desmanes de esta sociedad postmoderna, la verdad es que no se lee hasta ahora.

Juan Carlos Abril, que había recurrido a escenarios naturales en sus primeros poemarios, escoge no un paisaje urbano en sí, sino un lugar que define nuestra sociedad, sumida en la tecnología, en las prisas, en la comunicación, aunque carezca de importancia lo que se transmite y, en realidad, todo lo que nos rodea no tenga otro referente que el de la soledad más incómoda y la idea de que el pasado construye las dudas y los vaivenes de nuestro futuro. En este sentido, el aeropuerto significa un espacio aparte, rodeado inevitablemente de naturaleza por motivos estratégicos y de seguridad, pero al mismo tiempo supone la concreción más completa de lo urbano, una ciudad en pequeño, todo aquello que define a la sociedad postmoderna (tiendas, consumo, negocio, seguridad, control, rapidez, alegrías y tristezas, soledad, etc., con esa sensación de que todo puede pasar al estar en una situación límite).

En estos versos, la realidad es básica, ha de ser descrita desde los ojos del yo poético para mostrarnos cómo se agrieta, pero en un perfecto contrapunto nos ayuda a entendernos, a situarnos, a posicionarnos ideológica y sentimentalmente, ya que la capacidad de análisis de lo que observa y de lo que siente le permite, asimismo, autoanalizarse y comprender que es un náufrago, de ahí la imagen mediante la cual se asemeja a las aves rapaces. La incertidumbre del poeta se construye como un estadio natural desde el que se podrán cuestionar los acontecimientos que se recuerdan, que quizás se añoran, ante los que quizás no se supo actuar y ante los que no se puede hacer nada efectivo que suponga algún cambio porque el tiempo se ha ido, porque la realidad se impone en forma de espacio, un aeropuerto, y un tiempo, climáticamente malo, que contribuyen a reflexionar acerca del paso del tiempo y del desgaste que significa descifrar la otra realidad, la de esperar

[Continúa en la página siguiente]

Felipe Tomás BUENO MAQUEDA

en un aeropuerto a que ese clima pésimo permita tu vuelo.

El segundo poema se inicia con la aparición de las rapaces, la relación antiquísima entre el hombre y las aves a la que se le da otro valor distinto de la cetrería, ya que ese valor viene determinado por los avances tecnológicos frente al usual de la caza. Ahora “las rapaces vigilan” por bien de la seguridad del aeropuerto, como método disuasorio, siempre dispuestas a volar en una rutina de varios minutos, para volver luego sin mostrarse especialmente agresivas. Así viven los halcones domesticados para usos cotidianos y de este modo se afirma desde una imprecación en segunda persona que “has de vivir igual / que las rapaces en los aeropuertos” y el paso del tiempo como tránsito para lo que pudo ser, tal vez para lo que debería ser o para lo que no se supo ser. El estado de ánimo vuelve a igualarse al lugar desde el que se medita y lo cotidiano, esos “bolsos de mano”, se impone sobre la pérdida de lo vital, en este caso el lenguaje y asumir que no se ha sabido actuar, esto es, vivir. Por eso el encadenamiento también se impone a la narración, entendida ésta como estructura organizada a través de una serie de elementos, la vida en un devenir mecánico donde sólo los recuerdos activan ese malestar que se lee en referencias explícitas del cuerpo, algo así como una metáfora de la resaca que supone el pasado y una afirmación rotunda y concluyente “las cosas que no puedes poseer / vuelan contigo”. Las referencias vinculadas al campo semántico de volar resultaban obvias desde la aparición del aeropuerto y de las rapaces, pero también las ligadas al hecho de viajar; ya en el primer poema se señalaban “los lugares que visitará”, no obstante, frente a la idea del viaje que en el mismo título se hace, “En el aeropuerto”, lo que en realidad se *tematiza* es la posibilidad de conocimiento de uno mismo a través del viaje interior, el del estado de ánimo al que “no le quedan costumbres” con que se iniciaba el primer poema que comentábamos. El viaje como huida pero para encontrarse y más cuando “el azar sabe lo que ocurre”.

En este segundo poema aparece el término “cosas” como clave; de hecho, se repite en el reconocimiento que se lee en el tercero, “Cuanto cuesta / conseguir las cosas”, tal vez los objetivos para vivir, las cosas que no puedes poseer, que no supiste amar y la asunción, desde un pasado remoto,

[Continúa en la página siguiente]

Felipe Tomás BUENO MAQUEDA

acerca de lo que sintió, unida una vez más a los halcones del aeropuerto en una metáfora, yo diría que vital, “¡pájaros grises prisioneros!”. Este tercer poema, así como el cuarto, son la constatación de que el presente sólo es desilusión, entre otras razones porque en el pasado todo era inicio, incertidumbre, poder, “tuve el mundo (...) / en mis manos”, ayudado por el amor que es el que permite “empezar a cada instante” desde la ingenuidad a la que se aspiraba al final del primer poema, “Pero si quiero que me engañen / he de ser inocente”. En realidad, vivir (tener el mundo en mis manos) no dejaba de ser una aventura pero sin estética. Al ayer del inicio se contrapone el “ahora no siento” donde sólo existe nostalgia. Por eso el quinto poema se inicia con otra referencia al cuerpo que permite la capacidad de recordar, “las uñas son inundaciones del pasado” como un aviso porque “su cascabel cimbrea”.

El reconocimiento de la figura del padre es la base sobre la que gira esta serie de reflexiones hechas poemas y precisamente es en estos versos donde encontramos el origen de esa conciencia de que existe el vacío, “buscas la amistad / de aquel que odiabas”. La fidelidad a las palabras debemos relacionarla con su faceta más vital, la de vivir en la poesía, relación evidente en su segundo libro cuando se le da un valor esencial al lenguaje. Sin embargo, en la última estrofa de este poema aparece el origen ideológico y poético de estos poemas que comentamos con una pregunta que indaga e incide en la posibilidad de recordar, incluso en su necesidad para aceptar nuestros errores, “¿Existirá el olvido?”, que se convierte en la forma más trágica de sobrevivir en este mundo, la única tabla de salvación que existe contra el olvido, contra la certeza de no haber sabido vivir. El único consuelo es la reconciliación con las palabras, con el lenguaje, en definitiva, con uno mismo a través de la poesía, que es el discurso que nos posibilita reconocer nuestra experiencia en relación con el tiempo, esto es, con la historia, aunque ésta sea la personal, con la necesidad de recuperar a su padre, con la vida que se vive por inercia, “de una vida, que te perteneció, / y su pasado” y donde los recuerdos son fugaces como las luces de las estrellas. Por tanto, podemos afirmar que se trata de un ajuste de cuentas, un examen de

[Continúa en la página siguiente]

Felipe Tomás BUENO MAQUEDA

conciencia cuando se tiene la certeza de que el eje de nuestra proyección moral se basaría en la idea de tener conciencia y para ello siempre hay tiempo.

La segunda estrofa del último poema plantea varias preguntas alrededor de la añoranza de un pasado que podría haber sido feliz y que relacionamos con el ambiente de su tercer libro, *Crisis*, y con la nostalgia del poema inicial, “¡Si pudiéramos ser lo que soñamos!”, un anhelo hacia la palabra, hacia el lenguaje, hacia la poesía que es con lo que se crea y se sueña; por eso cuando falta el lenguaje y la voz, sólo cabe el silencio. El olvido del anterior poema es ahora el silencio y el vacío, la definición más exacta de lo que determina la sociedad postmoderna, la crisis del citado libro y que ahora se hace real cuando se asume que no se ha sabido vivir o amar, porque quien pierde la voz y la palabra lo pierde todo y eso es lo más trágico para un poeta. En relación con todo esto que comentamos, Juan Carlos Abril plasma racionalmente lo que sólo se siente de modo irracional porque pertenece a otra esfera de nuestro conocimiento, de ahí la exigencia estética que se persigue ante la realidad, pero lo cierto es que posee un matiz ético de posicionamiento moral. Su propósito parece claro: intentar descifrar la otra realidad con el material y la experiencia que supone la poesía. Lo terrible es reconocer que “tu voz fermenta en el vacío”, asumir ese vacío, esa descomposición natural del lenguaje, en definitiva, tener conciencia histórica de que ese vacío, de que ese silencio o de que esa lucha por ser felices es tan inútil como necesaria.

Para una sociedad como la nuestra, que ni siquiera había asimilado los avances de la modernidad tecnológica, los aspectos sociales y los valores éticos que se olvidaban desde los postulados de una postmodernidad supuestamente cultural, con un aire nihilista y de soledad extrema, poetas como Juan Carlos Abril se hacen imprescindibles desde el instante en que con su experiencia particular construyen y revisan su dimensión histórica, esto es, su proyección en la historia; para eso puede valer un episodio más o menos marginal en un aeropuerto, el cual se aprovecha, a través de la contemplación externa y la meditación interna, para ofrecer la posibilidad del lenguaje poético

[Continúa en la página siguiente]

Felipe Tomás BUENO MAQUEDA

y de su “revolución” en el ámbito del escepticismo de la sociedad postmoderna.

Si asumimos que en este inicio de siglo vivimos la crisis de la Postmodernidad con su ausencia de respuestas de carácter ideológico y su defensa de la inutilidad del arte como principio vital y económico, podremos entender que la poesía quizás sea el único discurso cultural válido para construir una base moral sobre la que sustentar y relacionar la experiencia y la historia (no olvidemos el final de los grandes relatos o el valor del arte del simulacro, etc.). En este sentido, Juan Carlos Abril, ya en su anterior libro, titulado de un modo arriesgado, conscientemente arriesgado, *Crisis*, mostraba esa inquietud generacional ante un mundo en exceso fragmentario basado en un simulacro constante, en el que la conciencia nos lleva a la infelicidad y a la limitación de nuestros deseos. En realidad se trata de una conciencia trágica que reconoce su propio vacío, como también lo hace del de la sociedad que habita, pero su respuesta, además de cifrarse en las palabras, a pesar de asumirse la crisis del lenguaje que ahora se repite en este grupo de poemas que comentamos, también juega con los contrastes, incluso con el contraste que supone reivindicar la palabra aun desconfiando del lenguaje, porque todo aquello que define la sociedad postmoderna puede y debe evitarse con la poesía, con la elaboración literaria de ese vacío, de ese fracaso, de esa desesperación, en definitiva, el espacio del poema para interpretar, conocer y situarse en el mundo por encima de las contradicciones de esta sociedad indolente y huera.

En estos seis poemas, breves y directos, Juan Carlos Abril insiste en estos aspectos que vertebran su anterior libro; sin embargo, como anticipábamos, es significativo el inicio del primer poema donde la decepción y el desencanto, que no la desesperanza, porque en *Crisis* siempre había un resquicio para el optimismo, parecen imponerse. La memoria se utiliza como recurso poético que permite relacionar lo evocado con lo vivido (que es lo que se convierte en literatura a través de los versos), con un presente anodino; yo añadiría que se cuestiona, y con un futuro que cuesta incluso plantearse por encima de su construcción. La artificialidad del aeropuerto, de la sala desde la

[Continúa en la página siguiente]

Felipe Tomás BUENO MAQUEDA

que se nos muestra la necesidad vital de encontrarse a sí mismo, se impone en el personaje poético en una suerte de huida interior cuando precisamente lo que se espera es iniciar un viaje real. La soledad del aeropuerto, como en otros poetas aparece representada por los hoteles, nos muestra ese vacío generacional con que se cierra el último poema que comentamos, ese desarraigo existencial. Sin embargo, Abril recurre a la memoria y a la reflexión para llevar a cabo una interpretación de sus sentimientos, la de un sujeto solitario en un aeropuerto, puesto que reconoce “cuánto trabajo cuesta / conseguir las cosas”, un sujeto que cree en los sueños y en una historia trazada alrededor de la aventura porque, tal vez, allí se encuentre la posibilidad de saberse vivo y más cuando la conciencia del vacío se estructura alrededor de no haber sabido vivir.

Amalia BAUTISTAEl dolor ¶ Luz del mediodía ¶ Ida y vuelta ¶ El puente ¶ *Carminum* ¶ La torre**EL DOLOR**

El dolor no humaniza, no ennoblece,
no nos hace mejores ni nos salva,
nada lo justifica ni lo anula.
El dolor no perdona ni inmuniza,
no fortalece o dulcifica el alma,
no crea nada y nada lo destruye.
El dolor siempre existe y siempre vuelve,
ninguno de sus actos es el último
y todos pueden ser definitivos.
El dolor más horrible siempre puede
ser más intenso aún y ser eterno.
Siempre va acompañado por el miedo
y los dos se alimentan uno a otro.

LUZ DEL MEDIODÍA

Ni tu nombre ni el mío son gran cosa,
sólo unas cuantas letras, un dibujo
si los vemos escritos, un sonido
si alguien pronuncia juntas esas letras.

Por eso no comprendo muy bien lo que me pasa,
por qué tiemblo o me asombro,
por qué sonrío o me impaciento,
por qué hago tonterías o me pongo tan triste
si me salen al paso las letras de tu nombre.

Ni siquiera es preciso que te nombren a ti,
siempre nombran la luz del mediodía,
la fruta, el paraíso
antes de la expulsión.

[“El dolor” y “Luz del mediodía” pertenecen al poemario *Estoy ausente*]

Amalia BAUTISTA**IDA Y VUELTA**

Cuando nos dirigimos al amor
todos vamos ardiendo.
Llevamos amapolas en los labios
y una chispa de fuego en la mirada.
Sentimos que la sangre
nos golpea las sienes, las ingles, las muñecas.
Damos y recibimos rosas rojas
y rojo es el espejo de la alcoba en penumbra.

Cuando volvemos del amor, marchitos,
rechazados, culpables
o simplemente absurdos,
regresamos muy pálidos, muy fríos.
Con los ojos en blanco, más canas y la cifra
de leucocitos por las nubes,
somos un esqueleto y su derrota.

Pero seguimos yendo.

EL PUENTE

Si me dicen que estás al otro lado
de un puente, por extraño que parezca
que estés al otro lado y que me esperes,
yo cruzaré ese puente.
Dime cuál es el puente que separa
tu vida de la mía,
en qué hora negra, en qué ciudad lluviosa,
en qué mundo sin luz está ese puente,
y yo lo cruzaré.

[“Ida y vuelta” y “El puente” pertenecen al poemario *Roto Madrid* (en prensa)]

Amalia BAUTISTA***CARMINUM***

No es una pesadilla y no es un dulce sueño.
Empieza a amanecer, camino sola
por calles de un lugar que no conozco
en el que no me siento extraña ni extranjera.
Aun así me sorprende cada cosa,
la luz que va llegando a las paredes,
el eco de mis pasos, el olor de los patios
con naranjos y fuentes y azulejos,
el temblor que me agita en una esquina
(quizá el frío, quizá la negra vida).
Abiertos los zaguanes a mis ojos,
su frescor, su penumbra, parece que me hablan
en un idioma antiguo que mi sangre recoge.
Tantas puertas abiertas como bocas,
pero tu voz no sale de ninguna.
Y ninguna me llama por mi nombre.



Amalia BAUTISTA

LA TORRE

Hagamos una torre de minutos,
apilemos los ratos que hemos podido vernos,
hablarnos, sonreírnos, hacernos el amor, acariciarnos
hasta el fondo del alma.

Vamos a amontonar con cuidado infinito,
para que no se caigan,
esos segundos de alegría limpia
que nos dieron la paz y las lágrimas dulces.
Construyamos un frágil rascacielos
que centellee al sol y resista las lluvias.
La torre alcanzará las nubes.

Pero nunca alzaremos a su lado otra torre
con todos los minutos que no estuvimos juntos,
con los días perdidos más allá de los mares
y las noches pasadas abrazando otros cuerpos.
Sería insoportable contemplar esa torre.
Daría varias veces la vuelta al universo.

**Un casi imperceptible polvo de oro
(a propósito de seis poemas de Amalia Bautista)**

Ángel Luis PRIETO DE PAULA
(Universidad de Alicante)

En aras de la brevedad, comenzaré *ex abrupto* por el círculo exterior de la poesía de Amalia Bautista, concéntrico respecto a todos los demás, pero más amplio y menos determinante que ellos. Amalia Bautista es madrileña, de 1962, y su obra puede leerse en *Tres deseos (Poesía reunida)* (Renacimiento, 2006). Se recogen ahí los tramos sustantivos de su escritura: *Cárcel de amor* (1988), *Cuéntamelo otra vez* (1999), *Estoy ausente* (2004) y *Pecados* (2005). El volumen se cierra con algunos inéditos. De los seis poemas que pueden leerse aquí, y a los que me referiré en estas líneas, dos pertenecen a *Estoy ausente*; otros dos corresponden a *Roto Madrid* (libro en prensa, según se anuncia; en el momento de redactar esta nota no tengo noticia de que haya abandonado su condición de inédito) y en la recopilación citada constaban entre la breve serie de inéditos del final; y los dos últimos figuran como inéditos.

He aquí una selección breve, pues, de una obra breve. ¿Es también una selección representativa (lo que querría decir que los seis poemas nos dan a entender, cabal aunque sucintamente, el mundo de la autora)? Creo que también, pues en ellos aparecen, si no todos los temas y procedimientos de su escritura, sí aquellos que nos permiten captar la complejidad, ya que no el tamaño, del universo a cuya formación contribuyen. Adelantaré cuáles son dichos elementos, aun expuestos de manera muy breve y sin pretensión alguna de exhaustividad: en primer lugar, la extrañeza de un sujeto que se siente segregado de una realidad de la que, sin embargo, participa de modo diríase que convencional o no sorprendente; en segundo lugar, la revisión o incluso reversión de ciertos *topoi*, cuya reiteración formal no comporta repetición de sus consabidas lecciones, tal como nos las ha legado la tradición; en tercer lugar, la combinación de dos modos de disposición poemática: las insistencias anafóricas a manera de letanías, por un lado, y la contraposición de bloques textuales que chocan estructural o semánticamente, por otro; en cuarto lugar, la rara —sirva la paradoja—

[Continúa en la página siguiente]

Ángel Luis PRIETO DE PAULA

sencillez elocutiva, infrecuente incluso entre los poetas coetáneos más transparentes y de mundos referenciados más reconocibles (para entendernos, los autores de los ochenta); y en último término, el contraste entre esa transparencia formal, que parece remitir a mundos inmediatos, reconocibles y compartibles, y el carácter abisal de unos sentimientos no asimilables a las cautelas relativistas y a las reservas emocionales de buena parte de sus coetáneos.

El indudable aire de familia de los poemas no empece para que pongamos el ojo no principalmente en la singularidad de los conjuntos a que pertenecen, sino, sobre todo, en lo específico de cada poema. Los dos primeros corresponden al libro *Estoy ausente*, título extraído del final de un soneto atribuido a Garcilaso, y cuya esencial disemia me obliga a detenerme un instante. El poema del toledano, muy narrativo para lo que es habitual en él, refiere las andanzas de un perro que, en un desierto, se desconcierta y llora la ausencia de su amo; a lo que el sujeto le pide paciencia, pues —explica— “yo alcanzo razón y estoy ausente”. O lo que es lo mismo: yo, que al contrario que el perro tengo razón, he perdido la razón (ausente por apartado de la amada; y ausente en cuanto ‘fuera de mí’, *enajenado* o loco, de resultados de lo anterior). La *ausencia* así entendida del racional ha de ser más dolorosa que la del irracional (véase el Rubén de “Lo fatal”: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo”...), tanto más cuando mayor es la hiperestesia del paciente. En el título, como en los poemas del libro y en otros de la autora, se percibe uno de los rasgos a que apuntaba atrás: la extrañeza o disociación de un yo que se siente fuera de sí, “en lo otro”, “en lo ajeno”, y que en términos clínicos llamaríamos despersonalización y, en la medida en que la disociación respecto a la propia conciencia genera disociación respecto a la realidad exterior, desrealización. Entre los poemas reunidos en esta breve suma, el titulado “Carminum” ejemplifica bien lo que decimos.

“El dolor”, primera de las composiciones, supone la inversión de un tópico. Aquello que la literatura viene afirmando acerca del dolor (redime, ennoblece, humaniza, nos hace fuertes, es soportable si largo y breve si muy

[Continúa en la página siguiente]

Ángel Luis PRIETO DE PAULA

intenso) resulta contradicho con una taxatividad propia de la autora: la delicadeza elocutiva no se confunde en ella con carencia de determinación afirmativa. No es cosa baladí el modo de la enunciación literaria, si consideramos que tiene una vinculación irrenunciable con el estatuto ficcional de la poesía (Laura Scarano). Hay en el poema una ilación yuxtapositiva de oraciones negativas, que ocupan la mitad del mismo y sirven a una construcción donde los elementos tradicionalmente positivos del amor son rechazados sin matices: “El dolor no humaniza, no ennoblece, / no nos hace mejores ni nos salva, / nada lo justifica ni lo anula. / El dolor no perdona ni inmuniza, / no fortaleza o dulcifica el alma, / no crea nada y nada lo destruye”. Esa serie de negaciones halla réplica en la segunda parte —aunque la separación no se traduzca en un doble espaciado u otra marca semejante—, en una formulación habitual en Amalia Bautista. Si en la primera parte se negaba lo positivo, en la segunda se afirma lo negativo. Y se hace casi con saña y también sin matices, mediante la reiteración del adverbio “siempre”: “siempre existe y siempre vuelve”, “siempre puede / ser más intenso aún”, “Siempre va acompañado por el miedo”. Vistos en conjunto, estos endecasílabos tan ayunos de curvas y de cautelas, tan desprovistos de torsiones o escorzos psíquicos y oracionales, se disponen con inicios anafóricos de autonomía heptasilábica: “El dolor no humaniza”, “El dolor no perdona”, “El dolor siempre existe”, “El dolor más horrible”. La secuencia litánica, basada en reiteraciones formularias, se enriquece y en alguna medida se quiebra por la referida estructuración del poema en dos mitades que se cierran una contra la otra... no para oponerse, sino para insistir en lo mismo mediante la inversión del procedimiento formal. Este recurso compositivo libra a la letanía de su desgaste reiterativo, y la consideración del dolor como reunión de males sin bien alguno desvincula el tópico de las valoraciones que la tradición le tiene asignadas, y, como consecuencia, del empobrecimiento expresivo al que conduce toda previsibilidad.

“Luz de mediodía”, por su parte, despliega una anécdota tan enjuta como decantada por la tradición: el nombre de la persona amada, irrelevante igual

[Continúa en la página siguiente]

Ángel Luis PRIETO DE PAULA

que el propio, tensa el alma del yo, la conturba y *ausenta* de sí. En este caso, la conturbación amorosa, que remite a un conocido soneto de Lope (“Desmayarse, atreverse, estar furioso”...), se expresa mediante el descontrol del sujeto sobre las manifestaciones de su ánimo: “Por eso no comprendo muy bien lo que me pasa, / por qué tiemblo o me asombro, / por qué sonrío o me impaciento, / por qué hago tonterías o me pongo tan triste”. La evocación del amado, que provoca tales efectos, ya no precisa hacerse mediante su nombre propio, sino a través de cualquiera de sus realizaciones metafóricas: “luz del mediodía”, “fruta”, “paraíso”. El simbolismo edénico, al que coadyuvan la palmariedad de la luz más intensa, la fruta —nombre inespecífico del pecado— y el mismo paraíso, y que recrea las estancias intemporales de la felicidad, anuncia como una amenaza, sin embargo, la penosa inserción en la historia, de la que sólo se nos da cuenta elípticamente en el verso final: “el paraíso / *antes de la expulsión*”. Lejos de ser sólo la marca que acota el paraíso habitado, la precisión temporal indica que la manzana del edén contiene proyectivamente el gusano de la expulsión: una seña de lo efímero de toda dicha, y de cómo un canto de plenitud se convierte, sólo en apunte, en un treno para lamentar la pérdida.

Los dos poemas pertenecientes al libro en prensa *Roto Madrid* son “Ida y vuelta” y “El puente”. El primero reproduce, según adelanta el título, la estructura doblada sobre sí de “El dolor”; en este caso para dibujar la plenitud del ingreso en el amor, seguida del derrumbe psíquico a la salida del mismo. Tales magnitudes de felicidad y desdicha, el patético *vaivén* de amor y desamor, la vida contestada por la muerte y el rojo por el blanco, son al cabo, en la globalidad del poema, los dos apartados —separados por un doble espaciado— de un introito descriptivo que da pie a esa suerte de epifonema del último verso, también tras doble espaciado: “Pero seguimos yendo”. Lo cual no sólo supone el colofón argumental, sino una inclinación del albedrío ante la circularidad de bienestar e infortunio: una tautología de la acción cuyos cangilones se retroalimentan. El *fatum* que asoma en el verso final queda desprovisto de cualquier indicación valorativa, y es también el que domina la

[Continúa en la página siguiente]

Ángel Luis PRIETO DE PAULA

composición siguiente, “El puente”, con un final muy parecido. En ésta impresiona, sobre otras cosas, la determinación de la unión: “Si me dicen que estás al otro lado / de un puente [...] yo cruzaré ese puente”; y, enseguida: “Dime cuál es el puente que separa / tu vida de la mía [...] y yo lo cruzaré”. A dicha determinación no la frenan ni le hacen perder el paso obstáculos que traten de oponerse. Lo cual implica un modo subrepticio de oposición entre las opacidades del universo, convocadas aquí mediante algunas de sus ejemplificaciones —horas negras, ciudades lluviosas, mundos sin luz— y la pulsión amorosa (nada se dice sobre que sea el amor el causante de esa atracción, pero todo parece conducir a ello). De la ineluctable decisión de cruzar el puente o unir la vida del sujeto con la de la persona a quien invoca, emerge un hálito de felicidad que no se positiva en ningún lugar del poema. Como en tantos otros casos, el mundo más hermoso se agazapa en los huecos de los versos, pero no radica en la materia verbal; vale decir que *no está* en el poema, aunque requiramos pasar por él para vislumbrarlo.

Tal vez el poema más extraño, no sólo en relación con una línea argumental reconocible sino con el sistema que forman los restantes, sea “Carminum” (extraño título latino que, complemento nominal en genitivo como parece ser, requeriría un núcleo del sintagma). El perímetro argumental, por lo común nítido en Amalia Bautista, se atenúa aquí al disminuir el contraste entre los componentes, por un bucle sucesivo de precisiones que parecen corregirse recíprocamente tras un comienzo *in medias res* que deja la sustancia de lo que sucede en la penumbra anterior al poema. Eso que sucede no es pesadilla, pero tampoco dulce sueño (sistema de negaciones); el lugar referido es desconocido, pese a lo cual la persona que por él deambula no se siente extraña (ello no obstante, las cosas más comunes resultan sorprendentes, y así el bucle enlaza con otro bucle)... Al cabo, lo que domina es la sensación de extrañamiento (y, sí, el sujeto había expresado atrás: “No me siento extraña ni extranjera”): “Tantas puertas abiertas como bocas, / pero tu voz no sale de ninguna. / Y ninguna me llama por mi nombre”. La desconexión entre el tú y el yo se corresponde con la del yo y la ciudad

[Continúa en la página siguiente]

Ángel Luis PRIETO DE PAULA

concebida como una estructura de esclusas (zaguanes que se abren ante “mis ojos”, puertas que se abren “como bocas”) desde las que podría salir una incitación a la unión que no se produce. Si el poema comenzaba *in medias res*, sumida desde el inicio la persona en las calles de un lugar incógnito, se cierra abruptamente: de ninguna de esas puertas como bocas sale “tu voz”, y ninguna de ellas pronuncia “mi nombre”. He aquí cómo una ciudad queda constreñida a la incomunicación entre el tú cuya voz no se oye y el yo cuyo nombre nadie pronuncia: otro ejemplo de *en-ajenación* que, modalidades de este poema aparte, caracteriza a la autora.

Más asimilable a sus otras composiciones, “La torre” reproduce la dualidad estructural que ya se ha visto en “El dolor” (donde la negación de las virtudes del dolor se aliaba con la afirmación de sus daños) y en “Ida y vuelta” (donde se daba un enfrentamiento estructural, no sinonímico sino complementario, entre la dicha del ingreso en el amor y la desgracia de la salida). El presente poema reproduce, con materiales distintos aunque también templados en el núcleo del amor, el modelo de “Ida y vuelta”, aunque sin el epifonema como remate: lo inconmensurable de la felicidad, ejemplificada en una torre en la que se han ido apilando todos los momentos de la dicha, frente a lo también inconmensurable de la desdicha que formaría otra torre con el resto del tiempo. Constituida por la suma de bienes, una torre “alcanzará las nubes”; la otra, que los amantes se niegan a levantar, estaría conformada por la suma de males y “[d]aría varias veces la vuelta al universo”. Pero la belleza procede tanto de los cielos como de los abismos, y puede ser infernal o divina como expresa el “Hymne a la beauté” baudeleriano. Todo el universo mundo vuelve a concentrarse en la relación amorosa de dos, a los que respecta el plural conativo con que comienza el poema (“Hagamos una torre de minutos”).

Escribí atrás que las notas dominantes en esta poesía —resumen de un resumen— son la despersonalización o sentimiento de extrañeza, la modulación y hasta la reversión de tópicos recibidos de la tradición literaria, la combinación de una disposición anafórica con otra que reparte el poema en

[Continúa en la página siguiente]

Ángel Luis PRIETO DE PAULA

bloques encontrados formal o semánticamente, la claridad discursiva y la profundidad abisal de unos sentimientos en contraste con la levedad de su exposición. Recorridos estos poemas, aun a paso tan ligero, cabría añadir dos rasgos más a esta relación. El primero tiene que ver con la condición filigráfica de esta poesía, concebida sustantivamente como un tratado del amor y sus varios efectos: de los seis poemas a que nos hemos referido, sólo “El dolor” admite una lectura no por fuerza relativa al motivo amoroso. En segundo lugar, ésta es una poesía vinculada en carne y en espíritu a la vida personal de su autora; y no importa que aquí tratemos de un yo ficticio, sustituto del yo real (Susana Reisz), si ese yo ficticio se ha construido con las marcas precisas del yo de la autora. Siendo esto así, la poesía de Amalia Bautista deja muy atrás, sin embargo, la lírica basada directamente en la experiencia, con la que coincide, empero, en que ambas miran con escepticismo los grandes relatos filosóficos de la modernidad. No se trata de una contradicción en sí. Los eventos de la biografía han tenido lugar, en efecto; pero se han quintaesenciado de tal modo antes de radicarse en el poema, y volatilizado las referencias circunstantes o tocantes a los avatares anodinos de cualquier vida, que lo único perceptible es una materia tenue y desleída, apenas comunicable en un discurso argumental, disuelta en los efectos poéticos que genera. La experiencia queda atrás, en la antesala del poema; pero ya no ingresa como argumento en él, si no es convertida en un casi imperceptible polvo de oro.

Gustavo CASO ROSENDI
Soldados (selección)

I

*Las casas flamean porque partiremos
para no volver jamás
(Guillaume Apollinaire)*

Se asoman cada noche
uniformados de musgo
desde la tierra parturienta
Miran las luces del muelle
y todavía sueñan
con regresar algún día
Oler de nuevo el barrio
y correr hacia la puerta
de la casa más triste
y entrar como entran
los rayos del sol
por la ventana
en la que ya nadie
se detiene a mirar
donde ya nadie
espera la alegría

II

*Se está como
en otoño
las hojas
en los árboles
(Giusseppe Ungaretti)*

Yo los saludo
soldados que salen
marchando de mí mismo
entre temblores de frío y de resaca
Hojas perennes en la rama
Florcititas de ceibo incendiadas con la tarde

Gustavo CASO ROSENDI**VI**

Cuando cayó el soldado Vojkovic
dejó de vivir el papá de Vojkovic
y la mamá de Vojkovic y la hermana
También la novia que tejía
y destejía desolaciones de lana
y los hijos que nunca
llegaron a tener
Los tíos los abuelos los primos
los primos segundos
y el cuñado y los sobrinos
a los que Vojkovic regalaba chocolates
y algunos vecinos y unos pocos
amigos de Vojkovic y Colita el perro
y un compañero de la primaria
que Vojkovic tenía medio olvidado
y hasta el almacenero
a quien Vojkovic
le compraba la yerba
cuando estaba de guardia

Cuando cayó el soldado Vojkovic
cayeron todas las hojas de la cuadra
todos los gorriones todas las persianas

XIII

MAOL-MHIN

Era terriblemente bello
mirar en pleno bombardeo
la suavidad con que caían
los copos de la nieve

Gustavo CASO ROSENDI

XX

ÚLTIMA CARTA

Sobre la plancheta de reglaje
del mortero escribe
"Aquí no hay álamos"

Ha visto a la muerte
comiéndole el brazo
al soldado Santos
Ha visto la cara desnuda
de aquel que fue Juárez
alguna vez
y ahora escribe
"querido Pablo"

Su garganta exhala
fantasmas de niebla
alaridos de la vela
que lo alumbra
(ángel de cera
ala tuerta que crece
que pinta sombras
en la piedra)

y el soldado Raninqueo
escribe
inocencias de otros fuegos
ternuras ya perdidas
habla de tía-abuela
de una cajita de música
"no entregar Carhué al huinca"
escribe

Afuera el vivac es una toldería arrasada

Gustavo CASO ROSENDI

XXI

INÉS FRENCH

¿Le hubiese temblado la tiza
a la maestra pionera en
dibujar vocales para los
indiecitos del sur? si viviera
digo ¿le hubiese temblado la tiza
para escribir paz peace love amor?
Menos mal que ya no está pensó
el soldado de uniforme mugriento
Ochentipico tenía cuando nos dejó
¿Qué palabras hubiese escrito
ahora que los indios caemos
pronunciando esas vocales?
¿Le hubiese temblado la tiza a mi
abuela inglesa? si viviera
digo ¿le hubiese temblado la tiza
hoy que la noche parece
un pizarrón borroneado? pensó
el soldado de uniforme mugriento

XXIII

TREGUA

Arrodillado como si rezara
tiraba hacia la noche
No pude saber si era enemigo
Creo que él tampoco cuando me vio
arrastrándome como una culebra
Ambos omitimos pronunciar
una palabra que aclare la cosa

(No siempre hablando se entiende la gente)

Gustavo CASO ROSENDI

XXVII

EN EL BOLSILLO DE LA CHAQUETILLA

Un niño cara redonda y sonriendo
Cuerpo de palotes un poco
pintarrajeado de verde pies marrones
sosteniendo en su mano una bandera
Y atrás el sol y alguna que otra
nube en el cielo redundantemente celeste
Un *“¡biba la patria!”*
escrito en un trazo inquebrantable

Luego seguía una inscripción
adosada por el soldado:
*“La infancia con un crayón
es más poderosa que un batallón”*

XXXII

No sé por qué diablos
estoy escribiendo
con esta sangre tan ajena
y tan estrepitosamente mía

XLII

DESPUÉS DEL HORROR

Lo hemos aprendido
Nosotros los sobremurientes
sabemos muy bien que tras el silencio
viene otro silencio atronador
Siempre será así

Gustavo CASO ROSENDI**XLIV****HIMNO EN LA ESCUELA**

¿Acaso oímos el llanto sagrado
el sangrado grito de rotas cabezas?
¿O coronados de gloria vivimos
mientras flotan al viento
jirones de pueblo perdido salud?
¿Están resecos los laureles
escarapelas grises que caen
desde las sienes?
¿Y escucharán ellos allá lejos
esta tarde el estribillo
ahora que mi hijo está vestido
de granaderito
ahora que canta la inocencia
ahora que la bandera
se mancha de crepúsculo?

XLVIII**EN EL FONDO DE CASA**

Analía come una mandarina al sol
Victoria peina a sus muñecas
Valentín rompe las plantas con la pelota
Y allá abajo a la sombra del tilo
en un camino casi invisible
un puñado de hormigas
desarma una cigarra
Le sacan las alas

dos pequeños arcos iris dos velas
tornasoladas van separándose
del abdomen verde que también
se escapa de sus propias patas
mientras la cabeza de ojos negríssimos
mira cómo lo destrozado
de alguna manera sigue caminando

Gustavo CASO ROSENDI

¿Y quién cantará ahora por
nosotros en febrero?

Valentín sigue rompiendo las plantas
y grita "gol"

Victoria ha dejado una
de sus muñecas en el piso

Analía tiene en su mano
unas semillas dulcemente agrias
entre las cáscaras de la tarde



**La permanencia paradójica o La poesía como trinchera del ser.
Lectura (a la sombra de Wittgenstein) de un poemario de guerra
(*Soldados*, de Gustavo Caso Rosendi) [1]**

Daniel MESA GANCEDO
(Universidad de Zaragoza)

1.

Este es el canto denodado de un superviviente —que prefiere llamarse sobremurierte— de una guerra de humo, en 1982.

Dijeron que era una sociedad enferma: había que extirpar el tumor, por doloroso que fuera. La operación iba torciéndose, de tanto cortar por lo sano, de tanto tejido muerto que veían. Los espectadores de fuera no podían evitar el gesto de repugnancia; desde dentro, el dolor ya era mucho... De repente, vieron una célula externa, navegando en el humor acuoso, y dijeron “también es nuestra y no está enferma: está invadida. Recuperémosla”. Había que expulsar al invasor, pero los remedios no fueron efectivos. Llegaron los *gurkas*, una palabra extraña, que daba miedo, pues parecía la máxima expresión del *peligro amarillo*, la quintaesencia de la crueldad, algo inhumano o sobrehumano, bestial en todo caso, que no hablaba un idioma comprensible, que quizás —en realidad— no hablaba, el monstruo sacado del letargo que dormía en otro laboratorio colonial.

Pero estos soldados venían de otro horror. Irónico y triste, el poema lo dice: ese terror originario no tenía nombre o era el de un objeto: la picana, tan útil en la formación de la patria ganadera, que ahora quería recuperar su integridad frente al poder neocolonial y las alimañas nepalíes. De cierto, el *gurka* es lo más siniestro: no existe, quien lo vio no pudo contarlo. Pero el *gurka*, por eso mismo, es también una metáfora y por eso el poema que se les dedica puede ser la cifra de la guerra. La pregunta retórica final (“¿Quién le tenía que tener / miedo a quién?”) carece de sentido: el *gurka* no sabía de picanas, no sabía nada de nada, sólo cortar cuellos (ni siquiera “sueños”, como asonantemente se dice). El horror es opaco y, desde luego, intransitivo. ¿Qué le iba a asustar al monstruo la existencia de otros monstruos en quien no podía reconocer identidad? El miedo sólo lo tenían los soldados: al *gurka* y

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

a la picana. La picana o el *gurka*: tal era su dilema.

2.

Una evocación colectiva, o mejor, dos, ocupan la portada del libro *que será*: “soldados” (en el título) y “amigos” (en la múltiple dedicatoria). Tal vez, esencialmente, sean los mismos. En el planteamiento inicial, discursivo, acaso no lo sean, porque un polisémico “quedar” complica el brindis: “Por los que quedaron y por los que quedamos”. En pasado, en tercera persona, los que quedaron son los muertos; en presente y en primera los que quedamos somos los vivos, los que luego —en el discurso— serán “sobremurientes”. Virtualmente, entonces, el libro se dedica a *todos*, los vivos y los muertos. Pero, a lo peor, previsible, indeseablemente, “los que quedamos” está también en el pasado, y, así, no hay forma de salir del mismo espacio infernal. *Quedar* es un estado intermedio entre la vida y la muerte, un estado paradójico, ni en la vida ni en la muerte (casi al final, en un poema que miniaturiza el libro, *Soldaditos*, la voz concluye su *ubi sunt*: “¿Y a dónde en qué lugar / hemos quedado nosotros?”).

Pero hay más cosas en esa primera página: nombres propios. El libro, entre otras cosas, va a ser la nómina de soldados conocidos. El primero, el autor, que bajo el título rotundo inscribe su nombre civil, se nombra otra vez entero, quizá para, una vez liberado de las armas, alistarse en las letras. Hay otros tres nombres: “Para Analía, Victoria y Valentín”. Ellos son los primeros dedicatarios del libro *que vendrá*: “Victoria y Valentín”, *of all names*, habrán de recibir este libro de guerra. “Analía” también, tan argentino, cierra la primera nómina, la de los dioses familiares, porque, aunque el nombre del autor no será repetido, los otros tres nombres sí volverán a aparecer, en uno de los poemas mejores del libro (*En el fondo de casa*), y sabremos que son niños, probablemente hijos del nombre que no será repetido: quizá su mejor obra, cumplida por haber quedado, a pesar de haber quedado.

Pero también, en el brindis, inicial, había otra mayúscula: “Por la Memoria”, otro nombre propio, *Mnemosyne* infaltable a la que cabría poner una nota de más de seiscientas páginas, las del último libro de Ricoeur, que

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

habla, un poco como estos *Soldados*, de la memoria, de la historia y del olvido.

3.

Y el libro se construye como un viaje de ida y vuelta: como las casas de Apollinaire, estos *soldados* comienzan *iluminados por el fuego*, ridículos ratones musgosos [1: “Se asoman cada noche”] paridos por la tierra, que miran luces en el confín al que llegaron y desde donde podría partir el barco que los llevara a casa: cincuenta y tres poemas más tarde estarán allí, sin saber cómo o por qué volvieron.

4.

Un poeta italiano, Ungaretti, escribió en francés una imagen de la precariedad: “nous sommes tels qu’en automne sur l’arbre la feuille”. La puso bajo el título *Militaires* y la incluyó en 1919 en el volumen *Dernier Tours – La Guerre*. El segundo poema del libro [2: “Yo los saludo”] atrapa la imagen, identifica a aquellos militares con estos soldados, y subraya ya su tradición: la poesía de guerra, pero no de una guerra alegórica, sino de la guerra vivida, como la vivieron los poetas franceses e italianos (y también austriacos, por ejemplo), que debieron transformar su palabra para decirla. La imagen es infielmente traducida en este epígrafe: impersonaliza, pluraliza, circunstancia la esencia (y enmascara un alejandrino): “Se está como / en otoño / las hojas / en los árboles”. Pero lo que interesa en este poema es el desfile de “yoes” que salen del yo. Es, realmente, éste el poema inaugural: *dramatis personae* se presentan; el escenario, el verdadero lugar de las apariciones es el yo con resaca, helado, rama viva en la que los fantasmas penden perennemente: *Oh, when the dead go marching out...*

5.

El libro va a escribirse en un doble registro: el de la pura referencialidad y el de la ecuación metafórica. Ya los soldados acaban de ser “hojas”, “florcitas de ceibo”. Reiteradamente la trinchera se equiparará a la tumba (y

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

ambas, a veces, al “hogar”), recuperando la dialéctica del *quedar*. Prepararse para los ataques es construir un refugio, y, entonces, la acción bélica, pasada por el filtro de la metáfora, se invierte. Verdaderamente, la poesía va a ser aquí la *trinchera del ser*, el único lugar donde el sujeto bélico puede salvarse. Hay momentos hermosos [*Momento*], joyceanos, claro, más que goethianos, paronomasias que pudo firmar el Infante Cabrera: entre “batallas” perdidas y “botellas” ganadas suena *Let it be: battles – bottles – Beatles*. (Un poco más adelante, el *soldado* es *dado* tirado al *sol*; el destino, la mano que *fait le coup* o el pase; y el pase es el *raid*, el bombardeo aéreo). La guerra, diríamos, es un juego de palabras que acultura: se bebe y se escucha lo que da el enemigo. La voz aguerrida de Charly (García, que años más tarde lanzaría al Océano simulacros de otros cadáveres) no se oye en las islas y, al final, resulta que la cerveza ganada y enemiga era de lata y se convierte, por tanto en “melancólica metralla” y el hermoso momento detenido es una estampa bucólica en medio del fragor.

6.

Hay que insistir en la pronunciación de los nombres de soldados no desconocidos: Villanueva, Vojkovic... [3: “Cuando cayó el soldado Vojkovic”]: ¡*Presentes!*. No se lee una lápida en Europa, no se está frente a una estela funeraria de la Primera Guerra Mundial, pero algunos tal vez fueran nietos de escapados de aquella guerra. Uno imagina al soldado Vojkovic cruzando media Europa para embarcarse en Génova con apellido falso, viendo alejarse la costa con alivio por no tener que luchar en el frente oriental, temiendo que lo retengan los ingleses en algún control, desembarcando en Buenos Aires y pensando que tiene todo el futuro por delante... ese futuro en que otro soldado Vojkovic caerá por una bala inglesa, la bala que acaba con todo un linaje y una historia. Hay que repetir el nombre porque es el centro de una constelación negativa: la que forman aquellos que dejarán de ser y los que no serán. No habrá futuro para el soldado, para ningún soldado Vojkovic. La lírica, paradójicamente, se vuelve anticlimática: todo se detendrá, porque todo caerá cuando caiga el soldado Vojkovic.

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

7.

Por una buscada casualidad, este libro me ha llegado justo cuando esa guerra cumple veinticinco años. Pasé la víspera del aniversario de su final leyendo sobre esa guerra en internet. Pude imaginar mejor los vientos de 200 km/h, los 15º C bajo cero del invierno austral que se acerca, los días con sólo cinco horas de luz... Pude intuir alguna de las múltiples paradojas que se cruzaron en esa guerra: el nacionalismo que se tapaba ojos, nariz y boca frente al militarismo; la izquierda que, frente al enemigo extranjero, apoya a una dictadura que ha pretendido aniquilarla; la perplejidad del superviviente como héroe indigno, que dio todo, no por la patria, sino por la gran patraña; el deseo, entonces, de imponer la condición de ex-combatiente a la de superviviente, porque sólo los muertos, los que, en cierto sentido, *quedaron*, pudieron considerarse héroes dignos. No por casualidad, esa guerra no fue una sola, esa guerra era otra, era otra cosa: su esquema era el de la metáfora (A es B), que es una forma sutil de la paradoja (A es no A). Y *Soldados* sabe usarlas.

8.

Sabe usar también el libro una concentración zen, aprendida en el *haiku*. Falsa poesía oriental: los soldados que necesitan ver la sombra para cerciorarse de su existencia y el agua de la cantimplora como metonimia de esa existencia amarga. Pero el pastiche oriental es completo en *Maol-Mhin* [4] que funde —y es lo más parecido a *Apocalypse Now*— un bombardeo con una nevada en un rilkiano oxímoron, “terriblemente bello”. Uno busca en cualquier enciclopedia al alcance de un *click* ese nombre que parece terriblemente chino y descubre, con terrible sorpresa, que es gaélico, la supuesta etimología de *Malvina*. Los significados de *Maol-Mhin* ya son más disputados y no menos terriblemente sorprendentes: “aux sourcils lisses” o “smooth brow”, según unos; “bella fronte”, “suave leader”, según otros. A su vez podría venir de *Mael-wine*, “protective swordsman”; mientras que *Malvina* puede significar “spirante dolcezza dagli occhi” o bien —si viniera del alemán

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

mal win— “amica della giustizia”. Todo eso esconde Malvina (que se relaciona también con Melvin), pero lo más interesante que he leído es que la difusión de ese nombre puede estar relacionada con Ossian, el poeta apócrifo del XVIII, inventado por MacPherson. Ese *haiku* extendido parecía oriental (evocaba el ojo rasgado del *gurka* feroz) y nos ha llevado a la invención de la poesía romántica, en otra latitud extrema.

9.

Por una búsqueda casualidad el volumen inédito del poeta-soldado desconocido ha llegado a mis manos al tiempo que mis manos buscaban otros textos: por ejemplo, los diarios de Wittgenstein, otro soldado, escritos, como quien dice, a dos manos durante la Primera Guerra Mundial. En una ocasión dice Ludwig, intentando atrapar las dificultades de su tarea, que, por ejemplo, para decir que dos personas no luchan, puede representárselas, en efecto, *no* luchando; pero también puede representárselas luchando y decir que esa representación muestra cómo las cosas *no* son en la realidad. Cuando él escribe eso, Alemania y Austria luchan contra Inglaterra y Rusia, *pero tal vez no son así las cosas en la realidad*. Caso Rosendi representa a Inglaterra y Argentina luchando, *pero tal vez así no fueron las cosas en la realidad*. En el complejo universo discursivo que fue esa guerra en el Atlántico Sur (cuyo nombre podía decirse de varios modos), Thatcher y Galtieri construían proposiciones que no correspondían a un estado de cosas unívoco. El poeta también transforma lo que ha visto en otra cosa, buscando hablar de lo que parece no poder decirse.

10.

Apollinaire, Ungaretti, Joyce son algunos de esos poetas que vivieron la Primera Gran Guerra, convocados por Caso Rosendi. ¿Por qué no, ahora que ha aparecido Wittgenstein, convocar a otro que dejó su vida en aquellos años, el austriaco Trakl? Este decir lo que no se deja decir bebe en la amargura expresionista, inevitablemente (cuervos, dragones, sombras, sangre y mugre). Poco antes de morir, para que Wittgenstein (*wie traurig*) no lo

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

encuentre, Trakl escribe “En el Este”. Cualquier parecido con lo que sucederá en el Extremo Sur será una no buscada casualidad, y la traducción, indigna, es mía:

Al fiero órgano de la tormenta invernal
se iguala la sombría cólera del pueblo;
la purpúrea ola de la matanza,
a las deshojadas estrellas.

Con cejas rotas y brazos plateados
la noche hace un guiño a los soldados moribundos.
A la sombra de los fresnos otoñales
suspiran los espíritus de los asesinados.

Seca espesura circunda la ciudad.
Desde gradas sangrientas persigue la luna
a las horrorizadas mujeres.
Lobos salvajes irrumpen por la puerta.

11.

Sea como fuere, siempre hay tiempo para escribir una *Última carta* [5]. Tiene algo de colectiva, porque ese “él” que escribe, que es “yo”, es sin duda todos los demás: el soldado Santos o el que fue Juárez (el poemario sigue pasando lista), que no pueden escribir ya. Esos podrían ser los “fantasmas de niebla” que, como se vio antes, salen del yo, en el cónclave de metáforas: la vela es “ángel de cera” y la llama “ala tuerta”, un tanto sorpresivamente. Hay espacio también en el poema para otros escribas que arrastran toda la historia: en su nombre, el soldado Raninqueo lleva inscrito el pasado indígena del país; su memoria está asociada a “otros fuegos” más inocentes que los que ahora lo iluminan y lleva en ella tatuadas inscripciones míticas: “*no entregar Carhué al huinca*”, *famous last words* de Calfucurá, el cacique que se atrevió a retar al mismísimo Sarmiento y murió en 1873 incitando a la

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

resistencia, instando a preservar de la presencia del blanco (*huinca*) el lugar sagrado y estratégico. En el soldado Raninqueo pervive el espíritu del guerrero, la que se quiso esencia de la patria. En lo que él escribe (*last words, too?*), resuenan las palabras de la tribu. Los soldados se han transfigurado en indios, el campamento en toldería arrasada. La guerra de las Malvinas es la guerra del desierto y la escritura es reescritura de una historia repetida, en que el bárbaro es el *huinca* es el inglés es el civilizado.

12.

Inés French [6] sigue ese mismo impulso, que intuye cómo en la guerra alienta el origen de la nación. El poeta-soldado se remonta ahora al afán civilizatorio que había nacido en el proyecto educativo de Sarmiento (“la maestra pionera en / dibujar vocales para los / indiecitos del sur [...]"). Ciertamente, así pudo alfabetizarse el soldado Raninqueo y escribir en su última carta la consigna de Calfucurá. Pero el proyecto educativo y civilizador tiene ya más de un siglo y ha llegado al punto de máxima paradoja: antes de ser soldados, los indiecitos también aprendieron inglés para decir palabras que, lástima, habrán de ser ahora sus *famous last words*, las últimas que pronuncian antes de caer: “paz peace love amor”. Pero la maestra —la educación— no es el único vínculo con ese mundo que ahora apunta “el soldado de uniforme mugriento”. El vínculo ya está incorporado en la sangre: es la “abuela inglesa”. El poemario muestra aquí el núcleo perverso de esta guerra envenenada, que dice la crisis de una educación, de una lengua, de un linaje. La interrogación retórica que atraviesa todo el texto —otro modo preferido por esta conciencia evocadora— es el único modo de decir lo que no se deja decir.

13.

Porque, como tal vez suscribiría Wittgenstein, “No siempre hablando se entiende la gente”. Así termina *Tregua* [7]. Si la actividad que define la esencia del soldado es disparar, en el momento de apretar el gatillo (con su consecuencia lógica, aunque no verificable: matar) “uno” pierde la identidad

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

(es interesante cómo el discurso fluye en el libro del “yo” al “nosotros” pasando por ellos, pero también impersonalizándose reiteradamente: “uno”, “se”). Todo se confunde y la confusión fascina y el sujeto no puede, simplemente, no mirar: es absorbido y mira para ver si ha matado o murió. No hay amigo o enemigo: en el combate sólo se enfrentan dos sujetos despersonalizados y aterrados; uno se arrodilla “como si rezara”; el otro (el “yo”, pero no importa) se arrastra como si reptara. Justamente, en esa ignorancia de la identidad puede estar la salvación; el silencio redime. Una palabra podía revelar lo que no se quería saber, obligar a matar o morir. Callar, entonces, es la mejor manera de entenderse cuando no se quiere ni lo uno ni lo otro, perdidos en la noche.

14.

Para intentar atrapar la voz de Caso Rosendi, leo una antología de poesía argentina actual, publicada muy lejos (*Señales de la nueva poesía argentina*, Sel. y pról. de Pablo Anadón, Gijón, Llibros del Pexe, 2004, 103 págs.). Nada sobre las Malvinas, aunque sí se recuerda que la mayoría de los antologados fueron contemporáneos de las “clases” que fueron enviadas al combate... Quizá sólo la referencia a unos cuerpos que flotan en el mar y que el editor quiere anotar para lectores no argentinos, señalando que son los cadáveres de las víctimas del hundimiento del *Belgrano*. ¿Pero por qué no pueden ser los restos de los vuelos de la muerte que luego parodiaría amargamente Charly García? El poema “Muertos del mar”, de Esteban Nicotra, no es claro. El antólogo dice que la poesía argentina contemporánea se divide entre los “neo-objetivistas” y los líricos; que todos han renunciado al verso medido y los primeros, además, a la metáfora y, casi, a la literatura. *Soldados* ocupa un lugar intermedio: siendo la metáfora el basamento fundamental de muchos de sus poemas, renuncia a la métrica y la rima y adopta una enunciación que quiere ser objetivista, referencial, prosaizante, descriptiva, distanciada, a ratos irónica. Tiene en común con sus “clases” la estructura memorativa, la evocación de escena. Se acerca más a ellos en los poemas finales del libro, los que dicen el regreso, en los que no faltan el patio

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

y los yuyos, los “fondos” de la casa (que parecen venir a su vez del fondo de la poesía argentina), que, sin embargo, aquí se convierten (usando una de sus metáforas cardinales) en trinchera y en tumba de la identidad.

15.

Hay un talismán en lo que parece un dibujo infantil que el soldado lleva *En el bolsillo de la chaquetilla* [8], tal vez la última esquila recibida en el continente, la primera esquila, la del mundo civil que se abandonaba, una píldora para subir la moral a la tropa, aun con faltas de ortografía: “¡biba la patria!”. Tal es la primera parte del poema. Los cuatro últimos versos reescriben, casi literalmente, lo anterior: el soldado aporta su versito para convertir en emblema aquella esquila que, previsiblemente, lo representaba a él, de modo imperfecto: “*La infancia con un crayón / es más poderosa que un batallón*”. Seguramente, la metonímica “infancia” (en vez del “niño con cara redonda” del primer verso) tiene un alcance mayor: está por la niñez propia, recuperada en la indefensión del soldado, que se siente más poderoso en el ejercicio de la escritura que respaldado por un ejército que va a la muerte. La experiencia bélica se abisma, definitivamente, en la experiencia poética.

16.

“[...] Me veo a mí mismo, al yo en el que pude reposar, como un lejano islote añorado que se ha apartado de mí”, dice Ludwig Wittgenstein el 9 de noviembre de 1914. El “yo” de *Soldados* es también un islote y las islas el sepulcro de su identidad. El “yo” que se contempla es la versión afirmativa de una proposición, que, en su variante negativa, es el “yo” que se aleja, flotando en lo infinito. Ambas, juntas, definen todo el espacio de la experiencia.

17.

El regreso parece comenzar tras una inflexión interesante [9: “No sé por qué diablos”] en la que el “yo” se detiene a hablar de su escritura: siente que usurpa una sangre con la que escribe, siente que escribe con una sangre que

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

usurpa, que en el fondo es suya también, hermanado con los otros, los que se quedaron. Es sangre que fluye con fragor, en su fluir lleva su uso, su transcripción, no es pura materia, sino materia ya preformada, que transforma a quien la tiene. A partir de *En el camarote del Canberra* regresan los que quedaron. El verso “supo que ya no era” resume la experiencia de transformación radical. La escritura del libro es el testimonio de la condición vampírica que ha tenido la experiencia: “[...] nunca se marcharía del todo / de esas dos islas rojas / como mordida de vampiro.”

18.

La postguerra se define como espacio para la domesticación: los supervivientes han de ser convertidos en “palomas” que coman las “miguitas del olvido”, cuando, en realidad, los *soldados* se sienten “pichones de cóndor desgarrando / las tripas de la verdad”. Cabría preguntarse si eso pudo ser así ya entonces o sólo al cabo de los años, cuando se asimile que en la guerra, uno ha matado, no al enemigo, sino lo que más ama: la alegría, la inocencia, la esperanza. Por eso, no se abandonan las trincheras, que siguen cavándose ahora incluso “entre las sábanas del deseo”; pues si esas trincheras no bastan contra la tristeza, no tardará el suicidio.

19.

Brindis es el después: la primera estrofa es como muchos poemas anteriores, una evocación de una escena de intimidad en la guerra, el recuerdo de un compañero (Sañisky), de un gesto de amistad (compartir el tabaco y echar humo como la tierra también hace). Pero el poema se prolonga y menciona el “Hoy” de la escritura, separado del “allá”: Sañisky y el yo han sobrevivido y comparten el recuerdo común, cuando encienden juntos algún cigarrillo y saben que comparten la tristeza, algo que los hermana por encima de otros vínculos (los hijos, las mujeres). La duración común de esa tristeza es prueba de vida, por la que merece la pena brindar. Se abre aquí el tema de la prolongación de la vida (en los hijos, en las mujeres): los sujetos regresados (*los que quedamos*) han podido crecer, no los que se quedaron.

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

Ellos son los “sobremurientes” [10: *Después del horror*] que descubren la imposibilidad de hablar de lo que vivieron, que asimilan el *dictum* de Wittgenstein: mejor es callar. En *Soldados* de nuevo surge el dilema de Adorno: la poesía (im)posible después de Auschwitz (—o de la ESMA, como dijo Feinmann—). Pero un libro como *Soldados* revela un dilema algo distinto, quizá aún más cruel: si bajo la duda de Adorno o Feinmann alienta la pregunta de si es posible para la víctima recuperar el discurso, en este caso parece suscitarse la pregunta por el imposible discurso que le queda al “héroe indigno”, el hombre que, como dicen los versos de Blake, que sirven de epígrafe al poema *Condecoración*, es elogiado “por hacer aquello que dicho hombre más desprecia”. Conducta ruin y maliciosa: colgar una medalla “barata” como broche de silencio, que aniquila el lugar de la dignidad (“vivir dignamente”) y sólo deja la perplejidad del ex-combatiente cuando ve que quien lo condecora es mucho más indigno, con paronomasias dolorosas (“cómo cena el senador / cómo putañea el diputado”).

20.

Asumida la indignidad, el soldado poeta intenta la parodia: reescribe parcialmente el himno argentino [11: *Himno en la escuela*], una vez más bajo la forma de la pregunta retórica: el *grito sagrado* se convierte en *llanto sagrado* o *sangrado grito*; las *rotas cadenas* en *rotas cabezas*; el *pueblo argentino* en *pueblo perdido*; los *eternos laureles* en *resecos laureles*. Y el tema es, otra vez, el silencio: si la guerra se ha convertido en lo que no se puede nombrar, todos los ruidos de la guerra son silenciados por el himno. Pero “ellos”, los que quedaron, tampoco podrán escuchar “allá lejos” el himno, que sólo suena inocente para el hijo “vestido / de granaderito”. La bandera se “mancha de crepúsculo” y eso ya no es sólo una visión lírica.

21.

Más amarga que la parodia es aun la ironía: *Sanos y salvos* lo es porque revela que el ex-combatiente conserva la herida de *haber estado allí* y ésa es una herida infectada por el virus de la nostalgia, un virus que vive al margen

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

del objeto. Haber estado *allí*, en “lo monstruoso”, puede generar “ternura”, si se ha vuelto, es decir si paradójicamente *quedamos y no quedamos*. *Allí*, “lo monstruoso”, es un país privado, donde nadie estuvo jamás. La memoria se impone. El pasado fascina y la hoguera de hoy refleja sombras de ayer: las “llamas” de ahora son otras y *llaman* (juego de palabras, conjugación de un sustantivo, à la Gelman, un autor a quien Caso Rosendi no deja de citar en otro poema). El pasado reclama. Pero, por fortuna, de ese país de la memoria monstruosa también puede volverse, porque el aquí y ahora también lanza lazos más tangibles: una mano que toca el hombro. La vida ha seguido, lamentablemente, “como si nada”. El ex-combatiente tiene una experiencia, una herida, que no puede compartir, pero también tiene un presente, que otros soldados tampoco podrán compartir, si no es bajo la forma de la pesadilla o la sombra.

22.

En el fondo de casa [12] es seguramente uno de los mejores poemas del libro. Quizá porque es el que mejor realiza la imposibilidad del decir: no hay una sola mención directa a la guerra o al recuerdo. Sólo la alusión a un “nosotros” indeterminado permite intuir, a estas alturas, que se está hablando de *los que quedamos*. Pero durante casi todo el poema a lo que se asiste es a la reconstrucción de una apacible escena familiar: aparecen los nombres de los dedicatarios del libro, Analía, Victoria y Valentín, jugando en el patio. En medio, una mirada microscópica, que no se nombra, descubre una escena “casi invisible” y terrible, y una voz fría la dice: es un grupo de hormigas destrozando una cigarra y es la incredulidad de la cigarra al ver que sus patas se alejan sin ella. Cigarras, hormigas...: de ahí, la pregunta fabulística del poema: “¿Y quién cantará ahora por / nosotros en febrero?”. Pero ¿quién hace esa pregunta? ¿El yo no nombrado que contempla la escena y siente un pesar alegórico por la injusticia de la naturaleza? ¿O bien se trata de una voz fantasmal: la de quienes ya no están y piden una voz que cante en su lugar? En este caso, la crueldad natural ha despertado en el interior del yo las voces de las víctimas. El poema concluye simétricamente, con los niños absortos en

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

sus juegos, también *como si nada*. *Soldados* está escrito desde el fondo de esa casa de la memoria, en la que coexiste la apacible sobremesa de una vida en proyecto con la monstruosa presencia de la crueldad sin nombre.

23.

El libro llega a su final con algunos poemas que inciden en el discurso figurado (*Patria*, bicho alegórico), con los muertos sin fin congregados al pie de la cama de la autoridad desatinada, esperando algo, sin que se diga qué, acaso una explicación o, como decía Wittgenstein, la palabra redentora (*das erlösende Wort*). Pero la verdaderamente última palabra la tiene el sujeto plural: “Nosotros...los que todavía soñamos / con regresar algún día”. El último poema es una serie de imágenes terribles, de un surrealismo demasiado real, porque lo visionario se realizó en la guerra, donde, en efecto, el mortero “relinchaba” como una bestia enfurecida; en efecto, los soldados-arúspices leían claramente “el porvenir en las tripas / de los nuestros”; en efecto, como todos los soldados de todas las guerras (también aquel Ludwig, que suspiraba por el *Geist*), olieron “las letrinas del espíritu” o, entre otras cosas, lamieron “el meado vientre / de la tierra”, puro despojo incomprensible. Hegel —no se nombra— no les sirvió a ninguno. No se sabe adónde han de regresar estos soldados de la guerra del tiempo, que “permanecemos / en cuclillas”, con “las pupilas como esquirlas candentes”, transformados, pues, en seres extrahumanos que quisieran penetrar la oscuridad. ¿Adónde quieren regresar, si en realidad tras la experiencia extrema, el sujeto es un puro permanecer?

24. Y FINAL

Definitivamente, la clave de este poemario es la permanencia paradójica. Quedarse en la muerte, en la tierra, en el campo de batalla, o quedar para la vida y la memoria. Quedar vivo / quedar muerto: no hay diferencia para el soldado, el sujeto que ha vivido la guerra. Así habría que haber comenzado: Soldados es la reconstrucción de un itinerario, de una conversión, de un nacimiento: el del sujeto-que-ha-estado-en-guerra. La

[Continúa en la página siguiente]

Daniel MESA GANCEDO

guerra también queda en el soldado. Lo que el soldado puede decir, sólo puede decirlo en plural, pocas veces desde el “yo”: es un sujeto que se define como idéntico a otros, a esos otros que fueron absorbidos por —quizá— el Espíritu Absoluto, que se insinúa al final del poemario, confinado a las letrinas, inalcanzable, es claro, para la letra. Aunque sólo sea como efecto de lectura, hay algo hegeliano en este poemario: eso que, a través de la reflexión de otros soldados post-hegelianos (Apollinaire, Ungaretti, Wittgenstein), resulta el núcleo inexpressable de la guerra absoluta, la guerra como “razón de Estado”. En este caso, dos estados que parecían diferentes (la Argentina totalitaria, la Gran Bretaña democrática), aunque quizá resultaban idénticos (puesto que, como enseñó Wittgenstein, en la negación de un estado —de cosas— está inscrito también el mismo estado —de cosas—): todos los estados son el Estado como máquina de violencia. Ese Estado es la versión hedionda del Espíritu, un hedor que este libro sabe atrapar. Caso Rosendi llega entonces a sitiar la esencia de la guerra moderna, de la que las Malvinas fueron sólo un “teatro de operaciones” paradigmático: un estado criminal que ya no puede matar más y manda a los suyos a morir en una confrontación estúpida, un sacrificio que sólo busca la permanencia del propio Estado, más allá de sus súbditos, sin importarle quedar sin un súbdito que no sea un fantasma. La tragedia es máxima porque ese Estado maneja símbolos reales, que, en la conciencia del súbdito, anteceden al Estado que dice su Razón: “Hay un pedazo que era nuestro, nuestro antes de que nosotros nos dividiéramos y nos desconociéramos, un pedazo que otros nos arrebataron. Ese pedazo —recuperado— puede volver a unirnos. Aunque no comprendas mis métodos, comprenderás que, en este caso, compartimos los fines: en esas islas está la esencia secreta que puede hacer que volvamos a reconocernos”. Es una falacia. Enfrente hay otro estado, más poderoso y, por ello mismo, más cercano al Espíritu Absoluto: cuando se imponga la supremacía del más poderoso, sólo quedará el hedor como huella de que en esas dos islas el Espíritu también se manifestó. No hay Bien ni Mal, o son indiferentes: sólo víctimas, paradójicos héroes indignos, casos contados (batallas, heridos y muertos con nombres, apellidos y apodos) y la escritura

Daniel MESA GANCEDO

es el camino en pos de la palabra redentora, la que quizá no existe o sólo es el límite del decir.

Notas

1. Los poemas citados no incluidos en la antología de este número de *Adarve* pueden leerse en la versión completa del libro, accesible, por ejemplo, en <http://www.poeticas.com.ar/Biblioteca/Soldados/frame.html> o, en versión PDF, http://paginadepoesia.com.ar/escritos_pdf/soldados.pdf.

Carlos MARZAL

Insomnio en Bogotá ¶ Dedos de niño ¶ Flores para vosotros ¶ La luna sobre Serra

INSOMNIO EN BOGOTÁ

A José Manuel Caballero Bonald

Arde la noche fuera
a fuego oscuro.
Arde el mundo al alcance de la mano.
Las llamas de vivir me incendian todo.

Yo estoy lejos de mí,
lejos de casa,
lejos de todo aquello que no arde.
Ardido de querer,
de amar muy lejos,
cinerario de mí,
en mi urna insomne.

Suena en quejumbre cerca la autopista,
relinchos del asfalto humedecido
de este équido ciudad en que no hay nadie.

Se abaten desde el cielo, negras alas,
las maldiciones de unas tumbadoras,
como un budú del aire
con el aire.

Una oscura jauría, más que humana,
ladra a lo lejos sus jaculatorias.

Cuándo podré dormir,
rescoldo de querer, ya fuego fatuo.
Cuándo podré dormir,
y deponer mi yo, darme armisticio
en esta eternidad tan desvelada.

He llegado hasta aquí:
hasta la arista al rojo de la noche,
hasta la tea en blanco de lo oscuro.

Carlos MARZAL

Ahora prefiero no cerrar los ojos.
Dejarme enneguecer de tanto fuego.

Supura el mundo por su carne insomne
esta candente lava de estar vivo.

Cinerario de mí.
Soy mi urna en vela.

Ceniza sin razón.
Mi cinerario.



Carlos MARZAL

DEDOS DE NIÑO

Dos dedos por encima de este mundo,
tus dedos niños dos,
voy cruzando el presente en salvaguarda.

A tu custodia estoy, asido al tiempo.

Tiene hoy la luz su perno en donde ajustan
el día su volumen,
el amor en sus piezas,
y la rueca hilandera de los sueños
en tu pura dinámica terrestre.

Más hijo yo que tú,
me redescubro.
Más padre tú que yo,
te me antecesdes.

Tengo la certidumbre, por tu guía,
de aquello que no sé, pero que supe,
de aquello que perdí, pero que hoy tengo,
cuando me tienes tú, corazón índice,
para heredarme a ti, reminiscente.

Tu empeño dactilar siempre me empuña,
mientras la consunción del mundo ahora se cumple.

Prosigue en tu labor, atlante leve.
Mantén la realidad,
 bastan dos dedos,
en su pulgar candor de estar en vilo.

Carlos MARZAL**FLORES PARA VOSOTROS**

A Vicente Gallego

Para que no las marchitaseis nunca,
para que no pudieran corromperse,
para que en su entelequia no caduquen,
no las he puesto aquí,
sino más dentro.

He cogido las flores sin cogerlas,
para que se conserven en nostalgia,
para que por deseo se emancipen.

Ni siquiera son flores lo que os traigo.
Son la flor de la flor, su maravilla.
Su despacioso reventar
comprimido en un soplo de pujanza.
El hallazgo de todo su perfume
en un solo suspiro de ebriedades.
El concurrir de vuestros ojos limpios
al brote inaugural de primavera.

Que empalaguen el aire con su dulzor espeso.
Traigo néctar de vida,
la miel que nos resarce en la zozobra.
En la flor de esta edad,
os he cortado flores que no existen.
La primula que crece en parte alguna,
el azahar de nadie,
la rosa de los vientos.

La balsámica flor, la flor etérea,
la abstracta flor que aturde nuestras horas:
una línea sin más,
la vertical fragante en nuestro ensueño.

No quiero daros flores que declinen.

Algo que flota en algo os he traído,
nada que huele a nada,
en este ramo.

Carlos MARZAL**LA LUNA SOBRE SERRA**

Encaramada, grave y carmesí,
como una oblea de infantil dibujo
en el limpio paisaje de la noche,
llegó la luna a Serra,
la luna mayestática de agosto.

Sobre la giba oscura de los montes,
sobre el calmo jardín de nuestra casa,
sobre la entera faz del hemisferio,
la impertérrita y pulcra,
la constante,
la luminaria fiel de los veranos.

Caballera en el éter, caballera
en su potro celeste,
cabellera anular del firmamento.

Nuestra Señora de la niñez íntegra,
acógenos, acoge
a estos tus hijos solos del estío
bajo tu elipse de misericordia.

Nuestra Señora de las circunferencias,
púrpura sol nocturno en nuestro anhelo,
ártica majestad,
socórrenos, socorre
a estos tus pobres huéspedes en vela.

Tú que riges las horas vehementes,
y el ritmo pasional de los desmayos,
ampáranos, ampara
a estos tus hijos incondicionales.

Aréola del pecho más desnudo,
la mi luna,
la mi más que sonámbula,
el punto cardinal del almanaque.

Carlos MARZAL

Que podamos volver, los aturdidos,
cien años más para besar tus labios,
con igual candidez y el mismo arrobo.

Cintila una vez más,
cíclope y pálida.
La mi madre,
la mi muy melancólica,
la mi más que serena.

Sobre la poética reciente de Carlos Marzal

Francisco DÍAZ DE CASTRO
(Universidad de las Islas Baleares)

Desde *Los países nocturnos* una creciente fuerza afirmativa ha ido abriéndose paso en la poética de Carlos Marzal en una inflexión decisiva que se produce en *Metales pesados* y que se intensifica en *Fuera de mí*, su último libro hasta el momento. La constatación, en ocasiones exaltada, de la plenitud pujante de lo real se enfrenta a la inevitable conciencia de la fugacidad que ha alentado en la poesía del autor desde los primeros momentos. En esta confrontación la poesía se ha convertido para el autor en un territorio de descubrimientos mediante la palabra en libertad y, por medio de esta, en una constante propuesta moral. A estas alturas de su escritura de lo que se trata fundamentalmente es de sostener la afirmación del existir aquí y ahora, enfrentada a la clara conciencia del destino trágico del ser abocado a la nada, tal y como se planteó en una primera fase de la poesía marzaliana, sobre todo en *Los países nocturnos*, y tal como se nos sigue recordando en los contrapuntos a la afirmación básica de *Metales pesados* y de *Fuera de mí*.

El propio Carlos Marzal recordaba en una entrevista de hace varios años que, en su poética en marcha, “la verdadera tarea heroica es la alegría”. Ciertamente, frente a las inevitables constataciones del dolor, la caducidad y el sinsentido, y también frente al consiguiente escepticismo que podría haber derivado en una poética nihilista, la obra de Marzal presente obedece ahora a una reacción radical de reivindicación de la felicidad posible, de afirmación de “la rabia jubilosa de estar vivos”, de homenaje a la compañía esencial de un “vosotros”, con frecuencia explícito en las dedicatorias de los poemas, algo, por otra parte, patente en uno de los poemas a los que me voy a referir, “Flores para vosotros”, en la conclusión del citado *Fuera de mí*:

Ni siquiera son flores lo que os traigo.
Son la flor de la flor, su maravilla.
Su despacioso reventar
comprimido en un soplo de pujanza.
El hallazgo de todo su perfume
en un solo suspiro de ebriedades.

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

El concurrir de vuestros ojos limpios
al brote inaugural de primavera.

Necesariamente la voz que sostiene toda esta poesía ha ido también modificando sus registros, revisándose a sí misma, adquiriendo mayor espacio para la libertad imaginativa y, al mismo tiempo, revistiéndose de complejidad de sentidos, de acuñaciones paradójicas, de difíciles equilibrios conceptuales, habida cuenta de la convicción de fondo de la que sigue partiendo la poesía de Marzal, no cabe llamarse a engaño, y que es la que genera su proclamación del desafuero existencial: “y no hay ningún pensar clarividente / que no termine siempre en desaliento, / enfermo por el éxtasis pasmoso de estar vivo”, como señala uno de sus poemas recientes. Sólo desde el fondo del desengaño, cuyo análisis constituye el proceso de escritura de los tres primeros libros —*El último de la fiesta*, *La vida de frontera* y *Los países nocturnos*—, el protagonista de esta poesía ha podido plantear su acción de palabras y enfrentarse de distinta forma a algunos de sus temas recurrentes, como en “La luna sobre Serra”, otro de los poemas que voy a comentar brevemente:

Que podamos volver, los aturdidos,
cien años más para besar tus labios,
con igual candidez y el mismo arrobó.

Llegados al fondo del desengaño en *Los países nocturnos*, la tensión intelectual de quien aspira a seguir indagando en lo real más allá del nihilismo fácil es la que empuja hacia una reacción en sentido distinto al seguido por la lógica de la conciencia temporal hacia el desengaño: ahora es a partir del simple reconocimiento del valor del existir como la conciencia explora en las posibilidades de la alegría y en la necesidad del testimonio: “Desde la decepción emana mi energía, / esta serena forma del agradecimiento, / esta abatida variedad del júbilo / que por no esperar nada se contenta / con el culto secreto de las ruinas del mundo”.

El protagonista de la poesía marzalana ha dejado fuera en buena parte

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

su humorismo sarcástico y su ironía anteriores para, elevando el tono lo justo, provocar al lector en su propia extrañeza mediante la novedad y el abigarramiento de las imágenes, las paradojas y los juegos verbales y abordar desde esa nueva óptica, nada sencilla, las relaciones con lo real, con los sentimientos, el sexo, la razón, el instinto y la escritura. Y todo ello con el objetivo de justificar la intuición básica de partida y la consiguiente seguridad moral: “existe una razón para sentir orgullo / en mitad de esta fiebre que no acaba”.

Al recuento de las razones del desengaño ha sucedido desde *Metales pesados* una suma creciente de razones distintas para elevar un canto contrastado con la esencial constancia del destino trágico y también para la reafirmación moral de la existencia: “una fuerza moral contra el destino”, como concluye Marzal en el poema “Cojones duros” cifrando el sentido trascendente de toda la compleja elaboración que contiene *Metales pesados*, con sus homenajes, su emoción desbordante, sus deslumbrantes y sorprendentes argumentaciones: “Puestos a suponer, el único consuelo / consiste en apuntar a lo imposible, / consiste en apostar / por lo absoluto”. *Fuera de mí*, a continuación, sigue expandiendo la energía himnica que brota de la firme decisión de su autor como consecuencia de aquella desnudez, de la constancia de la nada. El propio Marzal considera este nuevo libro como “consecuencia lógica de mi anterior mirada sobre el mundo después de haber visto que no hay apenas nada que cantar. Canto la nada que hay y que somos, el milagro casual de estar con vida”. Una clara apuesta por una forma de voluntarismo afirmativo que no es sino la búsqueda de vías de salida desde el fondo trágico, esa tarea heroica de alegría a partir del más hondo desengaño.

Trágico alegre, convencido de que la poesía es ante todo descubrimiento, Marzal ahonda en la limitada experiencia del ser desde “una fe ninguna” que apunta a la conquista de otra dimensión moral: “El fruto temporal de nuestra nada / se abre paso en nosotros, nos madura, / llega a su granazón de triunfo humano”. El poeta descarta extenderse sobre la conciencia trágica, aunque en cada paso, en cada poema, como vemos en los

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

cuatro que vamos a comentar, esta se perfila en el trasfondo: intemperie, caducidad, desorden laten por debajo de toda exaltación, por más que el poeta afirme estar “desmemoriado / para la desventura y para el luto. / En arrogante ceguedad estoy / contra cualquier amago de tristeza”.

Desde la conciencia individual Marzal canta a la realidad material de la vida y desmenuza los motivos de un sin porqué de la alegría, pero siempre en apertura al nosotros. En esa búsqueda del nosotros radica buena parte de esta celebración de la realidad y de la vida. La salutación inicial de este optimista en el poema “A capella”, que abre *Fuera de mí*, ya plantea desde los primeros versos el sentido del libro, el himno primordial, su forjado del canto como solidaridad y resistencia frente a lo precario del existir. El poeta indaga en la misma raíz de su condición efímera para fundar en ella la afirmación esencial: “Hecho de nada. / De fábrica fugaz y carne en vilo, / barro que siente euforia de ser barro”. La celebración de lo elemental da la base para una densa creación de imágenes a favor de lo real material, con delicadeza, con emoción, con observaciones que son epifanías. Se trata de ahondar, como señala el propio autor, en los “tropismos de vivir”, se trata de descubrir la intensidad del instante en los estímulos de un pétalo que cae, de un paisaje cercano, en las sugerencias de la luna llena sobre el monte o de lo más elemental y cotidiano, como el pan: “Basta un trozo de pan como paisaje. / Como divisa, un trozo de pan basta”.

En esta dinámica de la poética reciente de Carlos Marzal el canto a las palabras pasa también a primer plano con la búsqueda de una difícil precisión que desemboca en frecuentes desajustes sintácticos y semánticos y que recurre, en ocasiones, al lenguaje poético de la tradición, desde las fórmulas de la lírica medieval a los recursos del conceptismo. El lenguaje se contagia del impulso previo a la escritura y desborda en matices verbales que contrapesan otras formulaciones sentenciosas, tan marzalianas también (“Y no hay afán inútil / para el único afán de ser felices”), con acuñaciones originales, con incrustaciones que implican la cita y el homenaje literario. Así, estos versos que sueñan la trascendencia de las cosas y de los seres hacia su unidad de existentes y que fuerzan, con la fuerza del entusiasmo vitalista, la

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

inversión del topos clásico del *Ubi sunt?*:

A fuerza de mudarse, nada cambia;
de tanto discurrir, todo está inmóvil.
Hay una sola frente pensativa
que entiende la hermandad de cuanto existe
y en cuanto ha muerto ve lo que no muere.

¿Qué se fizieron, pues? ¿Dó los escondes?

Cierra los ojos para ver más claro
y sal fuera de ti para morar contigo.

Marzal escribe en resistencia —“La vida, / tan impune, / nos ciñe a la garganta un nudo en pena”—, nunca desde la afirmación plana y simple, por eso se hace fuerte a partir de la conciencia de la fragilidad tan ampliamente analizada en sus libros anteriores y tan implícita en este: “Sobre esta levedad, convaleciente, / sobre esta frágil osamenta humana, / consigno mi relato / y voy que tiemblo. / Este pender de un hilo más me enhebra”.

“La luna sobre Serra”, ya en las páginas finales de *Fuera de mí*, remite todo el recorrido por la realidad elemental hacia la intimidad de la experiencia en primera persona, de la mano de esa energía moral que ha puesto los versos en pie de guerra contra la victoria del desengaño y la negación. Serra, el lugar de veraneo familiar que reaparece con cierta frecuencia en la poesía de Carlos Marzal y que evoca las distintas edades de su protagonista poético, propicia la indagación en la memoria de la infancia vivida en ese espacio doméstico (“el calmo jardín de nuestra casa”). Recuperando aquel asombro primero ante la luna llena de agosto, Marzal lleva esta oración pagana hacia el territorio en el que se mueve su querer olvidarse de la angustia, ese no saber sabiendo de la celebración vitalista que se impone. Al igual que aquel niño que fuimos, ese niño que, como acuñó Wordsworth, es el padre del hombre — y al que se alude también en “Dedos de niño”—, el protagonista de estos poemas defiende la actitud de aparente candidez lúcida hacia lo real que

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

determina estos momentos de la aventura poética de su autor como vehículo para su propuesta éticoestética. Entre los muchos detalles interesantes que nos ofrece este poema, destaca sobre todo su construcción: el poema se inicia como una descripción emocionada de la noche de agosto que ya desde el principio ofrece la visión de una luna majestuosa desde la clara perspectiva infantil que va a compartir el poema con las palabras del adulto.

La luna es, pues, a la vez, “una oblea de infantil dibujo” y esa presencia “mayestática” cuya nominación genera una letanía de atributos enaltecedores de la mano de un denso despliegue imaginativo así como el juego onomástico, tan característicos ambos de la poética actual de Marzal:

la impertérrita y pulcra,
la constante,
la luminaria fiel de los veranos.

Caballera en el éter, caballera
en su potro celeste,
cabellera anular del firmamento.

Toda esta serie de advocaciones componen una letanía que desemboca en una pagana plegaria a la luna como una deidad amparadora y materna. Nuevamente se introduce la referencia a la perspectiva infantil para, en el desarrollo de la invocación, amplificar lo que es esencialmente la manifestación de ese apego a la realidad material en la que se consuma la celebración del estar precario (y, consecuentemente, la confesión implícita de la conciencia esencial de desamparo):

Nuestra Señora de la niñez íntegra,
acógenos, acoge
a estos tus hijos solos del estío
bajo tu elipse de misericordia.

La oración católica a la Virgen María ha servido de pauta para dar comienzo al desarrollo de esta otra melancólica oración a la deidad lunar: una

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

súplica envuelta en nuevas advocaciones en las que la circularidad del astro pleno atrae la imaginación del poeta: la luna es, por lo tanto, no sólo la maternal amparadora, sino también la que marca los ritmos de la pasión y el ansia, así como la génesis de una serie de metáforas formales que exploran en distintas direcciones. La circularidad y la blancura de la luna llena dan lugar, así, a la formulación de “ártica majestad”, “areola del pecho más desnudo”, “cíclope y pálida”, etc. Complejamente simbólica esta luna de Marzal sostiene toda una forma de invocar la precaria duración, como hemos visto más arriba:

Que podamos volver, los aturdidos,
cien años más para besar tus labios,
con igual candidez y el mismo arrobó.

Como conclusión de esa compleja operación de salvar precariamente, la aspiración a una plenitud de la experiencia existencial cierra *Fuera de mí* la bellísima salutación al vosotros esencial que recupera el ágape de todo el libro, al tiempo que presenta implícitamente la poética del conjunto. “Flores para vosotros” está dedicado al poeta también valenciano Vicente Gallego, uno de los más próximos amigos de Carlos Marzal y otro de los grandes poetas de su generación. Una dedicatoria clave, sin duda, porque en la culminación del libro este envío rubrica lo que todo él tiene de tentativa de salvación mediante la escritura. Bien explícitamente se señala en la primera estrofa la conciencia de la caducidad de la que parte la invención de estas flores inmatrimiales, y por ello inmarcensibles, a salvo de la corrupción y de la caducidad:

Para que no las marchitaseis nunca,
para que no pudieran corromperse,
para que en su entelequia no caduquen,
no las he puesto aquí,
sino más dentro.

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

Desde el principio, pues, el poema lleva su sentido hacia la paradójica inmaterialidad de unas flores de intensa sensorialidad imaginaria que son la esencia poética de unas flores ideales que constituyen, de acuerdo con esta lógica interna, la esencia a su vez de un deseo de compartir la momentánea plenitud de este espacio material:

Ni siquiera son flores lo que os traigo.
Son la flor de la flor, su maravilla.

La sensualidad llevada a la formulación de una belleza abstracta que emblematiza el ágape. Frente a esos elementos negativos que implican deterioro y caducidad de las flores, por un lado, y la zozobra colectiva por la conciencia de la temporalidad, por otro, el poeta despliega los atributos sensoriales de esas flores abstractas —que son al mismo tiempo los poemas del libro— para ofrecerlas a ese “vosotros” al que apela desde el primer verso de este último poema, en consonancia con el sujeto colectivo que abre el libro en “*A capella*”.

El vosotros al que se dirige el hablante del poema termina siendo todo aquel que alcance a leer sus versos y, en consonancia, esas flores abstractas sólo pueden brotar, aromar, cundir en primavera si alcanzan a su destinatario; pero en cualquier caso lo esencial, lo que significa la culminación del sentido en el cierre del poema, es la voluntad de ofrecer un mensaje de alegría, la disposición a saltar por encima de la contingencia, al menos poéticamente, para darle la espalda a cuanto acecha al correr de los días: “No quiero daros flores que declinen”, concluye Marzal, así que lo que puede ofrecer es intangible e inefable: “Algo que flota en algo os he traído, / nada que huele a nada, en este ramo”. Suprema paradoja en claroscuro, sensualidad de la creación abstracta, tan aferrada a la vivencia cotidiana, sin embargo, que no puede decirse sin anécdota ni puede sostenerse sin la pirueta mental que implica participar del juego que nos propone el poeta.

“Insomnio en Bogotá”, dedicado a José Manuel Caballero Bonald, plantea sobre el simbolismo elemental del fuego otra forma de reflexión sobre

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

los claroscuros de la conciencia existencial tal como se viene formulando en muchos momentos de esta escritura paradójica. Dicho brevemente, todo el planteamiento alegórico del poema se apoya en la continuada metáfora del fuego y la ceniza como expresión de la energía vital del sujeto poético, que se nos perfila a lo largo del texto como la propia urna cineraria de sí mismo, al mismo tiempo combustión y escoria en la corriente de los días.

La alegoría toma cuerpo en el desarrollo anecdótico de unos pensamientos de duermevera que se suceden en la noche insomne lejos de casa, en el ambiente exótico y caliente del mundo colombiano. Transmite ese insomnio una intensidad sensorial que se ofrece a la conciencia desvelada como un incendio universal en el seno de la oscuridad de la noche del mundo:

Arde el mundo al alcance de la mano.
Las llamas de vivir me incendian todo.

Sobre el simbolismo en tensión del fuego y la ceniza se organizan las sugerencias en pugna también, lógicamente, del voluntarismo vitalista y la conciencia de la mortalidad, esas constantes de la poética en marcha de Carlos Marzal, tal y como las vengo planteando. Sin complejidades aquí innecesarias, la doble cara de la combustión vital, por así decirlo, comunica sencillamente la reflexión del poeta. El desarrollo imaginativo potencia esa tensión fuego-ceniza en la metáfora del yo como urna cineraria, en la que el poeta ve acumuladas las cenizas de todo cuanto se ha querido:

Ardido de querer,
de amar muy lejos,
cinerario de mí,
en mi urna insomne.

Con la conciencia de la lejanía que se subraya ya desde el título del poema, el insomnio hace percibir en un creativo extrañamiento la realidad concreta del espacio bogotano como un ardimiento de vida y de sensualidad, pero también como el ámbito de ese otro país nocturno del dolor y el temor.

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

En la oscuridad de la noche el sujeto poético despliega la sensorialidad auditiva interpretando cuanto llega hasta su cuarto como signo amenazante. La duermevela transforma la imaginación de las cosas en secuencia visionaria, y así el rumor de la autopista es una queja, los sonidos urbanos distintos son relinchos del asfalto húmedo de la ciudad solitaria percibida como un animal vivo:

Suena en quejumbre cerca la autopista,
relinchos del asfalto humedecido
de este équido ciudad en que no hay nadie.

El sonido rítmico de las tumbadoras no se percibe como estímulo musical, sino como una maldición que cae de lo alto en una magia negra del ámbito nocturno, “como un vudú del aire con el aire”, y las voces indistintas que suenan a lo lejos se perciben alucinadamente como misteriosas jaculatorias ladradas por “una oscura jauría más que humana”.

La experiencia sensorial de una noche de insomnio se ha convertido así, mediante la elaboración metafórica, en una extraña ceremonia de fuego y sonidos amenazantes. En la segunda mitad del poema, la voz del sujeto contrapone dos movimientos sucesivos en cuya oposición radica nuevamente la tensa conclusión del texto: por un lado se invoca el sueño desde un cansancio de la vigilia, por momentos sólo “rescodo del querer, ya fuego fatuo”, y que aspira a una tregua en ese insomnio de una noche que desde la fatiga del imaginar se percibe como interminable:

Cuándo podré dormir,
y deponer mi yo, darme armisticio
en esta eternidad tan desvelada.

Por otro lado, sin embargo, y como conclusión, una vez alcanzados los límites de la noche del fuego espiritual que alcanzamos a entender, esa renovada “noche oscura del alma” —“la arista al rojo de la noche”, “la tea en blanco de lo oscuro”— se afirma decisivamente el ansia de una vigilia insomne

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

que termine de cegar al protagonista poético, de espaldas a la segura consunción de todo, fuera de toda lógica y razón, hasta el exceso imaginativo que convierte el mundo, ese mundo que al principio del poema ya se nos mostraba en incendio al alcance de la mano, en un volcán animal vivo supurando como lava la pasión de lo que vive y se consume:

Ahora prefiero no cerrar los ojos.
Dejarme enceguecer de tanto fuego.

Supura el mundo por su carne insomne
esta candente lava de estar vivo.

Concluye el poema, bajando el tono en final anticlimático, en lo que se nos ofrece como una queja última, la que propicia todo el tiempo la dialéctica de fondo de esta poesía: frente al espectáculo de la vida ardiente, la conciencia de ser tan sólo un fuego fatuo, como se ha formulado antes, una urna cineraria en vela, sin que exista razón que justifique el ser para la muerte: “Ceniza sin razón”.

Aunque la circunstancia personal del autor ha de dejarse fuera de nuestra lectura, vemos el poema “Dedos de niño” como una lírica reflexión sobre la realidad concreta de un niño que se agarra a las cosas con sus dos dedos todavía torpes pero ya animados por un instinto ciego de ser vivo. El poema expresa el sentimiento del sujeto ante ese niño que en su tierna fragilidad recién nacida alcanza a dar sentido a su existir adulto. Como padre del adulto —“Más padre tú que yo”— el ser del niño justifica la salvación instantánea del *homo viator* que puede ir “cruzando el presente en salvaguarda”, en equilibrio sobre su propia conciencia implícita de la caducidad.

La sencilla energía de esos dos dedos asíéndose reinstalan con otro sentido al sujeto en su tiempo existencial: un sentido de “custodia”, como dice el poema, a partir del cual todo encaja en plenitud perfecta (dentro de la breve realidad de los versos del poema, evidentemente) para el protagonista marzaliano que en sus poemas trata una vez y otra de atrapar el sentido de

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

las puras existencias materiales, sueño y energía perecederos expresados en hermosas metáforas:

Tiene hoy la luz su perno en donde ajustan
el día su volumen,
el amor en sus piezas,
y la rueca hilandera de los sueños
en tu pura dinámica terrestre.

No se trata de una “mecánica celeste”, como vemos, sino de una elemental y suficiente “dinámica terrestre” a partir de la cual, y este es en mi opinión el núcleo del poema, estar vivo cobra un sentido diferente, un sentido que el poeta percibe por reproducir su vida en otra vida que nos hace dependientes, hijos, pues, y abre la posibilidad de intuir oscuramente otra faceta nueva y fundamental del existir:

Tengo la certidumbre, por tu guía,
de aquello que no sé, pero que supe,
de aquello que perdí, pero que hoy tengo,
cuando me tienes tú, corazón índice,
para heredarme a ti, reminiscente.

El lenguaje necesita retorcerse para poder decir la paradoja aparente de Wordsworth en torno a la idea de “el niño como padre del hombre”. Gracias a esa técnica de quiebro verbal a que Marzal suele someter su expresión para apurar el hallazgo de una formulación o de una metáfora nos encontramos en este poema con uno de sus logros más afortunados a la hora de invocar una vez más la misma necesidad de inocencia que he señalado en “La luna sobre Serra”, una inocencia nada inocente, por supuesto, pero que implica una apertura constante —y nada fácil de sostener por mucho tiempo si no es con la inteligencia poética de nuestro autor— al ensueño de un sentido en medio de lo que se consume en nuestra existencia individual. Marzal no evita, desde luego, recordárnoslo (“mientras la consunción del tiempo ahora se cumple”), pero su aventura poética reclama una y otra vez la elementalidad consciente,

[Continúa en la página siguiente]

Francisco DÍAZ DE CASTRO

el equilibrio inestable sobre la cuerda floja del voluntarismo moral. A ello contribuye decisivamente, en fin, este “Dedos de niño”:

Prosigue en tu labor, atlante leve.
Mantén la realidad,
 bastan dos dedos,
en su pulgar candor de estar en vilo.

Ana MARTÍN PUIGPELAT
Gaugamela ¶ La ruta de la seda ¶ Agra

GAUGAMELA

Busca un reino que sea igual a ti,
en Macedonia ya no cabes.
Tu padre lo decía.

Y me has vencido en cada lucha,
batalla con batalla,
cuerpo a cuerpo.

Me ha vencido el silencio de tus manos.

Regimientos de hormigas me amenazan,
susurran noche y nubes:
huye, huye, no hay amor
capaz de sostener otra contienda.

Mas nadie sabe que si huyo
es por ceder mi reino a tus dominios
para que ocupes todo lo que soy,
para que vivas donde yo he nacido.

Tu padre conocía tu grandeza
y yo te cedo el paso por mi herida.

Mi cobardía sabe que el amor
no inventa tácticas veraces
que puedan derrotar tu resistencia.

Mi cobardía sabe que es amor
y abandono mi sombra por el bosque
y cuelgo mi desgracia de los árboles
y trago setas muertas y esculturas,
margaritas impares en tus labios.

Entra tú en mi ciudad, entra en mi casa,
mi habitación está llena de olvidos,
ocupa mis armarios con tus dudas
y descansa en mi olor,
sobre mi olor.

Ana MARTÍN PUIGPELAT

Ocupa lo que soy y lo que he sido.
Amor es solamente mi equipaje.

Limpia tu corazón con agua de mi tierra
y cuida de los hijos que no tuve.

Tu padre supo siempre que en tus manos
nacerá la cultura.
Procura no decepcionarle.

Aquí me escondo, tras un chopo,
contemplo tu valor y tu belleza.

Pues ya he huido suficiente
para llegar hasta tu lado.



Ana MARTÍN PUIGPELAT

LA RUTA DE LA SEDA

*Quando respiro mal o me duele algo, me
asusta pensar que el hueco donde ella se
aloja dentro de mí pueda sufrir daño.
(Carmen Martín Gaité)*

Rustichello, estas cosas no las digas:
si convertí mi vida en una ruta
fue en busca del misterio de su piel.

Al principio era fácil
encontrarla en olores,
mi memoria era jara, olivo, rosa,
y el presente se hacía flor de loto.
Mi memoria eran gajos amarillos,
lavanda entre su pecho
y descubrí naranjas de la china
que sabían al borde de sus labios.

Encontré las especias más valiosas
y con ellas la magia
o el valor de mi lengua.

Hice un álbum estrecho de costumbres,
de distintas monedas herrumbrosas
y de arena y de sal para mi vuelta.

Amor era el motivo de mi viaje.

Descubrí que el color de sus pestañas
no se igualaba a nada de la tierra,
que el contorno sinuoso de los montes
nació para imitar su movimiento,
que el azul de la tarde en el oriente
era sólo nostalgia de sus manos.

Pero seguí adelante
completando de vidrio mi equipaje.

Amigo Rustichello, en mi prisión

Ana MARTÍN PUIGPELAT

no queda más remedio,
viajo hacia atrás constantemente
pero aún no te he dicho
que mi amor continúa,
me da la libertad.

En mi viaje hacia el fondo de las cosas,
donde ella estaba en todo,
al final descubrí lo que buscaba:
el misterio de la metamorfosis,
que todo se consigue con trabajo,
incluso la caricia de su piel.
Aquí me queda el último retal.

Cuando pude volver, ella no estaba,
alguien quiso borrarla.

Este retal de seda
es igual a la orilla de su cuello.

Anteanoche soñé que era gusano.

Ana MARTÍN PUIGPELAT

AGRA

*Y ahora puedo llamarte sin desvelar tu nombre.
(José Luis Morales)*

Mumtâz, los once años que he tardado
en que mi amor sea piedra,
no he dejado un segundo de adorarte.

Intento repetirte
igual que tu belleza se repite
catorce veces en tus hijos,
en mano de arquitecto o lapidario.

Con las flores de mármol te reitero
corolas de la carne de mi boca.

Mumtâz, mi amor, segunda esposa,
será siempre más fuerte que el destino.

La muerte es sólo el fin de la palabra,
un tránsito de ciénaga invisible
en el que nada existe realmente
si nunca fue nombrado.

Recordamos la línea de tu rostro
pues así dibujamos la frontera a las nubes
y lo llamamos cielo.

Recuerdo trajinar a tus pestañas
mientras creabas viento y su vocablo.

Y así una larga lista de acepciones
que concluyó con la palabra mundo.

Por eso piedra a piedra en once años,
lo más grande que Alá ha permitido,
yo he alzado tu nombre y tu belleza
para que vivas siempre
y mi amor que es eterno
pueda ser visto por los hombres.

Ana MARTÍN PUIGPELAT

Mumtâz, amor, mi amor es otra cosa
que no voy a nombrar ni hoy ni nunca.

Sólo tú y yo sabemos lo que fuimos.

Cuando el amor es el motivo del viaje

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN
(Universidad de Jaén)

Los tres poemas anteriores pertenecen a *La deuda*, poemario aún inédito de la escritora Ana Martín Puigpelat. Con esta nueva obra la autora pone a nuestro alcance no sólo la voz más pura del poeta, sino también las voces de personajes lejanos a nosotros en el espacio y el tiempo, personajes que vienen a saldar la deuda que la autora tenía pendiente.

A lo largo de su trayectoria poética, Ana Martín Puigpelat nos ha acercado a un verso cargado de sencillez y personalidad, su quehacer poético nos hace conectar fácilmente con la voz oculta en su poesía, nos hace convertir en nuestras sus palabras. Con *La deuda* la poeta vuelve a sorprendernos al aunar con total naturalidad sus poemas más claros y directos con construcciones cargadas de imágenes y resonancias culturales que, perfectamente insertas en el verso, como hemos visto en los ejemplos anteriores, nos permiten acercarnos a esos motivos que nos trasladan a otros universos temporales. Amparándose en la voz de personajes que fácilmente reconocemos, Ana Martín Puigpelat hace uso de una sutilidad cargada de ternura para hablarnos de amor, para reinventar el discurso amoroso desde una sencillez solamente aparente. *La deuda* es el pago que la poeta tenía pendiente con el amor, con el ser amado.

Como afirma Enrique Gracia Trinidad, «Ana Martín Puigpelat es [...] una poeta personal, distinta pero asequible, con un aliento digno de los clásicos y un soplo de modernidad indiscutible, apoyada en su experiencia pero repleta de mágicas resonancias, plena de ecos culturales pero comprometida con la sencillez y el deseo de comunicación» (1). Podemos volver a comprobarlo en los poemas que componen *La deuda* porque, al acercarse a su poesía, el lector experimenta la extraña sensación de comprender y poseer los versos que al mismo tiempo no hacen otra cosa que interrogarle. Ana Martín Puigpelat reconstruye con su voz en este poemario escenas cotidianas, pero también, como venimos diciendo, ese espacio donde personajes que forman parte de nuestra herencia cultural se presentan ante nosotros para hablar de amor y de palabras. Así, a través de las diferentes composiciones,

[Continúa en la página siguiente]

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN

observamos una cama deshecha de madrugada, pero también la ciudad de Agra, la batalla de Gaugamela a la orilla del Bumodos, la celda fría de una vieja cárcel olvidada.

Los tres poemas en los que vamos a centrarnos para nuestro estudio están insertos en “Cuaderno del viajero”, uno de los tres apartados en los que se divide *La deuda*. En “Cuaderno del viajero” encontramos todas esas composiciones en las que, como hemos señalado, la voz de la poeta se oculta tras la de otros personajes. Este título tan significativo será reiterado en los poemas, puesto que en ellos podemos hallar algunas referencias a la idea de viaje y también al equipaje que lleva consigo el viajero. Acompañando a Ana Martín Puigpelat nos adentramos en una ruta que no sólo nos hace volver sobre acontecimientos o personajes históricos, sino que nos invita a adentrarnos en las complejidades del sentimiento amoroso. Así, al describir el viaje, la poeta no se está limitando a expresarse en términos físicos, es decir, no sólo está planteando una ruta a través del tiempo o el espacio, sino que inicia un viaje hacia el interior de sí misma, un viaje del que nos hace partícipes. En “Gaugamela” encontramos, por ejemplo, un verso magnífico en el que Barsine-Estatira describe lo que siente: “Amor es solamente mi equipaje”. Un equipaje que en otros poemas aparece también, aunque teñido de fragilidad: “Pero seguí adelante / completando de vidrio mi equipaje”, afirma Marco Polo después de habernos descrito su búsqueda amorosa, antes de confesarnos que ese viaje físico sólo se completa con un viaje hacia el interior: “En mi viaje hacia el fondo de las cosas, / donde ella estaba en todo, / al final descubrí lo que buscaba: / el misterio de la metamorfosis”. La idea del viaje quizá sea algo diferente en el poema “Agra”, en el que no es la voz poética la que emprende la ruta, como en el caso de los poemas anteriores, sino que es la amada la que se encuentra en camino: “la muerte es sólo el fin de la palabra, un tránsito de ciénaga invisible”, en un camino que no tiene retorno. A pesar de todo, tal y como venimos comentando, es el poema “La ruta de la seda” el que más referencias hace a esta idea de viaje. Al acompañar a Ana Martín Puigpelat en este recorrido, nos enfrentamos a la sencillez preclara que encara al sentimiento amoroso liberándolo de los tópicos y lo conduce hasta

[Continúa en la página siguiente]

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN

esferas de expresión cargadas de naturalidad.

Al velar su voz tras la de los personajes, en los poemas que nos ocupan, la poeta adopta tanto la perspectiva femenina como la masculina, es decir, no sólo se expresa a través de la voz de mujeres conocidas, sino que elige también grandes voces masculinas para desentrañar los misterios del sentimiento amoroso. Podemos encontrar así la voz de Barsine-Estatira, hija de Darío III, en el poema “Gaugamela”, como hemos señalado, pero también las voces de Marco Polo (“la Ruta de la Seda”) y del emperador mongol Sha Jahan en “Agra”. Es muy interesante observar cómo tanto en los momentos en los que percibimos un discurso femenino como en los momentos en los que es la voz masculina la que imprime el poema, la figura del amante mantiene siempre una posición de sumisión, podríamos decir de esclavo de amor, respecto a la figura amada. En “Gaugamela”, Barsine-Estatira está dispuesta a ceder completamente ante Alejandro Magno: “Ocupa lo que soy y lo que he sido”, llega a afirmar; Marco Polo asegura a Rustichello “Amor era el motivo de mi viaje” en el poema “la Ruta de la Seda”; y, con humilde devoción, el emperador mongol parece susurrar ante la tumba de su amada “Mumtâz, los once años que he tardado / en que mi amor sea piedra, / no he dejado un segundo de adorarte” en “Agra”. El sentimiento amoroso, en estos poemas, no se impone de manera desesperada, no busca una situación privilegiada, sino que se presenta como un amor humilde y sereno, tanto en la voz de la mujer como en la del hombre.

Sin embargo, la naturaleza del ser amado parecería albergar algunas diferencias al encontrarnos ante una figura femenina o ante una masculina. La mujer, como objeto de amor, es situada por la voz poética en una esfera muy superior en la que se la describe como creadora de belleza, como hacedora del mundo. En los versos, de alguna manera entendemos que el mundo es sólo una parca imitación de la amada. Podemos observarlo, por ejemplo, en “La ruta de la seda” cuando Marco Polo nos dice: “Descubrí que el color de sus pestañas / no se igualaba a nada de la tierra, / que el contorno sinuoso de los montes / nació para imitar su movimiento, / que el azul de la tarde en el oriente / era sólo nostalgia de sus manos”, donde la amada parece ser el

[Continúa en la página siguiente]

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN

espejo en el que se mira el mundo para conformarse. Un matiz distinto encontramos en “Agra”, en este poema es la palabra de la amada la que crea la realidad, la que configura el mundo tal y como se conoce. La amada, desde su belleza, desde sus acciones o a partir de su propia voz, se convierte en creadora: “Recordamos la línea de tu rostro / pues así dibujamos la frontera de las nubes / y lo llamamos cielo. / Recuerdo trajinar a tus pestañas / mientras creabas viento y su vocablo. / Y así una larga lista de acepciones / que concluyó con la palabra mundo”. Por otra parte, cuando la figura amada es masculina, como en el poema “Gaugamela”, el hombre no llega a situarse en esas esferas tan elevadas, se encuentra por encima de su amante, sí, pero sólo desde la posición de héroe terreno. Barsine-Estatira nos describe a Alejandro Magno en el poema hablándonos de sus victorias y de lo que su padre esperaba de él, alaba su belleza y su valor, en cierto sentido canta a su poder en la tierra, no obstante, en ningún momento lo convierte en motivador de la belleza del mundo. A pesar de todo, tanto cuando nos encontramos ante una figura femenina como cuando nos encontramos ante una figura masculina en esta situación de destinatario de amor, descubrimos que se convierten en ejes alrededor de los que gira el universo del amante. Bien como hacedoras, bien como héroes terrenos, la voz poética se sitúa siempre en órbita alrededor del objeto amado que se convierte finalmente en el único motivo de su existencia.

Continuando con esta relación existente entre la voz poética y el ser amado, podríamos detenernos un momento a contemplar cuál es la relación que se entabla en el sentido contrario, es decir, cómo se sitúa el destinatario de amor con respecto a su amante. Es interesante observar que en todos los poemas encontramos la comunicación entre los amantes interrumpida de algún modo. En “Gaugamela”, Barsine-Estatira confiesa “Me ha vencido el silencio de tus manos”, dándonos a entender que Alejandro Magno no manifiesta ningún deseo de comunicarse, ni siquiera físicamente, con ella. No podemos olvidar que Barsine-Estatira nunca fue la favorita del conquistador y que su matrimonio sólo fue una maniobra política. Aunque es quizá la figura que más cerca se encuentra del ser amado (“Aquí me escondo, tras un

[Continúa en la página siguiente]

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN

chopo, / contemplo tu valor y tu belleza”), es también la que recibe menos de él. En “La ruta de la seda”, sin embargo, tenemos la sensación de que Marco Polo vive en una continua búsqueda de la amada, de hecho leemos en los primeros versos: “si convertí mi vida en una ruta / fue en busca del misterio de su piel”. Y aunque afirma “cuando pude volver, ella no estaba, / alguien quiso borrarla”, también nos hace saber que su amor continúa, que le da la libertad. Marco Polo se encuentra así en una situación bastante más favorecida que la de Barsine-Estatira. En “Agra” podemos ver que la distancia que separa a los amantes hace imposible la comunicación, pero no acaba con el sentimiento amoroso: “La muerte es sólo el fin de la palabra, / un tránsito de ciénaga invisible / en el que nada existe realmente / si nunca fue nombrado”. La muerte es el silencio, pero no el final. El emperador mongol Sha Jahan lo afirma al decir “Mumtâz, mi amor, segunda esposa, / será siempre más fuerte que el destino”. Es muy interesante señalar que, a pesar de la gran separación entre los amantes en “Agra”, el amor parece seguir recorriendo un camino de reciprocidad, mientras que tanto en “Gaugamela” como en “La ruta de la seda” esto no parece estar tan claro.

Centrémonos ahora en un comentario algo más detallado de cada uno de los poemas para descubrir que estas generalidades que hemos descrito están perfectamente insertas en un marco temático distinto en cada una de las composiciones.

“Gaugamela” es el título elegido por Ana Martín Puigpelat para el primero de los poemas que vamos a comentar, con él hace la autora referencia a la batalla que enfrentó, en ese mismo lugar, al ejército macedonio dirigido por Alejandro Magno y al ejército persa al mando de Darío III. La contienda terminó con la huida del emperador persa y la victoria de Alejandro Magno que, después de conquistar los territorios de su enemigo, sometió bajo su mando a su familia. El título apoyará además la idea que venimos manteniendo de que la voz poética que aparece en esta composición es la de Barsine-Estatira, hija de Darío III que contrajo matrimonio con Alejandro Magno años después de estos sucesos señalados y sólo como una maniobra política. Para entender la posición que Barsine-Estatira mantiene en el poema

[Continúa en la página siguiente]

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN

frente a la figura de Alejandro tenemos que tener en cuenta todos los acontecimientos que rodearon su matrimonio. En primer lugar tenemos que ser conscientes de que, antes de ser su esposa, Barsine-Estatira fue su prisionera de guerra junto con toda su familia. No hay que olvidar tampoco que Alejandro Magno ya había contraído matrimonio anteriormente con Roxana, una princesa sogdiana de la que se encaprichó durante una fiesta y que al parecer fue siempre su favorita. Por otra parte, la posible homosexualidad del emperador y su estrecha relación con Hefestión hace también que la relación con Barsine-Estatira estuviese aún más sumida en el silencio. Es también importante rescatar el verso “y cuida de los hijos que no tuve” para descubrir a la figura de Barsine-Estatira puesto que las fuentes parecen indicar que ésta estaba embarazada a la muerte de Alejandro Magno y que Roxana la asesinó para evitar que su posible hijo se convirtiese en el heredero de todo el imperio conquistado por Alejandro. Estos detalles son necesarios para comprender la postura de sumisión y abandono que adopta la voz poética.

Por otra parte, afirmamos que el destinatario supuesto de los versos es Alejandro Magno, no sólo por la presencia de ese título tan significativo, sino también por la clave que nos ofrecen los primeros versos de la composición: “Busca un reino que sea igual a ti, / en Macedonia ya no cabe./ Tu padre lo decía”. Estos versos, además de situarnos de nuevo en un espacio físico, hacen referencia a un episodio de la juventud de Alejandro Magno recogido por Plutarco (2). Al parecer Filipo II había comprado un poderoso caballo que nadie conseguía montar. Alejandro, siendo aún un niño, se dio cuenta de que el caballo tenía miedo de su sombra y lo montó obligándolo a dirigir su vista hacia el sol. Ante esto, su padre, lleno de admiración, le dijo: “Macedonia es demasiado pequeña para ti”, después de lo cual daba a Alejandro la libertad para iniciar la guerra contra Persia. De una manera genial, Ana Martín Puigpelat parecería estar llenando de pistas el poema para hacernos llegar a los personajes que elige para hablarnos de amor.

En el poema observamos cómo las dos fuerzas que serían Barsine-Estatira y Alejandro Magno se enfrentan continuamente hasta que ella decide rendirse, ceder. Las batallas a las que hace mención la poeta en estos versos

[Continúa en la página siguiente]

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN

no debemos entenderlas como contiendas reales, sobre el campo de batalla, sino más bien como una lucha de amor en la que Barsine-Estatira acaba siempre siendo derrotada: “Y me has vencido en cada lucha, / batalla con batalla, / cuerpo a cuerpo. / Me ha vencido el silencio de tus manos”. Este silencio que podría hacer referencia, como decimos, a la preferencia de Alejandro por su otra esposa o bien por su eterno compañero, podría también apuntar a un silencio físico, a la falta de deseo que percibe Barsine-Estatira en él.

Aún así, a pesar de la situación en la que la voz poética se encuentra, después de describirnos en versos conmovedores las dudas y las sensaciones de la amante rechazada, Ana Martín Puigpelat presenta ante nosotros el sentimiento menos egoísta, el del amor abnegado que sólo busca entregarse sin condición. Barsine-Estatira afirma: “Mas nadie sabe que si huyo / es por ceder mi reino a tus dominios / para que ocupes todo lo que soy / para que vivas donde yo he nacido”, ofreciéndose por completo al ser amado sin ninguna pretensión. De la batalla, la voz poética pasa a una rendición aceptada que todo lo entrega, desde la patria, hasta lo más profundo del ser, manifestado en el poema en los siguientes versos: “Entra tú en mi ciudad, entra en mi casa, / mi habitación está llena de olvidos, / ocupa mis armarios con tus dudas / y descansa en mi olor, / sobre mi olor”. Es magnífico el camino que elige Ana Martín Puigpelat para acercarnos a la intimidad del sentimiento amoroso más puro, un camino de renunciaciones.

En versos de medida siempre impar, rondando entre los pentasílabos y los endecasílabos, que se dividen en catorce estrofas con diferente extensión, prevaleciendo las de dos y tres versos, la poeta nos hace adentrarnos en un ritmo de pensamiento que se interrumpe constantemente con las formas imperativas destinadas a Alejandro (“Limpia tu corazón con agua de mi tierra”), las afirmaciones relacionadas con las creencias de Filipo II con respecto a su hijo (“Tu padre supo siempre que en tus manos / nacerá la cultura”) y las claras conclusiones a las que llega la voz poética (“Pues ya he huido suficiente / para llegar hasta tu lado”). Ana Martín Puigpelat consigue en esta composición conducirnos en un viaje que recorre los acontecimientos

[Continúa en la página siguiente]

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN

históricos desencadenados después de la batalla de Gaugamela, pero lo hace como excusa perfecta para describirnos ese sentimiento amoroso basado en la renuncia total y en la sola contemplación del objeto amado como meta más alta.

Si volvemos ahora sobre el poema “La ruta de la seda”, debemos observar en primer lugar el título, de nuevo como un dato más, que nos hace cerciorarnos de que la voz poética elegida por la autora en este caso es la de Marco Polo. Comienza el poema con un verso significativo que nos sitúa en la prisión de Venecia alrededor de 1298 en la que Marco Polo había sido encarcelado por su participación en la batalla entre Venecia y Génova. Marco Polo comparte este tiempo en prisión con Rustichello de Pisa, el escritor al que el comerciante dictaría el relato de sus viajes. Rustichello publicaría después esta historia bajo el nombre de *El libro del millón de maravillas* o *Los viajes de Marco Polo*. La estrofa que abre el poema parecería entonces estar inserta en el relato que Marco Polo está haciendo de sus viajes a su compañero, pero se trata más bien de una confesión que no desea que el escritor anote: “Rustichello, estas cosas no las digas: / si convertí mi vida en una ruta / fue en busca del misterio de su piel”. Como comentábamos anteriormente, este poema es el que guarda mayor relación con la idea del viaje. Toda la composición está plagada de guiños que nos describen los descubrimientos de Marco Polo enmarcándolos en una búsqueda amorosa que no acaba con su vuelta a Venecia.

Encontramos descritos en el poema algunos de los tesoros que sorprenden a Marco Polo durante su periplo y también comparaciones entre lo que recuerda de su tierra y lo que encuentra en oriente: “Mi memoria eran gajos amarillos, / lavanda entre su pecho / y descubrí naranjas de la china / que sabían al borde de sus labios”, confiesa la voz poética haciendo uso de la naranja, recurso que nos evoca otros poemarios de la autora. Pero, como venimos diciendo, el viaje que inicia Marco Polo hacia aquellas tierras lejanas no ha terminado en el momento en el que se encuentra en la prisión, después de haber completado de vidrio su equipaje, encontrado alguna que otra derrota en su búsqueda incansable de la amada. La voz poética vuelve a

[Continúa en la página siguiente]

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN

referirse a su compañero, haciendo uso del vocativo, para recordarnos que lo estamos escuchando desde una prisión: “Amigo Rustichello, en mi prisión / no queda más remedio, / viajo hacia atrás constantemente/ pero aún no te he dicho/ que mi amor continúa, / me da la libertad”. Es éste un punto de inflexión en el que el poema abandona la idea de viaje físico y nos invita a adentrarnos en un viaje filosófico “hacia el fondo de las cosas” para descubrir “el misterio de la metamorfosis”.

El poema ha dado un giro significativo, la voz poética nos hace alejarnos de la sencillez con la que ha descrito las características del viaje inicial y nos invita a adentrarnos en unos versos que, siguiendo la línea de pensamiento de Marco Polo, nos descubren el misterio que se convierte en meta de la búsqueda iniciada tiempo atrás. La idea de la metamorfosis, unida a la de gusano de seda, nos invita de nuevo a volver sobre la amada, de la que sólo queda el último retal de seda que “es igual a la orilla de su cuello”. La amada, como comentábamos antes, es creadora de belleza, principio y fin en la metamorfosis que parece haber sufrido a lo largo del viaje. La composición culmina con una estrofa genial, formada por un único verso, en la que Marco Polo afirma “Anteanoche soñé que era gusano”, dejándonos imaginar cuál será su actual situación, seguramente la de mariposa por haber alcanzado el final de su búsqueda.

La complejidad de los dos poemas ya comentados parece alejarse de “Agra”, donde la autora vuelve al lenguaje sencillo que ha utilizado en algunos versos de las composiciones anteriores. En “Agra” el discurso amoroso, mucho más directo puesto que la amada aparece nombrada en varias ocasiones, está colmado de ternura, parecería el poema un susurro leve, un canto sereno.

“Mumtâz, los once años que he tardado / en que mi amor sea piedra, / no he dejado un segundo de adorarte” son los versos que nos introducen en la composición y nos sitúan espacial y temporalmente junto a la tumba de la princesa persa que contrajo matrimonio político con el emperador mongol Sha Jahal, enamorado locamente de ella. Aunque Mumtâz no era la única esposa del emperador, siempre fue su favorita. Como soberana fue muy querida por

[Continúa en la página siguiente]

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN

su pueblo y dio al emperador mongol catorce hijos. Tras su muerte, durante el parto del último de ellos, Sha Jahal dictó dos años de luto nacional en su honor y mandó construir el Taj Mahal como muestra del amor que le profesaba a su esposa. Durante toda la composición encontramos detalles que nos remiten a esta historia que aún hoy es conocida por el maravilloso palacio que continúa en pie.

La voz poética justifica la construcción del Taj Mahal afirmando que quiere imitar la belleza de la amada y hacer que las nuevas generaciones recuerden siempre la magnitud del sentimiento que los unía: “yo he alzado tu nombre y tu belleza / para que vivas siempre / y mi amor que es eterno / pueda ser visto por los hombres”.

A lo largo del poema, fundamentalmente en su parte central, observamos cómo el emperador mongol expresa una filosofía sobre la muerte basada únicamente en el fin de la comunicación. La muerte aparece como un tránsito en el que nada existe realmente porque no tiene nombre. La palabra es la creadora de vida, como veíamos al principio la amada es la que da vida al mundo a través de sus palabras, en la muerte no puede continuar su labor creadora porque no se halla en poder del verbo (“La muerte es sólo el fin de la palabra, / un tránsito de ciénaga invisible / en el que nada existe realmente / si nunca fue nombrado”). A pesar de esto la voz poética no parece vencida por esta separación, por ese silencio de la amada que no podrá seguir dando vida al mundo, al contrario, la poeta nos hace ver cómo Sha Jahan es capaz de recordar cada una de las acepciones que creó la amada, es más, es capaz de recordar la acepción más importante de todas, la que define su realidad como amantes eternos. Pero se reserva pronunciar esa palabra. El que conoce el nombre que designa al objeto tiene poder sobre él, puede transformarlo. El emperador mongol no desea que se conozca el verdadero nombre que define su amor, por eso dice al final del poema: “Mumtâz, amor, mi amor es otra cosa / que no voy a nombrar ni hoy ni nunca. / Sólo tú y yo sabemos lo que fuimos”, negando absolutamente al resto de los seres cualquier clase de poder sobre ese sentimiento.

Ana Martín Puigpelat, amparándose en las voces de todos estos

[Continúa en la página siguiente]

Patricia GARCÍA-ROJO CANTÓN

personajes, viene en *La deuda* a hablarnos de amor escapando de los tópicos que nos hacen, a día de hoy, rechazar la poesía amorosa. Desde una sencillez preclara, sólo aparentemente, la poeta presenta ante nosotros con total naturalidad escenas en las que asistimos a continuas declaraciones de amor que cobran vida, no sólo a través de las resonancias culturales que descubrimos en sus versos, sino también gracias a la sutil complejidad que oculta su discurso asequible a medio camino entre la modernidad y lo clásico.

Notas

1. Prólogo a *Estado de Noria*, Madrid, Fugger Libros / Sial Ediciones, 2005.
2. Plutarco, "Vida de Alejandro IV", *Vidas Paralelas: Obra Completa, Volumen VI: Alejandro & César; Agésilao & Pompeyo; Sertorio & Eúmenes*, Madrid, Gredos, 2007.

Gracia MORALES
Bienaventuranzas (selección)

I

Y para que alguien pueda
abrir ancha la boca y declarar
“este soy yo,
este mi nombre,
aquí están mis palabras y aquí
mis gestos cotidianos”,
para que alguien pueda palpar su cuerpo
y estar seguro de encontrarse,
es necesario llevar muy dentro la mirada
y la voz de nuestra gente querida.
Bienaventurado el que es capaz
de pedirle a otro “ven”,
de susurrar “gracias, amigo”
o “qué bien que estés tan cerca siempre.”
Bienaventurado también el que,
en franca y justa correspondencia,
sabe decir “no hay de qué”,
“para eso estamos, compañero,
claro que sí.”
Sólo entonces puede alguien afirmar
que está vertical y útil,
con todo su nombre,
sus palabras, sus gestos,
puesto en pie sobre la tierra.

Gracia MORALES

III

Bienaventuradas sean las manos
horizontales y remendadas
del campesino.

Manos que parecen hechas de un solo golpe,
como trozos de madera o terrones de arcilla.

Manos que envejecen media hora por minuto
y no se quejan casi nunca,
acostumbradas a repetir
la distancia que queda —¡arriba!—
entre el aire
—¡abajo!—
y la humedad profunda de la tierra.

Manos con faltas de ortografía,
capaces de descifrar los pasos de la lluvia
y de colocar el tiempo en su sitio
con sólo fijar alto la mirada.

Bienaventuradas sean
las olvidadas manos de los campesinos:
siluetas oscuras y despeinadas,
fugaces tras la ventanilla del coche
—tan parecidas a retratos antiguos,
rostros callados en blanco y negro—.

Gracia MORALES

VI

Mañanas en que el despertador no espera
obediente e insomne;
mañanas de diez y media,
de once,
de once menos cuarto;
bienaventuradas mañanas de salir del sueño y quedarse quieta
para sentir como es debido
ese cuerpo ahí, caliente junto al costado;
acompasar la respiración
piel con piel,
un,
dos,
un,
dos,
un...
y once menos cinco pero da igual:
colocarse en otra postura,
un brazo bajo el cuello,
una pierna entre los muslos,
entornar de nuevo los ojos
e imaginar cómo olerá
el café sin prisa de la mañana.

Gracia MORALES

VII

Bienaventuradas sean esas mujeres
tan siempre madres, esposas,
abuelas o hermanas
que aprenden a levantar sus puños
en plazas, dormitorios y autobuses.
Bienaventuradas cuando dejan,
doblados sobre una silla,
el delantal, los suspiros,
la prudencia,
el temor y las cacerolas.

(Mujeres malabaristas,
capaces de dividir cada día
entre seis o nueve el arroz,
los colchones y los besos;
fieramente cosidas a la tierra,
con ramas donde aletean risas de niños,
piar de niños que piden agua,
que piden, que piden,
cuánto piden,
subiéndoseles por los hombros y las piernas).

Bienaventuradas esas mujeres que se agarran
bien fuerte las unas con las otras
y salen a ocupar las calles,
bajo pancartas de letra infantil.
Bienaventuradas ellas,
porque se atreven a gritar,
con su voz recién estrenada,
las palabras grandes, paz, respeto,
libertad, dignidad, justicia,

Gracia MORALES

sin haberse cambiado de ropa,
en zapatillas
y con blancos pañuelos
cubriéndoles la cabeza.



[Esta selección de “Bienaventuranzas” pertenece al libro inédito *La voz en pie*]

Bienaventuranzas. Del libro de Gracia Morales, *La voz en pie*

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO
(Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Uno de los libros más hermosos y necesarios de la poesía española contemporánea, *Cántico*, de Jorge Guillén, incorporaba, como subtítulo, “Fe de vida”. Esta misma afirmación de lo vital late en el poemario de Gracia Morales *La voz en pie*. Si Josep Pla afirma que “vivir ya es bastante, lo demás es propina”, nuestra escritora avanza un paso más. Cuando se extienden por el mapa del mundo, como océanos de sangre, las muertes por inanición, las plagas silenciosas, las pandemias, las guerras inacabables, las migraciones obligadas y el terror en sus diversas clases, Gracia Morales considera que ya es una propina el simple hecho de vivir.

Frente a ese tipo de catástrofes, y salvo saludables excepciones, como la escritura de Gracia Morales, se ha impuesto el discurso del miedo. El fenómeno del miedo, de ser un mecanismo defensivo maduro —como se considera en el campo neurológico— se ha convertido en una fuente de anestesia ética y existencial. El miedo, desencadenado por los grupos especializados en la utilización del terror, se ha erigido en una amenaza a los ciudadanos y a los gobiernos y, en algunos casos, en las manos de estos últimos, en una clave y hasta en un “arte de gobernar”. El miedo crece de día en día, quizá debido a que las nuevas tecnologías y los nuevos medios de comunicación nos han mostrado, de forma más palpable y contundente que nunca, que somos frágiles, que somos vulnerables, que somos dueños de un destino incierto. El miedo aumenta en progresión geométrica porque cada vez somos más conscientes de los peligros que corren nuestros conciudadanos, nuestras ciudades, nuestro ecosistema y nuestra propia identidad.

Este fenómeno ha pasado en los últimos tiempos, de ser una categoría ontológica y una experiencia existencial, a convertirse en un fenómeno global. El miedo ha salido de la esfera privada, ha trascendido el ámbito familiar e incluso el marco nacional, y se ha globalizado.

Mientras las potencias mundiales continúan su carrera imparable hacia la nada, los empeñados —como Gracia Morales— en hacer del *logos* el arma más eficaz contra el terror, contra la atonía y la miseria, elaboran su discurso convencidos de que la escritura y el diálogo racional constituyen el marco de

[Continúa en la página siguiente]

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

referencia por excelencia para mantener “la voz en pie”, para poder vivir en paz y para estigmatizar y aniquilar el miedo.

Frente al miedo hay que erigir el aliento, el esfuerzo, la valentía y el vigor. Gracián observaba que Velázquez pintaba “a lo valiente”. Con esa determinación con la que Velázquez se arrojaba al lienzo, se lanza Gracia Morales a la escritura. Lo ha demostrado ya con su teatro y lo está reafirmando con su obra poética.

Su libro (inédito) *La voz en pie* se convierte en testimonio de las terribles realidades enunciadas: del dolor, de la enfermedad y de la muerte. En “La mirada alrededor” nos ofrece el dolor en cifras, cifras del dolor próximo y del dolor lejano, y ante ellas, la autora se pregunta: “Y si todo el dolor se ha puesto / a crecernos y multiplicarse / ¿dónde guardaremos el aire, / las caricias, los pájaros, la esperanza / en estos cero coma dos metros cúbicos / que ocupamos apenas de mundo?”.

En lugar de exaltar el cuerpo, el cuerpo que nos limita pero nos enaltece, el cuerpo que nos sustenta y nos conduce al frenesí de la creación y del placer, un hombre puede llegar a “odiar meticulosamente su cuerpo”, otro hombre puede maltratar y un tercero se pregunta: “cómo es posible,” ¡cómo!”. La conclusión de “La matemática del hombre” parece clara: “las cuentas del hombre nunca salen”.

Gracia Morales conoce el quehacer valiente y generoso del hombre, pero también la crueldad y la ruindad de muchos hombres. Lo expresa de forma contundente en “Daños colaterales”, mientras un hombre emerge entre las ruinas de su casa derruida y una pareja avanza entre cadáveres, sin “tiempo apenas para enterrar a los muertos”.

La escritora conoce también el valor de la bondad y de la solidaridad, pero no puede cerrar los ojos ante los cuerpos en una patera a la deriva, ni ante el testimonio terrorífico de mujeres asesinadas en Amberes, en Córdoba y en otros lugares, ni ante los trece millones de hombres hambrientos, ni ante la devastadora pandemia del sida, que “mata diariamente / a seis mil personas en África”. Este es el mapa del terror y del miedo, esbozado al principio, el amplio y terrible mapa que desborda los márgenes de cualquier periódico, y

[Continúa en la página siguiente]

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

que Gracia Morales sintetiza en “Noticias”.

Gracia Morales no intenta impartir lecciones ni doctrinas sino desenmascarar esta situación de anestesia moral que nos hace insensibles a las mayores atrocidades y atropellos. Es preciso, por tanto, denunciar el fascismo oculto que subyace en las grandes decisiones de los gobernantes pero también en los comportamientos y en las conductas de los gobernados, desvelar esa imagen de asentimiento sumiso, de flojedad, de conformidad acrítica que se ha instalado en el imaginario colectivo.

Gracia Morales, que sabe, y lo testimonia por escrito, que muchos hombres como ciudadanos no son admirables, sabe también que es necesario proclamar la fe en la vida. Así lo confirma en los poemas que integran la serie “Bienaventuranzas”, que sintéticamente paso a analizar.

La primera composición de la serie es una de las concreciones muy precisas del título del libro *La voz en pie*. Haciendo una precisión mental de los horrores mencionados, en el poema I el hombre aparece —no sin resonancias de la voz de Blas de Otero— “puesto en pie sobre la tierra”.

Plenamente consciente de que gran parte de la cultura y del arte contemporáneos ha puesto entre paréntesis el concepto de subjetividad como algo limitado y cerrado, Gracia Morales escribe que para que alguien pueda declarar: “Este soy yo, / este mi nombre, / aquí están mis palabras y aquí / mis gestos cotidianos”... “es necesario llevar muy dentro la mirada / y la voz de nuestra gente querida”.

Para abordar el problema de identidad nómada, que intrigó a Deleuze durante varios años y que prestigiosos neurólogos actuales remiten a la genética, la escritora recurre a las voces y a los gestos más cotidianos, que son también los más extraordinarios:

Bienaventurado el que es capaz
de pedirle a otro “ven”,
de susurrar “gracias, amigo”
o “qué bien que estés tan cerca siempre”.
Bienaventurado también el que,

[Continúa en la página siguiente]

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

en franca y justa correspondencia,
sabe decir “no hay de qué”,
“para eso estamos, compañero,
claro que sí”.

Según Goethe, sólo podemos prestarle al mundo algún servicio con lo extraordinario; pero para lograr lo extraordinario, los grandes autores no necesitan recurrir a paradigmas alternativos ni a fórmulas o remedios mágicos sino abordar lo cotidiano, lo ordinario, con intensidad, con donosura, con belleza y con gracia. Gracia Morales lo sabe muy bien y así nos lo muestra en éste y en el resto de los poemas.

Algunos olvidan en ocasiones que somos ciudadanos, y que lo que nos habilita como tales son nuestras palabras y nuestros gestos, nuestra comprensión y nuestra generosidad. Ya Aristóteles resaltó la importancia del *logos* no sólo en las obras más propiamente filosóficas sino también en su tratado de *Política*, pero sigue sin valorarse en su justa dimensión el valor de la palabra. Y son precisamente las palabras, como afirma sabiamente Gracia Morales, las que nos permiten mantenernos “verticales y útiles”.

Junto al valor de las palabras, los clásicos resaltaron la importancia del entendimiento y de las manos, y a las manos dedica Gracia Morales el poema III de “Bienaventuranzas”. Las primeras manos que resalta la escritora son las del campesino:

Bienaventuradas sean las manos
horizontales y remendadas
del campesino.

El antropólogo y sociólogo francés Claude Lévi-Strauss marcó una clara diferencia entre lo que denominaba fuerzas de la producción y fuerzas de la cultura, y encontraba en los herreros, en su primitiva raigambre mítica, una simbiosis de ambas fuerzas. Gracia Morales, en un país en que no se aprecia especialmente el valor del trabajo manual, dota en su poema a las manos de los campesinos de esa fuerza poderosa que irradian las manos de los

[Continúa en la página siguiente]

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

herrerros. Las manos de los campesinos son las que pueden elevarse a mayor altura porque son las que se integran y se confunden con lo más elemental de la Naturaleza:

Manos que parecen hechas de un solo golpe,
como trozos de madera o terrones de arcilla.

Se trata de manos que no se quejan casi nunca porque están acostumbradas a medir las distancias del espacio y a soportar los rigores del tiempo. Son manos cuarteadas por su eterna exposición al viento, “manos que envejecen media hora por minuto”; rotunda afirmación que nos recuerda unos versos de Gabriel Celaya.

Nosotros dependemos de las manos del campesino, y el campesino depende de sus manos. Son las manos “capaces de descifrar los pasos de la lluvia / y de colocar el tiempo en su sitio / con sólo fijar alto la mirada”.

La dinamicidad de la vida moderna cada día nos desarraiga más de la tierra y sólo nos permite ver de manera fugaz las manos de los campesinos.

Por eso la autora las exalta y, con una técnica cinematográfica, nos invita gozosamente a contemplarlas:

Bienaventuradas sean
las olvidadas manos de los campesinos:
siluetas oscuras y despeinadas
fugaces tras la ventanilla del coche
—tan parecidas a retratos antiguos,
rostros callados en blanco y negro—.

Son imágenes que perduran en el tiempo, como perdura el recuerdo de esas mañanas venturosas, que se cantan en el poema VI de “Bienaventuranzas”:

Mañanas en que el despertador no espera
obediente e insomne;

[Continúa en la página siguiente]

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

mañanas de diez y media,
de once,
de once menos cuarto;
bienaventuradas mañanas de salir del sueño y quedarse quieta
para sentir como es debido
ese cuerpo ahí, caliente junto al costado.

Si con anterioridad se ha comentado cómo la autora desaprueba ese desprecio del cuerpo que lleva a aniquilarlo, en este poema se asiste a una de las más bellas y sencillas exaltaciones del cuerpo. No creo inoportuno insistir en que no tenemos un cuerpo sino que somos un cuerpo. No me parece tampoco estar desacertado si afirmo que la autora no concibe el cuerpo sólo como una categoría biológica, sino como el punto de convergencia de lo físico, lo sociológico y lo simbólico. Alrededor del siglo V antes de nuestra era se extendió la idea del ser humano escindido en alma y cuerpo, imagen consagrada en el *Fedón* y difundida por la patrística y por la filosofía medieval. En el Renacimiento el cuerpo consigue una cierta autonomía y pasa a concebirse como límite, como frontera con los demás, y en definitiva, como un factor decisivo en el proceso de individualización que caracteriza la modernidad. En este contexto se inscribe el poema de Gracia Morales, corrigiendo la concepción dicotómica, que vuelve a surgir en pleno siglo XVI. En efecto, el médico flamenco Andrés Vasallo, en su libro *Sobre la fábrica del cuerpo humano* (*De corporis humani fabrica libri septem*, 1543), consolida la visión del individuo disociado en alma y cuerpo, y pone las bases para las teorías de Descartes sobre la *res cogitans* y la *res extensa*. Y si el racionalismo y el idealismo potencian el valor de lo *cogitans*, la poética de Gracia Morales, desde mi punto de vista, involucra el cuerpo en la actividad estética y lo sitúa como centro de la experiencia artística. Un cuerpo que incluye y abarca lo cognitivo y lo emocional, la *fisicidad* y la carnalidad. Es el cuerpo que alberga la imaginación, que trasciende espacios nunca vistos, pero que también se recoge en la intimidad y siente con calor la presencia de otro cuerpo y acompasa, “piel con piel”, su respiración.

[Continúa en la página siguiente]

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

En la dialéctica de la disociación o contraposición señalada, las mujeres no han resultado favorecidas. La lírica cortés, la poesía petrarquista y otros talleres poéticos, con el pretexto de la idealización y de la sublimación de la mujer, la han sometido a un proceso de descorporeización. Por otra parte, los manuales sobre “las buenas maneras” de los siglos XVII, XVIII y de épocas posteriores, con la invitación a la “cortesía”, a la disciplina y al repliegue de lo pasional, suponen, por lo que afecta a las mujeres, la reclusión de lo sentimental al ámbito de lo privado en el seno de lo familiar. Como una corrección de “estas buenas maneras”, las mujeres del poema VII de “Bienaventuranzas” de Gracia Morales traspasan los reducidos espacios de la domesticidad, “... dejan / doblados sobre una silla, / el delantal, los suspiros, / la prudencia, / el temor y las cacerolas” y salen a levantar sus puños en las plazas. Son las mujeres que buscan y encuentran los gestos solidarios de otras mujeres, “que se agarran / bien fuertes las unas con las otras / y salen a ocupar las calles”. Son las mujeres que “se atreven a gritar, / con su voz recién estrenada, / las palabras grandes, paz, respeto, / libertad, dignidad, justicia, / sin haberse cambiado de ropa...”. Por esta determinación, Gracia Morales las llama bienaventuradas. Y lo hace con esa dignidad, con esa libertad y con ese respeto que la escritora encuentra y admira en las mujeres.

Estos asuntos tan profundos y tan bellos están expuestos con gran profundidad y belleza. El decoro ético se corresponde fielmente con el decoro lingüístico. El lenguaje es sencillo, casi conversacional, casi como el de los campesinos, pero también concentrado, denso, como el de los poetas metafísicos ingleses. Su aparente sencillez encierra un intenso proceso de elaboración. Gracia Morales alcanza realmente la densidad, entendida ésta en el sentido que le asigna Sklovski, como la propiedad que tienen algunos signos artísticos y poéticos, de acumular procedimientos formales y significaciones sin límite. Y lo alcanza con ritmo, con gracia, con compás. Gracia Morales, por su dedicación teatral y por un instinto natural, está acostumbrada a medir, a acompasar los tiempos. Recurre a la polimetría, pero lo hace con un sentido muy contenido del ritmo. El ritmo es fundamental en la naturaleza, en la vida y en el arte.

[Continúa en la página siguiente]

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

El cosmos y la naturaleza —en la que están tan enraizados los poemas de Gracia Morales— están sometidos a principios rítmicos, como lo están sometidas las diversas manifestaciones de los hombres. Existen ritmos en la constitución y en la formación del mundo mineral y en la manifestación de los fenómenos atmosféricos, que tan bien conocen los protagonistas de los poemas de nuestra autora. Son esas experiencias del orden cósmico, como la salida y la puesta del sol, la sucesión de la luz y de la oscuridad, la reiteración cíclica de las estaciones, a las que se muestran tan atentas las manos y las miradas de los campesinos.

Es el ritmo cósmico, natural y artístico, que tan bien conoce y organiza Gracia Morales.

Estamos ante la precisión y la finura con las que el orífice trabaja sus piezas, con las que el relojero ajusta los delicados mecanismos, que nos ayudan a medir el tiempo.

Es el ritmo acompasado, medido, que imprime el tono y marca la estructura atinada, precisa, y la voz y la música, de las composiciones de la serie “Bienaventuranzas” y del resto de los poemas del libro *La voz en pie*.

Julia PIERA

Medio año de necromancia ¶ Fiestas a pájaros ¶ ¡...pero si no hay luna llena! ¶ En las cuencas del monstruo hay huecos, ojos vacíos ¶ Yo sólo sé hacer ojos

MEDIO AÑO DE NECROMANCIA

Con mi ojo de cristal
atravieso
a todos los muertos que flotan
allí, donde las columnas sostienen al suelo
y bajo las mesas reptan piraguas
descubro la valía de los puentes
y su poder de adivinación.

Quién te diría a ti,
que de férreos pilares te rodeas
y disfrutas de las mesas con brasero
que una vez muerto
penderías seis meses
donde enhebro tus secretos
con mi ojo de cristal.

[“Medio año de Necromancia” pertenece al poemario *Al vértice de la arena* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2003)]

Julia PIERA

Fiestas a pájaros.

Algunos lucen trajes de pavo real.

Los más alegres se tapan los ojos
y dan vueltas en la explanada verde.

Cuento diez al revés: no os escondáis,
os pillaré. Uno aterriza y me clava
las patas en el cuello. Chupa y dice: ¡Regalo
de cumpleaños! Caigo hacia delante
y pruebo el lodo.

No es así,
¿por qué hacen eso los pájaros?

Julia PIERA

¡...pero si no hay luna llena!

Hay tantos y todos miran fuera.
Cuando salgo están. Esperan. No entiendo
por qué se fijan. Quisiera
poder abrir, una mañana. Abrir la puerta. Girar
la cabeza y pensar
que no son muchos, que no se paran
cuando mis piernas sí. Dicen
no. Uno en cada esquina
pero si doy la vuelta uno más. Corro,
intento llegar la última a la meta, abdicar trofeos,
convencerme de que soy yo
la que les sigo. Se paran. Me dejan pasar
y todos miran fuera.
Alquilar sus ojos,
ver qué observan,
saber por qué madrugan y se instalan
a mirar
si la calle lleva aquí toda la noche
y nunca habló de lo que cruza su asfalto.

Julia PIERA

En las cuencas del monstruo hay huecos, ojos vacíos
como pueblos vacíos.

Miraba como mira un ciego al sol

Las ocho manos duelen

tiembla la tierra

sobre agua flotan las flores blancas.



Julia PIERA

Yo sólo sé hacer ojos
pero me obligan a hacer listados de palabras.

Quieren analizar si alguna de las que repito
tiene algún sentido gramatical,
sigue algún patrón genético.

En la calle
el lenguaje es distinto, admite mezclas vulgares,
interlenguas, translenguajes, argot;
refleja
impresiones de tiburones
colgados como objetos de arte,
caballos y filas extasiadas de cabezas de pez.

**Ojo y rasgado: mirada panóptica del simulacro
(a través de cinco poemas de Julia Piera)**
Esther RAMÓN

El primer libro de Julia Piera (Madrid, 1970), *Al vértice de la arena* (2003), se abre con una cita (una parábola de Siradj el Moluk) donde se nos muestra una realidad ineludible, dentro de la cual los sentidos son indicadores débiles ante un destino que nada puede prever, y que la verdad anida con frecuencia en el centro de las paradojas: “Profeta del Señor, ¿en tu vida has visto un hombre tan simple como el que tendió esa red para cazarme, a mí que lo veo? El profeta se alejó. A su regreso encontró el pájaro preso en la red. —Es extraño —exclamó—. ¿No eras tú quien hace un rato decías tal y tal cosa? —Profeta —replicó el pájaro—, cuando el momento señalado llega no tenemos ya ojos ni orejas”.

El sentido de la vista adquiere, aquí, un papel protagónico. En primera instancia, podríamos colegir que la red sólo es capaz de atrapar a aquel que no la detecta. Su efectividad depende de la astucia para emboscarla del cazador que la tiende, así como de la discreción de sus propios movimientos, que no le hagan visible como ser humano, virtual fuente de amenazas. El éxito, a fin de cuentas, depende de la invisibilidad. Si el pájaro lo ve todo (y su perspectiva aérea juega a su favor), al cazador y a su red, no existe riesgo de ser cazado: basta con sobrevolar el terreno, con no posarse.

No obstante, sin que sepamos cómo, el pájaro cae finalmente preso en la red en virtud de una especie de fatalidad ineludible, contra la que nada pueden los sentidos. Pero quedémonos con la primera conversación del pájaro con el profeta. De ella se desprende que el ave subestima al cazador y sus posibilidades de éxito, dado que conoce sus intenciones, porque *lo ve*.

Al avanzar en la obra de Piera, abordando la lectura de su segundo libro, *Conversaciones con Mary Shelley* (2006), inquieta encontrar en su primera parte a ese mismo pájaro —que, en su singularidad, actuara como víctima consciente y resignada—, convertido en cazador múltiple e implacable, en vigilante infatigable que cerca y señala a lo humano aislado, encerrado por una amenaza creciente, por una red viva, palpitante, casi atmosférica, que mira y que se acerca. Hipertrofiada y polimorfa, esta cualidad de ver ha

[Continúa en la página siguiente]

Esther RAMÓN

transmutado los roles: el ser humano es —como en la parábola de El Moluk— visto por el ave, en esta ocasión por una multitud creciente de aves, y se ve cercado, paralizado, preso en el interior de sus propios espacios artificiales —casas construidas para protegerse de la intemperie— que cada vez muestran más su fragilidad, ante el avance de unos pájaros que Hitchcock nos presenta enconados e implacables.

Como apuntan Yvette Sánchez y Roland Spiller en su ensayo “Miradas que atan. El poder de la mirada y la imaginación” (Sánchez-Spiller, 2004, pág. 13):

El siglo XX aportó a la historia de la mirada un evidente cambio epistemológico. Con el corte ocular de Buñuel, el órgano central de la vista experimentó una profunda transmutación de valores. El “Gran Hermano” de George Orwell añadió, con la vigilancia omnipresente, otra lectura fundamental a la metáfora visual. Y finalmente la virtualización, el ciberespacio y la Red abren nuevas dimensiones a la percepción espacial y al mirar. La disgregación postmoderna de lo real usurpada por la imaginería ficticia, la sustitución de la presencia física por la imagen en la dimensión virtual (el mundo como pantalla, la realidad construida o simulada) nos hace asistir a la proliferación de las imágenes y a la hegemonía de la mirada a partir de la ausencia, a la bifurcación definitiva de la presencia y del mirar.

Podría añadirse, además, que —en la transposición onírica de Buñuel— es una nube la que actúa como cuchilla que corta a la luna (al ojo). Es decir, el ojo se ve cortado por algo que lo vela, que al tiempo que lo oculta —sustrayéndolo a las otras miradas—, le impide momentáneamente la visión. Aunque el rasgado del ojo es también metáfora de una mirada extendida, dilatada, a la que se llega a través de la rotura (que es tal vez la piedra de toque sobre la que se fundamenta el arte desde la modernidad, en todas sus

[Continúa en la página siguiente]

Esther RAMÓN

vertientes). De la destrucción. De la ceguera. Concebida aquí como simulacro.

Lejos de la cualidad visionaria de Tiresias, o de un Edipo que se automutila punitivamente por no haber sabido “ver”, la ceguera propuesta por Buñuel —al igual que la vigilancia panóptica del “Gran Hermano” o de los pájaros en la película de Hitchcock, que inspira la primera sección de *Conversaciones con Mary Shelley*: “Igual que esos pájaros disecados”—, se fundamentan en un supuesto, en una virtualidad, curiosamente mediada, en los tres casos, por apéndices artificiales de la visión: la cámara, el proyector, la pantalla en blanco. En las lúcidas palabras de Rosa María Rodríguez Magda (Rodríguez Magda, 2003, págs. 6-15):

Miramos, pues, nuestra mirada hecha objeto cual si de un espejismo se tratara. El reino de los virtuales es reino de las miradas autónomas que han decidido prescindir del sujeto, reducido a mera hipótesis funcional. Son las imágenes las que parecen mirarnos a nosotros, esperan vernos aparecer de este lado de las pantallas, para proseguir su proliferación reticular, convirtiéndonos cada vez más en meros requisitos de encendido.

Aislada del cuerpo y de sus órganos, la voz, como palabra escrita —aunque sea rota y dilatada, como en el poema— es asimismo simulacro. Pájaro disecado. Julia Piera abre su segundo libro mostrándonos la escena final de la película *Psicosis*, en la que un Norman Bates aficionado a la taxidermia que parece haberse transmutado definitivamente en su madre muerta, aflautando la voz y abismando la mirada, en el paroxismo de la simulación (encarnar otro ser, distinto del nuestro, creernos otro), nos muestra la clave de quien ya sólo puede observar y saberse observado, en la inmovilidad: “...Como si pudiera hacer algo más que estar sentada y observar, igual que estos pájaros disecados. Ellos saben que no puedo mover un dedo, ni quiero. Me quedaré aquí sentada. No haré un solo movimiento; sospecharían de mí...” (Piera, 2006, pág. 7).

[Continúa en la página siguiente]

Esther RAMÓN

Abordando, ahora sí, los poemas escogidos, encontramos en “Medio año de necromancia” esa misma mirada a la que nos referimos: una mirada de más largo alcance —capaz de ver a los seres que ya no viven, a los sin cuerpo, a lo fantasmático—, cuyo órgano es sin embargo una prótesis artificial: un ojo de cristal, bola mágica, fuente milagrosa de lo visionario. “Con mi ojo de cristal / atravieso / a todos los muertos que flotan/ allí, donde las columnas sostienen al suelo...” Al igual que la nube, que vela o corta para alcanzar una mirada derramada, el ojo inútil, decorativo, estético, dúplice de la forma mas carente de función, es el que logra en este poema el más largo alcance: ver lo que no existe —más que exhumar a los muertos, desmembrarlos y darles una nueva vida, fatalizada después de la descarga—, crear una entera realidad compuesta de fragmentos que han existido, y otros que debieran existir, o que de alguna manera lo hacen, en el terreno siempre intacto y todopoderoso de la ficción.

¿Y qué es si no eso lo poético? Su amplitud, su visión panorámica, traen el signo de lo múltiple, de lo disperso. Así, para José Manuel Cuesta Abad (Cuesta Abad, 2008, págs. 17-18):

La diferencia que marca en el signo la separación y ausencia de la cosa, del sentido o la verdad, que incuba la fractura de origen entre el ser y el ente, que anticipa ya la muerte misma en el cuerpo significativo separado del alma significada, no es algo sólo del lenguaje y de la lógica. La diseminación de los significantes, su impulso a lo dispersivo y heteróclito, su pluralidad contradictoria e indomable, su polimorfismo exterior a la polisemia, irreducible a un sentido, un referente o una intención, no es algo sólo del texto o la escritura. Lo diferente y diseminante es eso del cuerpo que hace de él signo, y del signo, fantasma, y del fantasma, simulacro.

Como múltiples y dispersos son también los pájaros simulados que la autora toma e injerta de uno a otro Hitchcock (el de *Psicosis*, con un Norman

[Continúa en la página siguiente]

Esther RAMÓN

Bates que se dedica a rellenar pájaros muertos, a fijarlos, a conservarlos; y el de *Los Pájaros*) hasta obtener una rara especie de ave parada, detenida, por taxidermia o por la calma de observación concentrada que precede al ataque.

En el poema que comienza por el verso “Fiestas a pájaros” se nos plantean tres tipos de actitudes en las aves. La del pájaro que se engalana para ser contemplado y así atraer: “Algunos lucen trajes de pavo real” (Los que quieren ser mirados, cuyo movimiento estará meramente encaminado a la exhibición).

La de los que optan por desordenar sus sentidos y nublar su visión, en el juego de la gallina ciega: “Los más alegres se tapan los ojos/ y dan vueltas en la explanada verde” (Los que no quieren ya mirar, cuyo devenir es ciego y errático, guiado únicamente por el hedonismo, por la celebración y el caos, propio de la fiesta).

Y un tercero, individual, que concreta, que ataca, cuyo movimiento —veloz como la violencia— traza la distancia más corta entre el arquero y su presa: “Uno aterriza y me clava / las patas en el cuello. Chupa y dice: ¡Regalo / de cumpleaños! Caigo hacia delante / y pruebo el lodo”.

(Podríamos ver también en esta separación tres tipos de poetizar. Y enmarcar el de Julia Piera dentro de este último: concreto, directo a la yugular de la palabra. Sin contemplaciones).

La inocencia, que creía haber sido invitada a una fiesta infantil, que empezaba a contar hacia atrás (suponemos, con los ojos cerrados) para el simulacro de caza que es el juego del escondite: “no os escondáis, / os pillaré”, es, sin embargo, cazada. Estupefacta, no entiende, se rebela: “No es así, / ¿por qué hacen eso los pájaros?”

Ese mismo asombro inocente, que invoca a una magia que no deja de estar ligada a un estadio primario, a la infancia del hombre, es el que titula el siguiente poema al que vamos a referirnos: “¡...pero si no hay luna llena!”.

Ya que ellos las alteraron, hay pues que jugar ahora —ante la amenaza— con las reglas trastocadas, en un mundo al revés: “...Corro, / intento llegar la última a la meta, abdicar trofeos, / convencerme de que soy yo / la que les sigo”. Y, en última instancia, con tal de salir ilesos, meterse en su mirada, y así

[Continúa en la página siguiente]

Esther RAMÓN

adelantarse a sus intenciones, aun a riesgo de ya no poder escapar de sus cuerpos emplumados: “Alquilar sus ojos, / ver qué observan / saber por qué madrugan y se instalan / a mirar / si la calle lleva aquí toda la noche / y nunca habló de lo que cruza su asfalto”.

Es inocente, también, el monstruo, el Frankenstein tomado por la autora de *El espíritu de la colmena*. Por encarnar lo más artificioso: el remedo de la propia vida humana, del impulso misterioso de la Creación, se encuentra inerte, carente por completo de lo que el resto de los humanos practican en cambio con soltura: el arte de la simulación. “En las cuencas del monstruo hay huecos, ojos vacíos / como pueblos vacíos”. No conoce tampoco los trucos, las reglas alteradas, los ojos artificiales o alterados genéticamente para su reimplantación. Simplemente, “miraba como mira un ciego al sol”. Por eso son inútiles sus ocho manos. Porque duelen. Y porque, sin quererlo, causan dolor. Por eso “tiembla la tierra” (y entonces se hace difícil el avance, si no se puede ya caminar sobre terreno firme). Y flotan inertes, desgajadas, arrancadas de ese mismo suelo, las flores blancas de la pureza.

Encontramos, en cambio, la simulación, que pasa del fabricante de ojos falsos, de la mirada simulada, directamente a la palabra. “Yo sólo sé hacer ojos / pero me obligan a hacer listados de palabras”. Palabra en su doble vertiente, en sus signos contrapuestos: el retórico, inútil, falso como los pájaros rellenos de estopa (el lenguaje escrito); o el vivo (el hablado), vigilante, parado y múltiple en el porche de la casa, observante y observado, a punto de lanzarse sobre sus presas: nosotros. Un lenguaje contenedor de ficciones, de simulacros, que nos regala no tiburones reales, sino “impresiones de tiburones / colgados como objetos de arte, / caballos y filas extasiadas de cabezas de pez”, no aves esforzadas en sus migraciones hacia el sol, sino animales ficticios que nos miran, que no pueden dejar de mirarnos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CUESTA ABAD, José Manuel: *clausuras*(de Pierre Klossowski, Madrid, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, 2008, págs. 17-18.

[Continúa en la página siguiente]

Esther RAMÓN

PIERA, Julia: *Al vértice de la arena*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

PIERA, Julia: *Conversaciones con Mary Shelley*, Barcelona, Icaria, 2006.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María: "La extinción de la mirada", *Debats* (verano de 2003), págs. 6-15.

SÁNCHEZ, Yvette, y Roland SPILLER: "Miradas que atan. El poder de la mirada y la imaginación", en *La poética de la mirada*, Madrid, Visor (Colección Biblioteca Filología Hispana), 2004.

Raúl ZURITA

Áreas verdes ¶ Las playas de Chile I ¶ Las playas IV ¶ El mar

ÁREAS VERDES

NO EL INMENSO YACER DE LA VACA
bajo las estrellas su cabeza pasta sobre el
campo su cola silba en el aire sus mugidos
no alcanzan a turbar la grandeza de su silencio

Han visto extenderse esos pastos infinitos?

- I. Han visto extenderse esos pastos infinitos
donde las vacas huyendo desaparecen
reunidas ingravidas delante de ellos?
- II. No hay domingos para la vaca:
mugiendo despierta en un espacio vacío
babeante gorda sobre esos pastos imaginarios

Las había visto pastando en el radiante *logos*?

- I. Algunas vacas se perdieron en la lógica
- II. Otras huyeron por un subespacio
donde solamente existen biología
- III. Esas otras finalmente vienen vagando
desde hace como un millón de años
pero no podrán ser vistas nunca por sus vaqueros
pues viven en las geometrías no euclidianas.

Comprended las fúnebres manchas de la vaca
los vaqueros
lloran frente a esos nichos

- I. Esta vaca es una insoluble paradoja
pernocta bajo las estrellas
pero se alimenta de logos
y sus manchas finitas son símbolos.

Raúl ZURITA

- II. Esta otra en cambio odia los colores
se fue a pastar a un tiempo
donde el único color que existe es el negro

Ahora los vaqueros no saben qué hacer con esa vaca
pues sus manchas no son otra cosa
que la misma sombra de sus perseguidores

Vamos el increíble acoso de la vaca
La muerte
no turba su mirada

- I. Sus manchas finalmente
van a perderse en otros mundos
- II. Esa vaca muge pero morirá y su mugido será
“Eli Eli / lamma sabacthani” para que el
vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa
lanza llegue al más allá
- III. Sabía Ud. que las manchas de esas vacas quedarán
vacías y que los vaqueros estarán entonces en el otro
mundo videntes laceando en esos hoyos malditos?
(...)

EPÍLOGO

Hoy laceamos este animal imaginario
que correteaba por el color blanco

Raúl ZURITA**LAS PLAYAS DE CHILE I**

No eran esos los chilenos destinos que
Lloraron alejándose toda la playa se
Iba haciendo una pura llaga en sus ojos

No eran esas playas que encontraron sino más bien el
clarear del cielo frente a sus ojos albo como si no
fueran de ellos en todo Chile espejeando las abiertas llagas
que lavaban

- I. Empapado de lágrimas arrojó sus vestimentas al
agua
- II. Desnudo lo hubieran visto acurrucarse hecho un
ovillo sobre sí tembloroso con las manos
cubriéndose el purular de sus heridas
- III. Como un espíritu lo hubieran ustedes visto
cómo se abrazó a sí mismo lívido gimiente
mientras se le iba esfumando el color del cielo en
sus ojos

Porque no eran esas las playas que encontraron sino el
volcarse de todas las llagas sobre ellos blancas dolidas
sobre sí cayéndoles como una bendición que les fijara en
sus pupilas

- IV. Porque lo que nunca fue renació alboreando
por esas playas
- V. Ese era el resplandor de sus propias llagas abiertas
en la costa
- VI. Ese era el relumbrar de todas las playas que recién
allí le saludaron la lavada visión de sus ojos

Raúl ZURITA

Porque no eran esas las costas que encontraron sino sus
propias llagas extendiéndose hasta ser la playa donde
todo Chile comenzó a arrojar sus vestimentas al agua
radiantes esplendorosos lavando frente a otros los
bastardos destinos que lloraron



Raúl ZURITA**LAS PLAYAS IV**

Celestes clavaron esos cielos:
Usted era apenas el horizonte
en las playas de este calvario

- I. Las playas de Chile fueron horizontes y calvarios:
desnudo Usted mismo se iba haciendo un cielo sobre
esas costas de nadie
- II. Por eso las cruces también se llamaron playas de
Chile: remando esos botes se acercaron a ellas pero
sin dejar estelas en el agua sino sólo el cielo que
soñaron celeste constelándose sobre esas miserias
- III. Por eso ni los pensamientos sombrearon las cruces
de este calvario donde es Usted el inmenso cielo
desplegándose sobre esas miserias abierto constelado
en toda la patria clavándoles un celeste de
horizonte en los ojos

EL MAR

Sorprendentes carnadas llueven del cielo.
Sorprendentes carnadas sobre el mar. Abajo el
océano, arriba las inusitadas nubes de un día claro.
Sorprendentes carnadas llueven sobre el mar. Hubo
un amor que llueve, hubo un día claro que llueve
ahora sobre el mar.

Son sombras, carnadas para peces. Llueve un día
claro, un amor que no alcanzo a decirse. El amor,
ah sí el amor, llueven desde el cielo asombrosas
carnadas sobre la sombra de los peces en el mar.

Caen días claros. Extrañas carnadas pegadas de días
claros, de amores que no alcanzaron a decirles.

Raúl ZURITA

El mar, se dice del mar. Se dice de carnadas que llueven y de días claros pegados a ellas, se dice de amores inconclusos, de días claros e inconclusos que llueven para los peces en el mar.



Se oyen días enteros hundiéndose, se oyen extrañas mañanas soleadas, amores inconclusos, despedidas truncas que se hunden en el mar. Se oyen sorprendentes carnadas que llueven pegadas de días de sol, de amores truncos, de despedidas que ya no. Se dice de carnadas que llueven para los peces en el mar.

El mar azul y brillante. Se oyen cardúmenes de peces devorando carnadas pegadas de palabras que no, de noticias y días que no, de amores que ya no.

Se dice de cardúmenes de peces que saltan, de torbellinos de peces que saltan.

Se oye el cielo. Se dice que llueven asombrosas carnadas adheridas de pedazos de cielo sobre el mar.



Está el mar, se dice, están las tumbas carnívoras de los peces. Están las carnes color de almendras y el mar. El mar llora. Viviana llora.

Hay cielos infinitos de almendros, de estrellas como los frutos dicen y caen. Sorprendentes carnadas llueven del cielo como las estrellas, como frutos que caen sobre el pasto. Hay universos sin fin en el estomago de los peces,

Raúl ZURITA

estrellas, campos de almendros. Viviana oye
inmensos campos de almendros rojos de sangre
cayendo sobre el mar. Infinitos días claros
lloviendo sobre las espumas rojas del mar.

Llueven hombres que caen en poses extrañas como
raros frutos de una rara cosecha.

Viviana oye llover sorprendentes carnadas de
hombres, asombrosas frutas humanas cosechadas
de extraños campos. Viviana es ahora Chile.
Oye frutas humanas llover como dorados
soles reventándose en las aguas.

Raúl Zurita: entre la lógica y el desvarío

Andrés Fisher
(Appalachian State University)

I. PRELUDIO

Para cualquiera que esté mínimamente familiarizado con la obra de Zurita, los términos lógica y desvarío no serán sorprendentes, al tiempo que, para quienes no lo estén, podrán operar desde el inicio como referentes o ejes entre los que se desarrolla su trabajo. Estos términos y otros como (neo) vanguardia, o la circunstancia política chilena que determinó la dictadura militar en 1973 y sus consecuencias, constituyen elementos insoslayables en cualquier análisis sobre una obra que en los últimos treinta años ha venido ocupando un lugar importante entre las propuestas más exigentes del escenario de la poesía escrita en castellano.

Estos elementos formarán parte del trabajo que a continuación acometemos, que al mismo tiempo se centra en una selección de textos del poeta que abarca desde su primer libro, *Purgatorio* (1979), hasta el penúltimo, *INRI* (2003), y que incluye también fragmentos del segundo, *Anteparaíso* (1982). A través de esta selección y su comentario, queremos referirnos a algunos aspectos formales que son importantes en la escritura poética de Zurita puesto que se encuentran entre los fundamentos más sólidos de la obra, en la que se mantienen desde el inicio hasta el presente dotándola de su identidad particularísima y haciendo que constituya un sistema expresivo.

Entre estos elementos la lógica heredada de su formación académica y las trágicas experiencias personales y colectivas vinculadas al Chile de los setenta juegan un papel esencial, si bien no desde la óptica de la representación ni de la referencia directa, sino a través de una interesante operación lingüística de resemantización en la cual estos elementos se presentan e interactúan de una manera muy especial en la que el proceso constructivo es esencial ya que otorga el sustrato común sobre el que la obra se sostiene y desarrolla sus signos de identidad, que tienen una sólida continuidad a lo largo de estas tres décadas.

II. LA LÓGICA Y LO FORMAL

Es importante detenerse en la formación académica del poeta, pues ésta

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

tiene un rol esencial en la estructuración de su poesía. Y es que Zurita estudia ingeniería civil en uno de los más prestigiosos centros de ese campo en Chile, la Universidad Técnica Federico Santa María en Valparaíso, poseedora de un hermoso campus frente al mar. Esto significa una inmersión en la lógica, la física y las altas matemáticas que desde el comienzo —en particular desde el poema *Áreas Verdes*, publicado por primera vez en 1974 y que incluimos en este trabajo— juegan un papel esencial en su poesía. Esto lo hace notar un crítico que se preocupó desde muy temprano por la obra de Zurita como Ignacio Valente, cuando escribe de “*esta voz extrañamente original, que parece haberse forjado a solas en la más insólita y fecunda conjunción personal de la sensibilidad poética con el espíritu de las disciplinas científicas y más aún, de las ciencias exactas*” [1].

Es necesario desde el comienzo señalar que la aplicación de elementos provenientes de la lógica y las ciencias exactas no se hace de una manera externa ni se trata de un ejercicio donde la poesía hable *de* o se refiera a ellas. Se trata de una apuesta más compleja donde elementos de estas áreas del saber se incorporan a la poesía; pasan a constituir algunas de las fundaciones sobre las que se construye el discurso poético, que entonces no habla *de* ellas sino *desde* ellas. Aquí se produce una interesante analogía cuando Félix Grande habla de Federico García Lorca en su *Memorias del Flamenco* “*Sus poemas (los de Federico) no narran el flamenco: lo palpitan. No lo describen en lo que tiene de visible: lo traducen en lo que tiene de íntimo. No cuentan lo que el flamenco dice: trasladan al lector lo que el flamenco jadea. No nos entrega explicaciones. Nos comunica sobresaltos*” [2].

Es de una manera análoga a ésta en la que operan la lógica y las ciencias exactas en la obra de Zurita. El poeta no nos habla *de* ellas ni nos quiere deslumbrar con su erudición sobre el tema sino que las incorpora al tejido constitutivo de su poesía, del que, desde luego, no son su único elemento. Pero son uno vital en la particularidad de la obra en constituirse en un sistema expresivo dotado de unos signos reconocibles que están presentes a lo largo de toda la obra, pues se trata ésta de uno de los cuerpos

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

de escritura con señas más propias de cuantos se escriben hoy en día. Son uno vital en la cadencia, en la prosodia que logra la obra de Zurita al tomar unos pocos elementos y repetirlos y reiterarlos en los poemas de una manera que recuerda a la secuenciación de las cláusulas lógicas. No se trata de tautologías en sentido estricto ni el poeta nos habla de ellas pero el espíritu riguroso de su procedencia de esos campos del saber late en los versos. De una forma que no es unívoca ni menos unitaria puesto que se trata de un descentramiento de los sistemas lógicos en una dirección que no evita el lirismo sino que lo modula y le otorga una entidad singular.

Complementándose con un elemento de signo opuesto como el desvarío, que se acerca más a lo usualmente entendido como poético. Es Valente quien nos vuelve a dar una clave de esta interacción. *“En el orden del lenguaje, esta empresa (la de la poesía de Zurita) consiste en formar un idioma poético impersonal, sin sujeto, sin yo lírico, que habla en el código de los teoremas físico-matemáticos, en la forma de los enunciados lógicos más neutros y objetivos: pero esa impersonalidad no es sino la clave superior de un lirismo acendrado y de una fantasía delirante”* [3].

La presencia constante y la interacción de estas dos áreas a lo largo de la obra de Zurita es lo que lleva a la generación de una forma que aparece como un rasgo central en su poesía. Desde luego no se trata de una forma preestablecida como las clásicas sino una que se crea como una parte esencial del proceso compositivo de la escritura, cuya mecánica se perpetúa constituyéndose en uno de los signos identitarios claves de esta empresa poética.

III. LA CIRCUNSTANCIA POLÍTICA, EL DOLOR Y EL DESVARÍO

Y es que la circunstancia política chilena juega un papel no menos esencial en la obra de Zurita. El golpe militar de septiembre de 1973 le sorprende como un estudiante universitario y le lleva a convertirse en un tripulante forzoso de un malhadado barco donde sufre, junto a miles de personas, las ignominias instauradas por el régimen dictatorial. En esa época ya Zurita escribía y el impacto del dolor producido por el cambio social y la

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

situación de emergencia van a afectar hondamente a la persona y a la escritura.

Aquí es donde ambos, poeta y poesía, se acercan al desvarío, que se transforma en otro de los vectores de la obra. El poeta sufre de episodios de alteración psíquica que incluso son tratados médicamente, como se puede ver en *Purgatorio*, en el que aparecen tanto un informe psicológico sobre su persona así como los trazados de un electroencefalograma sobre el que se escribe poesía. Es en este mismo libro al mismo tiempo donde se alude más directamente a la *locura y el desvarío*, refiriéndose directamente a ellos y a su papel en la obra.

Pero este desvarío, lejos de asentarse solamente sobre el yo doliente del poeta, hace una operación congruente con la de la lógica y se integra a la escritura. Tal y como en el caso anterior, más que escribir acerca del dolor, se escribe desde el dolor en un ejercicio que puede recordar al de Antonin Artaud en cuanto ambos se sumergen en la capacidad perturbadora pero que linda con lo visionario de la experiencia extrema y dolorosa. Esta asociación ya ha sido puesta de manifiesto por Waldo Rojas, quien además vincula la búsqueda de Zurita “*con las corrientes románticas que amalgamaban el impulso creador al estado patológico*” [4]. Otro poeta que cabe mencionar en esta órbita es al argentino Héctor Viel Temperley, especialmente en los poemas de su libro *Hospital Británico*.

Otro elemento esencial aquí es la amplificación de este dolor hacia una escala colectiva. En la poesía de Zurita no hay un yo aislado ni henchido de sí mismo que es atravesado por la experiencia dolorosa y alienada, sino que este dolor es expandido al país, a la colectividad, y de forma especialísima, a la geografía del país. De este modo es el país entero, desde su esencia más material y mineral, el que se retuerce y se convulsiona como producto de unas circunstancias a las que tampoco se alude directamente. La misma escritura de Zurita, mediante alteraciones sintácticas que son otro elemento muy característico, incorpora estas alteraciones a su flujo antes que dar cuenta de ellas de forma denotativa. Frecuentes y deliberadas alteraciones gramaticales como discordancias de género (el sujeto se hace a veces

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

femenino e incluso plural y existe en todas las personas del verbo), “*el uso personalizado de verbos impersonales y epítetos de pertinencia chocante*” [5], convierten a la poesía misma en una suerte de *escritura psicótica*. Entonces es la obra misma, su materialidad, su flujo prosódico lo que se aliena y no solamente el yo del hablante poético, en lo que constituye una operación de epistemología poética.

Hay fragmentos muy ilustrativos para referirnos a esto, como por ejemplo en la serie *Desiertos de Purgatorio*, los tres poemas contienen una suerte de correlatos a pie de páginas escritos en mayúsculas de los cuales transcribimos el siguiente: *YO USTED Y LA NUNCA SOY LA VERDE PAMPA EL / DESIERTO DE CHILE* [6]. En algo que tiene continuación hasta *INRI*, publicado 24 años mas tarde, que se abre con el epígrafe: *Para todos los tumbas rosa / del mar, ríos y cordilleras de Chile* [7].

De esta forma, la epopeya trágica del país se modula y se recrea a través del desvarío del poeta y se expande hacia una referencialidad colectiva, geográfica e incluso lingüística, lo que hace que se dé cuenta de ella de una manera muy particular y diferente a la de la poesía social, pues, entre otras cosas, el sujeto se hace difuso y no presenta límites definidos con lo que le rodea. En vez de referirse de forma directa a la experiencia, el poeta la incorpora, mediante una operación metalingüística, al flujo de su propia poesía. Como muy a propósito dice Alejandro Tarrab: “*Aquí el paisaje y la palabra se hacen uno, se funden en un mismo acto de expresión*” [8].

IV. LA (NEO)VANGUARDIA

La vanguardia y, en concreto, lo que la crítica ha denominado como la neovanguardia chilena, es otro de los referentes esenciales de la obra de Zurita. Es importante saber a qué nos referimos cuando hablamos de vanguardia actualmente y cuál es la relación entre lo que hoy denominamos como tal y las ideas originales surgidas de las vanguardias históricas. Un elemento esencial de éstas, como señala Poggioli, “*fue el actuar como movimientos organizados que crearon doctrina a través de numerosos documentos, manifiestos y producciones teóricas*” [9]. Esto es algo que no

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

ocurre en la neovanguardia chilena, que debe su nombre a la crítica y que no se constituyó en una agrupación organizada ni programática. Desde este primer elemento analítico podemos esbozar que los poetas que hoy consideramos vinculados a las vanguardias o a su legado lo hacen desde una postura heterodoxa y no vinculante, pero asumiéndolo como parte importante de su bagaje.

Aquí nos acercamos al tema de la tradición, en el que es interesante detenerse un momento en la fecunda idea de Octavio Paz en cuanto a la *tradición de la ruptura* en la poesía moderna iniciada en el Romanticismo y concluida con las vanguardias históricas. De esta manera, lo moderno no es la continuidad con el pasado, sino su ruptura y su negación. La tradición, que existe como un referente, se niega para producir lo nuevo que no nos seduce en cuanto a nuevo sino a distinto. *“La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura (...) mediante una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron (...) la vanguardia es una intensificación del cambio inaugurada por el romanticismo”* [10].

Esto engarza con la episteme postmoderna, de la cual las vanguardias operan como prolegómenos al tiempo que son el canto de cisne de la modernidad. Si ya en la modernidad, siguiendo la argumentación de Paz, *“la tradición (es) heterogénea o de lo heterogéneo (...) y afirma que el pasado no es uno sino plural”* [11], esta situación se intensificará en la postmodernidad. En ésta, la tradición se fragmenta definitivamente y se expande, no siendo ya la construcción más o menos sólida contra la cual cabía la rebelión. En cuanto a la crítica postmoderna de la vanguardia, en palabras de Nelly Richard, *“esta se dirige a rebatir la fórmula totalista de la vanguardia (...) y su significado redentor (...) planteando que sólo es posible reconjugar alternativas de futuro tomando en cuenta sentidos parciales y cruzados”* [12]. Es decir, no se niega el *ethos* vanguardista, sino que se lo adapta a los tiempos, mitigando sus alcances y sus pretensiones en lo que tenían de absolutas. Tras la gran ruptura entonces, la vanguardia se fragmenta y se (des)organiza pero algunas de sus ideas claves, integradas a esa centralidad que ya no lo es tanto, siguen operando y subyaciendo a empresas artísticas y

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

poéticas como aquella a la que nos referimos.

De hecho, hoy en día cada poeta puede construir su propia tradición y en este contexto algunas de las ideas de la vanguardia tienen una importante vigencia en el escenario contemporáneo de la poesía chilena. Esto se refleja en lo que expresa Oscar Galindo cuando se refiere “*a la poesía chilena de tradición vanguardista (la que) constituye un proceso complejo y no homogéneo, en cuyo desarrollo es posible determinar un conjunto de categorías, problemas y tendencias (...) [13]*”. Esto nos habla de un grupo importante y diferente de poetas y propuestas que se sitúan en la órbita vanguardista, una de las cuales es la neovanguardia pero no la única, cuyo vínculo puede ser la relación heterodoxa y no vinculante con algunas de las ideas originales de la vanguardia y su desarrollo posterior, ecléctico, llevado a cabo principalmente por la práctica individual de poetas que han tomado esas ideas como unos de los referentes de su escritura. Y es que la poesía chilena contiene dos de las obras capitales de la vanguardia histórica como *Altazor* y *Residencia en la tierra*, con lo que ésta es parte importante y constituyente de su acervo.

Encontramos aquí, entonces, elementos que vinculan de una manera no mimética el ejercicio de la neovanguardia chilena, y de Raúl Zurita en particular, con aspectos de la estética de las vanguardias históricas. Así, Iván Carrasco nos dice que la poesía neovanguardista es “*antitradicionalista, polémica, experimental, incorporando al poema elementos no verbales de índole gráfica (...) y un sujeto escondido*” y continúa refiriéndose a la transtextualidad y a la “*remisión al extratexto por medio de alegorías (...) y lo no dicho*” [14]. Estos elementos están presentes de forma nítida en la poesía de Zurita, cuyas alusiones a elementos extratextuales y en apariencia ajenos a la poesía es uno de sus rasgos fundamentales a los que nos hemos referido desde el inicio de estas líneas. Como lo es el sujeto escindido, difuso y doliente que caracteriza su obra. Y las constantes referencias a Chile, aunque de una manera muy distinta a la de la poesía de índole más discursiva, en un ejercicio metalingüístico que explora la alegoría y que convierte el país en un objeto y en un símbolo a la vez. Hay entonces una relectura de la tradición de

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

las vanguardias históricas y un empleo heterodoxo y no vinculante, pero sí distintivo, de algunos de los elementos centrales de su estética y de su *ethos*. El último elemento importante que comentar aquí son las dos líneas de evolución de la poesía moderna y de las vanguardias que presenta Haroldo de Campos: “*las líneas de la modernidad tienen, por un lado, a Mallarmé, que da la vertiente más estructural, y por otro lado, a Rimbaud, que da la alquimia del verbo de donde vendría el surrealismo. Mallarmé es el constructivismo y Rimbaud el surrealismo. Pero esto no significa que esas dos líneas no se comuniquen, que alguien no pueda ser heredero de Mallarmé y de Rimbaud*” [15]. Habitualmente se suele asociar a las vanguardias hispanoamericanas con la segunda línea y con su deriva surrealizante pero en general, y en la tradición chilena en particular, también podemos encontrar elementos de la vertiente estructural. Y esto desde Huidobro, pues no hay que olvidar que un sector de la crítica, siguiendo a Benito del Pliego, le considera a él y al creacionismo como la *vertiente literaria del cubismo* [16], justamente una de las vanguardias históricas con más sentido constructivo y estructural, lo que corrobora Haroldo de Campos [17]. Encontramos elementos de esta línea en la obra de Zurita, lo que se manifiesta de forma sustantiva en la importancia de la lógica en su poesía, lo que la acerca a un ejercicio constructivista, no en un sentido ortodoxo ni dogmático —hemos señalado líneas arriba que no es así como operan hoy las ideas de la vanguardia al tiempo que también hay en la poesía de Zurita un componente discursivo esencial— pero sí como uno de los elementos que vertebran la obra y la hacen una de las más reconocibles —un sistema— de cuantas se escriben hoy en el escenario de la poesía contemporánea. No es extraño, entonces, que Jorge Edwards encuentre un parentesco entre la poesía de Zurita y “*la condición algo matemática, algebraica, de la lengua de Vicente Huidobro*” [18].

V. LOS POEMAS: ÁREAS VERDES

Para abrir la selección, hemos elegido la mayor parte de uno de los poemas claves de Raúl Zurita, como es *Áreas Verdes*. Publicado por primera

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

vez en 1974 en la efímera pero importante revista *Manuscritos* editada por la Universidad de Chile, luego será una sección clave del primer libro del poeta *Purgatorio*, que vio la luz en 1979 y que es del conjunto de sus libros el más cercano al experimentalismo, al libro objeto, por la cantidad de elementos extratextuales que se encuentran entre su materia.

Este poema es importante pues en él se pueden ver elementos clave que van a estar presentes y a desarrollarse a lo largo de la obra, lo que corrobora Julio Espinosa al decir que “*fue seguramente en la escritura de este poema donde habría que buscar el germen de la totalidad de sus libros*” [19]. Este texto podría operar como arte poética o como los fundamentos epistemológicos de la poesía que el autor desarrollará en adelante y que le darán el marcado sentido unitario a la obra al que ya hemos hecho referencia. En primer lugar, tenemos alusiones directas a elementos provenientes de las áreas del saber propias de la formación científica y matemática del poeta. Hay una referencia directa a la lógica, se alude también a elementos de la teoría de conjuntos, a las biología y hay una alusión muy importante a las geometrías no euclidianas, en las que nos detendremos, pues es esencial. En su detallado y profundo estudio titulado *Intertextualidad científica en Purgatorio de Raúl Zurita*, el poeta Alejandro Tarrab nos da claves acerca de este hecho, “*geometría no euclidiana es aquella que va más allá de los postulados propuestos por Euclides en Los Elementos. A partir de cinco axiomas y la formulación derivada de teoremas, esta obra da pie al desarrollo de la geometría clásica, concebida como “la única posible” (Kant) hasta hace casi dos siglos. De los cinco axiomas establecidos fue precisamente el quinto el menos evidente incluso para Euclides. Desde este resquicio emerge un nuevo capítulo para la geometría; desde la anulación de este quinto postulado (...) se sugiere una visión más amplia en los tiempos del tiempo y del espacio (...) la cuarta dimensión*” [20]. Es el propio Zurita quien corrobora esta noción en una entrevista citada a continuación en el mismo trabajo de Tarrab. Hablando en ella de su interés por los textos del *Igitur o la Locura de Elbehnon* de Mallarmé en la época de la composición de *Purgatorio*, se refiere a su interés por la expansión de las nociones de espacio: “*Entonces,*

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

me interesó mucho un tipo de espacio que ya no estaba incluido en eso que se llamaba tres dimensiones” [21].

Aquí está el salto a las geometrías no euclidianas y su importancia en la epistemología poética de Zurita. La constitución de un espacio más allá de lo usualmente considerado como poético; como posible. Esto representa su manera de usar la lógica, de una forma descentrada, no unívoca ni ortodoxa pero exigente en la definición de unas coordenadas que delinean un espacio distinto y vasto. Amalgamada en el flujo poético y no externa a él. Impregnada por el desvarío que con su carga visionaria la transporta a la creación de ese lirismo tan particular, modulado por la lógica que a su vez es modulada, descentrada por el desvarío. Que reproduce y amplifica uno de los hechos esenciales de la poesía moderna de raigambre vanguardista como es el huir de la representación y crear su realidad propia en el poema. Que es realidad en cuanto a sí, aunque para construirse tome elementos de su entorno inmediato. Sin negarlos pero dándoles otra entidad que no es mimética y que se nutre de una práctica objetivista. Y no es casual que sea Mallarmé uno de los puntos de origen de esta exploración, fundador como ya decíamos con la nomenclatura de Haroldo de Campos, de la línea estructural, constructivista y metalingüística de la poesía moderna. Porque desde este poema fundacional en la obra de Zurita podemos ver cómo se genera una estructura, un proceso constructivo determinado que es uno de los pilares identitarios de su poesía y que se mantiene y se desarrolla en ella hasta hoy en día.

El poema *Áreas Verdes* está construido sobre un objeto sumamente alejado de lo tradicionalmente considerado como poético como son las vacas, en otro elemento que hace referencia a la apertura referencial de la poesía tras la operación de las vanguardias, en lo llevado a Nicanor Parra a afirmar “*en poesía se permite todo*” [22]. Vacas que además en el lenguaje coloquial chileno tienen una connotación peyorativa al ser aplicado el término a un individuo y que, en analogía con los buitres de Niall Binns, *son un animal de poco prestigio poético* [23]. Pero en el poema las vacas se constituyen en una realidad de signo muy diferente, que más bien apunta a su papel vinculado a lo sagrado en cosmogonías como la hindú. Así, *inmensa yace bajo las*

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

estrellas mientras su cabeza pasta sobre el campo; se las ve pastando en el radiante logos. La vaca, entonces, se alimenta de logos, se pierde en la lógica y habita en las geometrías no euclidianas, que va a ser el lugar que establezca para sí la totalidad de la poesía de Zurita. La vaca, de esta manera, vinculada al principio, razón o inteligencia de la filosofía griega fundadora de occidente, sigue en su extensión semántica llegando al otro elemento fundacional de nuestra cultura, la tradición judeocristiana, cuando muere pronunciando las palabras de Cristo *Eli, Eli / lama sabacthani* al recibir un lanzazo en el costado. Y luego sigue extendiendo su espacio vasto y no euclidiano para deambular por la teoría de conjuntos, por la locura de sus vaqueros y del lector para finalizar convertida (o no) en un animal imaginario.

La poesía de Zurita genera entonces a partir de aquí un espacio regido por unas coordenadas particulares que se alejan de lo usualmente establecido y en los que el paso geométrico, metafísico y metafórico de las tres a las cuatro dimensiones es significativo. Un espacio que estará lleno de símbolos en principio no poéticos pero que se cargan de esa cualidad y de manera intensa al ser ubicados en él, al tiempo que generan una prosodia muy vinculada a la reiteración de objetos generalmente materiales, *la repetición como letanía* a que se refiere Naín Nómez [24], situándola como una de las características que se mantienen a lo largo de la obra. De la que *Áreas Verdes* es un hito fundacional.

VI. LOS POEMAS: *LAS PLAYAS DE CHILE*

Las Playas de Chile aparecen en el segundo libro del poeta, *Anteparaíso*, de 1982, donde las referencias extratextuales alcanzan unas magnitudes considerables al ser el poema que abre la obra, *La Vida Nueva*, título posterior de un libro y que reitera la filiación con Dante, escrito con aviones en el cielo de Nueva York, con frases que midieron ocho kilómetros, cuyas fotos se encuentran en el libro. Estos poemas ejemplifican otro de los aspectos formales nucleares de la poesía de Zurita, el concepto de la serie, capital en el desarrollo del arte moderno tanto en su vertiente plástica como poética y que incide en el componente constructivo. Desde *Purgatorio* existen

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

series bien establecidas como *Desiertos* y *El Desierto de Atacama*, integradas por poemas que suelen repetir sus títulos acompañándose de números sucesivos y presentando el recurso formal de la reiteración de unos elementos dados que se extienden a través de toda la serie. Este recurso llega a su apogeo en este segundo libro de Zurita, de donde son estas *Playas de Chile*. Pertenecen a una serie llamada *Las Utopías* compuesta por diecisiete poemas, de los cuales catorce hacen directa referencia en sus títulos ya a *Las Playas de Chile* o a *Las Playas* presentando numeración correlativa del I al XIV (I, V, X y XVI para *Las Playas de Chile* y II, III, IV, VII, VIII, XII Y XIII para *Las Playas*) con la inserción de los poemas unitarios *Las Espejeantes Playas* y *Las Playas Consteladas* en los lugares VI y XI, aunque éstas no lleven número pero tampoco interrumpen la numeración de la serie sino que se integran a ella. Al mismo tiempo, en este libro aparecen las series *Cumbres de Los Andes* y *Allá lejos*, que reproducen este esquema formal, junto con otras series que lo emplean pero de forma más laxa.

En todos los poemas de la serie se menciona al menos una vez a Chile, aunque generalmente más, dentro de las coordenadas ajenas a la representación a las que ya nos hemos referido. Podríamos decir que el espacio no euclidiano y vasto de *Áreas Verdes* se aplica aquí como elemento estructural sobre el que se construyen los poemas. En ellos aparece de inmediato uno de los rasgos formales básicos en las series como es el de la extensión al paisaje, a la geografía, de elementos propios de la circunstancia política chilena opresiva generada por la dictadura. El elemento central aquí es el dolor, un tipo de dolor que en palabras de Tarrab es “*una herida (...) que se extiende más allá del papel, hasta las cordilleras, hasta la vastedad del cielo; como si ese sentir no cupiera en un solo cuerpo y tuviera que abrirse ilimitadamente*” [25]. Y es justamente esta apertura ilimitada la que Zurita ya ha logrado mediante la operación (meta)lingüística/geométrica. Esto también se aplica al paisaje, al que Jorge Edwards se refiere diciendo “*que alcanza la categoría de visión, mediante la asepsia del lenguaje (...) con un eco notorio a Wittgenstein con proposiciones lógicas pero que corresponden a una lógica enloquecida y delirante (...) y mediante la insistencia en algunas imágenes*

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

muy decantadas, obsesivas y amplias" [26].

En estos poemas late la dualidad *desvarío/lucidez*. El desvarío se asocia al dolor y éste, de una manera también descentrada en la que lo bíblico es una referencia no literal, parece operar como alguna forma de redención. Esto se imbrica con la aplicación muy particular y amplia de la figura de la prosopopeya, mediante la cual se otorgan atributos humanos a los elementos geográficos, al paisaje o a ciertas zonas inanimadas del propio cuerpo del hablante. De entrada aquí, en *Las Playas de Chile I*, las llagas juegan un papel central que tiene su elemento antinómico con *los ojos y su lavada visión* al final del poema. Pero aquí podemos ver cómo las llagas no se tratan de una manera denotativa sino que se incorporan al flujo de la poesía, en el que ocupan diferentes zonas referenciales o estatus. Se desplazan entonces por los espacios amplificados de las geometrías no euclidianas, por las tramas de las lógicas descentradas por el dolor y por el sujeto, que cambia a lo largo del poema, creando de una manera estructural una poesía perturbadora porque ella misma está perturbada desde las bases primordiales de su proceso constructivo.

De esta forma, *la playa se hace una pura llaga en sus ojos* y sin embargo luego *las llagas se vuelcan sobre ellos* para posteriormente *las llagas ser la playa* en la cual un Chile esplendoroso parece encontrar una redención. El dolor es una experiencia total, que afecta al ser en toda su entidad. Así las llagas en el poema —y las mencionamos como un ejemplo extensible a otras entidades concretas— de acuerdo con las operaciones de epistemología poética a las que nos hemos venido refiriendo, no ocupan un lugar estático sino que abarcan la totalidad multirreferente y sin un centro ni un sujeto fijo que hablante y poesía se dan a sí mismos. Las playas, en el siguiente poema, son *horizontes y calvarios* pero al mismo tiempo en que las cruces —otro poderoso símbolo— a su vez *se llamaron Playas de Chile*, una patria que termina *clavándoles un celeste de horizonte en los ojos*.

VII. LOS POEMAS: EL MAR

En *INRI*, el penúltimo libro de poesía de Raúl Zurita, publicado en 2003,

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

que a su vez es el segundo que cuenta con una edición española tras *Anteparaíso*, una vez más a cargo de Visor, la escritura mantiene las señas de identidad a las que nos hemos venido refiriendo. De hecho, los poemas que incluimos son una pequeña parte de una de las series, en las que el libro, como sus antecesores, se vuelve a estructurar. En este caso, sin embargo, observamos que la escritura se despoja de elementos que la habían acompañado en las etapas anteriores a las que nos hemos referido. Así, desaparecen por completo los números que en *Purgatorio* y *Anteparaíso* numeraban los poemas de las series y, lo que es más, también lo hacían con las estrofas, párrafos o bloques de texto de cada una de las composiciones, incorporación extratextual que acentuaba el vínculo formal con los lenguajes lógico/matemáticos. Desaparecen también los títulos de los poemas individuales, que siempre aparecían en mayúsculas, quedando restringidos a las series, y la escritura se organiza de una forma más sencilla, en prosas y no en versos o versículos que antes no pocas veces estaban compuestos con márgenes diferentes. Con estos cambios, la escritura se aleja de esa impronta experimental que en lo visual marcara los primeros libros de Zurita. Sin embargo, hay que hacer notar que en la edición chilena de Fondo de Cultura aparecen intercaladas dos páginas con textos en Braille, lo que sigue siendo un vínculo con lo objetual.

Sin embargo hay elementos formales que siguen siendo parte del sistema expresivo. Entre estos podemos *encontrar la reiteración, la acumulación, la figuración de lo visual (...), axiomas que se ensucian de ritmos delirantes [27]*, junto con la ya mencionada *repetición como letanía que alude a la literatura bíblica*. Y es que justamente la serie de la que hemos seleccionado tres poemas, la que abre el libro, se nuclea en torno a una imagen recurrente, *sorprendentes carnadas que llueven desde el cielo*. Esta imagen, que a la vez crea realidad al tiempo que hace referencia alegórica a una siniestra práctica de las dictaduras del cono sur latinoamericano para eliminar a sus víctimas, se repite y toma formas diferentes que reiteran el mismo movimiento prosódico de la caída. Así, *las carnadas que llueven* pueden ser *el amor, un día claro, sombras, despedidas truncas, frutos, carnes*

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

rosa, impresionantes llanuras, universos, cosmos, inacabados vientos lloviendo, inmensos campos de almendros rojos de sangre, hombres que caen en poses extrañas como frutos raros de una rara cosecha, frutas humanas cosechadas de extraños campos, campos labrados, tierras santas, infinidades de aguas, hijos de amores que ya nunca, praderas sin fin que caían en llamas, zarzas que arden sin consumirse. Todos estos elementos, y muchos otros aún, son las caras que toman las carnadas que caen del cielo como alimento de los peces, que se convierten en su cementerio. Un cementerio alegórico para unos seres que no tuvieron sepultura y que ahora, mediante la operación poética y su poder creador, se reintegran a la materialidad del país que los recibe. Esta reiteración que genera la prosodia, la letanía, es uno de los elementos estructurales vertebradores de la obra al tiempo que es creadora e intensificadora de sentido, que se expande y se imbrica con la geografía del país “*es la propia geología del país la que personifica el dolor y se transforma en un inmenso cementerio, un osario, pero también un lugar donde debe nacer de nuevo la vida*” [28], en la persistencia de la ecuación del dolor como redención, puesto que cierta manera de enfocar las lecturas bíblicas y muy en especial la *Divina Comedia* de Dante se encuentran también entre los fundamentos principales sobre los que se construye la obra.

Una obra, *INRI*, que en lo formal repite, aunque de manera más laxa, más directamente integrada al flujo poético, el recurso de la presencia de personajes y sus narrativas. Esto alcanzó especial intensidad en extenso libro *La Vida Nueva* (1997), una de cuyas partes esenciales es una serie de sueños relatados por pobladores de una toma de terrenos, recogidos por el poeta e integrados al libro. Narrativas provenientes del extratexto poético que pueden recordar a las del Neruda de *La tierra se llama Juan*, uno de los puntos más altos de *Canto General*, pero que Zurita incorpora en una dirección más hacia lo connotativo. En los poemas de *El Mar* que incluimos aparece Viviana, que *oye llover sorprendentes carnadas de hombres*. Y más adelante aparece Bruno, *que sólo es una línea blanca que cae y se levanta pero que al final se dobla, cae*. Y luego Susana, *que es pequeña, que dice palabras doblada bajo*

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

*el campo o el agua o el aire negro, que está muerta. Y luego Mireya, que es la madre de un barco de desaparecidos arrumbado en el desierto (...), una tripulación de muertos encallada en el desierto de los que Mireya dice que son sus hijos mientras El mar de piedras grita y Chile encalla y naufraga en el pedrerío reseco de las olas. Una vez más, el dolor y el desvarío extendiéndose y haciéndose uno con la geografía y con el país mismo por medio de una lógica descentrada. Es lo que hace que la obra de Zurita, ya hemos esbozado sus vínculos con Mallarmé, siga una secuencia que responde al concepto de obra completa u obra total que se han planteado varios autores [29], entre ellos muy especialmente, el autor de *Un coup de des*.*

VIII. EPÍLOGO

No hemos pretendido en estas páginas *lancear a ese animal imaginario que corretea por el color blanco*. Esa es una empresa puramente posible dentro de la poesía y en particular dentro de una poesía como aquella a la que nos referimos. Hemos tratado, eso sí, de establecer las líneas principales por las que ésta discurre y a las que la crítica se ha referido con asiduidad — lógica, dolor, desvarío— al tiempo que particularizar el análisis en algunos elementos esbozados aunque menos comentados y que nos interesan particularmente, como los aspectos formales vinculados a las vertientes de carácter más estructural y constructivista de la poesía moderna al tiempo que a la vigencia de las ideas de la vanguardia vinculadas a ese sector en el contexto de la poesía del autor y el espacio en el que su obra se desarrolla, el de la poesía chilena contemporánea.

Si concordamos con Fernando R. Lafuente en el sentido de “*que un hecho que distingue a la poesía hispanoamericana del siglo XX es lo que la crítica ha denominado la experiencia de los límites*” [30], no caben demasiadas dudas de que Raúl Zurita ocupa un lugar entre los que más han explorado, problematizado y expandido esos territorios fronterizos, cruciales en la ampliación de los horizontes referenciales de la poesía y del arte contemporáneos y de las particularidades que han ido adquiriendo sus

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

lenguajes. Experiencias poéticas que se encuentran entre las más exigentes de las que se han producido y se van produciendo en el contexto histórico y geográfico referido. Y no solamente en él.

Al mismo tiempo, si asumimos que parte importante del compromiso del escritor contemporáneo “*no emana de los propósitos, como una y otra vez nos advirtieron, sino del comportamiento ante el lenguaje*” [31], volvemos a encontrar a Zurita entre quienes más se han comprometido, de diferentes formas, en una exploración lingüística rigurosa y ajena a la complacencia. Que en su caso, se ha acompañado del compromiso ético ante la opresión de las dictaduras, lo que a bordo de un ejercicio poético de alto voltaje produce una de las obras más singulares, con más coherencia interna y con unas señas de identidad más propias y reconocibles de cuantas se escriben hoy en día.

Notas

1. Ignacio Valente, en *Proyecto Patrimonio*, www.letras.s5.com
2. Félix Grande, *Memorias del Flamenco*, Punto de Lectura, Madrid, 2007, pág. 468.
3. Ignacio Valente, *op. cit.*
4. Waldo Rojas, “Raúl Zurita: A las puertas de la esquiziopoiesis?”, en Waldo Rojas, *Poesía y cultura poética en Chile: aportes críticos*, Ed. U. de Santiago, 2001, pág. 290.
5. Waldo Rojas, *op. cit.*, pág. 292.
6. Raúl Zurita, *Purgatorio*, Ed. Universitaria, Santiago, 1979, pág. 25.
7. Raúl Zurita, *INRI*. Fondo de Cultura, Santiago, 2003, pág. 9.
8. Alejandro Tarrab, “INRI, La obsesión de tallar paisajes”. Prologo a la edición española de *INRI* de Raúl Zurita, Visor, Madrid, pág. 9.
9. Renato Poggioli, “Teoría del arte de Vanguardia”, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1964, pág. 43.
10. Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, Seis Barral, 1993, págs. 148, 161.
11. Octavio Paz, *op. cit.*, pág. 18.
12. Nelly Richard, “La insubordinación de los signos”, en *Proyecto Patrimonio*, www.letras.s5.com
13. Oscar Galindo, “Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea”, *Estudios Filológicos*, 40 (2005), pág. 80.
14. Iván Carrasco, “Tendencias de la poesía chilena en el siglo XX”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999), pág. 161.

[Continúa en la página siguiente]

Andrés FISHER

15. Haroldo de Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Siglo XXI, México, 2000, pág. 211.
16. Benito del Pliego, "Juan Larrea: Cubismo y discurso *poético* del Nuevo mundo", en *Alted y Llumina, La cultura del exilio republicano español de 1939*. Vol. I, UNED, Madrid, 2003, pág. 469.
17. Haroldo de Campos, *op. cit.*, pág. 209.
18. Jorge Edwards, "Reflexiones sobre Anteparaíso, de Raul Zurita", *Mensaje*, 317, Santiago pág. 24.
19. Julio Espinosa Guerra, "INRI de Raúl Zurita", en <http://www.deriva.org>
20. Alejandro Tarrab, *Intertextualidad científica en Purgatorio de Raúl Zurita*, Tesis doctoral en proceso, 2007.
21. Alejandro Tarrab, *op. cit.*
22. Nicanor Parra, "Cartas del poeta que duerme en una silla", en *Páginas en Blanco*, Ed. U. de Salamanca y Patrimonio Nacional. Salamanca, 2001.
23. Niall Binns, "El prestigio de los pájaros", en *Tratado sobre los buitres*, Germania, Valencia, 2002, pág. 19.
24. Naín Nómez, "INRI de Raúl Zurita. Recuperar el cuerpo social", *Rocinante*, 61, Santiago (2003), pág. 56.
25. Alejandro Tarrab (1), *op. cit.*, pág. 9.
26. Jorge Edwards, *op. cit.*, pág. 25.
27. Naín Nómez, *op. cit.*, pág. 56.
28. Julio Espinosa Guerra, *op. cit.*
29. Alejandro Tarrab (1), *op. cit.*, pág. 11.
30. Fernando R. Lafuente, "Anteparaíso, la poética del mito". Prólogo a la edición española de *Anteparaíso*, Visor, Madrid, 1991, págs. 13-14.
31. Fernando R. Lafuente, *op. cit.*, pág. 15.

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Juan Carlos Abril

Nació el siete de enero de 1974 en Los Villares, provincia de Jaén. Licenciado en Filología Hispánica; Teoría de la Literatura y Literatura Comparada; y Filología Románica; actualmente prepara su tesis doctoral y es Becario de Investigación de FPU en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada. Ha residido dos años en Exeter, al sudoeste de Inglaterra.

En 1996 consiguió el Premio Federico García Lorca con *Un intruso nos somete*, Granada, Universidad, 1997, reeditado en Castellón, Ellago, 2004; y en el año 2000 un accésit del Premio Adonáis con *El laberinto azul*, Madrid, Rialp, 2001. Su tercer poemario se titula *Crisis*, Valencia, Pre-Textos, 2007.

También preparó la edición de *Copias rescatadas del natural*, de José Manuel Caballero Bonald, Granada, Atrio, 2006.

Ha traducido, junto a Stéphanie Ameri, obras de Pier Paolo Pasolini, Henri Michaux o Filippo Tommaso Marinetti.

Forma parte de numerosas antologías, entre las que destacan *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*, de Luis Antonio de Villena, Valencia, Pre-Textos, 1997; *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía*, de Josep M. Rodríguez, Barcelona, DVD, 2001; *Veinticinco poetas españoles jóvenes*, Madrid, Hiperión, 2003; o *Cima de olvido*, de Rafael Alarcón Sierra, Huelva, Diputación Provincial, 2006.

También ha publicado crítica literaria y poemas en diversas revistas como *Ínsula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Rilce*, *Letras de Deusto*, *Historia y política*, *Analecta Malacitana*, *Humanitas*, *La Estafeta del Viento*, *Litoral*, *El Maquinista de la Generación*, *Sibila*, *RevistAtlántica*, *Renacimiento*, *Clarín*,

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Campo de Agramante, El fingidor, Texturas, Ultramar, Nadadora, Prima Littera, La página, La Poesía, señor hidalgo, Cuadernos del Matemático, Númenor, Señales de humo, Extramuros, Istmo, Hélice, etc.

Dirige asimismo la revista *Paraíso*.

**Amalia Bautista**

Amalia Bautista nació en Madrid en 1962. Es licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense y trabaja como redactora en el departamento de comunicación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ha publicado *Cárcel de amor* (Renacimiento, Sevilla, 1988), *La mujer de Lot y otros poemas* (Llama de amor viva, Málaga, 1995), *Cuéntamelo otra vez* (La Veleta, Granada, 1999), *La casa de la niebla. Antología (1985-2001)*, (Universitat de les Illes Balears, 2002), *Hilos de seda* (Renacimiento, Sevilla, 2003), *Estoy ausente* (Pre-Textos, Valencia, 2004), *Pecados*, en colaboración con Alberto Porlan (El Gaviero, Almería, 2005) y *Tres deseos. Poesía reunida* (Renacimiento, Sevilla, 2006).

Poemas suyos han aparecido en antologías como *Una generación para Litoral* (Litoral, Málaga, 1988), *Poesía espanhola de agora* (Relógio d'agua, Lisboa, 1997), *Ellas tienen la palabra* (Hiperión, Madrid, 1997), *La poesía y el mar* (Visor, Madrid, 1998), *Raíz de amor* (Alfaguara, Madrid, 1999), *La generación del 99* (Nobel, Oviedo, 1999), *Un siglo de sonetos en español* (Hiperión, Madrid, 2000) o *Con gioia e con tormento. Poesie autografe*

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

(Raffaelli Editore, Rimini, 2006). Ha sido traducida al italiano, portugués, ruso y árabe.

*Gustavo Caso Rosendi*

Gustavo Caso Rosendi nació en Esquel (Chubut) el 3 de agosto de 1962. Reside en la ciudad de La Plata.

Libros publicados: *Elegía común* (La Plata, edición artesanal, 1987), *Bufón fúnebre* (Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1995), *El viento también recuerda, antología de ex combatientes de Malvinas* (La Plata, Ediciones Último Reino, 1996), *8 Poetas Regionales, antología auspiciada por Edelap* (Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, 1997), *Poesía 36 autores, antología de poetas de la ciudad* (La Plata, Ediciones de La Comuna, 1999).

En agosto del año 2000 graba, junto a Martín Raninqueo, el CD "Poemas".

Libros aún inéditos: *Lo más lejano* (Poesía, 1997), *Caminata* (Poesía, 2000), *Etcétera* (Poesía, 2001), *Soldados* (Poesía, 2003-2004).

*Ana Martín Puigpelat*

Ana Martín Puigpelat nace en Madrid en 1968. Es diplomada en Biblioteconomía y Documentación por la Universidad Complutense de Madrid.

Ha publicado los libros de poesía: *Los amores de los días equivocados*

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

(1994), *Álbum de fotos* (1998), *Los enemigos del alma (trilogía)* (2001), *Naranjas robadas* (2004), *Estado de noria* (2005) y *De la noche a la noche* (2007).

También ha publicado poemarios cortos en coedición: *Cuatro canciones difíciles* (1998) y *Madrugada sola* (2006).

Ha recibido los premios: Jóvenes Creadores del Ayuntamiento de Madrid. (1997), Voces de Chamamé (1998), Ciudad de Miranda (1998) y Marina Romero (2004).

Está incluida en varias antologías.

Ha estrenado en teatro: *Coches: robo y lunas* (2000), *Grita: Tengo sida!* (2005), *Blop (teatro para bebés)* (2007) y ha colaborado como asistente en diferentes dramaturgias.

De su obra ha realizado montajes teatrales o audiovisuales en colaboración con actores, músicos, directores, escenógrafos o cineastas.

Habitualmente es jurado en Certámenes de Arte Joven (modalidad relato y poesía) y en diversos Certámenes de Teatro en el Ayuntamiento de Madrid. Fue invitada por la Bienal Mariano Picón Salas de la Universidad de los Andes (Venezuela) a participar como jurado en el premio de poesía convocado en el año 2005.



Carlos Marzal

Carlos Marzal nació en Valencia en 1961. Se licenció en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia. Ha sido codirector durante diez

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

años de la revista de literatura y toros *Quites*. Ha publicado los libros de poesía: *El último de la fiesta* (1987), *La vida de frontera* (1991), *Los países nocturnos* (1996), *Metales pesados* (2001), *Fuera de mí* (2004), *El corazón perplejo* (2005). Con *Metales pesados* consiguió el premio Nacional de la Crítica y el Premio nacional de poesía. Por *Fuera de mí* obtuvo el XVI Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe. Su obra ha sido traducida a diversos idiomas, y también es un destacado narrador y ensayista.



Gracia Morales

Nace en Motril (Granada) en 1973. Desde muy joven escribe poesía y cuentos, que aparecen en revistas de ámbito local. En 1992 se traslada a Granada y realiza la licenciatura y el doctorado en Filología Hispánica. Actualmente trabaja como profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Jaén.

Tiene publicados dos libros de poesía: *Manual de corte y confección* (2001) y *De puertas para dentro* (2004), que obtuvo el Primer Premio de Poesía “Javier Egea”; y el cuaderno *Ocho poemas para andar por casa* (2000). Ha participado en numerosas revistas y varios proyectos colectivos.

Como dramaturga ha obtenido varios premios, como el Marqués de Bradomín (por su obra *Quince peldaños*, 2000), el Miguel Romero Esteo (con *Un lugar estratégico*, 2004) y el Ciudad de Requena (con *Formulario quinientos veintidós*, 2000). Lleva escritos más de una decena de textos teatrales, la mayoría de los cuales han sido publicados y estrenados en España,

[Continúa en la página siguiente]

Reseña bio-bibliográfica de los autores publicados

Latinoamérica y Europa. Además, es cofundadora de la compañía granadina Remiendo Teatro (2000), en la que participa como autora y actriz; esta compañía ya ha puesto en escena siete textos suyos, entre los que podemos destacar *Como si fuera esta noche* y *A paso lento*.



Julia Piera

Nació en Madrid en 1970. Ha publicado los libros *Conversaciones con Mary Shelley* (Icaria, 2006), *Al vértice de la arena* (Biblioteca Nueva, 2003) y la plaquette *Igual que esos pájaros disecados* (Hojas de Zenobia, Diputación de Huelva, 2004). Recogidos en las antologías *Poetas en blanco y negro contemporáneos* (Abada, 2006), *Madrid, once de marzo* (Pre-Textos, 2004) y *Campo abierto* (DVD, 2005), textos suyos han aparecido, asimismo, en revistas como “ArteletrA” (México), “Can Mayor” (España), “El signo del gorrión” (España), “Poeti e Poesía” (Italia) y “Poetry Ireland” (Irlanda).

Su pieza *Conversaciones con Mary Shelley* resultó premiada en el Certamen de Jóvenes Creadores 2005 de Madrid.

Ha colaborado con el pintor Jesús Ibáñez en la introducción al catálogo de su última exposición (Ansorena, 2006).

Es colaboradora de la sección *El Viajero* del periódico global *El País*.

Estudió economía y arte en Madrid, Bolonia y Brighton y obtuvo un Máster en Literatura y Lenguas Románicas por la Universidad de Harvard, donde cursa estudios de doctorado.

En la actualidad, es directora del Instituto Cervantes de Dublín.

[Continúa en la página siguiente]

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

Raúl Zurita es hoy día uno de los poetas más importantes de la literatura en lengua española. Nació en Santiago de Chile en 1950. Estudió ingeniería civil en la Universidad Federico Santa María de Valparaíso. Fue en esta misma ciudad donde, a comienzos de la década de 1970, comienza una intensa labor creativa. Fue un activo integrante del Colectivo de Acciones de Arte (CADA). Entre las numerosas “acciones de arte” de Raúl Zurita destacan la que tuvo lugar en 1982 cuando, sobre el cielo de Nueva York, cinco aviones escribieron con letras de humo su poema “La vida nueva”, o la de 1993, cuando en el desierto de Atacama en Chile grabó el verso “ni pena ni miedo”, que puede ser leído desde el cielo. Ha sido profesor de literatura en diversas universidades de su país y el extranjero. Fue Agregado Cultural de Chile en Roma. Entre los premios más importantes que ha conseguido destacan el Premio Pablo Neruda de poesía, el Pericle d’Oro de Calabria (Italia), el Nacional de Literatura de Chile en 2000 y el Premio de Poesía José Lezama Lima, otorgado por Casa de las Américas (2006). Entre su obra podemos destacar: *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *El paraíso está vacío* (1984), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987), *La vida Nueva* (1994), *Poemas militantes* (2003), *INRI* (2004), *Los países muertos* (2006) y *Poemas de amor* (2007). Su obra ha sido traducida al inglés, alemán, italiano, sueco, francés, ruso, chino, bengalí, turco y otras lenguas.

Carmen CONTI JIMÉNEZ

La condensación de la forma. Imágenes de Luis Pablo Gómez Vidales

Luis Pablo Gómez Vidales nació en Ocaña (Toledo) en 1948. Estudió en la Escuela de Artes de Toledo y Segovia y en la de Bellas Artes de San Carlos y San Fernando, donde se especializó en pintura, escultura, grabado y cerámica.

Es miembro fundador del Colectivo Tolmo, al que perteneció desde 1971 a 1995. Este grupo, vinculado a la ciudad de Toledo, contó con el auspicio de pintores como Canogar, Lucio Muñoz, Pablo Serrano, Pablo Guerrero, Feito, Venancio Blanco, Semper, Zóbel, Gerardo Rueda y Chillida. Fue también fundador del Círculo de Arte de Toledo, al que actualmente sigue adscrito. Parte de su obra ha sido adquirida por distintas instituciones y museos, como la Delegación del Gobierno de Toledo, el Ministerio de Justicia, el Banco Hipotecario de España y el Museo de la Santa Cruz, entre otros.

En los últimos años, su labor creativa se ha centrado en el empleo de material de desecho para la realización de obras artísticas mediante la técnica de collage. Esta forma de crear y concebir el arte ha venido a llamarse *Reciclarte*. Bajo la influencia de esta concepción artística (a la que pertenecen las imágenes cedidas por el autor para *Adarve*), Luis Pablo ha creado más de un centenar de obras, que se han expuesto en diferentes ciudades españolas.

La trayectoria de exposiciones nacionales e internacionales de Gómez Vidales se remonta a 1969. Recordaremos tan sólo algunas de sus exposiciones individuales, entre las que cabe mencionar *Sobre los entornos* (Galería Tolmo de Toledo, 1974), *De los entornos* (Galería Ovidio de Madrid, 1975), *De lo bello y lo sublime* (Galería Tolmo de Toledo, 1977), *Sobre la agresión a la Ecología* (Galería Tolmo de Toledo, 1979), *El Paisaje en el espacio* (Galería Tolmo de Toledo, 1985-86), *La abstracción de un cubismo expresionista* (Galería Tolmo de Toledo, 1989), *Encuentro en Pollensa* (Galería Actual Art de Mallorca, 1990), *Propuestas de arte contemporáneo* (CEI de Toledo, 1992), *Papeles y palabras* (Archivo Histórico de Toledo, 1998), *Sonidos y colores* (Museo Ludwid de Aquisgrán, 2001) y *Certidumbres del espacio* (Galería Ar+51 de Toledo, 2002), *Pierde (Caballos)* (Instituto de Cultura Francés. Matthéy-Pavillon des Deutsch-Französischen Kulturinstituts

[Continúa en la página siguiente]

Carmen CONTI JIMÉNEZ

de Aachen, 2003).

Por primera vez afronto la redacción de un texto sobre las ilustraciones de un artista vivo ubicado en el espacio y en el tiempo. Con *ubicado* me refiero al hecho de que Luis Pablo Gómez Vidales es un pintor reconocido que se vincula a una generación artística repleta de nombres importantes. Eso significa que, si de escribir un texto académico se tratase —como muy bien se merece este pintor—, a Luis Pablo habría que situarlo en un determinado contexto sociocultural y relacionarlo con los demás miembros del grupo Tolmo y de otros colectivos similares surgidos en Castilla-La Mancha (como el Grupo de Cuenca). La complejidad de redactar un ensayo breve sobre Luis Pablo es obvia al menos para alguien que, como yo, sólo cuenta con el amor al arte y no tanto con la formación en esta materia. Por este motivo, he preferido redactar un texto propio de una persona fantasiosa, al estilo de mis otras participaciones en *Adarve*.

Las imágenes seleccionadas para la revista, pertenecientes todas a la serie *Reciclarte*, se me antojan cápsulas de tiempo, como las vitrinas de un museo que resguardan los trozos enigmáticos, ordenados y armoniosos del utillaje de antiguas civilizaciones. Los cuadros de esta serie libran del paso del tiempo, del maltrato y del olvido a los objetos que fueron alguna vez algo. Y lo hacen además mediante una composición intensa, condensada generalmente en una figura central rodeada de un fondo simple.

Al igual que otros creadores de forma, como Chillida, Saura o el propio Zóbel en su serie negra, Luis Pablo utiliza la morfología del cuadro en favor de la figura abstracta, que, agrupada simétricamente en el centro, se opone a un espacio o fondo de color simple que se limita a soportar la forma o a protegerla. El protagonismo de la forma en Luis Pablo, que de algún modo concuerda con la filosofía *rescatadora* de *Reciclarte*, se observa tanto en la serie negra (de la que tenemos un ejemplo en la ilustración “Estudio

[Continúa en la página siguiente]

Carmen CONTI JIMÉNEZ

50/22/2006”), como en la serie de claros (ilustraciones “Proyecto 100/15/2006”, “Proyecto 100/10/2006”, etc.). En su afán por rescatar el alma de los objetos mediante la abstracción, el pintor ha alcanzado la excelencia, pues logra lo que muy pocos artistas consiguen: crear un universo propio que conmueve al espectador.

Reciclarte no sólo da cuenta de un conjunto de cuadros con una técnica y unas intenciones artísticas orientadas a producir una emoción estética mediante lo abstracto, sino también de una denuncia contra la sobreproducción de basura en una sociedad en la que los objetos nacen con una vida muy corta. Luis Pablo responde contra la inercia de la destrucción mediante la transformación de la basura (la mayoría de las veces irreconocible por tratarse de las tripas ocultas de las cosas) en una entidad bella y eterna. Incluso diría que esas nuevas formas pictóricas, creadas a partir de piezas absolutamente modernas, llegan a convertirse en objetos prehistóricos (cuchillos, lanzas o restos de vasijas) que, de puro antiguo, se enganchan en lo más profundo e inconsciente de nuestra memoria. *Reciclarte* es, pues, una forma de arqueología que permite rescatar la vida que quedó impresa en los objetos para dotarlos de un alma nueva. Por eso la obra de Luis Pablo trasciende el aquí y el ahora y alcanza lo más hondo mediante lo simple: ese lugar profundo en el que palpita nuestro pobre corazón cuando contempla en la oscuridad de una caverna las pinturas esquemáticas de aquellos antiguos habitantes del planeta.

Índice de ilustraciones

Luis Pablo GÓMEZ VIDALES

Reciclarte, Collage. Téc. mixta. Proyecto 100/11/2006 [[Portada](#)]

Reciclarte, Collage. Téc. mixta. Proyecto 100/15/2006 [[Pág. 10](#)]

Reciclarte, Collage. Téc. mixta. Proyecto 100/12/2006 [[Pág. 21](#)]

Reciclarte, Collage. Téc. mixta. Proyecto 100/10/2006 [[Pág. 36](#)]

Reciclarte, Collage. Téc. mixta. Proyecto 100/17/2006 [[Pág. 54](#)]

Reciclarte, Collage. Téc. mixta. Estudio 50/22/2006 [[Pág. 73](#)]

Reciclarte, Collage. Téc. mixta. Análisis 25/24/2006 [[Pág. 93](#)]

Reciclarte, Collage. Téc. mixta [[Pág. 105](#)]

Reciclarte, Collage. Téc. mixta [[Pág. 117](#)]

Enlaces con otros recursos electrónicos dedicados a las Letras

[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](#)