

ADARVE

REVISTA DE CRÍTICA Y CREACIÓN POÉTICA



TABLA DE AUTORES

Poemas:

Niall BINNS ¶ Elena FELÍU ARQUIOLA ¶ Juan FRAU ¶
Pablo GARCÍA CASADO ¶ José Luis LÓPEZ BRETONES ¶
Claudio del MORAL ¶ Milena RODRÍGUEZ ¶ Ramón SANZ

Estudios críticos:

Marco CIPOLLONI ¶ Rafael ALARCÓN SIERRA ¶ Santiago FABREGAT BARRIOS ¶
Raúl LÓPEZ REDONDO ¶ Eugenio MAQUEDA CUENCA ¶ Flavia GHERARDI ¶
Gracia MORALES ORTIZ ¶ Manuel FUENTES VÁZQUEZ

[Portal](#)

[Créditos](#)

[Índice](#)

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)

Ilustradora: Carmen CONTI JIMÉNEZ

¶

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

[Portada](#)

[Índice](#)

Índice

David MAÑERO LOZANO

Presentación de *Adarve* [Pág. [5](#)]

Niall BINNS

Los hombres y los buitres ¶ *Gyps fulvus* ¶ *Gypaetus barbatus* ¶ El prestigio de los pájaros [Pág. [7](#)]

Marco CIPOLLONI

Una iena nel Parnaso. Crítica e poesia in *Tratado sobre los buitres* di Niall Binns [Pág. [10](#)]

Elena FELÍU ARQUIOLA

El viaje soñado ¶ Los lugares comunes ¶ Las islas ¶ Estación de paso ¶ La soledad del lago [Pág. [14](#)]

Rafael ALARCÓN SIERRA

Elena en las ciudades [Pág. [17](#)]

Juan FRAU

Glosa [Pág. [22](#)]

Santiago FABREGAT BARRIOS

El tiempo indultado [Pág. [24](#)]

Pablo GARCÍA CASADO

Uso ¶ Travelling ¶ Paddy ¶ Memphis, Tn ¶ *Requiem* ¶ Las cosas que llevaban ¶ Cena ¶ Supervivencia ¶ Villa Magna [Pág. [28](#)]

Raúl LÓPEZ REDONDO

Pablo García Casado, vida más allá del nenúfar [Pág. [32](#)]

José Luis LÓPEZ BRETONES

Vemos el mar entre las noches cálidas ¶ No soy valeroso ¶ El viento se levanta [Pág. [50](#)]

Eugenio MAQUEDA CUENCA

De la poesía a la teoría [Pág. [53](#)]

(Continúa en la página 4)

CONTI 05

Índice

Claudio del MORAL

El visitante o De tres disparates como tres encantamientos ¶ La tumba o Zarandaja final para un primo humanista [Pág. [62](#)]

Flavia GHERARDI

Lettura di *Viajero ante su tumba* [Pág. [65](#)]

Milena RODRÍGUEZ

El pan nuestro de cada día ¶ Una habitación propia ¶ El príncipe ¶ Cumpleaños feliz ¶ Blanca Nieves y los enanitos [Pág. [74](#)]

Gracia MORALES ORTIZ

Cuando la vida no suena como un tango [Pág. [77](#)]

Ramón SANZ

[Sin título] ¶ Nadie, nada ¶ Todos los días ¶ Deshora [Pág. [82](#)]

Manuel FUENTES VÁZQUEZ

Ni glosa marginal ni escolio fragmentario [Pág. [86](#)]

Reseñas bio-bibliográficas [Pág. [89](#)]

Carmen CONTI JIMÉNEZ

Nota sobre las ilustraciones de *Adarve*, I (2006) [Pág. [94](#)]

Índice de ilustraciones [Pág. [98](#)]

Normas para la presentación de originales [Pág. [99](#)]

Enlaces con otros recursos electrónicos dedicados a las Letras [Pág. [101](#)]

Presentación de AdarveDavid MAÑERO LOZANO
(Universidad de Jaén)

Entre 1994 y 1997, un grupo de entonces estudiantes de la Universidad Autónoma de Madrid nos ocupamos de editar la revista *Adarve*, dedicada a difundir contenidos literarios y ensayísticos. Pese a la falta de financiación, la revista logró ver tres números impresos, sin que fuera posible, por lo demás, retomar el proyecto hasta la fecha. Resulta satisfactorio, sin embargo, comprobar cómo algunos de los participantes, en su mayoría autores inéditos, han proseguido su trayectoria creativa con la obtención de varios premios y publicación de sus obras. Es el caso de los poetas Juan Frau García, autor del libro *Travesía* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996); y Elena Felú Arquiola, ganadora del *XIX Premio “Gerardo Diego” de Poesía para autores noveles 2003*, con el que publicó *Las palabras y los días* (Soria, Diputación Provincial de Soria, 2004); y del *XXIV Premio “Leonor” de Poesía 2005*, que dio lugar a la publicación de su segundo poemario, *Secreta arquitectura* (Soria, Diputación Provincial de Soria, 2006).

Pues bien, con un planteamiento similar, el de acercarnos a la producción poética de los autores más actuales, hemos querido poner en marcha esta nueva publicación, en la que coincidimos algunos de los fundadores de *Adarve* (Carmen Conti Jiménez, ilustradora de la revista; Elena Felú Arquiola y quien escribe estas líneas), actualmente vinculados a la Universidad de Jaén, con otros colaboradores de esta misma universidad: Eugenio Maqueda Cuenca, especialista en poesía contemporánea y escritor; y Gracia Morales Ortiz, dedicada a la Literatura Hispanoamericana y autora de varios libros de teatro y poesía.

En cuanto a los colaboradores externos, hemos conformado un Consejo de Redacción en el que se halla representada una amplia variedad de adscripciones geográficas. En primer lugar, contamos con los profesores Rafael Alarcón Sierra y Genara Pulido Tirado, pertenecientes, respectivamente, a los Departamentos de Filología Española y Lenguas y Culturas Mediterráneas de la Universidad de Jaén. Dentro del ámbito andaluz, tenemos además que referirnos a los profesores Luis García Montero y Álvaro Salvador, de la Universidad de Granada; y la profesora Julia Uceda Valiente, miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, quienes compaginan, como es sabido, su actividad académica con una larga dedicación a la poesía.

Colaboran, asimismo, los Profesores Carmen Alemany Bay, de la

(Continúa en la página 6)

[Portada](#)[Índice](#)[Página anterior](#)[Página siguiente](#)

David MAÑERO LOZANO

Universidad de Alicante; Túa Blesa Lalinde, de la Universidad de Zaragoza; Manuel Fuentes Vázquez, de la Universidad de Tarragona; y José Enrique Martínez Fernández, de la Universidad de León, que han destinado, como en los anteriores casos, buena parte de sus investigaciones a la poesía española contemporánea. Fuera del ámbito universitario, nos ha prestado su colaboración Emilio Pascual Martín, Director de Ediciones Cátedra, a cuya labor editorial hay que sumar su dedicación a la filología y la creación literaria, por la que ha obtenido el Premio Lazarillo y el Nacional de Literatura Infantil y Juvenil.

Quisiéramos aprovechar también desde estas páginas para agradecer la participación en el Comité Científico Internacional de varios profesores de España, Estados Unidos, Francia, Italia y Suiza, que han confiado en este proyecto: Milagros Ezquerro, de la Universidad de París IV-Sorbonne; Juan Miguel Godoy, de la Universidad Estatal de San Diego; Pablo Jauralde Pou, de la Universidad Autónoma de Madrid; William Mudrovic, del Skidmore College de Saratoga Springs-NY; Marcial Rubio Árquez, de la Universidad de Nápoles-Federico II; Margaret H. Persin, de la Rutgers, Universidad Estatal de Nueva Jersey; Aldo Ruffinatto, de la Universidad de Turín; y Jenaro Talens, de la Universidad de Ginebra.

Como resultado de esta variada colaboración, pretendemos alcanzar dos objetivos fundamentales: de una parte, ofrecer al lector una muestra representativa de la poesía escrita recientemente en todo el ámbito geográfico español y en cualquiera de sus lenguas oficiales; de otro lado, nos proponemos impulsar la labor crítica sobre estas manifestaciones poéticas que, en la mayor parte de los casos, escapan al interés de los estudios literarios.

Así las cosas, el primer número de *Adarve* ha recogido y estudiado la producción poética de ocho autores de distintas tendencias: Niall Binns, José Luis López Bretones, Elena Felú Arquiola, Juan Frau, Pablo García Casado, Claudio del Moral, Milena Rodríguez y Ramón Sanz; selección con la que esperamos dar cuenta, mediante sus correspondientes ensayos, de algunas de las corrientes poéticas representativas del actual panorama de la poesía española.

Esperemos, lector, que no quedas *adarvado*, según expresión registrada por Covarrubias para denotar “cuando de algún espanto o admiración queda [uno] sin sentido; [...] y valdrá lo mismo por quedar espantado” (Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, s. u. *adarve*).

Niall BINNS

Los hombres y los buitres ¶ *Gyps fulvus* ¶ *Gypaetus barbatus*
¶ El prestigio de los pájaros

LOS HOMBRES Y LOS BUITRES

Murales de Catal Hüyük, Anatolia, 6200 a.c.

Hay sacerdotes que tocan la flauta
Hay buitres que descarnan un cadáver
Morir es renacer

Ceremonia Parsi, 2000 d. de J.C.

Una celda de piedra en las torres del silencio
Desnuda, la difunta está mirando hacia el Sur
Los pájaros divinos descienden lentamente del cielo

GYPS FULVUS

El rebaño sigue avanzando. El pastor
le descuelga el cencerro a la vaca moribunda
que apenas oye cómo se aleja el tintineo
Los buitres leonados se la comen

Una oveja descarriada, menos
inteligente, quizá, que sus congéneres
miraba un paisaje sin ver el precipicio a sus pies
Los buitres leonados se la comen

Quién iba a pensar que un caballo salvaje
que gozó galopando por las anchas praderas del valle
resbalaría al cruzar un río
Los buitres leonados se lo comen

Un cazador sale al monte y dispara
El ciervo malherido se pierde entre los árboles
Está lleno de fragmentos de balas, se desangra
Los buitres leonados se lo comen

Un zorro ladrón ha muerto
envenenado por un cebo de conejo
que dejaron en la puerta de su guarida
Los buitres leonados se lo comen

[Portada](#)[Índice](#)[Página anterior](#)[Página siguiente](#)

Niall BINNS

Un alpinista poco previsor
se pierde en la niebla, se rompe una pierna
Nadie sabe dónde está, ni saben que subió al monte
Los buitres leonados se lo comen

Un buitre leonado aletea
débilmente en el suelo. Ha comido
la carne de un zorro envenenado
los fragmentos de plomo de un ciervo malcazado
Los buitres leonados se lo comen

GYPAETUS BARBATUS

Desde finales de diciembre o enero la hembra pone 2 huevos rojizos, con manchas grises. Los dos adultos los incuban por turno durante 55 a 60 días. Como el segundo huevo es generalmente puesto 4 ó 5 días después del primero, el último en nacer suele ser perseguido por el mayor y termina por perecer (Karel Stastny).

Un hermano menor es siempre una molestia
Su vida es un esfuerzo febril por usurpar
el papel que corresponde al primogénito
Experto en el chantaje emocional
pretende congraciarse con sus padres
con quejas lastimeras y un hipo inconsolable
para así concretar la insubordinación
insidiosa, el golpe de estado que planea

No pienso –sin embargo–
ceder ni un centímetro

Si hay hueso suficiente para uno, es para mí

No tengo inconveniente en dejarle comer
si me harto

Al fin y al cabo, es mi hermano menor
pero no me harto
nunca

Niall BINNS

EL PRESTIGIO DE LOS PÁJAROS

El ruiseñor que canta en las noches de Keats
La golondrina que vuelve al balcón de Bécquer
La alondra que se encumbra, monarca del azul
Éstos sí que son pájaros que valen
pájaros con prestigio, que vuelan
como vuelan los hombres en sus sueños y cantan
como cantan los poetas
Eso dice mi novia, y me pregunta
–¿Por qué pierdes el tiempo con los buitres?



[“Los hombres y los buitres”, “*Gyps fulvus*”, “*Gypaetus barbatus*” y “El prestigio de los pájaros” pertenecen al libro *Tratado sobre los buitres*, Alzira, Germania (Los premios, 7), 2002.]

[Portada](#)[Índice](#)[Página anterior](#)[Página siguiente](#)

Una iena nel Parnaso.**Critica e poesia in *Tratado sobre los buitres* di Niall Binns**

Marco CIPOLLONI
(Università di Modena e Reggio Emilia)

Le poesie di *Tratado sobre los buitres* di Niall Binns (premio Celaya 2002) possono essere lette in molti modi: in dialogo con la tradizione classica, con la scienza, con la prosa saggistica, con l'estetica della crudeltà, con la poesia di lingua inglese e con alcune correnti della poesia e della prosa breve ispanoamericane. Tutte strade criticamente promettenti e più che legittime, anche se nessuna di esse segue il percorso che, in questo caso, mi piacerebbe seguire. Al repertorio delle fonti di ispirazione possibili, oltre a quelle esibite dallo stesso Binns (attraverso esplicite citazioni erudite) e/o messe in luce da letture critiche attente come quelle di Arantza Fernandez [1] (Ted Huges) e Selena Millares [2] (Parra, Gironde, Catullo, Aristofane), si potrebbe aggiungere Dylan Thomas (di cui Binns ha tradotto versi in castigliano) e, rischiando un po' di più, alcuni versi dell'ultimo Montale, alcuni racconti di Cortázar e un bel po' di cinema (per esempio i videodocumentari sugli animali, l'estetica della fame di Glauber Rocha, Buñuel, le collaborazioni di Ferreri e Azcona e, con buona probabilità, anche un po' della beffarda irriverenza dei Monty Python). Su un piano diverso, qualche peso potrebbe anche averlo avuto il calcio e, in particolare, l'icona madrilista del calciatore Butragueño, talentuoso attaccante di rapina dei merengues degli anni Ottanta e Novanta, soprannominato "El Buitre".

Più che il repertorio delle fonti, conta però l'uso che se ne fa. In questo la riflessione di Binns sulle "aves carroñeras" e la loro indifferente amoralità ha una chiara valenza metaforica e si colloca agli antipodi delle riflessioni di Ortega i Gasset sulla caccia e gli uccelli migratori. Nella vita dei buitres di Binns non ci sono epos e agonismo, ma calcolo ed agonia. Le loro parassitarie imprese non sono specchio della "disumanizzazione dell'arte" (cioè del radicalismo delle avanguardie), ma di quella della vita, il cui ciclo, spietato, non risparmia neppure gli uomini. Se le avanguardie (lo ha scritto Enzensberger) applicano al tempo, invece che allo spazio, la logica del manipolo militare (la "minoría selecta" di Ortega) che precede il grosso dell'esercito e vede per primo ciò di cui gli altri soldati saranno informati soltanto poi, i buitres sono l'antiavanguardia: vengono addirittura dopo la retroguardia e dopo lo scontro. Pregustando il banchetto, guardano con grande interesse alle vicende belliche e

(Continúa en la página 11)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Marco CIPOLLONI

ogni minimo movimento dei quattro cavalieri dell'Apocalisse fa venir loro l'acquolina in bocca, ma non hanno fretta. Sanno aspettare che le avanguardie, gli eserciti, le salmerie, le pestilenze e le carestie abbiano fatto il loro. Solo dopo, scendono dal cielo e si siedono a tavola. La loro logica non è quella di cui Enzensberger parla nel suo saggio sulle avanguardie, ma quella che descrive nei suoi saggi su *Politica e crimine* (in tedesco *Politick und Vebrechen*, 1964), uno dei quali dedicato alla figura del dittatore dominicano Rafael Trujillo (quello di *La fiesta del chivo* di Vargas Llosa). In un post scriptum redatto nel 1998 in occasione della ripubblicazione in italiano di questi saggi, Enzensberger esprime, con i toni anarchici e radicali che gli sono cari, tutto il suo rammarico per il fatto che, tra il 1964 e il 1998, il suo lavoro non ha perso attualità:

Preferirei che i rapporti tra politica e crimine avessero perso attualità e le mie riflessioni del 1964 fossero invecchiate. Purtroppo non è così [...] E tuttavia, oggi come allora, le potenzialità omicide del terrorismo sono poca cosa rispetto a quelle dei poteri statali; uno sguardo ai rapporti annuali di Amnesty International è sufficiente per capire che nessun Sendero Luminoso, nessuna Rote Armee Fraktion possono competere con i governi, quando si tratta di sequestrare, torturare, far sparire persone. Mi spiace molto che questo libro non sia diventato superfluo (*Trent'anni dopo: un post scriptum*, in *Politica e crimine*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, pp. 287-288).

Niall Binns è nato nel 1965 e le sue prime poesie sono uscite, nell'antologia *Feroce*, proprio nel 1998. Gli inizi della sua vita e gli esordi pubblici della sua poesia coincidono quasi perfettamente con le date di edizione e riedizione dei saggi di Enzensberger. Sia l'autore che i suoi versi sono cioè figli di un tempo scandito della perdurante attualità del nesso tra politica e crimine. Le relazioni tra Binns e le sue poesie descritte con precisione dai duri versi di *Gypaetus Barbatus*, dedicati allo "hermano menor". In un'atmosfera da apologo nietzscheano, la poesia si scopre sorella minore del suo autore. Nonostante il suo "esfuerzo febril por usurpar el papel que corresponde" a chi la scrive, nonostante una notevole abilità nel "chantaje emocional", nonostante una plurisecolare tradizione di "quejas lastimeras", la poesia non riesce a recuperare "ni un centímetro". Il suo turno, non arriverà mai, perché i poeti, molto disponibili "si se hartan", purtroppo "no se hartan nunca". Se *Gypaetus*

(Continúa en la página 12)

Marco CIPOLLONI

Barbatus describe la crudele relazione di potere tra poeta e poesia, creatore e creatura, rovesciando con freddo furore il mito romantico dell'arte che vampirizza e divora la vita, *Gyps Fulvus* può essere letta come una spietata descrizione dei rapporti tra poesia e critica. La critica, onnivora e muy carroñera, è disposta a metabolizzare l'intero Parnaso, spolpando senza pietà e senza sensi di colpa il cadavere di ogni genere di versificatori. Senza posa, i critici girano in cerchio sul Parnaso, aspettando pazienti che la montagna tradisca chi la sfida. Non importa che tipo di versi uno scriva. Nel momento stesso in cui crudelmente li abbandona "Los buitres leonados se los comen". La poesia-mucca (tradizionale, oblativa e consolatoria, con tanto di campanaccio), la poesia-pecora (di movimento, tutti insieme dietro il manifesto, e guai a chi si distrae), la poesia-cavallo (selvaggia, provocatoria e travolta dagli eccessi dell'ispirazione), la poesia-cervo (nobile e ferita dalla crudeltà e dall'imperizia umane), la poesia-volpe (speculativa e disonesta, avvelenatrice e avvelenata), la poesia-uomo (stolidamente sportiva e ansiosa di trascendenza), e persino la stessa poesia-avvoltoio (l'antipoesia di Binns, spolpata dalle sue stesse fonti di ispirazione e intossicata da ciò di cui si è nutrita) finiscono fatalmente per scivolare in un calanco ed essere piluccate dalla critica (queste pagine potrebbero, ahimé, esserne un esempio). La strategia favolistica che identifica i diversi tipi di poesia con una serie di animali è dispiegata al limite della glossa e della didascalia dalle corrispondenze biunivoche di *El prestigio de los pájaros*, dove i poeti famosi sono esplicitamente abbinati agli uccelli che, nelle antologie scolastiche, li hanno resi famosi. Il "nightingale" dell'ode di Keats, le "oscuras golondrinas" di Bécquer, la "alondra" di Asturias sono i beni rifugio di questo bestiario lirico, gli uccelli che la storia della letteratura ha fatto capaci di librarsi nell'aria all'altezza delle umane illusioni e delusioni, proprio come la paloma del celeberrimo bolero o il passero solitario di Leopardi. Comparando così alti voli con la pazienza senza cuore delle "aves carroñeras", una "novia" pragmatica (le "novias" dei nostri tempi sono irrimediabilmente pragmatiche) non può fare a meno di chiedere al poeta Binns perché mai sprechi il suo tempo con gli avvoltoi. Ponendo questa domanda, il personaggio della "novia" finisce per mediare, suo malgrado, la condivisione, ironica e parziale, dei simboli e dei generi passati in rassegna, consentendo, una volta di più, l'autoinserimento di Niall Binns nel novero della tradizione lirica di cui si dichiara avvoltoio, cioè, ad un tempo, liquidatore e parassita. Proprio questo è

(Continúa en la página 13)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Marco CIPOLLONI

il paradosso: il debito che Robespierre e il giustizialismo giacobino, entrando nella storia per fare pulizia, contraggono con il collo di Luigi Capeto, poggiato sul ceppo della ghigliottina. Senza poesia, non ci sarebbe critica. Senza carogne, le jene morirebbero di fame. Senza spazzatura, gli spazzini perderebbero il lavoro. Senza tortura, gli squadroni della morte dovrebbero dedicarsi al giardinaggio. Per loro fortuna (o, come ci ricorda il poscritto di Enzensberger, purtroppo) “la guerra è matrice di tutto”, la macchina della morte non si ferma mai e le sue putrescenti implicazioni non passano mai di moda. In alcuni momenti (in base alla cronologia proposta da Binns in *Los hombres y los buitres*, ininterrottamente dal “6200 a.C.” al “2000 después de J.C.”) l’abbondanza dei cadaveri è tale che gli avvoltoi finiscono per assumere il ruolo di una benedizione ed essere riconosciuti come “pájaros divinos”, gradini necessari della scala della perfezione, mediatori quasi santi della purificazione dell’aria. Il loro alito cattivo rende il vento della storia respirabile. Fanno, senza bisogno di chiederglielo, ciò che ci piace credere che non faremmo mai.

Notas

1. Nella recensione a *Tratado sobre los buitres*, pubblicata in “Luke”, 41, luglio agosto 2003.
2. Nota di presentazione a Binns, nell’antologia curata da Basilio Rodríguez Cañada, *Milenio. Últimísima poesía española*, Madrid, Celeste / Sial, 1999. Selena Millares è collega di Binns (e mia), in quanto docente di Letteratura ispanoamericana alla Autónoma di Madrid.

Elena FELÍU ARQUIOLA

El viaje soñado ¶ Los lugares comunes ¶ Las islas
¶ Estación de paso ¶ La soledad del lago

EL VIAJE SOÑADO

Ayer fueron las calles
las mismas otra vez y nuestros pasos
revivieron caminos transitados
juntos hace ya tiempo.
Las palabras nos eran familiares.
Los gestos, conocidos.
Los silencios, comunes.
Me pregunto si estábamos viviendo
un nuevo encuentro o sólo coincidieron
a un mismo tiempo y en un mismo espacio
la ciudad invisible y nuestras sombras.

LOS LUGARES COMUNES

La ciudad se conserva en el recuerdo,
doblada y disponible,
como un mapa afectivo
en el que la memoria ha señalado
con una cruz la calle
y el bar y la terraza
y la cafetería
y el trocito de acera
donde se adivinó por un instante
una felicidad esquiva.

Elena FELÍU ARQUIOLA

LAS ISLAS

Cada nueva llegada trae consigo,
invariablemente,
una soledad más
que, ignorante del resto,
construye una espiral sobre sí misma
y en sus pliegues se esconde.
Así, cada llegada va poblando
la ciudad de figuras infinitas,
aisladas en sus líneas circulares,
nunca tangentes ni jamás concéntricas.

ESTACIÓN DE PASO

Algunos caminantes atraviesan
la ciudad presurosos
como trenes que apenas se detienen
junto al andén vacío
en el que nadie espera
y enseguida prosiguen su camino,
dejando tras de sí entre los raíles
la imagen ya borrosa
de la ciudad recién abandonada.

[“El viaje soñado”, “Los lugares comunes”, “Las islas” y “Estación de paso” pertenecen al libro *Las palabras y los días*, Soria, Diputación Provincial de Soria, 2004]

Elena FELÍU ARQUIOLA

LA SOLEDAD DEL LAGO

No le faltan al lago
visitantes narcisos que se acercan
a contemplar su imagen sobre el agua.

Sin embargo,
nadie se asoma al pozo
en busca de un reflejo:
quien se inclina sobre el pretil de piedra
quiere saber qué oculta en sus entrañas.



[“La soledad del lago” pertenece al libro *Secreta arquitectura*, que ha obtenido el *XXIV Premio Leonor de poesía* de la Diputación Provincial de Soria, institución que se ocupará de su publicación en 2006.]

Elena en las ciudadesRafael ALARCÓN SIERRA
(Universidad de Jaén)

Las cuatro composiciones que abren el grupo de poemas anterior pertenecen al primer poemario de Elena Felíu Arquíola, *Las palabras y los días* (2004), que obtuvo el premio Gerardo Diego 2003 de la Diputación Provincial de Soria.

La obvia relación intertextual del título con *Los trabajos y los días* de Hesíodo –el *trípode* de términos que conforma: palabras, días, trabajos– no es gratuita, puesto que, tanto en el poemario como fuera de él, las palabras y los días, el *logos* y el tiempo, son el afán de que dispone el ser humano para poder llenar de sentido la vida en su transcurso cotidiano. Dicho de otro modo, tanto la vida como la escritura se hacen con palabras y con tiempo; la escritura es un trabajo y la vida es un trabajo, a veces grato y, otras, ingrato, y a este mecanismo consabido se aplica el poeta con la obstinación de quien descubre el mundo (y a sí mismo) a la vez que lo describe.

Claro está que Elena Felíu no sería poeta si no ofreciera una perspectiva particular de esta verdad de Perogrullo que acabo de enunciar, si no emprendiera este común afán con una mirada nueva capaz de mostrarse en cada poema, de unir en él el objetivismo y lo vivido, la emoción y la forma, para dar, como resultado, un reconocimiento de la experiencia que concierna tanto al poeta como al lector.

Esto lo hace a través de una poesía formalmente serena, sobria y medida, de expresión acendrada y cuidada dicción, donde el sujeto, al hilo de su periplo, reflexiona a media voz sobre las circunstancias cotidianas, siempre atento a los pequeños matices, perpetuando con intensidad el momento o la percepción a que ha dado lugar el poema, insensiblemente transformados en *símbolos humanos o lección de vida* al convertir lo circunstancial en esencial.

Sintéticamente, si en la primera parte del libro (“La voz en la memoria”), el hilo conductor es, temáticamente, la palabra y su intimidad (la mía y la del *otro*, para mí, para ti o para nadie, presente o ausente, suficiente o insuficiente, racional o irracional, pronunciada o callada, escuchada o recordada, comprendida o incomprendida, como elemento de comunicación e incomunicación), en la segunda (“Escenas y ficciones”), que desde su primer poema marca la diferencia (“Otro lenguaje”), lo es más bien el transcurso temporal (aunque la palabra, como es lógico, vuelva a determinar los límites de la escritura). El paso de las horas, los días, los meses, las estaciones

(Continúa en la página 18)

Rafael ALARCÓN SIERRA

(literalmente citados en diversos poemas y tematizado en “Los días”), y también el transcurso espacial: el paso (y el paseo) por las ciudades (algunas, citadas directamente en los poemas, como Sevilla y Jaén; otras aludidas e intuitas, como Madrid, aunque todas ellas sean, en definitiva, “la ciudad”, el espacio cotidiano de la vida moderna, ya que no se trata de hacer costumbrismo ni tipismo descriptivo).

La intersección de un tiempo y un espacio a los que se alude, la contemplación de la realidad circundante (y, en ocasiones, circulante), así como su recuerdo, se transforma en un momento efímero pero memorable, en una “escena” recreada en cada poema, el cual manifiesta y *congela* su sentido lírico y vivencial.

Estas “escenas” pueden tener lugar en un espacio interior, propicio al recogimiento y a la reflexión, partiendo de moldes como la “albada” (“Otro lenguaje”, “Enigma”), o de motivos como el insomnio nocturno (“Madrugada”, “La ocasión perdida”) y el momento *crepuscular* de la intimidad y la remembranza, ya sea dual (“Atardecer con libro”, “La futura nostalgia”) o solitario (“Las horas”). También pueden tener lugar en un espacio exterior, como ocurre en “Extranjero” (el aislamiento entre la multitud) o en los poemas seleccionados, a los que luego me referiré. Finalmente, pueden ser “ficciones”: bien ensoñaciones y recuerdos, a veces de dudosa concreción, bien trasuntos de una realidad artística previa (en poemas como “Contemplación” o “Friedrich”) que, en ambos casos, se superponen al momento presente. Y ya que hablo de una “realidad artística previa” superpuesta, diré que el poemario se pone, en su inicio, bajo la advocación de José Ángel Valente; que, en su primera parte (correspondiendo a un ámbito en general íntimo y amoroso), aparecen sendos homenajes a Stefan George y Emily Dickinson, y que, en su segunda parte, se realizan pequeñas citas intertextuales –a veces, irónicas– de Aleixandre, Neruda o Borges, que también sabía mucho de *ficciones*.

En los poemas seleccionados, que pertenecen a esta segunda parte del libro, Elena Felú nos ofrece, en breves y cuidadas silvas de versos blancos –con alguna asonancia–, la ciudad soñada y recordada (“El viaje soñado”, “Los lugares comunes”) frente a la ciudad real; el aislamiento en la ciudad (“Las islas”) y la ciudad como tránsito (“Estación de paso”).

(Continúa en la página 19)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Rafael ALARCÓN SIERRA

Espero no ponerme muy pedante si recuerdo que fue Baudelaire quien fijó el molde poético para expresar las sensaciones originadas por este “monstre délicat” que es la ciudad, de la que entresaca el poeta la tensión estética para sus mejores composiciones. Este tipo de poema, su mezcla de soledad, descripción urbana e íntima reflexión, iba a tener tal predicamento que llegaría a constituirse en un *topos* perfectamente codificado. La ciudad, dominio que traspasará toda la poesía del siglo XX, será no sólo el contexto, el tema o el punto de partida para el poema, sino el mismo campo de significación; una tentativa de objeto trascendental que, paradójicamente, funciona antitrascendentalmente en su relación con el poeta (basta recordar “La pérdida de aureola” de Baudelaire o el ensayo de Simmel sobre “Las grandes urbes y la vida del espíritu”), lo que desarrollará su psicología aislada y dividida, su intelectualismo defensivo e introspectivo, aislado e indolente, su racionalidad como defensa frente al solitario desarraigo urbano, o el ritmo de su conciencia interior frente a los ritmos de la multitud.

A su vez, en su contacto diario con lo cotidiano, el poema supone la recreación verbal de la experiencia urbana; será un nuevo espacio de representación de la ciudad, a la cual dota de sentido al recomponerla y contarla (de muchas maneras: la más sencilla, mediante la retórica del paseo, que también encontramos en varios poemas de Elena Felú). Ciudad y poema crecen a la vez, y ambos representan la fragmentación del sentido, de los sistemas, discursos y códigos distintiva de la modernidad.

Simplificando mucho, en la lírica española contemporánea, con el precedente de Manuel Machado y la poesía de los años veinte y treinta, el tema urbano hará fortuna en Jaime Gil de Biedma y tantos poetas de los setenta y los ochenta (quiero citar ahora a Luis Antonio de Villena, Luis García Montero, Javier Salvago, Felipe Benítez Reyes o Carlos Marzal) con una especial contextura poemática, que parte de una anécdota o acontecimiento narrativo –donde hay una supuesta experiencia vital– de la cual se extrae una verdad irrefutable. Elena Felú se distancia de este tipo de poema, que dio buenos resultados pero de cuyo modelo ya se ha abusado mucho, y, fuera de toda *teatralidad*, en composiciones que esencializan la vivencia y su reflexión, hace de la ciudad el espacio íntimo *normalizado* que todo urbanita (es decir, –casi– todo el mundo) lleva dentro de sí y con el que construye su vida y su memoria.

(Continúa en la página 20)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Rafael ALARCÓN SIERRA

En “El viaje soñado”, una ciudad del pasado reaparece, recordada o soñada, con unas vivencias cotidianas de tal intensidad que el sujeto lírico, como en un juego de espejos espaciotemporal que enfrenta realidad y ensoñación, se pregunta por el origen de lo experimentado, cuyo reflejo se difumina en la nada (“la ciudad invisible y nuestras sombras”).

“Los lugares comunes” ofrece la ciudad en el recuerdo como “mapa afectivo” o atlas de la memoria (imagen de estirpe baudelairiana de la que, tras Borges, ha sacado buen provecho, por ejemplo, Felipe Benítez Reyes en poemas de *El equipaje abierto* como “Cada lugar preciso”), cuyos tesoros vienen señalados por los efímeros instantes de eternidad de una vida posible, vislumbrada en sus espacios más familiares. El breve encuentro fortuito en el que se adivina una felicidad que no será vivida también es un tema que ha gozado de buena tradición literaria (con modelos de prestigio como Baudelaire en “A une passante”, Darío en “El ideal” de *Azul...* o Proust en *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, pongo por caso).

En “Las islas”, el sujeto lírico tematiza una experiencia común irrefutable, de gran tradición lírica: las vidas aisladas de los habitantes en la ciudad (Benjamin recuerda cómo la tajante conciencia de separación entre un individuo, que reflexiona sobre la soledad de su estado, y la masa urbana, a la cual observa, antes que en Baudelaire, ya aparece en Hoffman y Poe). Como en otros poemas (“Cruce de caminos”, “Formas regulares”), las figuras geométricas simbolizan la soledad vital, la incomunicación y el repliegue, como un caracol (“construye una espiral sobre sí misma / y en sus pliegues se esconde”). Los habitantes de la ciudad son “figuras infinitas” y aisladas (las *Esferas* que tan bien ha definido el filósofo alemán Peter Sloterdijk), “nunca tangentes ni jamás concéntricas”, como en una pesadilla de Escher.

Finalmente, “Estación de paso” tematiza el abandono de la ciudad. El caminante es comparado con un tren (motivo que también aparece en “La futura nostalgia”), pero, al final del poema, se superponen los términos comparados de forma muy sugerente. Quien se va deja atrás no sólo una ciudad, sino una imagen de esa ciudad que se pierde; ¿o quizá se queda impregnada en los que conocieron al ausente?

Lo anterior no es decir mucho si no se tiene en cuenta el recurso a la reticencia o contención emocional y retórica –*menos es más*– y la severidad

(Continúa en la página 21)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Rafael ALARCÓN SIERRA

formal de su dicción poética, de factura impecable. Parafraseando a Peter Handke (al de *Historia del lápiz*), en los mejores libros siempre hay sujeción en la escritura –y en la lectura–, para que la palabra se vuelva *natural*, como aquí sucede, donde el predominio de la conciencia es pleno, así como el equilibrio entre mundo interior y exterior.

Juan FRAU

Glosa

GLOSA

ni vuelve atrás, ni aguarda, ni tropieza
(Quevedo)

no hallar de lo que fue lo semejante
(Lope)

El viento no ha mordido en lo más mínimo
la línea descarada de tu tallo,
ni ha tocado tus pétalos, que siguen siendo hermosos,
pero ya no hay color en vuestro gesto,
no hay brillo, ni perfume,
ni el vuelo presto de la edad ligera.

Siento un frío que sopla de tu lado,
un invierno creciente
de flores desvaídas, sin memoria,
que ni vuelve, ni aguarda, ni tropieza.
Tú y ello juntamente me dejáis
desolado y perplejo, y me pregunto

qué se han hecho tus risas,
tus lágrimas y sueños, qué se hicieron;
¿es el tiempo, ladrón, quien lo ha robado,
quien ha roto el cristal luciente de tu aurora,
o es que tú lo has perdido o tú lo has roto
sola y dormida y sola?

El caso no es tan fácil;
habría que llamar a un detective
que resuelva el misterio y nos aclare
por qué de lo que fue no hay semejanza
y dónde se ha escondido
el antiguo futuro de tus ojos.

La coartada del tiempo es la más sólida:
cuando todo pasó se encontraba cubriendo
de nieve hermosas cumbres; asegura

Juan FRAU

que tan sólo se ocupa de pétalos y tallos,
y hay testigos que afirman
que nunca hace mudanza en su costumbre.

Se habla de negligencia, de tu propio descuido,
de olvido transitorio, de accidente,
pero no es tan sencillo,
hay ciertas evidencias; se sospecha
de agentes más complejos: de ladrones de almas,
de injusticias sociales. Nada es fácil,

y tampoco la vida; me imagino
que jugaste y perdiste, o que no había
espacio suficiente y que caíste
muy pronto al desencanto,
esa cárcel oscura construida
por jardineros malos y cobardes.



El tiempo indultado

Santiago FABREGAT BARRIOS

(IES “Sierra Mágina” de Huelma, Jaén.

Grupo de Investigación *Estudios de Literatura Hispánica de la Universidad de Jaén*)

Hay reencuentros inesperados que producen en nosotros una inevitable y demoledora sensación de tiempo transcurrido. De repente, al hallarnos ante ciertas personas o al regresar a determinados lugares que durante un espacio vital prolongado permanecieron en nuestras mentes apenas como recuerdos inertes, se rompe el falso equilibrio de aquella foto fija que conservábamos arrinconada. Entonces, el tiempo se convierte, con brusquedad, en una poderosa corriente circular que fluye alternativamente entre lo exterior y lo interior, de manera que la antigua fotografía se transforma, de manera paulatina, en una nueva imagen que casi siempre nos perturba y que no pocas veces somos incapaces de aceptar. Ha pasado el tiempo, último culpable, al parecer, de ese extrañamiento que nos produce la nueva imagen construida.

Cuando lo que interesa al poeta es por encima de todo el ser humano, “ya sea tomado de uno en uno, de dos en dos, o de a montón” (Frau, 1995: 12), esa corriente de desazonada sorpresa de la que antes hablábamos alumbró poemas como esta *Glosa*, escrita por Juan Frau un par de años después de que saliese impreso su hasta ahora único poemario publicado, *Travesía* (1995), con el que obtuvo el primer Premio de Poesía correspondiente al I Certamen Literario de la Universidad de Sevilla (1994).

Una primera lectura de *Glosa* sorprende lógicamente por la acumulación literal de un material poético procedente de media decena de clásicos de nuestra Edad Media y Siglo de Oro con los que el autor se atreve a coquetear de forma abierta y aparentemente desenfadada. Para abordar tal intento y salir venturoso de la empresa, resulta imprescindible hacer gala no sólo de un ágil y acabado tratamiento del lenguaje, sino también de la capacidad para forjar en la mente una idea clara y distinta que justifique el empleo de semejante material poético. Juan Frau demuestra que posee cumplidamente ambas facultades.

Antes de avanzar algo más en la interpretación de *Glosa*, y por abordar cuanto antes el tema de los referentes literarios aludidos en el texto, detallaremos que –como el lector ya habrá advertido– éstos se corresponden con escritos de Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Jorge Manrique, Quevedo y Lope de Vega, siguiendo un orden directamente proporcional al

(Continúa en la página 25)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Santiago FABREGAT BARRIOS

material tomado de cada uno estos cinco autores de forma literal. Salvo en el caso de Jorge Manrique, la glosa se lleva a cabo a partir de fragmentos extraídos de varios sonetos, entre los que los conocidísimos *En tanto que de rosa y azucena* de Garcilaso y *Mientras por competir por tu cabello* de Góngora aportan la mayor parte de las citas literales. En ambos poemas, la incitación al goce a partir de la descripción de la belleza armónica y fugaz –*collige virgo rosas*–, con frecuencia identificado con el tópico de *carpe diem*, constituye, como es sabido, el tema central. Por su parte, la constatación del paso imparable del tiempo –*tempus fugit*– se convierte en motivo secundario que irrumpe con decisión en el terceto final de cada una de estas dos composiciones.

Paradójicamente, y pese a hundir sus raíces en estos dos sonetos sobre el *carpe diem*, tal vez los más conocidos de toda la literatura en lengua española sobre este tema, no hay rastro alguno en esta *Glosa* de Juan Frau de aquella incitación al goce presente en Garcilaso o en el joven Góngora, pues ni siquiera hallamos trazas en su poema de evocación nostálgica de la fugacidad de la belleza. Sí aparece, por el contrario, y con total nitidez, el tema del paso irremediable del tiempo, amplificado a través del *ubi sunt* de raíz manriqueña, que hace que el poema entronque mucho más claramente con el desencanto característico del Barroco, que con la mentalidad y el sentir propios del Renacimiento.

En este sentido, la más clara huella, no literal, aunque sí de espíritu, presente en *Glosa* es sin lugar a dudas la de Quevedo, pues no se trata en el poema –ya lo apuntábamos hace un instante– de la consabida fugacidad de lo bello, sino de la propia fragilidad de la vida, de sus engaños y de sus enemigos, presentados bajo distintas formas. No en vano, la cita que encabeza el poema recoge la habitual prosopopeya quevediana, según la cual el tiempo “ni vuelve atrás, ni aguarda, ni tropieza”, más tarde amplificada en la imagen del “tiempo ladrón”, tan presente en la poesía del madrileño.

Todo este material de raigambre áurea se funde originalmente en el poema de Juan Frau dando a luz una materia poética nueva, de forma que bajo una tarea de aparente acarreo –a la manera de la hormiga– descubrimos en realidad el quehacer de la abeja que, libando de distintas flores, crea por fin su propio néctar, si se me permite el símil que ya se aplicó en el Renacimiento a aquellos poetas verdaderos que optaron por imitar el arte de los antiguos.

(Continúa en la página 26)

Santiago FABREGAT BARRIOS

Conforme a esta idea, *Glosa* es un poema abierto que se propone revisar algunos de los tópicos antes mencionados y de manera especial la idea del tiempo como coartada, insuficiente, según se apunta en el texto, para explicar buena parte de los reveses y decepciones de la existencia.

Se organiza el poema en dos secciones distintas. En la primera de ellas, la voz poética se dirige a un “tú” femenino, que es interpelado desde la extrañeza de un “yo” que ya no percibe en “ella” la antigua imagen interior, a pesar de que la belleza exterior se descubre intacta. La subjetividad impregna entonces la percepción de lo real, que se convierte en nueva realidad interior ya transformada: “siento un frío que sopla de tu lado / un invierno creciente / de flores desvaídas, sin memoria”. La explicación a este desajuste, a este extrañamiento que produce el reencuentro con aquel “tú” interiormente distinto, así como el análisis de las posibles causas de tales cambios constituyen, a nuestro juicio, el eje central de la segunda parte de la composición, en la que paulatinamente el lenguaje se va haciendo más llano conforme disminuye el caudal de material incorporado de forma literal.

En este sentido, *Glosa* es un poema que se vuelca decididamente hacia el interior del individuo, tanto en su faceta de sujeto observador, como en la mirada que se proyecta hacia el “tú” objeto de la reflexión poética. No interesa en absoluto lo externo, esos “pétalos, que siguen siendo hermosos”, sino la explicación de otros cambios mucho más sustanciales, las causas verdaderas del abandono de nuestros propios sueños, el porqué de aquellas íntimas traiciones que todo ser humano se ha hecho a sí mismo y que de repente descubrimos al recordar “el antiguo futuro de unos ojos”.

Conforme a esta idea, la segunda parte del poema se adentra por la vía del conocimiento, a través de una propuesta abierta que permite identificar algunos agentes presuntamente implicados en la construcción de “esa cárcel oscura”, de evidente raíz platónica, percibida por el “yo” poético. De este modo, a partir de la anécdota del reencuentro, no sólo se toma conciencia del paso del tiempo, sino que se suscita una reflexión acerca del verdadero papel de éste en los cambios internos a los que toda persona está sujeta.

Al leer el texto por vez primera, es muy probable que fijemos el oído en la sonoridad de sus versos –silva hollada aquí y allá por algún que otro alejandrino–, o tal vez prestemos especial atención a la facilidad y limpieza con la que tantos poetas de antaño se dan la mano armoniosamente en un

(Continúa en la página 27)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Santiago FABREGAT BARRIOS

poema de hoy. En este sentido, el autor juega con el lector al proponerle una tarea en buena medida engañosa: que se centre en lo externo, tratando de identificar fuentes y citas, cuando, en realidad, lo que interesa es justamente la mirada interior, algo bien distinto.

Y es que hay algunos reencuentros, decíamos, que nos permiten tomar conciencia del paso del tiempo, de su marcha inmisericorde, de su “no hacer mudanza en su costumbre”. Sin embargo, cuando detrás de estos cambios se esconde una íntima traición, tal vez convenga investigar, como recuerda Frau en esta *Glosa*, las propias omisiones, los sutiles engaños de la vida, la acción de aquellos certeros enemigos, aquí disfrazados de “jardineros malos y cobardes”, que se convierten en verdaderos causantes de ruina interna de la rosa. Si se tienen en cuenta todos estos agentes, no es extraño que el tópico quede abolido, de forma que *ese tiempo ladrón de tantas cosas* resulte absuelto o, al menos, provisionalmente indultado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRAU GARCÍA, Juan: *Travesía*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla (Premios literarios Universidad de Sevilla), 1995.

Pablo GARCÍA CASADO

Uso ¶ Travelling ¶ Paddy ¶ Memphis, Tn ¶ Requiem ¶ Las cosas que llevaban ¶
Cena ¶ Supervivencia ¶ Villa Magna

Uso

el techo es el mismo la mancha
gris la misma el mismo sonido
de los muelles cuerpo anónimo

Cosa-por-detrás cierra los ojos
ábrete cariño el mismo tacto
que otros anónimo duro mecánico

directo al centro sin apenas rubor
sin reparo al modo al encaje a la duda
el uso el mismo uso cariño venga

date la vuelta sólo tres golpes uno
gemido dos cerrar los ojos tres gritar
gritar no sentir nada nada

[“Uso” pertenece al libro *Las afueras*, Barcelona, DVD Ediciones, 1997]

TRAVELLING

mamá diciendo adiós mi casa los perros el jardín
las flores de la casa de los bradley justo antes de morir jim bradley
escombros hojas secas el cruce con la avenida lincoln

la tienda de comestibles niños jane fonda anunciando cosméticos
carteles de campaña pálidas barras y estrellas
sobre postes de telégrafo reclutas

que besan a su novia antes de subir a bordo
el billete ardiendo entre mis manos

luego casas pequeñas negros fábricas del extrarradio
y luego los sembrados los pequeños regadíos la autopista
el límite del estado y luego américa

Pablo GARCÍA CASADO

PADDY

acércate paddy ponte delante de la cámara
 espera espera que la encienda (rec) ahora paddy mira a la cámara
 hola muchacho ¿cómo te llamas? ¿paddy? ¿de dónde eres paddy? ¿de lincoln?
 ¿de lincoln, nebraska? conozco lincoln, nebraska estuve

una vez allí ¿verdad susan? (la cámara afirma) acércate
 acércate un poco más (primer plano) estupendo paddy lo estás haciendo muy
 bien
 ¿quieres probar de este lado? (cambio de plano) así muy bien así ponte de este
 lado

me han dicho que te gustan los animales ¿te gustan los animales paddy?
 aquí tenemos perros caballos también tenemos juguetes (plano de exteriores)
 ¿quieres que juguemos al columpio paddy? ¿te gusta el columpio? ¡eh paddy!
 no te muevas

quieto paddy quieto quieto así así... no te muevas...

MEMPHIS, TN

memphis 7:11 tren expreso procedente
 de kansas entrada en vía dos lleva retraso
 rogamos disculpen las molestias

7:12 vía dos mujer blanca treinta treinta y cinco

7:13 covington sin paradas vía cuatro 7:15
 detroit paradas nashville dayton vía cinco
 7:20 oklahoma conexión dallas vía nueve

7:20 mujer blanca treinta años metro setenta
 aplastamiento en zona cervical fracturas múltiples
 muerte instantánea

7:20 tren expreso procedente de kansas
 va a efectuar su entrada en vía dos

[“Travelling”, “Paddy” y “Memphis, Tn” pertenecen al libro *El mapa de América*, Barcelona, DVD Ediciones, 2001]

Pablo GARCÍA CASADO**REQUIEM***

Laura Santos, natural de Gijón (Asturias), ha fallecido el viernes 8 de junio a causa de un accidente. Su cadáver está tendido en el Tanatorio Provincial, planta 2ª, box 34. El coche que conducía, un Fiat Bravo GT, saltó la mediana en el kilómetro 80 de la N-323, dirección Granada. Lesiones cerebrales, pérdida sanguínea, aún respiraba cuando llegó la ambulancia. El hospital certificó su muerte a las 04.45.

Es una historia que comienza en la mesa de una cafetería, una sonrisa, ésta es Laura, qué tal, yo soy Pablo, y que termina, 20 horas después, en una sala de espera con flores. Requiem aeternam.

*Variaciones sobre un tema de José Hierro

LAS COSAS QUE LLEVABAN*11-m*

Un bolso gris comprado en las rebajas de Zara. Una cartera con doce euros y siete céntimos, dos rostros sonriendo tumbados en Punta Cana. Anillo de oro blanco, Javier y Paula, 2-7-03, los planos de un piso. Dos dormitorios, cocina, cuarto de baño. Tarteras, los almuerzos por el suelo, piezas de fruta. Un teléfono móvil que suena una y otra vez dentro de una bolsa de plástico negra, *deje su mensaje cuando suene la señal.*



Pablo GARCÍA CASADO

CENA

para Alberto Tesán

Se les llena la boca cuando hablan de la casa. Cuando hablan de dinero y del esfuerzo en ganarlo. Ella pasea entre sus cosas como una reina. Señala los manteles, los platos, cada paño que atesora en los muebles de la cocina. Él nos ofrece una cerveza, la humedad de la copa es el sudor de su frente. *Hay que hincar las rodillas y agachar la cabeza*, dirá él, mucho más tarde. Pero ahora dan gracias a Dios por estar como están, por tener lo que tienen. Pasta fresca, queso de untar, un rioja discreto que apuramos como delicia.

SUPERVIVENCIA

Devora en silencio las sobras del día anterior. Patatas frías que no comió el niño, pan, un poco de agua, es suficiente. *No has vendido nada, ¿verdad?* El eco de las palabras rebota en los electrodomésticos. Hace años habría temblado de pánico sólo con escuchar estas palabras, pero el tiempo cubre las cosas de una espesa capa de normalidad.

VILLA MAGNA

Le gusta rodearse de cosas bellas. Se sienta a nuestro lado y nos ofrece el mar que se abre desde la terraza. Habla del mar como si fuera suyo. Los hombres entran con bebidas y las mujeres sonríen a las insinuaciones, *yo empecé así, como vosotros*, dice. El viento casi vuela las copias del contrato, ni siquiera ha mirado las cláusulas, *no estáis en condiciones de exigir nada*. Cuando salimos, los perros se abalanzan sobre nosotros, alguien nos dice *tranquilos, no muerden, sólo quieren jugar*.

[Aunque los poemas “Cena”, “Supervivencia” y “Villa Magna” no han sido objeto de estudio crítico, su calidad de inéditos nos ha decidido a publicarlos]

Pablo García Casado, vida más allá del nenúfar

Raúl LÓPEZ REDONDO
(Universidad Autónoma de Madrid)

Uso

Poema terrible, con el mejor título que se podría concebir, ‘Uso’: la persona que encarna el poema es solo eso, un bien de uso. No se hace ni una sola valoración, pero tampoco se adorna o predispone, es la crónica fría; eso sí, se intenta empatizar con la protagonista, no afectiva sino ubicuamente, adquirir su lugar de perspectiva desde donde ve su realidad, meterse en su piel, en sus percepciones, pero no con la distancia paternalista que se apiada o la judicaria que condena y desautoriza, sino convivir en sus percepciones con ella, por dentro: “el techo es el mismo” (el mismo de otras, muchas veces igual a esta), “la mancha gris la misma” (día tras día, contemplando por la postura el único paisaje posible a nuestra vista, una mancha de humedad, suponemos, en la pared); “el mismo sonido de los muelles”; por fin se desvela: una cama —¿quién no ha escuchado alguna vez el ruido delator de un jergón en el acto de copular?—, es una prostituta que vende su cuerpo; ¿por qué pensamos que habla de sexo?, ¿por qué prostituta?, incluso, ¿por qué mujer?, ¿dónde se dice? No se dice, sólo dos datos: cuerpo anónimo, es decir, sin nombre, innominado e innumerable, perdido en la anonimidad del sumatorio; ¿por qué sexo?, bueno, el tema sí está más o menos explícito (cosa-por-detrás, ábrete cariño, el mismo tacto); otro dato: el amor está ausente, no es un acto amoroso, sólo el título, una utilización, un uso.

Una palabra homófona y homógrafa se sitúa visiblemente al final del verso, de forma que si leemos transversal y verticalmente las últimas palabras de cada frase, ‘tacto-duro-mecánico-rubor-encaje-cariño-golpes-gritar-sentir’, se despiertan asociaciones cercanas que concluyen en ese ‘venga (verga)’, o la aliteración de su nombre dentro de “el mismo sonido anónimo”: la sodomía; la práctica sexual aludida, es, sin embargo, un acto occidentalmente pecaminoso, desviado de su camino, socialmente marcado por un estigma, más animalizado, de mecánica más brutal y consuetudinariamente vejatorio, por su forma, por su postura, porque es puro placer/dolor y nada tiene que ver con procrear, porque niega la cara, el contemplarse vis a vis; porque tradicional, viril y hasta verbalmente se asocia a una expresión de máximo desprecio y poder, acto nefando, inefable, del que no se puede hablar, tal vez presente en el Tratado IV de *El Lazarillo*: “Y por esto, y por otras cosillas que no digo salí dél” (Ruffinatto, 2000: 227). Acto, en sí mismo, desprovisto de moralidad, tan

(Continúa en la página 33)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

inocente o culpable como cualquier otro y sólo en la manera de llevarlo a cabo, en este caso mejor diríamos, de perpetrarlo, establecemos las diferencias: “el mismo tacto que otros: anónimo, duro, mecánico”, es decir, frío, sin sentimientos, sin particularidades personales, sin nombre, todos los hombres son el mismo, un desconocido que “sin a penas rubor / sin reparo al modo” sin importarle el acto, “cosa-por-detrás”, que ostenta claramente una posición de dominio, que puede vejar a una mujer o a un hombre, por no ser práctica sexual normalizada, “date la vuelta”, por no ser su “uso” correcto, sin reparar en la manera de lograr “el encaje”, sin pararse en dudas, “directo al centro”, solucionando los obstáculos con fría determinación violenta, “sólo tres golpes uno / gemido dos cerrar los ojos tres gritar”; una sola palabra cálida, tópica y manida, asociada a la urgencia de la acción: “ábrete cariño”; pero no hay cariño, no hay caricias o mimos que atenúen o hagan amor, que endulcen “el mismo tacto / que otros anónimo duro mecánico”, ante ello sólo una vía de escape: negarle cualquier realidad, fugarse, “cierra los ojos”, “gritar”, “cerrar los ojos tres gritar / gritar no sentir nada nada”.

TRAVELLING

Una pequeña *road movie* donde viajamos de lo más particular, “mamá diciendo adiós”, a lo más general, “américa”, iniciando un zoom trepidante, una serie jerarquizada y distanciadora en este perfecto travelling, es decir, desplazándose la cámara encima de unos raíles sobre los que se avanza y se van doblando esquina tras esquina, alejándose del barrio residencial o clase media acomodada, hasta distanciarse, salir (mi casa, el jardín, las flores de la casa de los bradley, el cruce con la avenida lincoln, Jane Fonda anunciando, postes de telégrafo, reclutas que besan a su novia, casas pequeñas, negros, fábricas del extrarradio, sembrados, pequeños regadíos, autopista, el límite del estado, américa).

Nuestra ‘premeditación’ es la que nos hace valorar, hacer juicios de valor, como en “Uso”, como en “Paddy”; pero somos únicamente nosotros quienes pre-juzgamos. Unas pequeñas pinceladas nos hacen suponer de forma inconsciente qué hay antes y después de este *travelling*. Existe un propósito consciente, un esfuerzo premeditado por dejar desprovisto, despojar al poema de cualquier atisbo de sentimiento, cualquier valoración moral, cualquier toma de posición o moraleja; sólo el dato frío. Aun así “se filtran” siempre algunas

(Continúa en la página 34)

Raúl LÓPEZ REDONDO

palabras que nos invitan a concebir lo uno y su contrario. Aquí sólo es una despedida la que permite, cartográficamente, radiografiar ese mapa de ‘américa’, con minúscula, donde la “gente corriente”, como Jim Bradley, vive en casas con jardín de flores, que son suficientemente grandes para albergar ‘perros’, en plural; donde se anuncia en los postes telegráficos el alistamiento, mientras Jane Fonda recomienda cosméticos; pero, una vez alistado, subido a bordo, contemplando la vida desde el billete que arde entre las manos, por primera vez te das cuenta de lo que acabas de hacer: antes Jim Bradley estaba vivo, ahora, de camino hacia lo desconocido, contemplas otras realidades, casas sin jardín, pequeñas, en barrios negros, justo antes o después, mezcladas con las fábricas del extrarradio y, tras el lumpen proletariado, las pequeñas propiedades agrícolas y, después, ahora sí, la libertad, que es siempre la autopista (la libertad de irte, de cambiar); porque ‘Esto es América’.

Un solo dato antes del alistamiento: las flores de casa de los Bradley, justo antes de morir Jim Bradley, es decir, que esa noticia de su muerte llegará al cronista posteriormente (¿Vietnam, Granada, Golfo Pérsico, Irak...?) y también de ahí su radiografía de cambio de escenario: o por el desplazamiento del coche en el barrio, “la tienda de comestibles”, o el desplazamiento de la realidad por su degradación: el paraíso de la infancia con mamá, los perros y el jardín de flores es sustituido por “escombros, hojas secas” (tal vez esos escombros son de un descampado anejo al paraíso; pero la muerte de Jim Bradley separa, altera el hecho aparentemente trivial de una mera descripción: o hemos cambiado de escenario o el anterior se ha deteriorado). La realidad ha cambiado. Nada permanece igual.

La cuidadísima ambigüedad que García Casado engarza con singular destreza en sus poemas nos permite siempre cuestionar, poner en duda la lectura que nos salta a la vista (¿por qué el alistamiento, los reclutas, sus despedidas, el barco o avión tienen algo que ver necesariamente con “el billete ardiendo entre mis manos”?, ¿dónde se dice?; puede ser otro billete, puede ser otro viaje, puede ser otra empresa: no se dice). Sin embargo, dudamos: Jim Bradley parece compañero de llamada a filas, los reclutas y su despedida, la que ve otro recluta, a través de un yo oculto en una tercera persona, casi sin verbos, despojada de adornos y vocablos fósiles, desnuda de palabras “gastadas por el uso inofensivas / como una navaja de papel de aluminio” (1997: 39). Estética aparentemente coloquial, prosaica, muy

(Continúa en la página 35)

Raúl LÓPEZ REDONDO

exigente en sus invisibles recursos, estética expresionista y desposeída. Es el lector quien hace funcionar el mecanismo, quien pone en marcha “la mesa de trucos”. La liberación de signos de puntuación exige al lector que participe de una manera adecuada, creando también los poemas; aparentemente triviales, bajo su superficie se oculta, latente, una realidad nefanda, de la que no se puede hablar, que acaso exista amenazadora, nuestros miedos proyectados en situaciones de la vida cotidiana. Las interpretaciones son quizá tendenciosas: no existe ese doblez de lo cotidiano, no hay más que el día a día y un cierto azar en la disposición del reportaje. ¿Azar o calculada reubicación? En poesía siempre existe un motivo, una razón más o menos oculta. No hay casualidad que no atesore algún porcentaje causal.

PADDY

¿Qué hace de Paddy un relato sórdido e inquietante? ¿Qué le dota de impresiones sospechosas? En principio, no existe ningún elemento explícito que razonadamente avale nuestras percepciones. Podría ser la simple grabación de un spot publicitario o de unos monitores que filman las ocurrencias de los niños en unas colonias. Sin embargo, algo en el ambiente se torna siniestro, profundamente amenazador. Esa amenaza, digámoslo ya, tal vez de pederastia o pedofilia, sin embargo, no está presente de manera obvia, patente, superficial, sino que mantiene su latencia durante todo el poema, emanando de su estructura profunda. ¿Cuáles son sus signos? ¿Dónde podemos ver todo eso?

Si la novela, según Kundera, es un espejo que recorre un camino, en el que podemos ver evolucionar la realidad (y a nosotros mismos) a través de su reflejo en el relato, casos como el de Paddy nos permiten proyectar nuestros temores, reflejar nuestras preocupaciones mediante un pedazo de vida diaria en el que algo nos hace sospechar que existe un lado oculto, no sólo fantástico y cortazariano, sino, más aún, siniestro: un lado oscuro. ¿Qué es ese algo, cuál su naturaleza o en qué consiste? Más importante aún, ¿qué palabras, qué sintaxis o retóricas nos empujan a la sospecha?

La primera palabra, “acércate Paddy ponte delante de la cámara”, nos sumerge bruscamente en el tema, sin preámbulos preparatorios. No sabes quién es Paddy ni quién pretende que se acerque (¿su padre, su tío, un profesor?), sólo sabemos que le pide que se ponga ante la cámara para

(Continúa en la página 36)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

grabarle. Bueno, más que una petición es una orden. Aparece el tema: actualmente, el derecho a la dignidad de la propia imagen y la integridad personal física y psíquica de los menores obliga, legalmente, a pedir un permiso explícito a padres y tutores de los niños para grabar imágenes suyas. En ningún momento se nos dice que no se tenga ese permiso o siquiera que sea necesario o que el sujeto narrador de la acción no sea un pariente de Paddy; al menos, aún no. Sin embargo, lo primero que inquieta es el lenguaje: “acércate” no es una petición, ‘anda, ven’, ni una sugerencia, ‘¿podrías venir?’, ni un ruego, ‘por favor’; es una orden. La jerarquía entre Paddy y quien dirige la escena es claramente desigual: el poder, su dominio.

Paddy nunca tiene voz, ni tampoco Susan, porque sí, descubrimos enseguida que alguien más, con nombre, está con Paddy en la estancia, una tal Susan, y eso al principio nos alivia, relaja la tensión (¿por qué?, porque es más fácil la deprivación de un ser solitario que la de una pareja, pensamos, sostén de la sociedad; además, toda mujer es madre); porque suponemos que están en una habitación o podrían estarlo, ¿no es así? O es acaso, “tenemos perros caballos también tenemos juguetes (plano de exteriores)”, la narración quien nos hace concebir que se encuentran en el interior de una casa desde cuya ventana pueden verse los animales de la granja y unos columpios. En realidad, no existe un solo dato objetivo que nos obligue a situar la acción dentro de una casa, a excepción de la precisión técnica de cambio de planos de la cámara: de primer plano a exteriores; nada nos hace concebir esa ventana que no se menciona, sino que la pinta nuestra imaginación para situar la acción en un escenario más propicio o protector, o que nos resulte menos abierto y agresivo, bajo techado.

Primera revelación: “hola muchacho ¿cómo te llamas? ¿paddy? ¿de dónde eres paddy? ¿de lincoln nebraska? conozco lincoln nebraska una vez estuve allí”. La situación, predeterminada por los verbos en modo imperativo, posee una asertividad más directiva que empática; aparentemente, cambia con el saludo, aunque persiste el modo verbal, “espera espera que la encienda (rec) ahora paddy mira a la cámara”, pero de pronto se vuelve preocupante. El protagonista no conoce personalmente a Paddy, “hola muchacho ¿cómo te llamas? ¿paddy?”, más que por vagas referencias, “¿de dónde eres de lincoln nebraska?”. De nuevo nuestra imaginación suplanta, rellena, suple los espacios en blanco: nada nos ha dicho que el director-cronista sea un hombre,

(Continúa en la página 37)

Raúl LÓPEZ REDONDO

perfectamente podría ser una mujer, dos mujeres y, sin embargo, por el contexto dudamos que su naturaleza no sea masculina: “¿verdad Susan? (la cámara afirma)”. Y nos parece recibir también nosotros la confirmación de que es un hombre, son una pareja, hombre y mujer, suponemos; pero no son sus padres, no le conocen, solo poseen alguna información que les ha proporcionado alguien, con un objetivo misterioso aún.

Surge otro dato que nos inquieta: “conozco lincoln nebraska una vez estuve allí ¿verdad susan? ¿te gustan los animales paddy? aquí tenemos perros caballos también tenemos juguetes”. ‘Aquí’, ‘allí’, luego no están en lincoln, no están en nebraska, no están en la casa de paddy o en su ciudad o siquiera el estado; ‘aquí’ tienen perros caballos (parece una granja o una casa de recreo con caballerizas) y sólo como aditamento, ‘también tenemos’, tienen algo propio para niños (juguetes, columpios), aunque da la impresión por la forma de anunciarlos en segundo término, ‘también’, que no son cosas que en esa casa se usen todos los días.

Y llega la primera petición-sugerencia: “¿quieres que juguemos al columpio paddy? ¿Te gusta el columpio?”. Y la sugerencia de juego se expresa con palabras extrañas: ‘jugar al columpio’ en lugar de ‘columpiarse’, ‘te gusta el columpio’ en lugar de ‘te gusta columpiarte’. No es muy habitual decir: ‘¡Qué bonito es este columpio!’, porque es una atracción de uso, su belleza es la acción que proporciona ‘columpiarse’; igual de raro suena ‘¡Qué bonito es este tobogán!’, en vez de, ‘¡Qué divertido es el tobogán!’. La expresión ‘jugar a’ se emplea más para los juegos de desempeño de roles (policías y ladrones, indios y vaqueros; o jugar a los médicos). Pedir aquiescencia sobre lo bonito que es el columpio a un niño, parece un intento un tanto anómalo de atraer su atención. Y el columpio se balancea: arriba-abajo, arriba-abajo, el juego sexual implícito de idas y venidas, bajadas y subidas es evidente. En el libro anterior *Las afueras*, una cita con firma J. P. dice expresamente: “El amor es como los columpios: / Casi siempre empieza siendo diversión y casi siempre / acaba dando náuseas”. Para colmo se trunca la sugerencia bruscamente con una orden, “¡eh paddy!”, estaba hablando de columpiarse, de jugar en un inocente columpio y de pronto: “no te muevas quieto paddy quieto quieto”; al igual que el entomólogo con las mariposas, el cámara intenta apresar la belleza de un instante en una fotografía, en unos fotogramas, sin que el insecto ejemplar que se ha posado salga volando, tal vez es simplemente eso, captar su imagen,

(Continúa en la página 38)

Raúl LÓPEZ REDONDO

“quieto paddy quieto quieto”, y no hay nada detrás de este planteamiento. Decíamos, entomólogos: ellos también intentan apresar ese momento único, la vida, la fragilidad, la inocencia de un cuerpo vivo con los recursos y precauciones del taxidermista, oficio de poetas: capturar la belleza antes de que vuele. Lo dice Hierro (1991: 15):

*Es cosa de libélulas,
de caballitos del diablo: aletean eléctricos,
vibran como cuerdas de una guitarra
que alguien acaba de pulsar,
zigzaguean como relámpagos,
rubrican la mañana azul.*

*Cosa también de cazadores de libélulas:
nos dejan en los dedos un grumillo de muerte,
un residuo viscoso, una turbiedad amarilla.*

*A veces se realiza el milagro:
el cazador cobra su pieza intacta y viva.
Comienza entonces la tarea primorosa del entomólogo:
le clava un alfiler para que muera poco a poco
a fin de que conserve intacta su belleza,
su perfección, su apariencia de vida
(porque de eso se trata).
Es cosa de entomólogos, es cosa de poetas,
maquilladores y embalsamadores de cadáveres.*

La escena se muestra más siniestra aún, “quieto paddy así así... no te muevas”. Se acabó el columpio, los perros caballos juguetes, se acabaron las peticiones, ya solo quedan órdenes y amenazas bruscas: “¡eh paddy! no te muevas”. Por el camino una serie de felicitaciones intentaban ganar la confianza del niño, “estupendo paddy (primer plano) lo estás haciendo muy / bien / quieres probar de este lado? (cambio de plano) así muy bien ponte de este lado”; no tienen por qué ser más que recursos asertivos para conseguir que el niño haga lo que queremos ante la cámara: “¿quieres probar de este lado? así muy bien ponte de este lado”. No obstante, parte de las felicitaciones se empapan de otros contextos, de presencias ajenas, escenas claramente sexuales que hemos oído mil veces referir en canciones, en la radio: ‘estupendo, muy bien, así, así, lo estás haciendo muy bien, así, así, ponte de

(Continúa en la página 39)

Raúl LÓPEZ REDONDO

este lado, ¿quieres que juguemos?, ¿te gusta?, quieto, quieto, así, así’.

La conclusión es que perfectamente ha podido ser una escena cotidiana y trivial en la que únicamente una mente ociosa y perversa es capaz de leer otros mensajes. De hecho, ningún contenido es explícito. Sin embargo la mera lectura en voz alta con la vivificación justa, sin necesidad de dramatizar o exagerar nada, nos deja una sensación sombría. Y un hipnótico y constante “paddy”, llamando constantemente al niño por su nombre, cosa que con esa frecuencia sólo hacen aquellas personas que no le conocen y quieren ganar su confianza, se quieren adueñar en la memoria de él, de... su nombre. Paddy, diminutivo, mote, nombre familiar o cariñoso, de osito de peluche, de un menor muy menor o un adulto disminuido, empleado por alguien que no es su familia, que son extraños y que le están filmando y en un momento dado le ordenan: “quieto quieto no te muevas”. ¿Para qué? Para grabarle y que salgan las imágenes bien, para tener un recuerdo familiar en vídeo y que no salgan las imágenes movidas. ¿Seguro?, ¿sólo es eso?, ¿no estaban en un columpio?

Lo aterrador es que en ningún momento Paddy puede hablar, no escuchamos sus palabras, es como la estatua de Leopoldo Panero, cubierta por una tela y amordazada antes del acto de inauguración, al día siguiente, en la película *El desencanto*: asistimos a la diversa declaración de un tribunal, su familia, su esposa e hijos, pero la estatua permanece muda. Paddy no puede hablar, no escuchamos sus palabras (o tal vez sí, aunque *in absentia*: “De Lincoln, Nebraska”; acaso haya más niños en esa casa de otras ciudades, de otros estados; acaso desconocemos qué imágenes se están grabando, con qué propósitos, cuál es la realidad de ese “aquí” frente al “allí” de la casa de Paddy; la casa del mapa de América: casa con flores, jardín, dos perros y mamá diciendo adiós de “Travelling”). Es su ausencia, la que nuestra mente tiende a completar, a proteger; un paso más sospechoso aún: a denunciar. Probablemente todo ha sido una aprensión, un exceso de celo, una fantasía en la que la imaginación nos ha jugado una mala pasada.

MEMPHIS, TN

Una estación, un tren que llega, reminiscencias de lugar deshumanizado, frío, maquina, música para aeropuertos de Brian Eno, personas que suben y bajan de los trenes, red ferroviaria y sus conexiones, expreso, sin paradas, efectuará su entrada, tiene parada en todas las estaciones... y, de pronto, “7:12

(Continúa en la página 40)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

vía dos mujer blanca treinta treinta y cinco”, un ser humano, una persona, mujer, blanca, ¿entre treinta y treinta y cinco, años?, ¿son los minutos que lleva esperando?, ¿son monedas, la hora cambiada? Los trenes siguen entrando y saliendo de la estación, “7:13 covington sin paradas vía cuatro 7:15 detroit”, luego no tiene que ver con la hora ni minutos de espera, “conexión dallas vía nueve”, sigue el escenario moviéndose con su morosa velocidad, desde el estatismo fijo de una estación en la que pasan muchas cosas, pero la estación no se mueve; podría transcurrir delante de una cámara fija que pudiera (rec) almacenar 24 horas de imágenes: veremos cambiar la luz de la noche por el día y de nuevo ocaso, llenar y vaciarse el andén, pasar unos y otros trenes, entrar/salir siluetas como hormigas, hacendosas, muchas, cruzarse, suben, bajan, una y otra vez, lleno/vacío, alguna silueta permanece, otras entran en contacto, pasan cosas... observamos el play meticuloso: “7:20 mujer blanca treinta años metro setenta”, luego era su edad, luego el intervalo era una apreciación... forense: “aplastamiento en zona cervical fracturas múltiples / muerte instantánea”; 8 minutos exactos ha tenido de vida la persona en el poema (persona, porque no es, no llega a ser, un personaje), aplastamiento de la parte alta de la columna: se ha roto el cuello, tal vez se ha arrojado al tren, un suicidio, no hay otras presencias; quizá ha sido arrojada por alguien, un asesinato, nada nos lo indica; a lo mejor un atraco, no nos lo dice; ni el cómo, ni siquiera el porqué, sólo su “muerte instantánea”; la vida no se para, la estación no se para, apenas hemos tenido tiempo de conocerla, de saber el suceso, de hacernos cargo de la noticia, cuando un nuevo tren “expreso procedente de kansas / va a efectuar su entrada en vía dos”. Nada ocurre en el poema. Todo ocurre en el poema. No es un poema. Es una crónica. No es poesía, según la tradición de la *auctoritas* literaria. Es una nueva poética: la posibilidad de generar emociones no vinculadas al subjetivismo decimonónico, crear una emoción objetiva, neutral, sin acudir a estructuras dramáticas convencionales, un nuevo realismo vinculado a los propios objetos, un cubismo empírico, construido con impresiones. Usar otras palabras, otras tradiciones, otros lenguajes: periodístico, técnico, forense; buscar otras vías, secuenciar la realidad como si fuera un animal invertebrado, que no responde a una explicación magna e integradora, el arte está en la sección: *Vida más allá del nenúfar*, otra forma distinta, posible de hacer poesía. Muchas de estas propuestas pertenecen a un decálogo de aproximaciones o posibilidades que

(Continúa en la página 41)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

esbozan su poética. El lector ha de participar. La mente del lector es quien completa la escena, quien busca genealogía a la historia, quien contempla el desastre, la vida, la tragedia o su desolada frialdad...

REQUIEM *

Es el poema que corre más riesgos, porque tiene un modelo con el que compararse (en nota aclaratoria: *Variaciones sobre un tema de José Hierro*), porque es el más descarnadamente prosaico de cuantos forman esta muestra. Realidad, en cuanto que crónica, siempre digna de respeto; en cuanto poema, siempre opinable. Tema de la muerte aún más difícil de refutar, más aún si se incluyen afectos profundos; aquí a lo que parece, simples simpatías entre quienes se acaban de conocer. El sentimiento es una cosa y el arte otra. Pero no es cierto: aquí no aparece pena ni dolor, de nuevo nos ha hecho García Casado la jugarreta de hacernos pensar que la justificación de lo escrito reside en algo inexistente; que ha escrito lo que no ha sido escrito aún.

La utilización de Hierro no es casual ni gratuita. Ya *El mapa de América* en “Las Vegas, NV” (2001: 17) —uno de los poemas más redondos del libro que, sin embargo, se salen de su habitual poética por el uso de una primera persona íntima y hasta “romántica”—, resuena el eco de *Cuaderno de Nueva York* (1998: 113-117), en sus bienaventuranzas: “Bendito sea Dios, porque inventó el silencio, / y el chirrido de la chicharra (...). / Bendito sea Dios porque inventó el amanecer (...). / Bendito sea Dios porque inventó la cabra (...). / Maldito sea Dios porque inventó el estaño / parpadeante del olivo (...). / Maldito sea Dios porque inventó a mi padre / colgado de una rama del olivo”, donde las bendiciones y maldiciones de Hierro son transformadas, “bendito sea el crupier que trucó los dados / bendita sea la Exxon que arruinó los planes de la compañía / bendita la convención republicana que nos hizo cambiar / todas la fechas”, en un futuro esperanzador, “casémonos lidia / quiero apostar todo a tu número”, festoneado por el mismo ambiente siniestro de ceremonia sórdida e improvisada, de liturgia *prêt-à-porter*: “conozco una capilla en la avenida oeste 24 horas 40.95 / flores aparte”. Esas bodas de las películas americanas donde si tienes una licencia y 40 dólares te casan en servicio ininterrumpido, de día o de noche, con su juez de paz de guardia que te puede prestar hasta los anillos. El negocio de la vida, “casémonos casémonos esta noche / porque esta noche estoy de suerte”; el negocio de la muerte “en una sala de espera con

(Continúa en la página 42)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

flores”. La intertextualidad de las flores de plástico y cirios eléctricos de Hierro cruza Nueva York hasta Las Vegas para atravesar Gijón y recalar definitivamente en Granada.

Dos réquiem. Dos crónicas casi periodísticas. Dos reportajes. Más el de García Casado. El réquiem de Hierro (1992: 26-28) es el primero: “Manuel del Río, natural / de España, ha fallecido el sábado / 11 de mayo, a consecuencia / de un accidente. Su cadáver / está tendido en D’Agostino / Funeral Home. Haskell. New Jersey. / Se dirá una misa cantada / a las 9.30, en St. Francis.” Esta telegráfica exposición de datos es retomada por García Casado. Luego Hierro se explaya más, coge una noticia de un periódico y construye a su alrededor la peripecia de su muerte: “Es una historia que comienza / con sol y piedra, y que termina / sobre una mesa, en D’Agostino, / con flores y cirios eléctricos”; la muerte de un español, otrora súbdito del Imperio en que el sol no se ponía, aquel donde “Cuando caía un español / se mutilaba el universo”. Hierro hace un recorrido de contraste cotidiano entre los evangelios, el Barroco y la sórdida realidad actual,

*(funeral de segunda, caja
que huele a abetos del invierno),
cuarenta dolares. Y han puesto
unas flores artificiales
entre las otras que arrancaron
al jardín... Libera me Domine
de morte aeternam... Cuando mueran
James o Jacob verán las flores
que pagaron Giulio o Manuel...*

con el *obstinato* en la música del *Dies irae* hacia un “Lo doloroso no es morir / *Dies illa* acá o allá; / sino sin gloria...”; y al final, a modo de resumen, incluye en el poema al yo poético y al sujeto lírico, juntos en el yo autor: “Me he limitado / a reflejar aquí una esquela / de un periódico de New York. / Objetivamente, sin vuelo / en el verso. Objetivamente”. Y el remate: “No he dicho a nadie / que estuve a punto de llorar”. La precocidad de Hierro en el reportaje incluye elementos que nos facilitan el acercamiento al protagonista o a su situación, el, llamémosle, ‘itinerario de la peripecia’, la genealogía del personaje. García Casado lo descarna de ‘yoes’ personales, aunque utilice el recurso metaliterario de nombrarse a sí mismo, en primera persona: “una sonrisa, ésta es Laura, qué tal, yo soy Pablo”; a continuación, lo despoja de la

(Continúa en la página 43)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

cáscara “Es una historia que comienza en la mesa de una cafetería”, arroja la mitad fuera del poema, “y que termina, 20 horas después, en una sala de espera”; luego lo divide por dos y con un cuchillo lo trocea “El coche que conducía, un Fiat Bravo GT, saltó la mediana en el kilómetro 80 de la N-323, dirección Granada”; sólo queda latiendo un cuerpo, el estertor de una agonía cuyo dolor anónimo nos hace removernos inquietos: “Lesiones cerebrales, pérdida sanguínea, aún respiraba cuando llegó la ambulancia. El hospital certificó su muerte a las 04.45”. Por fin, obtiene un poema tan esencializado, tan desnudo y minimalista conforme le exige su poética. Riesgos: en la labor de poda, en su “despojamiento humano” (Ruiz Villagordo, 2004: 117), llega a arrancar al verso cualquier hojarasca y nenúfar, cualquier adjetivación superflua o sentimentalidad manida, despojarle incluso de su propia alma rítmica, quedando reducido a un micro-relato en prosa. Logros: la música es otra; se lleva a cabo un intento verdaderamente nuevo, aunque sus beneficios se vislumbren mejor en otros poemas. Un aire que nos recuerda *Vidas cruzadas* de Robert Altman o cualquier pequeña secuencia de su filmografía, donde el azar y los continuos encuentros y desencuentros entre los mortales, tejen una peculiarísima sinfonía. “Requiem aeternam”.

LAS COSAS QUE LLEVABAN 11-M

Inventario, como si una docena de objetos pudieran resumir una vida. No se trata de un homenaje póstumo, una desaprobación moral de lo ocurrido, un planto desgarrador, *ubi sunt*, no: ellos están aquí, en sus objetos, en “Las cosas que llevaban”. Permanecen en estos pedazos de esencia muerta, esos trozos de “vida objetiva”: su indumentaria, “un bolso gris comprado en las rebajas de Zara”; su economía, “doce euros y siete céntimos”; su reciente pasado, sueños, paraíso, viaje de novios, “dos rostros sonriendo tumbados en Punta Cana”; su identidad, compromiso, estado civil, “Anillo de oro blanco, Javier y Paula, 2-7-03”. Ya tienen nombre, ya tienen fecha, tienen tiempo. Recién casados en julio de 2003. Futuro: una vida por delante. Y sus planes en “los planos de un piso. Dos dormitorios, cocina, cuarto de baño”. Siguen siendo datos fríos de los que estamos haciendo una de las lecturas posibles, no la única. El puro dato, la vida cotidiana, “Tarteras, los almuerzos por el suelo, piezas de fruta”. Implica comer fuera de casa por una jornada laboral partida, de mañana y tarde, pasajeros de tren que llevan su comida a cuestas, economía humilde (Zara,

(Continúa en la página 44)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

doce euros, tarteras): la jet-set no lleva la fiambarrera en la mano, adquiere la fruta cuando y donde le apetece. “Un teléfono móvil que suena una y otra vez”, alguien al otro lado que quiere comunicarse, preguntar: ‘¿Dónde estás, cariño? ¿Estás bien? ¿Te has enterado? ¿No te ha pasado nada? ¿Oíste las explosiones?’, “suena una y otra vez dentro de una bolsa de plástico negra”, luego sí que se ha enterado, en primera línea, lo sabe; ha sido todo tan rápido que no, que no lo sabe, no ha habido tiempo, pero sí fecha, *11m*, ya sin tiempo, sin diálogo, sin respuestas a las preguntas, sin contestación a la llamada: los mensajes que se introducen dentro de una botella y se envían quedan irremisiblemente condenados a la nada, a un limbo amniótico oscuro y salado, el silencio de los océanos, en el que navegan sus ondas sin aparente sentido, “deje su mensaje cuando suene la señal”.

POÉTICA

Se ha dicho que el sustrato de García Casado toma como modelo la dicción de Carver o los personajes de Richard Ford, Tobias Wolf, con un fondo de pinturas de Hopper y el cine desolado de John Cassavettes, el Peter Bogdanovich de *The last picture show*, o Wim Wenders de *Paris Texas* (M. Rico: 2001), pero también el de *El amigo americano* y hemos añadido antes a Robert Altman, *Gosford park* o *El juego de Hollywood*. Su sincretismo de estilos entre la novela y el cine negro (Chandler, Hammett, Highsmith), la tensión que crea a través del suspense en el nivel de la intriga: algo ocurre cada día, pero tenemos una sensación ominosa de cambio, de que otro algo sorprendente o inesperado “está a punto” de suceder, “algo va a pasar” de un momento a otro, pero no sabemos de qué se trata. El poema está siempre ‘a punto de’, en un moroso equilibrio, al mismo tiempo inocente y letal, como un caracol que caminara por el filo de una navaja barbera. Su equilibrio nos recuerda aquel análisis de *Lo bello y lo siniestro* que hiciera el filósofo combinando las palabras tanto de Rilke, “Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”, como de Schelling: “Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”, para llegar a la consecuencia de que “lo siniestro es condición y es límite de lo bello: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado. (...) El carácter apariencial, ilusorio —que a veces se llega a considerar fraudulento— del arte radica en esta suspensión. El arte camina a

(Continúa en la página 45)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

través de una maroma: el vértigo que acompaña al efecto estético debe verse en esta paradójica conexión” (Trías, 1982: 17). Esa sensación de estar a punto de contemplar una revelación sucede continuamente en los poemas (en “Paddy”, “Uso”, “Memphis Tn”). Finalmente ‘lo fatal’ ocurre o no, irrumpe con terrible violencia o simplemente pasa desapercibido, se deshace cotidiano, insignificante.

Al igual que los poetas de la nueva sentimentalidad pedían una nueva forma de sentir y de escribir para unos tiempos renovados, los poemas de García Casado reclaman un lector nuevo. Su poesía, construida a base de percepciones, se convierte en secuencias cinematográficas, en imágenes pictóricas, eminentemente empíricas. Nos recuerda al cubismo, por su cuadro descarnado de ornamentos, resumido en la esencia, mostrando diversos planos superpuestos, pero siempre desde un ángulo distinto; perspectivismo, poliedría. El punto de vista aparece como una máxima de creación poética; cubismo, sí, algo siniestro, que va practicando cortes quirúrgicos, en sección, de las personas y situaciones; cada plano se parece al anterior, pero cambia de colocación o de matiz, aunque cercano a la repetición; el siguiente corte está más alejado aún de la figura. Las informaciones se suceden y superponen unas a otras hasta componerla. El dibujo completo suele aparecer al final del todo, con un elemento esencial que, hasta ese momento, se nos ocultaba, aunque notábamos la sugestión de su presencia que, casi, podíamos adivinar, que el poeta en su mesa de trucos intentaba escamotearnos, como el trilero esconde el garbanzo bajo los cubitos o como si su intento tuviera una pretensión, la de preservarnos, mantenernos a salvo; con lo cual despierta aún más nuestro interés.

Si lo esencial en poesía es la búsqueda y creación de la belleza, García Casado se sitúa en un concepto de belleza rilkeano, “el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”, siendo el poema ese remedio que logra su efecto terapéutico y catárquico a través de su mentira artística. Porque cualquier modo de realismo no deja de ser otra manera de interpretar la realidad. Siempre hay ‘arti-ficio’, siempre existe la elección de un tema en vez de otro, un punto de vista en lugar de uno diferente, una palabra en el puesto de otra, una forma de colocarlas en un orden determinado; realismo que siempre es una versión de la realidad, una de entre todas las versiones y mundos posibles.

(Continúa en la página 46)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

Lo etiquetamos como “realismo minimalista de línea clara”, por la influencia del Luis Alberto de Cuenca de *La caja de plata*, por ese hacer ‘a lo Tintín’, con más espacio para adivinar. Roger Wolfe, con quien comparte esta influencia, encarnaría, no obstante, un realismo más nihilista y vitalista al mismo tiempo, ‘a lo Astérix’, llenando más las viñetas, dejándonos menos sitio para nuestra propia participación, en un “lo tomas o lo dejas”. Con García Casado puedes hacer lo que gustes, incluso en el terreno interpretativo. “Uso”, “Paddy” y “Travelling” son un espejo donde podemos reflejar nuestros *a priori* cognoscitivos, culturales o personales, donde nuestros juicios previos afloran, nuestras suposiciones léxicas y lingüísticas (que son, por lo tanto, siempre de pensamiento). De entrada, ha de ser uno mismo quien ponga los signos de puntuación al texto, lo cual te obliga a enfrentarte con él, a tomar una mayor consciencia de su sentido.

Continuando con la comparativa García Casado-Wolfe, en Roger sí hallamos dentro de los propios poemas cierta reflexión explícita, cierta, si no defensa sobre la propia forma de hacer poesía, al menos, un yo: el yo lírico. Lírica antirromántica, ‘anti-lira’ que es a la vez realista, sucia, escatológica, íntima y cotidiana. La voz de Wolfe, pese a las disrupciones, es más de poeta al uso, un vate poético que va transmitiendo sus sentimientos al lector. Más lírico, pero con logros menos innovadores que los de García Casado. En García Casado, íbamos a decir, no se encuentra nada de eso. Desaparecen las valoraciones; ni a favor, ni en contra: no hay. Revisamos el argumento, tras un breve muestreo: sí, en efecto, sí existe un verso lírico, aunque el escenario sea la carretera, el motel cutre, los bares de copas frecuentados por camioneros, la relación de una pareja que se deteriora en las labores del hogar. Aunque no vaya a lomos, generalmente, de una primera persona y en contadas ocasiones podamos hallar ese tono-moraleja, el desenlace suele concluir en dos o tres versos dotados de un lirismo que se dirige al lector, de manera inevitablemente más convencional, aunque deposite su persuasión en un sentimiento de palabra desnuda. Es cierto que aparecen primeras personas, pero el narrador o monólogo interior es sustituido por una grabadora. Consigue sorprendentes resultados con el uso del ‘tú’, la infrecuente y compleja segunda persona, alternándola con la tercera. Bautizaba, al parecer, Roger Wolfe a García Casado “la tortuga mecánica”, pues en la génesis de *Las afueras* tardó cinco años en escribir un libro que se lee en quince minutos. La

(Continúa en la página 47)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

imagen de la tortuga coincide en su morosidad con la del caracol. Luego está ese tópico repetido del tiempo necesario para escribir y para leer sus poemas, como si todo lector moderno leyera poco y superficialmente, y no se necesitara tiempo para profundizar en sus implicaciones. Otro escritor lento, Claudio Rodríguez, se quejaba de lo costoso que es escribir un poema.

Concuerdan esos cinco años de factura con su desconfianza en la inspiración. Es decir, que los poemas no son fruto de un raptó creador transcendente (el poeta sería un mensajero de los dioses con quienes se comunica a través de los versos; el lector de poesía un iniciado en la nueva fe); sino el oficio que requiere un artesano que trabaja en su taller para el común de los mortales. Su orfebrería que se hace con sílabas no busca ni es la palabra por sí o en sí misma, sino las repercusiones en el nivel del mensaje y más allá, de la intriga, que consigue en el lector.

Minimalismo cinematográfico innovador, menos poético, en el sentido purista de "lírico": menos romántico o, mejor, antiromántico; menos barroco o antibarroco; menos místico, menos conceptual, sumergido en una nueva cultura que no se totemiza; menos subjetivo, o con registros claramente objetivos; menos localista, menos personal; menos tradicional, menos signos de puntuación, menos trabas, caminando hacia una convención nueva, sin una forma concreta, una convención compartible, asumible por diferentes lugares y culturas, más universalista, más común, más objetiva y, también, más fría.

Recursos como el encabalgamiento sorprenden en versos con, aparentemente, poco ritmo métrico, aunque las palabras encuentren una silenciosa colocación premeditada en el espacio en blanco. Otros ritmos, vida más allá del nenúfar, de la estrechez en poesía; vida más allá de los Pirineos, de la rigidez de cualquier tradición, que se erija en exclusora de las demás, como si el mundo se acabara en Roncesvalles. Estas posibilidades ejemplifican una nueva poética, cuyo mayor peligro es la dificultad en su evolución. Pero, da la impresión de que esta recurrente objeción esconde a una crítica incapaz de adaptarse a los nuevos tiempos, impaciente por ver tropezarse a una nueva estética que ha comenzado a andar.

De nuevo, refutamos su novedad, su ruptura, su innovación. Desde luego, claro que sí: nada nace *ex nihilo* y siempre existen precedentes, incluso muy antiguos. Sólo tenemos que tomarnos la molestia en buscarlos. En cualquier caso, el nuevo arte, aunque nunca será ni puede ser totalmente nuevo mientras

(Continúa en la página 48)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

que lo hagan nuevas personas con sus nuevas voces, tampoco será una repetición más o menos ingeniosa de lo ya hecho. A estas alturas no tiene ningún sentido seguir escribiendo como Góngora, Juan Ramón Jiménez o Lorca, por mucho que sus versos y oficios nos admiren; ni ellos mismos lo harían. El mundo ha cambiado; el país ha cambiado; la poesía no puede ser un reducto de diletantes y viejos catedráticos decimonónicos de Universidad. Hay que ir al cine, hay que salir a la calle.

La forma poética que adquiere puede tener enfrente a una crítica tradicionalista que cuestione si efectivamente es forma o si realmente es poética. En la patente de las disciplinas clásicas el peso de la tradición tiene mucho copyright, lastra mucho este tipo de valoraciones. Si la palabra ‘poesía’ pertenece a una forma única de versificación, habría que delimitar, si solamente abarcase la cuaderna vía, ¿qué hacemos con las seguidillas, con los caligramas, con el versículo, con los haikus, con la poesía visual? Si el problema es el nombre, ‘poesía’, habrá que recordar que ‘poiesis’ significa creación. Lo que está claro es que, sea lo que sea, García Casado consigue con su frescura una comunicación con el lector cada vez más olvidada; renueva y confecciona unos poemas que se leen como si fueran un relato de suspense. No es necesario invocar a Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Luis Cernuda o Machado. Dijimos que la poesía es búsqueda de belleza; y antiguamente la poesía era del pueblo, se cantaba en las plazas, la sabían los niños en sus juegos, no yacía inerte, recién editada, encerrada en sus sepulcros de papel, en los nichos y estantes de librerías y bibliotecas.

Ni poesía social ni del silencio ni de la experiencia: la poesía no tiene apellidos, sólo existe buena y mala poesía. Lo afirmó más de una vez José Hierro y se lo dice el bedel Florentino a Pepe Carvalho: “—La poesía no es ni social ni tangerina, o es poesía o no es nada— dijo el bedel sin ira, pero con la dignidad de Pedro Crespo ante el intento de ultraje de los tercios reales” (Vázquez Montalbán, 1977: 71).

Vayámonos entonces al teatro de los siglos de oro y leamos los versos de Pablo García Casado en voz alta, suministrando a cada poema la puntuación que exige, la interpretación del texto. Es en la lectura donde recobra su vida, capta nuestra benevolencia, pide su sitio en la memoria. Es en la lectura con voz cuando cobra toda su dimensión artística, muchas veces inmersa en un poema mayor, el del libro en que se inscribe. “Es cosa de entomólogos, es cosa

(Continúa en la página 49)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Raúl LÓPEZ REDONDO

de poetas, / maquilladores y embalsamadores de cadáveres”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARCÍA CASADO, Pablo: *Las afueras*, Barcelona, DVD Ediciones, 1997.
- GARCÍA CASADO, Pablo: *El mapa de América*, Barcelona, DVD Ediciones, 2001.
- HIERRO, José: “Prólogo con libélulas y gusanos de seda”, en *Agenda*, Madrid, Prensa de la Ciudad, 1991, pág. 15.
- HIERRO, José: “Réquiem”, en *Cuanto sé de mí*, Madrid, La Palma, 1992, págs. 26-28.
- HIERRO, José: “Oración en Columbia University”, en *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperion, 1998, págs. 113-117.
- RICO, Manuel: “Los lugares de un mapa interior”, en *El País*, Babelia, Madrid, 17-11-2001.
- RUFFINATTO, Aldo: *Las dos caras del Lazarillo. Texto y Mensaje*, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 2000.
- RUIZ VILLAGORDO, Guillermo: “El despojamiento humano”, *Revista de cultura Lateral*, n.º 117 (septiembre, 2004) [<http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/117pgarcia.htm>]
- TRIAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988, pág. 17.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *La soledad del manager*, Barcelona, Planeta, 1977, pág. 71.

José Luis LÓPEZ BRETONES

Vemos el mar entre las noches cálidas ¶ No soy valeroso ¶ El viento se levanta

VEMOS EL MAR ENTRE LAS NOCHES CÁLIDAS

LEVANTAMOS la frente junto al mar aquella noche.
Sobre nosotros, los flancos más profundos de la rada
palpitaban de minúsculas hogueras amarillas.

La brisa derramada de pronto entre las barcas,
los tabloneros erizados de sal,
las redes rotas,
el rumor olvidado de los mástiles,
las rocas medio hundidas en el embarcadero:
todo postulaba allí una aceptación humilde,
un rito sorprendente, pero consabido.
De noche todo vuelve a recogerse en la mirada.
De noche cobra el tiempo recodos infinitos.
Dentro de nosotros el corazón decide
y planta su reino más gozoso
entre las ruinas olvidadas de los días.

Pero aquella sombra,
aquellos años,
aquellas estaciones de lluvia o de excesivo sol
no son sino metáforas gastadas, ilustres referentes
iguales a su estéril y asiduo correlato.

(Estoy hablando de un tiempo que siempre es anterior,
que siempre será antiguo.

Aunque los labios aún
intentan pronunciar aquellos nombres
que alguna vez significaron algo).

En la penumbra de una habitación en agosto
estoy ahora esperando el alba:
pronto comenzarán a dibujarse las colinas,
las copas de los árboles más altos,
la línea tranquila del muelle
y los blancos terrados de algunas casas próximas.

Vanamente ha transcurrido la noche.
Llega la luz y sus pálidos perros
me muerden sigilosos en la mirada.

José Luis LÓPEZ BRETONES

El mar, mientras tanto, es el mismo.
Todo ha sucedido, menos el agua.

**NO SOY VALEROSO**

Nada de lo que hay, nada de lo que pueda haber allá lejos, enfrente de mí, me reclama: la línea del horizonte es también una línea de sombra.

Aunque quizá algunas noches se enciendan hogueras distantes, confusas: señal de quienes avanzaron demasiado, o indicio de pobladores tal vez resignados ya a sus famélicas raíces.

Pero nadie, nada de lo que allí se divisa me llama.

Y el presente es también silencioso.

Sobre un lago helado, a punto de quebrarse, camino: sin una propia palabra, poco a poco, sin ninguna consigna o aviso, sin ninguna encomienda ni más rumor que el oscuro crujir de mis pasos.

Y el cielo tampoco conoce. Y el cielo es una sucesión uniforme de días y noches por donde a veces algún ave resbala.

Sin embargo, ya lo he dicho, lentamente camino.
(¿He de explicar con qué peso?).

No soy valeroso. Un pasado, que ni siquiera viví, me conduce.

José Luis LÓPEZ BRETONES

EL VIENTO SE LEVANTA

El caos organiza nuestras vidas.
Saber que somos eso:
sucesión y retorno ininterrumpidos
hacia un punto cualquiera del azar.
Aquí, donde habito,
un hombre vale lo que valen sus mentiras.

Mientras tanto, con la voz de mis semejantes,
llamo *sueño* a la estupidez y a la perezosa complacencia,
llamo *ley* a la estrecha franja de luz que golpea los días,
creo vivir cuando me oigo,
creo en la verdad de ciertos gestos,
de ciertas deserciones.

¿Cómo no ver una meta en cada paso que se anda,
un don en cada copa de agua que llevamos a los labios,
un deseo oculto tras cada aspiración de aire,
un hallazgo en cada breve detalle
de la rugosa cabeza del áspid?

Algo sabe el más delgado pliegue del viento
de la ferocidad,
de la arbitrariedad de un sopro fortuito.

De la poesía a la teoría
Eugenio MAQUEDA CUENCA
(Universidad de Jaén)

Los poemarios de José Luis López Bretones se hacen esperar y son precisos como los años bisiestos y, al igual que en estos, la extrañeza del estar vivo, su manifestación, se prolonga un día más, un libro más. Que la literatura tiene una función catártica, como indicó Aristóteles en su *Poética*, nadie lo duda; que las inquietudes en que se basa no se resuelven en el plano de la ficción, tampoco. Pero si la literatura tiene como una de sus funciones el autoconocimiento, que se prolonga más allá del autor hasta alcanzar al lector, la obra de López Bretones cumple con rectitud este principio, a la vez que se ponen en evidencia las limitaciones que tal intento supone.

Los poemas ofrecidos pertenecen a *El lugar de un extraño*, poemario que consiguió un accésit del premio *Adonais*. El título dice mucho de lo que podemos encontrar en el interior del libro desde un punto de vista temático, pero no todo. Para empezar, lo que es *extraño* no es la persona, ni siquiera el lugar. La voz que encontramos en los poemas es la de cualquiera de nosotros, el entorno en que se sitúa es familiar, fácilmente identificable por cualquiera: una ciudad, de cara al mar, en la mayoría de las ocasiones. ¿En qué radica, pues, la extrañeza? ¿Cuál es el punto de inflexión, en qué momento entra en pérdida el sobrevuelo de lo cotidiano? La clave está en la mirada “extrañadora”, por utilizar un término del formalista Sklovski. Es decir, la visión particular del entorno es lo que problematiza el mundo. El orden de las cosas, el suceder de los acontecimientos, el poder que adquieren puntualmente sobre nosotros los sentimientos, sobre todo los relacionados con el amor, el paso del tiempo, el pasado y el presente, son mirados con recelo, con la lucidez de quien sabe que cualquier rasgo de la realidad podría ser distinto de como es.

En cualquier caso, a pesar de la consciencia, a pesar de que el devenir de los días no es indiferente, sino que alerta y aviva los sentidos, no encontraremos en los poemas rebeldía, ni siquiera impotencia; mucho menos desesperación o inconformismo. La serena contemplación es la actitud que se impone, como si ya se hubiera pasado de antemano por ese intento de rebelión y se supiera que es inútil, algo así como presentarse en el campo de batalla portando en la mano el pliego con las capitulaciones de rendición. No desgastarse vitalmente en un intento que se sabe vano parece la intención de quien nos habla.

(Continúa en la página 54)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Eugenio MAQUEDA CUENCA

Como es habitual en la poesía actual, el autor nos ofrece en los poemas una voz íntima, una concepción del mundo que tiene su raíz en un profundo individualismo de raíz romántica e idealista, y que todavía está presente entre nosotros, aunque hay que distinguir entre la individualidad que se proyecta en un sentido histórico-social, y la que vuelve sobre sí misma, de manera más cercana al narcisismo. El poeta se siente solo y no comparte su preocupación con los demás, se ve distinto. El contemplar la propia imagen dificulta estrechar los lazos con los demás.

También este libro, de una calidad incuestionable, se caracteriza por ser la manifestación de un adiós, la despedida de una edad, de un tiempo: la juventud. El saberse cercano a la madurez permite el comienzo de una mirada retrospectiva como si se fuera otro, con más objetividad y desapasionamiento. El recuerdo empieza a ocupar en la vida tanto espacio o más que el presente, de ahí su utilización como material básico en el proceso creativo. Así sucede en el poema titulado “Vemos el mar entre las noches cálidas”. En él, desde un presente ficcionalizado, se recuerda el pasado, no real, sino ficticio asimismo. Esto tiene una sencilla explicación, que nos viene ofrecida por la propia voz en la tercera estrofa: “Pero aquella sombra, / aquellos años, / aquellas estaciones de lluvia o de excesivo sol / no son sino metáforas gastadas, ilustres referentes / iguales a su estéril y asiduo correlato”. El empleo de la palabra *correlato* nos remite sin duda a la técnica con la que se ha construido el poema (y buena parte de los que aparecen en el libro): la llamada por T. S. Eliot *correlato objetivo*. El autor angloamericano, en un ensayo titulado *Hamlet*, defendió que la única manera de expresar la emoción en el arte era encontrando un correlato objetivo, que podía consistir en un conjunto de objetos, una situación o una sucesión de acontecimientos que, dentro del poema, fuera capaz de formular la emoción. Estos referentes, aparentemente externos a la idea originaria, tendrían la función, una vez incluidos en el poema, de crear la emoción, el efecto que el poeta persigue, la idea que quiere transmitir.

En este poema, se da entrada a la descripción de un paisaje marítimo, de unos objetos relacionados con él, de su entorno de luz (de falta de luz, pues es de noche): hogueras amarillas, la brisa derramada entre las barcas, las redes rotas, el rumor olvidado de los mástiles y las rocas medio hundidas. Estos elementos son los que nos transmiten la sensación de decadencia, de derrota,

(Continúa en la página 55)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Eugenio MAQUEDA CUENCA

con la que se recuerda un momento que sólo tiene presencia en el primer verso del poema. Como escribió Bousño en su *Teoría de la expresión poética*, lo importante es la emoción del poeta a través del símbolo temático: el poeta busca un soporte objetivo, con el suficiente distanciamiento, para mostrar su subjetividad. El distanciamiento, en este poema, se hace patente de manera especial por la reflexión metaliteraria que supone hablar de “metáforas gastadas”, de “correlato”, de “pronunciar aquellos nombres / que alguna vez significaron algo”.

El símbolo se separa del concepto, y la reflexión posterior, del símbolo. Esa reflexión supone asimismo un cambio en el tono del poema, un paréntesis en la tonalidad que también viene marcado con este signo ortográfico en el texto: “(Estoy hablando de un tiempo que siempre es anterior / que siempre será antiguo. / Aunque los labios aún intenten pronunciar aquellos nombres / que alguna vez significaron algo)”. Tras esto, el poema retoma el tono inicial, a pesar de que se nos ha trasladado al presente; un presente también presidido por la descripción de un entorno físico, imaginado, pues aún es de noche y no puede verse nada. Precisamente la noche es protagonista en este libro, quizás porque “el silencio, a esta hora, nos salva de otras voces / de las graves llamadas del día”, como se nos dice en el poema “Una ventana en la noche”. La noche que ayuda a la mejor reflexión, más propicia al recuerdo, según nos dice la voz poemática: “De noche todo vuelve a recogerse en la mirada. / De noche cobra el tiempo recodos infinitos”. De la noche a la reflexión, de la reflexión al autoconocimiento, de ese conocimiento al intento de comprensión del mundo, y todo este proceso realizado en el poema: así es cómo se explica el protagonismo del *yo*, sólo como elemento desde el que se parte para conocer y explicar el mundo.

A la vez, y es uno de los atractivos del poema, se deja patente la dificultad de identificar la realidad y separarla de la perspectiva que se tiene sobre la misma. Hay una clara conciencia de que siempre se mira la vida de una forma condicionada y parcial. Si el poema es un intento de conocimiento completo del mundo, ese intento es vano, pues no se consigue el objetivo. El pasado y el presente se funden. El pasado es una sombra, un lugar que hace una “aceptación humilde” de su destino de olvido, esas “ruinas olvidadas de los días”. El poema termina con una afirmación contundente: “El mar, mientras tanto, es el mismo. / Todo ha sucedido menos el agua”. Por una parte, se nos

(Continúa en la página 56)

Eugenio MAQUEDA CUENCA

dice que el mar permanece, mientras que la vida ha transcurrido y sí que ha cambiado. En realidad, es como si nada hubiera ocurrido, el agua permanece igual, porque no ha pasado nada. Todo este contenido es expresado a través de versos, en general, de arte mayor que, por un lado, apoyan con su extensión la engañosa narratividad del poema y, por otro, ayudan a que el tono solemne sea más patente. El ritmo está marcado por las numerosas estructuras simétricas que conforman el poema, sobre todo en la primera parte del mismo.

El último verso resume el mensaje de todo el poema, por lo que los treinta y cinco versos anteriores son, como diría Gil de Biedma, pura poesía. Todo un edificio construido al servicio de una idea objetivada. Dicha objetivación consiste en la construcción de un modo de realidad que es, según Amado Alonso, como el resonador justo para una voz. De entre todos los posibles materiales, el poeta elige aquellos que más acertadamente pueden transmitir el sentimiento, la idea. Y debemos indicar que esta técnica de creación es más aún evidente en otros poemas del libro.

López Bretones parece haber cumplido en el segundo de los poemas que se ofrecen, “No soy valeroso”, el sueño del que hablaba Baudelaire en sus *Petits poèmes en prose*: escribir poesía musical sin rima, flexible para adaptarse a los movimientos líricos del alma, las ondulaciones de la ensoñación y los sobresaltos de la conciencia, es decir, lo que W. Kayser llamaría una forma atectónica, aunque consideramos que lo es sólo en apariencia. *El lugar de un extraño* intercala poemas en verso y poemas en prosa. En ningún caso estamos hablando de prosa poética. La confusión terminológica puede darse, sobre todo, si nos encontramos con autores como Juan Ramón Jiménez, que escribió poemas en prosa y también excelente prosa poética, aunque desde nuestro punto de vista la diferencia entre ambos tipos de textos juanramonianos es evidente. No lo es tanto en el caso, por ejemplo, de José Ángel Valente o de César Vallejo, de ahí que se haya hablado de poemas en prosa puros, discursivos o integrados. Al hablar de *poema en prosa* nos estamos refiriendo a una composición concreta, mientras que con *prosa poética* remitimos a un estilo. En cualquier caso, si J. Cohen y G. Genette no lograron hacer una distinción válida absoluta, no es nuestra intención realizarla ahora.

Si nos centramos en el poema que estamos tratando, tampoco hay duda

(Continúa en la página 57)

Eugenio MAQUEDA CUENCA

posible. Se trata de un poema en prosa utilizado a la manera de Rimbaud, esto es, para explicar el universo del *yo* con mayor libertad y tratar el tema de la vida. El estar vivo, nuestro paso por la tierra, es siempre para López Bretones algo marcado por el azar, un caminar sin avance. El comienzo del poema es muy significativo: nada le reclama y, a lo lejos, el horizonte también es sombra. Si la postmodernidad es la época en que se muestra el desencanto, si es la época del fin de las utopías, un momento en el que el futuro pierde importancia, este poema es una estupenda prueba de ello. Encontramos aquí la representación de un sujeto desorientado, que ha perdido (o nunca ha tenido) las referencias vitales necesarias. De ahí que el poema esté, en este caso, formalmente abierto y que no sea simplemente una exaltación de la propia personalidad, sino el medio a través del cual se problematiza la existencia y el contexto en que ésta se produce. De igual manera lo representan otros poetas como Vicente Gallego cuando dice “tan sólo quien se busca en el camino / y al encontrarse al fin está desnudo” o de forma más contundente: “Pues el destino humano se parece / a un pozo que, cegado / fluye y muere debajo de la tierra: / para el curso sin meta de esa agua / poco importa que llueva o que no llueva”. Para López Bretones, un horizonte que sólo es sombra; para Gallego, un curso sin meta. Semejantes planteamientos podemos encontrar en otros ilustres contemporáneos como el Carlos Marzal de *Metales pesados* o en la poesía de Benítez Reyes. La diferencia que encontramos en el planteamiento del poeta almeriense en el poema que estamos comentando es que se nos ofrece la contradicción entre la falta de interés por llegar al horizonte y los pasos irremediables que lo conducen hacia allí. En este sentido es fácil que, como lectores, nos identifiquemos con la voz que nos habla, incluso con el tono, y no sólo de este poema, sino de la mayoría de los que forman el libro.

Las imágenes ofrecidas por López Bretones para mostrar las sensaciones de las que se nos habla son especialmente oportunas, a nuestro entender. Por ejemplo, cuando nos dice que vivir es caminar “sobre un lago helado, a punto de quebrarse”. Además de esa fragilidad que caracteriza a la vida, se es consciente de que la palabra con la que se vive es prestada, por lo que no hay posibilidad de reacción; no hay nada nuevo en las sensaciones, en los miedos, pues todo ha sucedido antes repetidamente, y seguirá ocurriendo después de nosotros. La toma de conciencia de que la mirada con que buscamos el mundo

(Continúa en la página 58)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Eugenio MAQUEDA CUENCA

no es nuestra, pues está determinada culturalmente; de que el lenguaje no nos acerca a la realidad, sino a algo que pueda parecerse, están presentes y caracterizan la voz poemática postmoderna. La falta de referentes vitales se manifiesta claramente cuando dice: “Y el cielo tampoco conoce”, de allí no viene ninguna respuesta. En él sólo se suceden los días y las noches. No hay nada trascendente que nos ayude a comprender mejor qué somos y qué hacemos en el mundo. En este sentido, la obra literaria se convierte en el intento de reconstruir la propia personalidad, de comprensión de la vida, como diría Auden, comprensión de lo general desde lo particular. A pesar de la falta de estos referentes nos encontramos con la afirmación: “Sin embargo, ya lo he dicho, lentamente camino”. El no saber hacia dónde, la fragilidad del suelo no le detienen, incluso aunque el avance no sea tal, o sea hacia la nada. Ese pasado que determina el futuro y la personalidad, el intentar *ser*, cuando sólo se nos deja *estar*, quedan recogidos en la interrogación siguiente, “¿he de explicar con qué peso?”; interrogación que supone a nuestro parecer el punto de mayor intensidad del poema. Ese peso es la conciencia histórica. El pasado es la tradición, mientras que el futuro es el horizonte de la espera en sentido kantiano. El poema se convierte en exploración ontológica, pues no hay forma más adecuada de acercarse y explicar los problemas del ser, de la existencia, que la poética.

Sin embargo, “el presente también es silencioso”. Si el presente guarda silencio, es porque no llegan las voces del pasado. La voz poemática nos indica con lucidez que esa tradición, esas palabras prestadas no sirven, pero no hay una sustitución en el presente, de ahí que diga: “Un pasado, que ni siquiera viví, me conduce”. Es consciente de que es arrastrado contra su voluntad, pero no se opone. Y esto es lo que se reconoce en el poema de principio (en el título) a fin: no es valeroso. Y no lo es porque, una vez que se ha descubierto todo lo que hemos comentado con anterioridad, la falta de referentes originales, es necesario crear otros, inventar el mundo y dejar de describirlo o, por decirlo en términos más a la moda, hay que reescribir la historia, crear un nuevo lenguaje y, por lo tanto, una nueva persona. La falta de valor implica que no se está dispuesto a dar ese salto, aunque no sabemos los motivos: falta de fuerzas, pereza, o simplemente no creer que esto sea posible o que realmente sirva de algo. Por lo tanto, el utilizar la prosa es la única rebeldía que se permite.

(Continúa en la página 59)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Eugenio MAQUEDA CUENCA

El tercer poema nos muestra cómo las relaciones semióticas que se dan en la experiencia cotidiana, el propio pensamiento, pueden trascenderse y convertirse en excelente material poético. Aunque ya lo hemos hecho con anterioridad, al interpretar este poema vamos a referirnos a las fuentes ideológicas fácilmente rastreables en el poema, que de forma intencionada o no, se dejan entrever en él. Sólo el primer verso, “el caos organiza nuestras vidas”, daría para ocupar todas las páginas de que disponemos para comentar los tres poemas. Obviamente, no se trata de una idea que aparezca en literatura por primera vez. Según Hesíodo, de Caos nacen la Tierra y Eros. También es un ilustre precedente Milton, que en el libro II de *El paraíso perdido*, incluye unos versos en los que se nos dice que el Caos es ascendiente de la Naturaleza, es decir, su origen. Según G. Steiner, en la cosmogonía neoplatónica, el Caos es macho y es incognoscible. La creación se realiza desde el caos, que mitológicamente se relaciona con lo oscuro, lo demótico. Es fácil comprobar que Gil de Biedma tiene razón al decir que en la poesía moderna, con un solo verso se puede traer al presente toda una tradición o, lo que es lo mismo, toda la tradición queda resumida en un solo verso que es capaz de evocar su origen, la formación, el pensamiento y la cultura que le preceden. Lo que en otro tiempo fue material de amplios tratados y extensas composiciones, el poeta actual lo puede traer a nosotros en un endecasílabo. Es la ventaja de la literatura moderna y también su limitación: ahora es más fácil remitir a un conocimiento anterior, pero a la vez más difícil superarlo a través de la originalidad, que muchas veces se ha buscado desde un punto de vista formal. Si la poesía intenta comprender el caos desde el que parte la existencia, es lógico que a veces adopte también una forma caótica. Pero lo normal es que suceda como en este caso, y es que el orden intente ponerlo el poema, un orden surgiendo de un sistema dinámico complejo. Además, el poema responde, a la vez que se interroga, a las constantes preocupaciones del hombre, como en este caso lo hace al problema ontológico: “Saber que somos eso: / sucesión y retorno ininterrumpidos / hacia un punto cualquiera del azar”. De nuevo es inevitable hacer referencia a la filiación filosófica de esta idea, esgrimida desde la antigua Grecia al Schopenhauer de *El mundo como voluntad y representación*, pero nosotros encontramos la idea más cercana a Nietzsche. El eterno retorno es para Nietzsche uno de los pilares para analizar el ser. El tiempo pierde su linealidad, aunque en el fondo, lo que se esconde

(Continúa en la página 60)

Eugenio MAQUEDA CUENCA

detrás de esta idea es el nihilismo, que caracteriza la obra de López Bretones, especialmente en su último libro *Ayer & Mañana*. También debemos destacar la palabra *azar*, que junto a *caos* del primer verso y *fortuito* del último conforman el entramado léxico-semántico que cohesiona el texto y lo dirige hacia su sentido último: el caos, el azar y las casualidades son la base de nuestra vida.

Cómo no detenernos en los siguientes versos de tono sentencioso, serenamente dolidos: “Aquí, donde habito, / un hombre vale lo que valen sus mentiras”. Rotunda afirmación con la que se define el mundo que nos rodea. La contundencia de este verso viene favorecida por la isocronía entre frase-sonido y frase, método que también utiliza en la siguiente estrofa. De nuevo toda una formulación filosófica resumida en un solo verso. La descripción del mundo en que vivimos, donde las cosas no son lo que son, sino lo que parecen; donde todo es mentira, por lo que son valoradas las buenas mentiras, las falsas construcciones de la realidad, lo que Benjamín llamaba “estatización de la realidad”. La mentira hace al hombre, porque nuestro entorno postmoderno está compuesto por contenidos que han sido sustituidos por imágenes, o lo que Jameson ha llamado la cultura de la imagen y del simulacro.

En la siguiente estrofa el paralelismo y la anáfora cobran protagonismo, y compensan la tendencia prosaica de los versos más extensos, mientras el tono sigue siendo sentencioso. Es interesante la forma en que consigue poner en su boca las ideas de otros, diciendo que habla con la voz de sus semejantes, y lográndolo con dos versos de dieciocho sílabas, de gran sobriedad, a pesar de la metáfora pura que gobierna el segundo de ellos: “llamo ley a la estrecha franja de luz que golpea los días”. También es efectivo, en los dos versos siguientes, el uso de la misma palabra, *creo*, con significados distintos: el primero como *parecer* y el segundo en su acepción de tener por cierto algo. Este distinto empleo crea sorpresa en el lector y lleva la atención hacia la forma tanto como al contenido, que en estos versos tampoco es superficial. Ese “creo vivir cuando me oigo” es como decir “hablo, luego vivo”, el “pienso, luego existo” de Descartes, filósofo que puso en duda todo lo que le habían enseñado, escéptico y lúcido como la voz que nos habla en el poema. Y no debemos pasar por alto la verdad “de ciertas deserciones”, puesto que nos remite así a la actitud más frecuente de la voz que nos habla: la desilusionada y, en este caso, la que es capaz de comprender que se pueda claudicar, que se

(Continúa en la página 61)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Eugenio MAQUEDA CUENCA

pueda abandonar una guerra, pues se sabe que la derrota se va a producir se luche o no.

La tercera estrofa está formada por una interrogación que ocupa los cinco versos. Se trata sintácticamente de una sola oración, cuyo verbo principal es un infinitivo, *ver*. Lo que ve la voz que nos habla es de signo distinto, es decir, mezcla aspectos negativos y positivos de la realidad: la “meta en cada paso que se anda”, el sentimiento de que siempre estamos cercanos al final o simplemente que no hay ningún objetivo distinto del mero hecho de andar, se contrapone al “don en cada copa de agua que llevamos a los labios”; “el deseo oculto tras cada aspiración de aire”.

El final del poema, desde nuestro punto de vista muy bueno, hace referencia de nuevo al azar, desde una perspectiva muy semejante a la de la Física. Ese arbitrario soplo fortuito, delgado pliegue del viento que es capaz de tanta ferocidad, es lo que desde los estudios de E. Lorenz se llama *efecto mariposa*. Según la Física, el efecto mariposa es una de las características que tienen los sistemas que se consideran caóticos. El poema se cierra así como empezó, hablando del caos, de lo impredecible de la vida, de cómo el destino, que no existe, está por encima de nosotros. Y toda esta idea a través de tres estupendos versos donde confluyen metáfora, rima, hipérbole, paralelismo, antítesis, hipérbato y ritmo, al servicio de la idea. La ferocidad de un delgado soplo de viento es capaz de traer hasta nosotros muchos años de Física y no pocos siglos de Filosofía. No se puede pedir más.

Claudio del MORAL

El visitante o De tres disparates como tres encantamientos ¶ La tumba o Zarandaja final para un primo humanista

“Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años”... tiempo bueno, al parecer, para lanzarse a quijoterías. Y más, si cabe, en coincidencia con el cuarto centenario del Primero.

EL VISITANTE O DE TRES DISPARATES COMO TRES ENCANTAMIENTOS

(Hoja central)

RETRATO 49

Hic claudor
Spero lucem post tenebras

Consigna de relevo para oído,
me doy nombre de Cadmo de Jaén,
que habita en libro sexto de Virgilio.

Llave que abre una sombra, pie de olvido,
gnomon en rueda atada a un alfabeto,
oráculo a quien nazca, soy principio.

Lugar sin fin de un índice al vacío,
puzón para tu arcilla me has llamado;
pergamino de mar, donde te escribo.

Mi horca cuelga en aspa de molino.

(Hoja izquierda)

Precipité de torre por seguirte,
y ahora reconoces a uno tuyo,
siembra que nunca arraiga, derrotero
de un remo en el zaguán de los periplos.

De tanto ser designio que aproba
a la huella de tu pie donde habitarme,
nudo de sombra soy, umbral de cueva
a la que sólo accede quien no existe.

Claudio del MORAL

Calavera de tinta para un cálamo
que íntima rapsodia deletrea,
ojo de ciego a sol que lo traspasa,
haces de mí la vez de tu caída.

Hoguera me darás, y sepultura.

(Hoja derecha)

Brocal de pozo en que desala un cuervo,
cuenco de sed que en manos de intemperie
aguarda a su alfarero, te despido
a la entrada de abismo que descienes.

Colonos, lágrimas que dan ceniza,
alambre que equilibra luz y lluvia,
mis ojos poblarán tu lejanía.

Adonde vas hay nieve en un costado,
latido de la Ausencia para siempre,
un luto mutilado por la oruga
en hoja seca de árbol que no muere.

Verás los muertos, sí, la anatomía,
boca sin dientes de un Idiota al cielo,
del cuerpo que desmiembra el sol de un día.

Y el universo es voz de un insepulto,
tus armas rotas que no hereda el hombre.

LA TUMBA O ZARANDAJA FINAL PARA UN PRIMO HUMANISTA

Sello que lacra las Tablas del Destino,
cubilete en que saltan los dados del perder,

silbo de espectro hurgando en un osario,
el jaque de una Muerte que juega al ajedrez,

clavo que entra en las rayas de una mano,
soy un naipe de piedra que apuesta su erosión.

Déjame aquí, para que en ti me lleves.

Claudio del MORAL

Éste que has visto y oído es tríptico llamado *Viajero ante su tumba*, que en su día representó, a modo de retablo y en una encrucijada, un tal Lázaro, a su vuelta de *la senda más perdida*. Yo estaba allí, y así he tratado de personificártelo... Conste, pues, la firma y rúbrica de este

MONO ADIVINO

*Arado que te ayuga a años académicos,
la noria en que voltea sosa cáustica,
astillas de una rueda, lumbre de humo,
el vaho de un osario en que se imanta
la sonrisa de Adán, el desdentado.*

(Todo es morir, y acabóse la obra)



Lettura di *Viajero ante su tumba*

Flavia GHERARDI

(Università di Napoli Federico II)

La poesia che si offre al lettore nella forma e con la delimitazione di un sistema conchiuso di componimenti sembra contenere in sé l'invito implicito ad adottare come precisa modalità di fruizione quella del percorso guidato, all'interno del quale i singoli componimenti possano fungere da tappe intermedie del disegno poetico complessivo. Tale modalità si rivela quanto mai efficace se applicata ai versi qui presentati da Claudio del Moral, in quanto la lettura del «tríptico» plasmata su un «recorrido» per tappe successive coincide con l'istanza 'odeporica' promossa dal contenuto dell'opera stessa e, pertanto, si rivela utile a svelare quel punto di particolare coincidenza tra principio compositivo di fondo e idea cardine della creazione che è alla base della sua fruizione estetica. Ciò senza dimenticare, tuttavia, che ad ognuno dei suoi destinatari la poesia accorda sempre il privilegio di stabilire con essa un'alleanza esclusiva, per quanto transeunte, ragione per la quale la lettura proposta di seguito non può che candidarsi a costituire una sola delle tante 'alleanze' possibili.

Come annunciato dallo stesso titolo di apertura, i versi offrono al lettore di condividere un'esperienza di incantazione, la stessa che ha indotto l'io poetico ad intraprendere un'avventura di cui un'illustrazione su «retablo» fornisce fedele rappresentazione. Allo spettatore eletto a testimone (nonché compagno di viaggio dell'io visitante) viene dunque additata, nella parte centrale di tale «retablo», la scena epifanica della 'visita' oracolare [1]. Dell'eroico io protagonista viene immediatamente offerto un ritratto [2]: esso prende abbrivo, quale atto iniziatico, dal «nombramiento», che è in realtà un «autonombramiento» («me doy nombre de Cadmo de Jaén»), in certo modo, l'investitura che qualsiasi avventura epica prevede quale sua condizione preliminare. Il nome di Cadmo, unito all'indicazione spaziale: «que habita en libro sexto de Virgilio», offre coordinate chiarissime rispetto a ciò che è oggetto di rappresentazione. Inoltre, l'articolazione di tali riferimenti con l'immanente presenza dell'illustre (ma pur sempre parodica) figura del cavaliere della Mancha regala una confortante egida sotto la quale alloggiare l'intera composizione: lo stato di «encantamiento, ensoñación y ensimismamiento» che presiede all'esperienza di quest'io. La cooperazione dell'archetipo epico cervantino, tuttavia, non partecipa dell'elemento oracolare, tanto essenziale, invece, all'esperienza tradotta in questi versi, la cui idea portante, difatti, è

(Continúa en la página 66)[Portada](#)[Índice](#)[Página anterior](#)[Página siguiente](#)

Flavia GHERARDI

quella di un io promosso, 'chiamato', alla dimensione epica da un oracolo: di una chiamata, dunque, si tratta, di un precetto da realizzare, una risposta da dare. Quest'io poetico assume così la qualità e le funzioni della figura-compimento di una pre-figurazione; o meglio, è a una parte scissa del sé (il 'tu' con cui esso interloquisce) che viene assegnata identità precipua affinché, con funzione vicariante, realizzi la missione. Così come a Cadmo (non è difficile cogliere la coincidenza acrostica con Claudio Del Moral, l'autore, rafforzata dall'allitterazione della 'd' all'interno del v. 2) l'oracolo di Delfi intimò la 'fondazione' della città di Tebe; così come ad Enea (anagramma parziale di Jaén che, inoltre, è il luogo di nascita dell'autore: l'acuta acrobazia perifrastica conduce in tal modo al nostro «Cadmo de Jaén») fu predetta la fondazione di Lavinium, culla della civiltà imperiale romana, allo stesso modo l'oracolo primordiale parla a quest'io chiedendogli di infrangere la «sombra», di squarciare le tenebre che ricoprono l'abisso e di dar 'principio' alla luce, di 'creare'; ma, si comprende, l'oggetto da creare non è che se stesso; egli stesso, vale a dire, è l'oracolo da cui promana. Allegoria dell'*homo faber* che, artigiano del proprio essere, esclama: «punzón para tu arcilla me has llamado». Ma c'è di più. Quest'io epico possiede anche la misura secondo cui 'far luce': è la misura dello gnomone, l'orologio che calcola il tempo secondo gli spostamenti circolari del sole, mentre con il suo cerchio tenta di coniugarsi la ruota dell'alfabeto (lasciato da Cadmo ai greci come insegnamento, esso costituisce la forma primigenia di comunicazione del creato). Certamente, i dettagli dell'esperienza che l'io sta per affrontare appaiono in forma quasi criptata, per cui al lettore spetta cogliere le cifre sparse a cui è sospeso il senso complessivo di tale esperienza; eppure, all'interno di siffatto sistema di segni non è impossibile ricostruire uno sviluppo quasi discorsivo nella sequenza delle immagini: se si dispongono in fila i termini, tutti sostantivi, che appaiono in posizione forte in apertura di ogni strofa, si ottiene una sorta di formula esplicativa del messaggio che sottende l'intera composizione: una 'consegna' («Consigna», v. 1) è la chiave («Llave», v. 4) che apre il mistero dell'approdo dell'io ad un «Lugar» (v. 7) che è il luogo, lo spazio, infinito ma esplorabile, della creazione. L'effetto 'discorsivo', inoltre, sembra favorito e accresciuto dall'elemento strutturale delle terzine di endecasillabi con rima assonante fissa nei soli versi dispari, grazie al quale il ritmo risulta cadenzato su intervalli molto regolari; ogni endecasillabo, inoltre, costituisce un nucleo di

(Continúa en la página 67)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Flavia GHERARDI

senso compiuto che, non mantenendo vincoli sintattici con i versi restanti, potrebbe sopravvivere anche isolato dalla strofe e valere semanticamente 'di per sé'.

Fuori dall'area appena descritta, riservata all'autoaffermazione (è la zona della prima persona: «me doy... soy»), lo spazio poetico si apre ad accogliere finalmente il 'tu' che gli corrisponde. È un 'tu' anch'esso oracolare: è difatti una voce, la voce che chiama («me has llamado»); è la voce, suggerisce il verso successivo («donde te escribo»), dello 'scriba', di colui che è deputato a trascrivere i nomi di coloro che sono designati al trapasso: l'io si fonde e si confonde con lo scriba, forgia l'argilla come tavola a cui consegnare il proprio nome e, con esso, il suo epitaffio. O, in alternativa, lo comporrà su una pergamena, che sarà pergamena di mare, perché l'immagine della creazione, ci testimonia tutta la produzione del poeta, è il raggio di sole che si riverbera, fecondandolo, sullo specchio d'acqua. E perché, inoltre, le increspature delle onde sono il simbolo del movimento che traghetta l'io nel suo viaggio ultramondano (e anche di ritorno alla vita: le acque del fiume Lete, si ricorderà, sono deputate al trasporto dalle tenebre alla luce), oltre al fatto che l'eroe navigante attraversa le acque dello spazio 'infinito' e 'vuoto', sede della vertigine, prima di pervenire allo spazio limite e di contrappunto del «lugar de las sombras, del sueño y de la noche adormecedora» (*Eneida*, VI). L'io va così in contro alla sua *doxa*, chissà se edotto di quel monito (o anche *memento*) che pare tradotto in simbolo dalla forza sospesa all'ala di un mulino.

La scena successiva offerta dal «Retablo» al lettore–spettatore è quella della prova a cui viene condizionato il compimento della 'visita'. Odisseo redivivo, ci si chiede, il nostro io dovrà anch'egli seppellire il corpo di un insepolto prima di potersi portare all'incontro di Tiresia e conoscere così il proprio destino?. Il luogo è lo stesso: le soglie dell'Averno o dell'Ade. Vi si giunge precipitando («precipité de torre», v. 1), è una rapida discesa, è una «caída» il cui ritmo viene scandito da endecasillabi sciolti di pregevole fattura, gli accenti e le pause all'interno dei quali si fanno ora più serrati, mentre all'adozione di qualche *enjambement* è affidata l'intessitura della continuità esplicativa degli accadimenti. Nella fase che prelude alla tenebra l'eroe incantato riconosce intorno a sé i morti in attesa di sepoltura; ma, più prodigioso ancora, riconosce se stesso come «sombra» («nudo de sombra soy», v. 7): egli stesso è l'insepolto, egli l'Elpénor al quale non resta che pronunciare l'invocazione

(Continúa en la página 68)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Flavia GHERARDI

«Hoguera me darás, y sepultura». Eroe, oracolo, oggetto della prova: è sempre l'io poetico, verso il quale tutto converge, si integra e si fonde. In tale coacervo di identità sovrapposte risiede l'originalità della creazione del poeta, autore di un incantamento che si lascia dietro, superandoli, miti e archetipi esemplari.

La spirale che l'io genera intorno a se stesso rende impossibile l'atto di 'fondazione': il seme non mette radici, il remo con cui egli traccia la sua rotta annaspa nell'andito del periplo, stenta ad essere conficcato nella terra da consacrare all'avvenuta conquista. Tuttavia, anche se stretto nella morsa della vertigine, l'io avanza nel suo forzoso cammino: nell'arco temporale tumultuosamente marcato da un'alternanza dei verbi al passato e al presente («precipité... reconoces... arraiga... aproaba... soy») e dal contrasto fortemente ravvicinato degli avverbi «ahora» e «nunca» (vv. 2–3 della I quartina); ancora, nello spazio sempre più delimitato anche fisicamente (quel «lugar» imprecisato del componimento precedente ora si specifica come «zaguán» e, poco più avanti, «umbral de cueva» e poi «entrada de abismo» etc.), la «consigna» a cui inizialmente rispondeva l'io ora cede il passo a un «designio» supremo, che all'io offre riparo ai piedi di un'impronta o di un'ombra [3].

Questo nuovo spazio è, inoltre, l'occasione di una ridefinizione (esplicita nel cambio notevolmente avvertito tra le prime due quartine e la terza col monostico finale), stavolta, però, in senso opposto all'autoritratto-«nombramiento»: non prevale più il «soy» della prima persona ma la condizione passiva dell'«haces de mí» e «me darás», come a dire che la figura-compimento del poeta abroga per un attimo la sua funzione e, come era emerso in precedenza dal gioco di sovrapposizioni, rivela se stesso quale oggetto-compimento: egli è ora la «calavera» che offre inchiostro alla creazione, al canto (la 'poesia') della sua 'intima rapsodia' [4].

La comparsa del teschio-calamaio anticipa la nuova tappa che sta per offrirsi al visitante. Ad essa corrisponde ancora un cambio di strofe: quartine e terzine alternate, come a voler sottolineare una differenza di contenuto al loro interno: i due verbi al futuro, «poblarán» e «verás», caratterizzano le due terzine (la cui rima assonante ne aumenta il coefficiente distintivo), costituendo i momenti residui della predizione o della prefigurazione. Il distico finale, differenziandosi dalle sezioni anteriori, offre la chiave dell'azione-creazione: la condizione essenziale al compimento del 'deber', nonché all'approdo alla probabile dimora in un ipotetico Eliseo, vero preludio alla luce

(Continúa en la página 69)

Flavia GHERARDI

e alla rinascita finali.

Il recipiente-teschio, come si vede, viene subito rimpiazzato da nuovi simboli: la bocca di un pozzo, sulla quale si posa, presago funesto, il corvo divoratore di carogne; e, come suo complemento, un «cuenco», sorta di *graal*, anch'esso simbolo dell'attesa di un 'affidamento definitivo' (alle mani de «su alfarero»). Ma la serie di cambi continua. Si osservi ancora la *mise en place* e si consideri la geografia di quest'io dell' 'abisso' (al quale sembra fare da contrappunto l'«universo» del penultimo verso che, come quello, è quasi un non-spazio). Vale la pena indugiare su questa componente di luogo fisico che in qualche modo condiziona dall'inizio alla fine la creazione del poeta jiennense. L'impressione è che tutta la composizione sia sospesa, sin dall'inizio, alla questione della definizione (il «donde habitarme») e al popolamento (il «poblar la lejanía») di uno spazio: come già detto, c'è un procedimento di specificazione progressiva che va dal «zaguán» all'«umbral» alla «entrada», tutte zone, come si può notare, liminari e di preaccesso, di disimpegno o di passaggio. Spazi-soglia, vale a dire, che implicano al loro interno la componente della 'migrazione' verso, o meglio, del 'trapasso' dell'io visitante da una a un'altra dimensione. Eppure, nonostante l'impressione che esso sia sottoposto a una sorta di coazione al movimento, qualcosa interviene ad arrestarne il cammino e tutto sembra compiersi ed esaurirsi (o interrompersi) improvvisamente in questo punto preciso. Il riferimento è ai versi che chiudono la sequenza, alla scena finale del trittico. La sorpresa arriva all'imboccatura dell'abisso: l'antitesi fra il «te despido» del verso 3 e «a la entrada» inseguita in *enjambement* al verso successivo crea un corto circuito; chi «despide» chi? Si può agevolmente riconoscere l'azione di uno sdoppiamento. È la parte vitale del sé ad essere licenziata, l'io essendo ridotto alla sua consistenza spettrale. Nello spazio della «cueva» allo spettro viene mostrato lo spettacolo della consunzione del corpo ad opera dei raggi del sole, la mutilazione procurata dalla «oruga» divoratrice: è la cruda anatomia, è la cenere, il teschio, è la sdentatura di un volto (ormai) Idiota, inutilmente rivolto a un cielo che, adiaforo, ne ha per sempre decretato l'Assenza. Era questa, viene da chiedersi, la rivelazione promessa dall'oracolo? La condizione della sepoltura dell'ombra trasmigrata nascondeva dietro di sé l'esperienza di paradossale autometempsicosi per cui l'io avrebbe appreso di essere egli stesso l'insepolto, la discesa all'abisso del quale corrisponde alla sua stessa sepoltura.

(Continúa en la página 70)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Flavia GHERARDI

La sua «voz» universale si sostituisce alla voce oracolare primigenia: è l'atto di consegna al nulla decretato dal «desmembramiento», la riduzione di sé ad «armas rotas» di cui nessuno potrà disporre (o «heredar»). Quanto cruda appare questa rivelazione di spettralità! E quanto maggiore è il «desaliento» per la solitudine sperimentata nella prova: nessuna Anticlea (né nessun Anchise) è intervenuta a sancire o a condurre l'incontro col vero, eppure l'impresa sembra glossare proprio le parole di quella madre per la quale «ésta es la condición de los mortales cuando fallecen: los nervios ya no mantienen unidos la carne y los huesos, pues los consume la viva fuerza de las llamas tan pronto como la vida desampara la blanca osamenta, y el alma se va volando, como un sueño».

Se l'esperienza di *insomnium* si tradurrà in frustrazione o salvezza per quest'io, non è dato sapere. La distanza che lo separerà dal vecchio albergo (il corpo) sarà colmata (popolata) dalle sostanze della condizione presente: la «ceniza», la «luz» da un lato, le «lágrimas» e la «lluvia» (per sinestesia: grigiore, assenza di vita), dall'altro.

Il visitante ha così decriptato le cifre del proprio destino. La rivelazione trova ora la sua oggettivazione nella tappa finale del cammino, nella quale l'io viene condotto direttamente al testimone materiale della sua scoperta: «La tumba». Se 'tutto è morire', sembra esservi scritto, ecco allora spiegato perché l'esistenza non tende verso un punto finale, ma come un serpente uròboro si avvolge in spirale e prende a divorare se stessa. Il segreto, sembrano ancora decretare i versi, sta nella tensione continua tra il Destino, dal carattere già preordinato e per questo ineluttabile, scritto in una «tabla» (in altri termini, la lapide riservata al «viajero» e che una volta doveva essere quell'illusorio «pergamino de mar», ancora da scrivere), e l'Azar, il Caso (il Caos) certamente imprevedibile ma non meno ineluttabile. La tensione tra queste due componenti che si contendono l'esistenza umana si scarica nell'unica forma di condensazione possibile: la leggerezza del gioco unita alla pericolosità dell'azzardo. Nei distici che compongono le singole strofe di quest'ultimo componimento tale tensione trova espressione nell'adozione sistematica dell'uscita piana del primo verso (che si potrebbe associare al carattere preordinato e governato del destino) e dell'uscita tronca del secondo verso (ricollegabile all'improvvisazione caratteristica del caso). Il vivere è dunque una scommessa, un azzardo (potendo in ciò ravvisare la lezione, più

(Continúa en la página 71)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Flavia GHERARDI

intimamente assimilata dall'autore, dei poeti e pensatori greci) e il paradosso è che, qualunque sia la forma del gioco («dados», «ajedrez», «naipes»), il concorrente con cui avviene il confronto, la Morte, avendo conferito all'io la sua stessa natura spettrale, dimostra di avere già in mano la partita. Il gioco non può che concludersi con un simbolo preciso: il «clavo» che, infilzato tra i solchi di una mano che è come tavola di pietra, è il sigillo che chiude la sepoltura: quella medesima tavola con funzione di lapide, tuttavia, è anch'essa condannata a un destino di erosione. A questo si riduce lo spazio materiale disponibile al visitatore affinché rediga la sua ultima dichiarazione di volontà: «déjame aquí» [5], perché nell'autoconsegna al destino risiede l'unica garanzia di continuazione (di ricomposizione, se si vuole), di riformulazione oracolare di quell'opera eternamente compiuta e al tempo stesso perduta che è l'esistenza: «para que en ti me lleves».

La visita sembra conclusa. Non per il lettore, però, al quale va segnalato ancora qualche punto per orientarsi nel suo percorso. Si sarà notato che tutta la progressione interna alle poesie presentate è disseminata di riferimenti chisciotteschi; anzi, la presenza di tali elementi si intensifica in questa parte finale, costituendo una sorta di chiave alternativa o complementare alla generale lettura offerta dei testi. Il richiamo all'*opera* dell'«hidalgo» ha valore sia, come appena indicato, per l'agevolazione che essa offre alla funzione ermeneutica, sia per la connessione che mantiene con l'«occasione» della composizione del «retable» da parte dell'autore, costituendone probabilmente il fomite diretto. La scelta di dare conto di quest'aspetto solo in finale di presentazione è stata dettata dalla preoccupazione di fugare nel lettore il rischio di sovrapposizioni di senso troppo immediate o troppo forti con l'omologo chisciottesco le quali avrebbero impedito al «viajero ante su tumba» (che, si scopre alla fine, è proprio «un primo humanista» [6]) di proferire con voce stentorea il racconto del suo personalissimo «cumplimiento de la palabra». E dunque vale ora la pena sottolineare, sul versante dell'occasione, che l'esperienza di «encantamiento» su cui si intessono i versi considerati unisce la figura dell'autore, sognante poeta prossimo al compimento dei cinquant'anni (giustificazione prima e ultima del *Retrato 49* posto nella «hoja central») a quella dell'«hidalgo», coetaneo (coincidenza rafforzata dalla celebrazione del centenario) e dall'animo parimenti *rêveur*. Il dato più essenziale, tuttavia, è costituito dal fatto che l'integrazione del

(Continúa en la página 72)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Flavia GHERARDI

modello chisciottesco all'interno dell'archetipica visita agli abissi produce l'effetto di mitigare la gravità dell'esperienza narrata, non in termini di 'sottrazione' di intensità al suo senso epico, ma dell'allargamento delle implicazioni da essa veicolate. La discesa del cavaliere alla «cueva de Montesinos» regala alla composizione dell'autore l'elemento del sogno, della «ensoñación», di uno stato animico e spirituale specifico che l'istanza pseudo-verosimigliante dei modelli classici non contempla [7]. E ciò è essenziale in quanto detta componente dispone a favore del lettore–accompagnatore un contesto nel quale egli procede con certezza di riferimenti: la spettrale esperienza di trasmigrazione dell'io poetico ha un omologo speculare nella scena trasposta su un «retablo» («de las maravillas», verrebbe da dire) dal quale si apprende che dalla «senda más perdida» è possibile fare ritorno; lo testimonia un tal Lázaro («L'azar», appunto, promosso a illustratore del «retablo-destino», mentre al «mono adivino» è affidata la sua 'trasmissione' a futura memoria) a quel lettore che, accompagnatore e guida *ad interim* del suo eroe, apprende così di aver preso parte a un «viaje» epico in seguito al quale, avendo deciso se prestar fede alle cose osservate ed eventualmente integrarle nel libro-«retablo» della sua vita, potrà agevolmente tornare a «plantear nuevas cuestiones de interés alguno, a partir de un pelo de cabra» (Erasmus, *Elogio de la locura*). L'uomo, *cabal connotación de lo huero de una alquimia*.

Notas

1. Il 'visitante' sarà più tardi definito dall'autore 'viajero': ad un esame più attento, l'oscillazione nella definizione potrebbe rivelarsi più che meramente oziosa, in quanto il 'viaggio' funziona da macromodello rispetto al quale la 'visita' ha un carattere più circoscritto, oltre che preordinato e finalizzato, per cui, se si combina tale differenza con l'indicazione dello spazio imo degli inferi, si ottiene che il termine 'visita' aderisce meglio all'idea della verticalità, mentre il 'viaggio' rimanda piuttosto a un'estensione in senso orizzontale.
2. Più tardi si chiarirà anche la motivazione extratestuale di tale ritratto, legata a una circostanza biografica dell'autore. Quella del *Retrato* è una forma compositiva quasi costante nella produzione del jiennense, il quale ha già fornito in due raccolte precedenti un «Retrato del autor» (in *Canciones de vigilia*, volume dedicato agli anni del soggiorno ferrarese) e un «Retrato (a los 45 años)» (in *Rapsodia íntima*, raccolta di tutto quanto ispiratogli dal quasi decennale soggiorno partenopeo).

(Continúa en la página 73)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Flavia GHERARDI

3. «Sombra» è un termine realmente caro all'autore, nel sistema di costanti del quale costituisce un riferimento quasi fisso, anche se con valori semantici variabili. Contrariamente alla sua accezione comune, qui 'ombra' rimanda sempre a qualcosa di fisico, di materialmente tangibile, opposta all'inconsistenza dello spazio «vacío»; è sempre sostegno a qualcosa. In relazione al verso in esame, più segnatamente, la coppia sostantivale «sombra»-«pie» coopera con la omologa occorrenza al v. 4 del *Retrato 49* nello stabilire una rete di connessioni interne ai diversi componimenti.
4. A questo punto, può risultare utile ricordare, sottolineando la tecnica dei rimandi intratestuali, che lo stesso autore ha al suo attivo la già citata raccolta di poesie dal titolo *Rapsodia intima*, legata al soggiorno partenopeo, la quale, insieme a *Canciones de vigilia*, è destinata ad essere presto riunita in un volume che raccoglierà l'intera produzione italiana e che avrà come titolo *El Sol y la Tiniebla*, vero compendio di 'luci e ombre' che da sempre, e con pari forza, alimentano la sua immaginazione poetica.
5. Dall'ultima raccolta del poeta, che ha titolo *El Lugar del Amigo*, anch'essa legata all'«incontro» con Napoli, si può richiamare un componimento che funge da chiave di volta a questo verso: «Mi amigo es el delirio de un fénix apagado / la lengua ilusa de un suicida indemne / cuyo Ananías pende en la horca de mi sombra; / esas uñas que arrancan esquiras de palabras / a un epitafio vivo sin démone a por mí; / virtus del que abjura la cruz del Sacrificio. / ¿O la granada misma del No Regresarás? / Voz abrasada con laurel cumano, / mi amigo es la escritura de mi *anima dannata*. / Déjame aquí, para que en ti me lleves.
6. Vero e proprio centro di raccolta dei vari 'io' moltiplicatisi durante il cammino – lo scriba della pergamena, il 'tu' della scissione etc. – il «Primo humanista» si rivela solo *in extremis* come l'autore implicito di tutta l'opera.
7. Nel famoso commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* di Cicerone si legge che le specie di «enajenación» che presiedono al viaggio nell'oltretomba sono addirittura cinque: il *somnium* (dal carattere allegorico decisamente oscuro, per il quale si richiede un'esegesi profonda); la *visio* (la più classica visione, a carattere profetico o premonitore); l'*oraculum* (basato sulla presenza di un personaggio venerabile che offre istruzioni al sognatore circa la condotta da tenere); l'*insomnium* (nel quale trovano ripetizione le ossessioni che minacciano l'io nel quotidiano); il *visum* (o fantasma, a cui corrispondono le fantasie che l'io produce nello stato di veglia). Come si può notare, aspetti di tutte le tipologie descritte da Macrobio sono ravvisabili nell'esperienza del nostro «viajero ante su tumba», in questo nuovamente coincidente con il modello cervantino ma rispetto al quale, tuttavia, riesce comunque a realizzare una sua istanza di autenticità.

Milena RODRÍGUEZ

El pan nuestro de cada día ¶ Una habitación propia ¶ El príncipe
¶ Cumpleaños feliz ¶ Blanca Nieves y los enanitos

EL PAN NUESTRO DE CADA DÍA

Las mujeres se sientan detrás de sus sueños a esperar por los hombres
y los hombres no vienen.

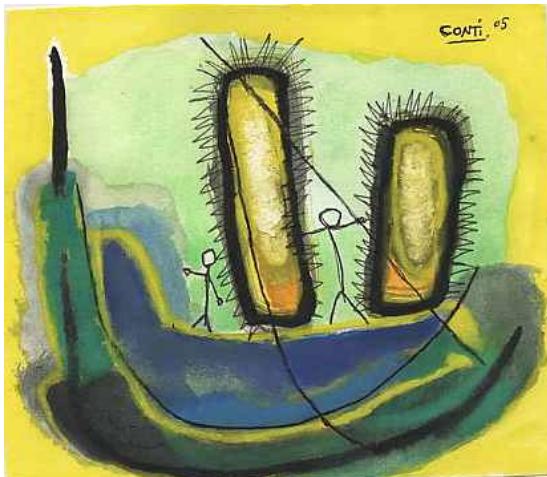
Las mujeres les quitan la cáscara,
les echan sal y azúcar,
los ponen al fuego,
les dan vuelta y vuelta.

Y los hombres no vienen.

Y se pasan, se pasan...

Y los sacan del horno.
Y se van hasta el patio.
Y se los comen.
Solos.

[“El pan nuestro de cada día” pertenece al libro homónimo publicado en Granada, Universidad de Granada, 1998]



Milena RODRÍGUEZ**UNA HABITACIÓN PROPIA**

Le llamamos amor,
ya se sabe, costumbre,
ganas de que la vida suene como un tango.
Ansias
de mudarnos a un sitio confortable
donde cambien pañuelos por la luna,
donde se sirvan, frescos, los milagros.

Y sentimos un ruido allí en el pecho
y abrimos
y no hay nadie
sólo la soledad dando portazos.

EL PRÍNCIPE

Desámame con suavidad, sin que lo note.
Desama mi voz
que hablará al eco de la tuya.
Desama mis manos
que inventaron tu piel en una noche.
Desama mi corazón,
que pediste por unas horas
y todavía no has devuelto.

Desámame con arte,
tan bajito,
que ni siquiera tú
escuches que me estás desamando.

Milena RODRÍGUEZ**CUMPLEAÑOS FELIZ**

Me regalé un baño de agua tibia.
A las doce de la noche yo era un pez.
Una sirena silenciosa
para un Ulises que no escucha.

La toalla secó las gotas de humedad
y el encanto.
Cayeron ante mí las aletas y la cola,
no la soledad,
no los veintiocho años,
aunque froté duro.

Afuera caía la nieve.

BLANCA NIEVES Y LOS ENANITOS

Pasan años y no crecen. ¿Quién dijo que eran siete? Son cientos, miles, tal vez millones; no logro verlos a todos. Nuestro rey dijo: "Creced y multiplicaos." Pero ellos escucharon sólo la segunda parte del mandamiento: sus oídos son también pequeños. De nada sirve que les eche agua, no logran más que ser semillas. Nos miramos pasar como seres que pertenecen a mundos distintos, o más bien los miro yo porque ellos tienen que alzar la cabeza y eso es, quién lo duda, más difícil que inclinarla. A veces alguno me llama: "¡Blanca Nieves, Blanca Nieves!" y yo lo subo encima de un árbol y conversamos, pero terminan por pedirme que los ponga en la tierra: se sienten extraños fuera de su ámbito. En otras ocasiones, yo me agacho y permanezco con ellos un rato, mas acabo por cansarme. ¡Ah, si supiera un conjuro, una palabra mágica que hiciera que aumentaran de tamaño! Pero en el bosque sólo las brujas conocen los hechizos y yo no soy más que una princesa del montón. Últimamente, he pedido a la luna que me convierta en hormiguita. Pero de ella ha salido una voz que me decía: –Blanca Nieves, Blanca Nieves, muchacha ingrata, soy la soledad. ¿Por qué te empeñas en dejarme si en este tiempo soy la única, la única, Blanca Nieves, que se ha puesto a crecer día tras día con tal de estar siempre a tu altura?

[“Una habitación propia”, “El príncipe”, “Cumpleaños feliz” y “Blanca Nieves y los enanitos” pertenecen al libro *Alicia en el país de Lo Ya Visto*, Granada, Diputación de Granada (Maillot Amarillo, 42), 2001]

Cuando la vida no suena como un tango

Gracia MORALES ORTIZ
(Universidad de Jaén)

Los poemas de Milena Rodríguez publicados en este primer número de la revista *Adarve* nos ofrecen una valiosa muestra de su voz creadora, la cual se enmarca en una corriente concreta de poesía escrita por mujeres. Nos parece que este tipo de discurso poético (femenino y, en ocasiones, también feminista) propone una mirada inédita y necesaria sobre la mujer, al colocarse ésta como sujeto del discurso y no como simple objeto; hay que decir que, en la mayoría de estas escritoras, al otorgar a la mujer una voz propia –y cambiar así el enfoque tradicional sobre la realidad–, se genera una desmitificación más o menos violenta de importantes tópicos establecidos por una ideología predominantemente masculina.

Estos cinco textos a los que nos enfrentamos pertenecen a los dos libros de Milena Rodríguez que han visto la luz hasta el momento, *El pan nuestro de cada día* (1998), que obtuvo el Premio de Poesía García Lorca, y *Alicia en el país de lo ya visto* (2001). Además de ellos, Milena Rodríguez ha publicado varios cuadernos de poesía (*El resto es silencio* [1999], *Saliendo de la noche* (2001) y *Preguntas desde el otro lado de la cocina* [2005]) y ha colaborado en un buen número de revistas y libros colectivos.

Si nos centramos ya en los poemas, encontramos en esta selección un interesante coherencia en el tema que se plantea y en los recursos estilísticos que se ponen en marcha. Fijándonos primeramente en su temática, es necesario destacar la mirada rupturista e irónica que se nos lanza sobre una de las cuestiones más abordadas por la literatura de todos los tiempos: el amor. Si buena parte de nuestras letras han depositado en el sentimiento amoroso una infinita capacidad para crear héroes y heroínas, Milena Rodríguez deconstruye calmadamente esta imagen salvadora, pero partiendo desde la extensa mitología que esa historia de la literatura nos ha legado, utilizándola, asentándose en ella, para descubrir sus grietas profundas.

Esta escritora cubana (que reside desde hace varios años en Granada) hace aparecer en sus poemas personajes clásicos de la temática sentimental, casi siempre provenientes de las narraciones infantiles: príncipes, princesas, sirenas y navegantes... Estas figuras personifican una reiterada promesa –asumida, ingenuamente, desde la niñez– de encontrar en el amor una fuerza milagrosa. Ahora bien, con el paso del tiempo, toda esa mitología se convierte en un ansia

(Continúa en la página 78)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Gracia MORALES ORTIZ

imposible o, como se nos dice en “Una habitación propia”, en simple “costumbre”, en el inalcanzable deseo de mudarse a un espacio “donde se sirvan, frescos, los milagros” y de que “la vida suene como un tango” (recordemos que también los tangos y los boleros proponen una mitificación del amor y su poderoso alter-ego, el desamor-olvido).

Las esperanzas se transforman en frustración cuando la niña llega a ser adulta y vive su propia realidad amorosa. Y aquí es cuando conviene destacar una característica ya mencionada de la poesía de Milena Rodríguez: su visión desde la vivencia femenina. Esas ilusiones de la infancia, esos “cuentos” maravillosos con los que se nos ha convencido de la omnipotencia del amor –y estos cuentos, no lo olvidemos, son, sobre todo, para ser narrados a las niñas–, terminan condenando a las mujeres a aguardar infructuosamente la llegada de su príncipe salvador.

En el magnífico poema “El pan nuestro de cada día” se nos ofrece un retrato en tercera persona de mujeres que mezclan los gestos cotidianos de la preparación paciente de la comida con la espera, también paciente y resignada, del hombre que no viene. En este texto, Milena Rodríguez llega a solapar esas dos imágenes (la de la mujer-cocinera y la de la mujer-acostumbrada a esperar), hasta que las dos se vuelven una y asistimos a cómo ellas cocinan, cuidadosamente, sus propios sueños de amor y terminan comiéndoselos, solas, en el patio. Esta lenta espera es “El pan nuestro de cada día”, el mismo pan que las mujeres se encargan de amasar, meter en el horno y sacar antes de que se queme.

En “Cumpleaños feliz” es, en cambio, la figura de la sirena la que se nos presenta; tras terminar el baño, la toalla hace que se caigan las aletas y la cola; es decir, desaparece de nuevo el milagro, que no consiguió atraer a “un Ulises que no escucha”, pero persisten los años y la soledad, como un equipaje del que no es fácil deshacerse.

En “El príncipe”, por su parte, se vuelve a abordar el revés del amor, pero desde otro recurso: la voz poética da instrucciones al amante de cómo tiene que des-amarla. La estructura del texto se basa en la repetición anafórica de ese imperativo (“desama” / “desámame”), negando, de este modo, paulatinamente, la petición que resulta más recurrente en el discurso sentimental (“ama” / “ámame”). Pero además, esa manera sosegada de solicitar el des-amor, quiebra otra de las grandes mitologías de esta ancha

(Continúa en la página 79)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Gracia MORALES ORTIZ

temática: la de la desesperación cuando uno es desamado. Por la forma en que el yo poético le propone al otro cómo tiene que ir dejando de amarla (“Desámame con arte, / tan bajito, / que ni siquiera tú / escuches que me estás desamando”), descubrimos una práctica del desamor que tiene pocos antecedentes literarios, una práctica basada en lo cotidiano, sin estridencias ni heroísmos, en voz bajita.

La búsqueda siempre infructuosa del amado-Ulises deja paso en todos los poemas a otra presencia abarcadora y tenaz: la soledad. Este elemento se encuentra en los cinco poemas publicados. En “Una habitación propia”, por ejemplo, es ella, y no el amor, quien da portazos y hace ruido dentro del pecho. Ya hemos visto cómo en “Cumpleaños feliz” no se consigue hacer que la soledad se desprenda de la piel, “aunque froté duro”. De ahí que se convierta, paradójicamente, en la única compañía capaz de permanecer por siempre junto al yo poético.

Este proceso de búsqueda del amor y de encuentro final con la soledad es el eje de “Blanca Nieves y los enanitos”. En este poema en prosa, el tono se ve modificado: el lirismo cede a una estructura más narrativa y, sobre todo, en este caso la deconstrucción del referente clásico se tiñe de un claro tinte humorístico. Blanca Nieves, “una princesa del montón” rodeada de millones de enanitos, no da con la fórmula mágica que los haría crecer o que la empequeñecería a ella, para poder sentirse acompañada de alguien de su misma estatura. En este poema-microrrelato, sorprendente e irónico como los de Monterroso o Arreola, la única capaz de mantenerse cerca de Blanca Nieves es, de nuevo, la soledad, que afirma: “soy la única, la única, Blanca Nieves, que se ha puesto a crecer día tras día con tal de estar siempre a tu altura”.

Además de este interesante eje temático, existen otros elementos que cohesionan el grupo de poemas que venimos comentando y que nos acercan a la producción poética, personal y honesta, de Milena Rodríguez. Por una parte, ya hemos señalado cómo el discurso se estructura, más o menos explícitamente, desde una voz femenina. Y ese mundo de lo femenino empapa todo el discurso: aparte de las referencias a figuras literarias (Blanca Nieves o la sirena) ya hemos visto, por ejemplo, cómo se utiliza el ámbito metafórico de la cocina, en “El pan nuestro de cada día”; pero esa presencia aparece también, de una forma más sutil, en otros elementos, como pueden ser en la intimidad de “un baño de agua tibia” (ese lento cuidado del cuerpo que se les supone a

(Continúa en la página 80)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Gracia MORALES ORTIZ

las mujeres) o esa forma de entrega, vulnerabilidad y ternura (actitudes tradicionalmente unidas a la femineidad) que se revela en el poema “El príncipe”: “Desama mis manos / que inventaron tu piel en una noche. / Desama mi corazón, / que pediste por unas horas / y todavía no has devuelto.”

Por último, no podemos dejar de destacar cómo ese ámbito de lo íntimo femenino se pone en correspondencia con un manera de hablarnos sosegada, tranquila, sabia, que, incluso utilizando la ironía, nunca llega a la estridencia o al sarcasmo. Si, por ejemplo, en varios de los textos existe una mirada que denuncia la actitud desapegada y dominante del hombre con respecto a la mujer –actitud que se manifiesta en ese no venir de “El pan nuestro de cada día”, en ese no escuchar en “Cumpleaños feliz” o en ese no crecer en “Blanca Nieves y los enanitos”–, el yo poético nunca lo ataca de una forma directa, porque se refiere a él, sobre todo, como una ausencia. Al menos en estos textos. En otros de esta misma escritora sí que hallamos un discurso más agresivo, donde el reproche se hace evidente, como “El porvenir de una ilusión”, “La princesa encantada” o el poema dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz, “Discurre, sin ingenuidad, sobre el progreso y adelanto de nuestro siglo en relación a los anteriores y la incesante evolución de la especie masculina”, todos ellos incluidos en *Alicia en el País de lo Ya Visto*.

En lo formal, Milena Rodríguez despliega un estilo limpio, sin sobrecarga de adjetivos ni juegos inútiles de lenguaje. Y sin embargo, tras la aparente sencillez late siempre un evidente acento lírico. Ese lirismo se consigue con el adecuado y medido uso de unos cuantos recursos: la anáfora, los paralelismos y enumeraciones, la aparición inesperada de frases hechas o giros coloquiales y, sobre todo, una forma muy sugerente de materialización de lo abstracto en un ámbito cotidiano (secar el encanto, poner sal a los sueños, servir, frescos, los milagros...).

Tanto en el desmitificación del discurso amoroso tradicional como en ese buceo en lo íntimo femenino, la obra de Milena Rodríguez se une a una ya importante (aunque no larga) tradición de mujeres poetas: Alfonsina Storni (sobre la que Milena Rodríguez ha realizado su tesis doctoral y a la que dedica, por ejemplo, el último poema de *Alicia en el País de lo Ya Visto*), Alejandra Pizarnik (hay que decir que el título *Alicia en el País de lo Ya Visto* está inspirado en un verso de esta magnífica poeta argentina, perteneciente al poema “Infancia”, de *Los trabajos y las noches*) u otras más cercanas como

(Continúa en la página 81)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Gracia MORALES ORTIZ

Ángeles Mora... Esta escritura desde lo femenino, en la cual todavía queda mucho camino por recorrer, nos ofrece, tanto en los temas como en los recursos formales, una vertiente compleja, fascinante y renovadora, en un género que siempre debe buscar cómo reinventarse a sí mismo.

Ramón SANZ[Sin título] ¶ Nadie, nada ¶ Todos los días
¶ Deshora**[SIN TÍTULO]**

Eres como la lluvia limpia y tibia de un domingo,
limando, leve, el suelo blando, el sueño
más secreto de las cosas dormidas.
A ti te gusta andar por el sueño más frágil,
imaginar que pintas el cielo de colores
y que al abrir las manos aparezcan tus lápices,
jurando que me quieres pero que no me quieres
sin entender del todo cómo es que pasa el tiempo,
que todo se termina, pero nada sucede.

Y te gusta entregarte a la brutal costumbre
de alcanzar dignidad para tus cicatrices
y vivir con la piel cubierta de amapolas,
no sea que al final seamos quienes somos
y que todo esté siendo y no nos baste,
porque tu amor sin causa necesita tal vez
una alucinación más completa y creíble.

La verdad, yo no sé qué cosas pides,
cuando me pides, por ejemplo,
que hagamos el amor como si nos quisiéramos,
o, si en lugar de pedir las,
dejas las palabras en el fondo del vaso
y finges el recuerdo minucioso de otro amor perdido.

Ramón SANZ

NADIE, NADA

Un hombre abraza a una mujer
y ve frente a sus ojos sus ojos y los números
dormidos de teléfono sin nadie al otro lado,
y los días de lluvia sin antes ni después: sólo el inmóvil
cielo gris duradero, único y uniforme,
como es indivisible la tristeza.

Una mujer abraza a un hombre, y en su pecho
siente su pulso fuerte y triste,
y los pasos perdidos
en noches sin salida y por calles sin término,
buscando una cabina donde suena un teléfono
que, al descolgar, nunca responde nadie.

Tal vez sea porque cualquier encuentro,
todo gesto, cada acontecimiento
está siempre al principio o al final
del tiempo, de la vida, de las vidas, de todo,
pero que nada significa nada,
que el tiempo nunca pasa, sólo pasan los cuerpos,
y que el amor tampoco existe
(que todo amor alguna vez es el destino
pero nunca el destino es el amor):
sólo el amor de un hombre y el amor de una mujer,
que es siempre posible abrazar, tocar un cuerpo
y dormirse a su lado
como la presa bajo el zarpazo del tigre.

Y es que ninguno de los dos sabe muy bien
qué cosas dice, cuando dice,
el hombre a la mujer o la mujer al hombre,
que nunca amaron tanto, que antes no fueron nadie, nada,
y en la ternura de mirarse, en la simple ternura
de acercarse y tocarse y confundir el cielo con sus cuerpos,
se les quedan los ojos, las manos sin memoria,
y de verdad son nadie, nada.

Ramón SANZ

TODOS LOS DÍAS

Olvidaría todos los días de su vida
por el exacto peso de la luz
de esta mañana de septiembre. Cierto
es que a él se le para el pulso
cuando la mira, aunque también es cierto
que ella respira todo el aire
para que nadie diga nada ni hable nadie de amor.
Él tiende por el cielo su nombre como un arco
de pájaros errantes en un vuelo sin término
esperando que ella dispare, hacia el olvido,
sus amorosas flechas: su costumbre
de mirar a otro lado cuando caen los pájaros.
Y es que sólo hay un modo de nombrar ese vértigo
que se amontona con un ruido de alas rotas
bajo ese cielo en el que sólo ella
no entiende la precisión de la muerte.



Ramón SANZ

DESHORA

Ajeno estoy: nadie me nombra. Salgo
–en qué precisa calidad de cero–
y desordeno el cosmos, *yo* sin causa.
Nadie en la calle hay, nadie salvo el sueño,
y a solas temo este silencio a muerte.
Mi alma cansada de hombre vive en duda
de ser o de no ser, de darse al tiempo.
La verdad, nunca supe esa palabra.
La adivino letal y no hablo en símil.

Llego al ángel mortal, bello cadáver
que inventa su esqueleto pese al vano
ángel imaginario, hueso a hueso,
y con fiebre de loco o de maldito
me busco el hombre con mujer que tiembla.
Mas me doy cuenta: aún estoy solo, y es que
ya perdí la ocasión, y me hago cruces,
de ser como los otros, en presente.
Para acabar el cuento, finjo olvidos,
y vuelvo a casa sin saber, qué importa,
ni esta forma de hablar, fuera de hora.

[“Deshora” pertenece al libro *La lluvia en los relojes*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2003]

Ni glosa marginal ni escolio fragmentario

Manuel FUENTES VÁZQUEZ
Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)

Ni glosa marginal ni escolio fragmentario. La aproximación a cuatro textos poéticos no puede fundamentar un análisis más allá –*Au-delà des cris chois des époques*, que diría Jules Laforgue– de la superficie de la voz que regresa de un sistema para rescatarlo, y anticipa otro. Así, “Deshora”, poema XXV que procede de *La lluvia en los relojes* –Premio de poesía Esquíó, 2003– es texto axilar que establecía –en palabras de Enrique Pezzoni para otro poeta bien amado– el ámbito de un incesante “vaivén dialéctico” que se resuelve en la imposibilidad de la certeza. “Deshora” vertebraba y sintetiza las líneas maestras de la *poética* que se explicitaba en *La lluvia en los relojes*; esto es, y sin ánimo exhaustivo: la tensión del alma frente al cuerpo; la identidad improbable del *yo*; el texto poético como símil, y nunca como realidad suficiente; la pugna entre el uno que vive y el otro que escribe; la verdad, cuya única verdad es la muerte; la estupidez de la materia contingente y su deseo de transformación en belleza absoluta; la ironía que deshace y edifica momentáneamente el fantasma de la creencia, y la duda: ese núcleo final e irreductible como victoria y castigo; triunfo y condena. Si nos acogiéramos a la destilación crítica de Deleuze –“un texto no es más que un engranaje en una máquina extratextual”–, cosa que negamos los ancianos que visitamos en su momento a Eliot, el crítico, desde la *extratextualidad* (esto es, creo que creo conocer a Ramón Sanz) y desde la *textualidad* (creo que creo conocer la obra del otro Ramón Sanz) debería afirmar que la anterior y apretada síntesis no ofrece ni siquiera un atisbo del proceso de la escritura del poeta, aunque quizás el destino de la poesía (*que todo amor alguna vez es el destino / pero nunca el destino es el amor*, “Nadie, nada”) no sea otro que el que Jean Baudrillard, a la zaga del clásico, formalizó: “Tales cosas sólo existen en el breve instante en que se las desafía a existir”. Y es ese breve instante, ese “último resplandor de la realidad”, el que existe en los textos de Ramón Sanz.

“Nadie, nada”, “Todos los días” y un tercer texto intitulado se alejan de “Deshora” al tiempo que desde este último se perfilan y esbozan nuevos caminos que recurren al *amor* como estrategia textual y que –vertiente expresiva de la literatura del escritor– se aleja de la pulsión romántica solipsista en la creación de la imagen deseada para configurar el texto desde el componente narrativo y dialéctico: *Un hombre abraza a una mujer* [...] *Una*

(Continúa en la página 87)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Manuel FUENTES VÁZQUEZ

mujer abraza a un hombre [...] Y es que ninguno de los dos sabe muy bien / qué cosas dice, cuando dice / el hombre a la mujer o la mujer al hombre, [...] Intensificada la impronta romántica que recorría varias de las composiciones de *La lluvia en los relojes*, estos tres textos inéditos, piezas en el engranaje de un futuro libro –al parecer ya terminado–, anticipan la ausencia, sin embargo, de un motivo que era fundamental en *La lluvia en los relojes* y que asomaba permanentemente entre los textos: la desconfianza en el signo y la reflexión sobre la ausencia que éste oculta: tras los nombres no quedaban las cosas, sino la perplejidad del vacío y la desconfianza ante la palabra imprecisa, inexacta.

Uno de los versos más bellos y estúpidos de la historia de la poesía española contemporánea establece que para *saber de amor, para aprenderle [...] es necesario en cuatrocientas noches / –con cuatrocientos cuerpos diferentes– / haber hecho el amor*. Claro está que las líneas de marras anteriores hay que leerlas a la luz de la cita de Catulo que encabeza el poema: *quam magnus numerus Libyssae arenae*, y a la sombra de la alusión intratextual no explícita al más famoso poema de J. Donne, que cualquier lector competente reconoce. Para *saber de amor, para aprenderle*, no hace falta un cuerpo, y mucho menos cuatrocientos –es un exceso–, sino sólo *escribirlo*, dado que el amor no existe. *Escribir* el amor es la única forma de poseerlo, imaginarlo, restituirlo, sacrificarlo, desearlo, negarlo, conquistarlo, perderlo, nacerlo, olvidarlo, que todos los infinitivos anteriores se encuentran en los textos de Ramón Sanz y en la tradición. ¿Acaso esos versos *Él tiende por el cielo su nombre como un arco / de pájaros errantes en un vuelo sin término / esperando que ella dispare, hacia el olvido, / su costumbre / de mirar a otro lado cuando caen los pájaros //* [Sin título] –dejando a un lado el perfecto desarrollo alegórico de la imagen– no envían al *pájaro asesinado*, de Cernuda (“El caso del pájaro asesinado”)? ¿Acaso la imagen del *arco* no es variación por inversión del motivo clásico del *arco de los leales amadores*?

[...] *sin entender del todo cómo es que pasa el tiempo, / que todo se termina, pero nada sucede* [Sin título] ¿Acaso los versos anteriores no ponen en tensión exacta lo que otro escritor, nuevamente bien amado, escribió: *Nadie lo sabe, los hechos acontecen / las interpretaciones no son los hechos?* Que *pasa el tiempo, que todo se termina* son hechos que acontecen, que *nada sucede* es la interpretación, no el hecho: el texto es el único intérprete de la vida, fuera de él nada sucede, porque fuera de él *de verdad son nadie, nada*

(Continúa en la página 88)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Manuel FUENTES VÁZQUEZ

(“Nadie, nada”).

La belle dame sans merci –Y te gusta entregarte a la brutal costumbre / de alcanzar dignidad para tus cicatrices [...] (“Sin título”)– fundamenta la construcción del discurso poético de este futuro *canzoniere* en el que se encuentran todas las vertientes retomadas de la tradición y nuevamente reorganizadas: el amor como *pasión*, como *ídolo* y finalmente como *simulacro* y *olvido*. La densidad conceptual (no hablo de las excelencias métricas porque en ocasiones la poesía española es –en palabras de Jorge A. Capello– “más proclive al espectáculo musical de los versos que a lo que éstos expresan”) se manifiesta a través de unos textos *claros* y sin oscuridad gratuita, línea ésta que es de agradecer en unos tiempos o bien de excesivo retoricismo pomposo posmoderno o de realismo poco higiénico.

Volver al texto desde la tradición amorosa para caminar hacia ella y desde ella es la existencia de la poesía. Quizás Mayakovski, al escribir en la “Balada de la cárcel de Reading”: “[...] “Él” y “ella” son mi balada. / No es ninguna tremenda originalidad. / Lo tremendo es / que “el” soy yo / y que “ella” / es mía. [...]” no supo que la única originalidad es que “ella” nunca será “mía”, salvo en el último resplandor del poema, que no es la vida, porque fuera de él somos *nadie, nada*.

Reseñas bio-bibliográficas

Niall Binns

Nacido en Londres en 1965, actualmente reside en Madrid, donde ejerce como profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense. Junto a su labor ensayística, dedicada fundamentalmente a la poesía chilena, y sus traducciones de autores en lengua inglesa como Dylan Thomas, ha publicado varios libros de poesía: *Tratado sobre los buitres* (Alzira, Germania [Los premios, 7], 2002) y *Canciones bajo el muérdago* (Algete, Dersú Escritos [Estruendomudo], 2003).

Su producción poética se ha recogido, asimismo, en las antologías *Feroces* (1998) y *Pasar la página: poetas para el nuevo milenio* (2000).



Elena Felú Arquiola

Elena Felú Arquiola nació en Valencia en 1974, aunque pronto se trasladó con su familia a Bruselas y posteriormente a Madrid, ciudad en la que ha vivido hasta hace unos años. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid, desde el curso 2001-2002 trabaja como profesora en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Jaén.

Durante sus estudios universitarios fundó y dirigió con algunos compañeros la revista literaria *Adarve*, de la que se publicaron tres números y que reaparece ahora en formato digital. En octubre de 2003 resultó ganadora del *XIX Premio Gerardo Diego de poesía para autores noveles* de la Diputación Provincial de Soria con su primer libro de poemas, *Las palabras y los días* (Soria, Diputación Provincial de Soria, 2004).

Algunos poemas suyos han sido publicados en las revistas *Aldaba* y *La sombra del membrillo*.

En octubre de 2005 su segundo poemario, titulado *Secreta arquitectura*, recibió el *XXIV Premio Leonor de poesía* de la Diputación Provincial de Soria, y ha sido publicado por esta institución en febrero de 2006.

(Continúa en la página 90)

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Reseñas bio-bibliográficas

*Juan Frau*

Juan Frau nace en Madrigalejo (Cáceres), aunque vive en Sevilla desde su infancia. Es doctor en Filología y profesor titular de Teoría de la Literatura en la Universidad de Sevilla. En esta área ha publicado los libros *La teoría literaria de León Felipe* (2002) y *Realidad y ficciones del texto literario* (2002), junto a varios artículos dedicados a la métrica, la traducción, la función social de la literatura y la poética de distintos autores.

Como escritor, obtuvo en 1994 el primer premio en el I Certamen Literario de la Universidad de Sevilla, en la modalidad de poesía. En 1995 publica su primer libro de poesía, *Travesía*. Además, ha publicado poemas y relatos en revistas como *Alaluz*, *Anuario del Mediodía*, *Tempestas*, *La vaca de muchos colores* o *Capela*. Es el autor de los textos de los espectáculos *Oriente-Occidente* (2000) y *Rihla. Argumentos para un encuentro* (2005), producidos por La Zanfoña Móvil. Ha recitado en librerías, bares, aulas universitarias, locales municipales e institutos de las provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz.

*Pablo García Casado*

Pablo García Casado (Córdoba, 13 de mayo de 1972), Licenciado en Derecho, fue *I Premio Ojo Crítico de RNE* y finalista del *Premio Nacional de Poesía* en 1997 con *Las afueras* (1997); cuatro años después, *El mapa de América* (2001) obtuvo el premio *El Público* de Canal Sur Radio y fue finalista del *VII Premio Andalucía de la Crítica*. Incluido en diversas antologías de poesía española: *La Generación del 99* de José Luis García Martín, *Feroces* de Isla Correyero, *El cristal y la llama* de Domingo Sánchez Mesa, ó *25 poetas jóvenes españoles*, publicada recientemente por Hiperión. Traducido al portugués por Joaquim Manuel Magalhaes o al inglés por el antólogo y crítico norteamericano Chris Michalski, quien recientemente

(Continúa en la página 91)

[Portada](#)[Índice](#)[Página anterior](#)[Página siguiente](#)

Reseñas bio-bibliográficas

incluyó sus poemas en la revista neoyorkina de traducción *Circumference*. Colabora en *ABC*, *El Mundo*, *El País* y *La Razón*. Actualmente compagina su trabajo de gestor cultural (IAJ, Junta de Andalucía) con el de columnista en *El Día de Córdoba* junto a Salvador Gutiérrez Solís —Grupo Joly—, con quien comparte página web en internet en www.casadosolis.com, y la escritura de diferentes revistas literarias. Recientemente, ambos han sido incluidos en el *Diccionario de Literatura Española* publicado por la editorial Espasa Calpe. Podríamos ubicarle en una especie de “realismo minimalista de línea clara”, dentro de la llamada poesía de la experiencia, por hacer uso de las, al parecer, inevitables etiquetas taxonómicas.

*José Luis López Bretones*

José Luis López Bretones (Almería, noviembre de 1966) es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Coordinador del Aula de Poesía del Ayuntamiento de Almería desde 1999, actualmente es director del Centro de Arte Museo de Almería (CAMA).

Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Una eterna olvidanza* (Diputación Provincial de Granada, 1992), *Ensayo ante un paisaje*, Premio Federico G.^a Lorca, 1995 (Universidad de Granada y Fundación Federico G.^a Lorca, 1996), *El lugar de un extraño*, accésit del Premio Adonais, 1998 (Madrid, Rialp, 1999), y *Ayer & mañana*, accésit del Premio Jaime Gil de Biedma de Poesía (Madrid, Visor, 2004). Además, la Universidad de las Islas Baleares le publicó en el año 2001 un cuaderno titulado *La extrañeza*, que recoge una muestra de sus poemas aparecidos entre 1992 y 2001. Parte de su obra ha sido recogida, asimismo, en algunas antologías, tales como *Pasar la página. Poetas para el nuevo milenio*, publicada la revista *Diálogos de la Lengua* (2000), *Un siglo de sonetos en español* (Madrid, Hiperión, 2000) y la *Sexta Antología de Adonais* (Adonais, Madrid, 2004).

Es coeditor del libro de León el Africano titulado *Descripción de África y de las cosas notables que en ella se encuentran*, con un prólogo de Amin Maalouf (Madrid, 1999), del libro ensayístico de Juan Goytisolo *España y sus*

(Continúa en la página 92)

[Portada](#)[Índice](#)[Página anterior](#)[Página siguiente](#)

Reseñas bio-bibliográficas

Ejidos (Madrid, 2003), del volumen de estudios *Villaespesa y las poéticas del modernismo* (Universidad de Almería, 2004) y del libro *iHouellebecq!*, de Fernando Arrabal (Madrid, 2005). Igualmente, ha sido el editor literario del volumen de Juan Ramón Jiménez titulado *Libros de Madrid* (Madrid, 2001), que contiene más de un centenar de poemas inéditos del autor de Moguer.



Claudio del Moral

Claudio del Moral, *emigrante poeta y viceversa*, nace en Jaén en 1956; su infancia transcurre en Ponferrada (León); a la edad de nueve años es acogido en el convento franciscano de Herbón (La Coruña) hasta 1972; ese mismo año se traslada con su familia a Hospitalet de Llobregat (Barcelona); en 1981 se va por su cuenta a Madrid donde permanece hasta 1988; a principios del año siguiente llega a Ferrara (Italia), donde vive hasta 1997, año en que se traslada a Nápoles, ciudad en la que reside desde entonces, ejerciendo como docente de Lengua española en la Universidad Federico II. Es autor del libro de poemas *Los naipes del tahúr* (Hiperión, 1984) y ha publicado una traducción de *Epitafios* (DVD, 1997) de Miguel Ángel Buonarroti. En la actualidad, prepara el volumen de su producción poética en Italia (que incluye los inéditos *Canciones de vigilia*, Ferrara, 1989-97; *Rapsodia íntima*, Nápoles, 1998-2005; *El Lugar del Amigo*, Nápoles, 2002-2003), y que llevará como título *El Sol y la Tiniebla*. De todo lo demás, *silencio soy para no ser la nada*.



Milena Rodríguez

Nacida en *La Habana* en 1971, se doctoró en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Ha obtenido el premio Federico García Lorca por su obra *El pan nuestro de cada día* (Granada, Universidad de Granada, 1998), a lo que debe sumarse la publicación de los libros *Alica en el país de lo ya visto*,

(Continúa en la página 93)

Reseñas bio-bibliográficas

(Granada, Diputación de Granada [Maillot Amarillo, 42], 2001); *El resto es silencio*, Granada, Cuadernos del Vigía, 1999; y *Saliendo de la noche* (Universidad de las Islas Baleares [Poesía de paper, 119], 2001).

Por otra parte, sus poemas han aparecido en revistas como *Archipiélago*, *Litoral*, *El maquinista de la Generación* o *La estafeta del viento*; y formó parte de la antología *Poesía Cubana* editada por Ángel Esteban y Álvaro Salvador (Madrid, Verbum, 2002).



Ramón Sanz

Nacido en Madrid en 1972, es licenciado en Filología Española. Ha publicado en diversas revistas literarias, como *Salina*, de la Universitat Rovira i Virgili. En 2003, apareció *La lluvia en los relojes* (Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2003), libro con el que obtuvo el XXII Premio Esquíu de Poesía. Sus textos han aparecido también en antologías, como el volumen titulado *Cambrils. Retrat amb paraules*, presentado a finales de 2005.

Nota sobre las ilustraciones de Adarve, I (2006)

Carmen CONTI JIMÉNEZ

El grupo de dibujos denominado “antropoides” (*v. gr.: Huida, Bubu en la cárcel y La nave de Ulises*) surgió como respuesta a la necesidad de captar el gesto de la figura humana mediante trazos sencillos. En particular, con el empleo de estos trazos y de masas de color homogéneas pretendía captar la *gestualidad* del cuerpo humano en movimientos y poses cotidianas. Esos gestos constituyen, a mi entender, la esencia expresiva de la figura humana frente a la de otros animales.

El conjunto de dibujos perteneciente a la temática de insectos, peces y reptiles (*v. gr. Mosquito y Mosquita*) surgió como representación del movimiento en la figura. Más concretamente, pretendía ofrecer distintos planos de un mismo cuerpo mediante el empleo de líneas superpuestas. A través de la simultaneidad de movimientos, buscaba, en resumen, captar la esencia de la figura animal, basada en la representación de la entidad a través de contornos posturales que acontecen en un mismo espacio de tiempo.



Los prototipos realizados por ordenador (*v. gr. Antropoide 2 [prototipo]*) me permitieron crear bosquejos de futuros cuadros. En este caso, mi intención no era recoger la complejidad del movimiento a través del menor número de líneas posible, ni tampoco ambicionaba alcanzar la máxima gestualidad de la figura. Por el contrario, me interesaba el libre reparto, casi casual, del espacio en blanco a través de la distribución de trazos y de manchas de color. Lo que

(Continúa en la página 95)

Carmen CONTI JIMÉNEZ

obtuve a partir de este procedimiento fue un sorprendente e interesante resultado para el tratamiento del espacio: el empleo no meditado de los colores puros y de las líneas creaba una sintaxis del cuadro, una lógica interna que sólo se explicaba a sí misma y por sí misma. No había planteamientos previos cuando me enfrentaba al espacio en blanco, sino que la mano se movía sin voluntad aparente, guiada tan sólo por las necesidades que imponía paso a paso el espacio nuevo que iba resultando.

Esta forma de crear, sin plan previo y haciendo que fuera la forma recién nacida la que determinase el sino del conjunto o de la siguiente forma, ha condicionado mi quehacer en todas las obritas con pinturas al agua, como las acuarelas.



El sistema de creación post-reflexiva (la reflexión sucede siempre a la última línea trazada) la adquirí en la decoración cerámica. Las piezas de barro ofrecen superficies tridimensionales, con volumen. En cerámica, la decoración mediante óxidos es muy similar a la empleada sobre papel en las pinturas al agua: lo que se pinta queda pintado sin remedio, y el decorador tiene, pues, dos terribles opciones; o bien traza un plan previo, o bien asume el riesgo de “dejarse llevar”. En el caso de las piezas de barro, me aburrí relativamente pronto de utilizar un plan previo para la decoración de la superficie, de modo que apliqué (al principio sin éxito) un modo de decorar post-reflexivo.

(Continúa en la página 96)

Carmen CONTI JIMÉNEZ

Comenzaba, por ejemplo, trazando una línea hasta que ésta llegaba a un punto en el que dejaba de tener sentido estético. Ahí paraba la mano. La siguiente línea había de partir teniendo en cuenta el trazo anterior y el espacio restante, aunque este último debía estar tan sólo intuido y no condicionar el trayecto de la línea. Importaba más el destino de la línea, el presente, que el espacio que podía llegar a abarcar. El conjunto de la decoración había surgido como construcción en la que las partes habían determinado el conjunto.

Esta forma de actuar, la post-reflexiva, no siempre me ha dado buenos resultados. De un conjunto amplio de dibujos y decoraciones cerámicas realizadas a lo largo de años, tan sólo salvaría unos cuantos. En la pintura, este modo de crear constituye, en mi opinión, la forma más veraz de expresión, pues no es mi mente la que concibe previamente, ni tampoco la realidad la que condiciona el cuadro, sino que son la morfología del cuadro y sus reglas las que crean la sintaxis.

Así las cosas, sería ingenuo pensar que en este proceso mi mano y mi cerebro actúan libremente. No es esa la idea, ni tampoco es cierto que el cuadro se convierta en una criatura independiente incluso del propio creador. Opino, sin embargo, que esta forma de crear me permite mejor que otras que la obra se erija como personaje lo más liberado del mundo real y de mi propio imaginario.

Estos son los orígenes del cuadro; un deseo explícito y nada casual de que la reflexión esté controlada por la morfología del cuadro y su sintaxis. Los pasos siguientes, el desarrollo del cuadro, son los más peligrosos. Mi cerebro, muy díscolo, tiende a hacer suya la sintaxis del cuadro y, rápidamente, encuentra en su imaginario la conexión de la obra con el mundo real y el imaginado. A partir de este momento, el cuadro puede avanzar hacia lo que mi ojo y mi cerebro piensan que debería ser. Es en ese momento, en el que veo claro el destino de la obra, cuando me siento autora y la libertad del cuadro se siente amenazada. Es entonces cuando debo parar la mano y dejar el cuadro.

El lenguaje final es, pues, resultado de la lucha interna entre lo que el cuadro desea ser y lo que yo desearía que fuera, quedando así la obra voluntariamente inacabada.

(Continúa en la página 97)

Carmen CONTI JIMÉNEZ

El juego entre la mano y la mente queda subyugado por un hilo fino, casi palpable, que recorre la espina dorsal. La imagen llega a los ojos como un recuerdo rutinario, placentero, que cabalga a manera de espasmo visual. Acto seguido, como un imperativo no verbalizado, movida por las órdenes de ese fino hilo, se pone en marcha. En el mismo momento del mandato, la mano y la idea comienzan a discutir, dando lugar a la derrota de lo material, pues la pintura no alcanza habitualmente ni tan siquiera el reflejo de la idea. En raras ocasiones, lo pintado triunfa sobre lo imaginado. Es entonces cuando la pintura post-reflexiva ha colmado mis deseos: cuando, para mi sorpresa, el hijo no se parece en nada a la madre, y se rebela a su modo como ser independiente.

Índice de ilustraciones

Carmen CONTI JIMÉNEZ

Adarve [[Portada](#)]

Mosquito [[Pág. 9](#)]

Secreta arquitectura [[Pág. 16](#)]

Antropoide 2 [[Pág. 23](#)]

Dos [[Pág. 30](#)]

Sol [[Pág. Pág. 51](#)]

Un bicho muy raro [[Pág. 64](#)]

La nave de Ulises [[Pág. 74](#)]

Bubu en la cárcel [[Pág. 84](#)]

Mosquita [[Pág. 94](#)]

Antropoide 2 (prototipo) [[Pág. 95](#)]

CONTI 05

[Portada](#)

[Índice](#)

[Página anterior](#)

[Página siguiente](#)

Normas para la presentación de originales

Normas generales para la presentación de originales:

- Las contribuciones a la revista se remitirán a la dirección de correo electrónico “redaccion@adarve.org”, preferentemente en formato de Microsoft Word para PC.
- Deberá presentarse una hoja aparte en la que se indique el nombre, dirección postal y de correo electrónico, teléfono e institución científica a la que pertenece, si es el caso.
- No se devolverá ninguno de los originales presentados.
- Los trabajos no serán remunerados.

Normas para la presentación de poemas:

- Los autores dan su conformidad para que las composiciones poéticas presentadas sean objeto de estudio crítico por parte de los colaboradores de la revista.
- Se admitirán composiciones escritas en cualquiera de las lenguas oficiales existentes en España. En el caso de aquellas obras escritas en vasco, se deberá presentar traducción a alguna de las otras lenguas.
- Salvo en caso excepcional, cada autor podrá presentar hasta un máximo de cinco poemas, siempre que la extensión total no exceda los sesenta versos.
- Deberá presentarse una breve descripción de la trayectoria poética del autor, con indicación de las publicaciones y/o premios obtenidos.

Normas para la presentación de artículos:

- Las aportaciones críticas a la revista podrán realizarse en cualquier lengua romance, además de en inglés.
- Los artículos publicados se ocuparán necesariamente de estudiar alguno de los poemas incluidos en la revista. A este fin, los estudiosos interesados podrán solicitar a la redacción de la revista una copia de los poemas aceptados para publicación, de modo que puedan centrarse sobre aquellos textos que consideren de su interés.
- Las contribuciones tendrán una extensión mínima de cuatro páginas y máxima de diez, si bien se admitirán circunstancialmente colaboraciones que excedan el número de páginas.
- El autor podrá presentar un resumen en español y otro en inglés de su trabajo.

Normas para la presentación de originales

- Las referencias bibliográficas se introducirán en el cuerpo del texto, con indicación de los apellidos y, entre paréntesis, año y páginas.
- Al final del artículo, se incluirá la relación completa de las referencias bibliográficas empleadas, según los siguientes modelos de cita:

1. Libros:

- MORALES, Gracia: *De puertas para dentro*, Granada, Ayuntamiento de Granada (Colección Granada Literaria. Poesía, 6), 2004.

2. Artículos en revista:

- ALARCÓN SIERRA, Rafael: “Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX”, *Anales de Literatura española*, 15 (2002), págs. 71-93.

3. Artículos en obras colectivas no periódicas:

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás; y Francisco CHICO RICO: “La Teoría de la Crítica lingüística y formal”, en Pedro AULLÓN DE HARO (ed.): *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta (La dicha de enmudecer. Serie Teoría Literaria), 1994, págs. 175-293.

Enlaces con otros recursos electrónicos dedicados a las Letras

[Argos](#) (Revista de poesía, narrativa, teatro y ensayo)

[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)

[El hablador](#)

[Especulo](#) (Revista de Estudios Literarios)

[Literaturas.com](#) (Revista Literaria Independiente de los Nuevos Tiempos)

[La Perinola](#) (Revista de Investigación Quevediana)

[La rosa profunda](#) (Revista de creación y pensamiento)

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