

POESÍA ESPAÑOLA EN 2004

Túa Blesa

Universidad de Zaragoza

Según la web de la Agencia española del ISBN, se publicaron en 2004 nada menos que 1.777 libros de poesía española, lo que de ser cierto, y no hay ninguna razón para ponerlo en duda, ofrece una media de casi cinco libros nuevos cada uno de los días del año. Podrá parecer más o menos estremecedor, o tragicómico en una cultura donde los hábitos de la lectura son escasos, pero, sin que suene a excusa, se comprende a la vista de tal dato que lo que se diga en estas páginas no podrá ser más que un desvaído reflejo de lo que en la poesía española haya sucedido en el año pasado. Naturalmente, no es la cantidad de publicaciones, la imposibilidad de conocerlas todas, lo único que condiciona todo lo que a continuación se lea, sino que, y aunque sea obvio habrá de quedar consignado, la firma de estas páginas me hace responsable de los libros que se mencionan y de los análisis y juicios que se consignan.

Muy diferentes entre sí, según veo, juzgo que en todos ellos hay un algo de excelencia, de distinción. Y ello en un conjunto, no ya el total mencionado, sino los muchos libros de 2004 leídos, en el que creo que se alcanza un nivel muy estimable, lo mismo que a mi juicio sucede en la poesía española contemporánea, al margen ahora de que sean éstas o las otras las escrituras a las que se les concede mayor visibilidad. No he tenido en cuenta ni las antologías ni los volúmenes de poesías reunidas, sino nada más que los libros de poesía que se editan en ese año por primera vez.

Una vez seleccionados los libros para esta presentación o balance, aunque esta palabra me parece pretenciosa, he optado, en lugar de escribir un texto de conjunto que se planteara a partir de ejes generacionales o de comunidades estéticas u otros criterios que pudieran servir para agrupar los libros —aunque

quizá algo de ello se encuentre en la lectura—, por hacer una lectura individual de cada uno de ellos, casi como si se tratara de una reseña, sin ninguna preocupación por el texto global en que cada uno de esos fragmentos acabaría por insertarse y también sin tener presente —o al menos sin la intención de tenerlo presente— al escribir sobre uno de ellos, el resto de las publicaciones. En consecuencia, al igual que los criterios de selección, tampoco las estrategias de lectura, ni incluso los estilos de la escritura de cada una de estas notas, han respondido a un propósito único ni pretendido tener ningún tipo de unidad. Simplemente he respondido en cada caso a las incitaciones que las lecturas me hacían. Tómense, pues, como notas de lectura de libros muy diversos. Quizá esa diversidad no sea casual y pueda verse como una imagen de la gran diversidad de la poesía española contemporánea.

JAVIER ALMUZARA, *CONSTANTES VITALES* (MADRID, VISOR)

Constantes vitales, esos signos mínimos de vida, es título eficaz para un conjunto de poemas que, de un modo u otro, incide siempre sobre la muerte, asunto, pues, que otorga por paradoja una idea de unidad. O, sin paradoja, ya que es constante vital la muerte, su pre-visión —¿se podría nombrar otra más cierta?—, y es también constante en la vida de los poemas de este libro.

Continuando una tradición testimoniada por la literatura desde los textos más antiguos y que se corresponde con los ritos fúnebres ancestrales, con los enterramientos, que estarían quizá como un hito en la deriva a lo humano, la poesía salva, ya que no de la muerte, del olvido y así se declara desde el primer poema: “En recuerdo de [...] / empecé a construir / esta lenta elegía, / memoria del olvido”. Y esto se podría decir que es *Constantes vitales*, una extensa elegía, una sucesión de epitafios si se prefiere, los cuales, en sentido estricto, tampoco faltan. Escritura, pues, de la muerte y que busca vencer al olvido. Hacerlo memoria, ser testimonio “de no saberse más / que un puñado de tierra reflexiva / antes de ser ya tierra sin sentido”. Según esto, la muerte no viene, sino que estaría ya ahí, no sólo por pre- vista, sino porque lo vivo no es más que “tierra” que será entregada adonde pertenece, a la tierra.

La muerte de la que aquí se habla es la propia y la muerte en general. De hecho, no quedan rastros aparentes de que se rememore a los próximos, y hay que mencionar en este sentido que no pocos de los poemas están escritos “a partir” de otros textos, por tanto, a partir de los muertos de otros, y el resultado es una extensa elegía por todos. Pese a ello, no faltan algunos poemas donde sí se concreta por quién se habla, de quién se desea guardar testimonio y, entre estos, “Holocausto” me parece particularmente conmovedor. He aquí sus versos finales: “Grabado está en la historia el epitafio, / y nada purgará / del recuerdo este crimen, / porque en nuestra memoria / está la tumba que os

acoge.” Y es significativo que la memoria queda identificada ahí con la tumba, por lo que cabe deducir que lo que se recuerda es lo muerto.

La muerte, entonces, es el tema obsesivo, cabe decir, de la escritura de estos poemas, pero también se podrían caracterizar como inscripción en la memoria, ¿de qué?, de la muerte. Así, constantes vitales: *memento mori*.

ANTONIO CABRERA, *CON EL AIRE* (MADRID, VISOR)

De dónde surgen estos poemas se dice en el mismo libro. Como una exigencia de las cosas o de los sucesos, de algunos de ellos por lo menos, tal como se deja dicho en el primero de los poemas: “El crepitar / de unas ramas de olivo [...] el ímpetu del pájaro en el cielo, [...] el áspero / zarzal y la humareda me están pidiendo / una confirmación, su debido registro / entre lo que sucede”. Pero si escribir es responder a esa llamada, no acaba en ello, pues el poema que nace desde ese afuera es también el lugar para afirmar al propio poeta: “Necesitan / el sí callado que he de darles / para poder hacer en su existencia / un hueco a mi existencia muda”. Como dice ese mismo texto, “se trata [...] de un destino recíproco / de un mutuo ser en lo que es”. Así se afirma, pero hay que reparar que la existencia muda del poeta no encuentra un hueco para ser en el poema mismo, sino en la existencia de las cosas y parece que su escritura es la contraseña que le permitirá introducirse en ellas y allí existir o cobrar conciencia de su existencia. Doble exigencia de lo que es y por lo que se es.

Además del estado de simpatía común entre lo exterior y el sujeto, de ese darse vida lo uno a lo otro, está el que el poeta, esa representación de lo humano, no ocupa un lugar central, sino dependiente de ese hueco que la palabra le permitirá encontrar dentro de las cosas. Vivencia de lo natural y cercano, sin duda, pero de un modo que se desmarca de la visión antropocéntrica clásica y se hace mucho más viva al proclamar esa dependencia que al sujeto también lo alcanza. En cuanto dependiente, lo humano ha sido desplazado de su trono omnipotente y ocupa, sin más, un lugar entre lo existente.

Tratándose de un darse el ser, la poesía sólo puede ser canto, celebración y, así, se lee, dicho al aire: “Nombro tus huellas para celebrarte”. Preferentemente, lo que se nombra o canta es lo natural, pero una poesía exclusivamente campestre, por no decir bucólica, hoy día, en un mundo industrializado y mayoritariamente urbano, resultaría extraña. No faltan, pues, las menciones de coches, escaparates, un avión, etc. Con todo lo que de celebración ahí aquí, no deja de aunarse a una sensación de pérdida, de no llegar a atrapar lo que se manifiesta en torno. Así, a la contemplación de unos cardos o el vuelo de las águilas, le sigue: “Siempre estamos / en la proximidad más engañosa. / Estamos lejos aunque cerca estemos. / Qué pobre mineral, qué poso estéril / hay en lo incomprendido.” Cerca, pero lejos, percibiendo pero sin que se

pueda evitar el que haya un resto, algo que se resiste a ser aprehendido, es lo que da lugar a una elegía por la nostalgia de una comprensión última. Poesía, pues, del conocimiento, esto es, de su búsqueda, conocimiento que estaría no tanto en los libros, sino que “En el callar de afuera hay un decir más alto.”

MIGUEL CASADO, *TIENDA DE FIELTRO* (BARCELONA, DVD)

Como cobijo, el lugar del enraizamiento, una tienda de fieltro, por lo que no hay tal enraizamiento, sino una provisionalidad, un estar ahora aquí, luego allí. En el título, entonces, lo que se nombra es lo cambiante, lo efímero. Los poemas de este libro están hechos de las cosas, las cosas, más o menos fútiles, que pasan y que sólo se perciben en ciertos instantes: el descanso del trabajo en un bar, conversaciones sobre la guerra, el vuelo de una bandada de grajos, la recepción de una carta, notar que la otra persona respira dormida al lado. Se trataría, entonces, de retener con las palabras, de detener en ellas, momentos de emociones, de pequeños acontecimientos, en suma, los acontecimientos, pues, como se recoge en uno de los poemas, “Lo banal / y lo importante, dice la novela / de Atxaga, no tienen jerarquía: vivir / es sucesivo, intransigente / en su continuidad”. Lo que sucede, visto en su suceder, su sucederse —que es también su escaparse— y la escritura va nombrando, rescatando, lo que acontece y todo se presenta, en el fondo, como una celebración, si bien con un lenguaje cercano al cotidiano, de lo que se podría tener incluso por nimio, pero que es en definitiva lo que llena la vida.

Al destacar “El azar” como título de la primera sección, se está ofreciendo la explicación de qué es lo que impone la vivencia poética que se llevará luego a la escritura. Algo que se ve, que se destaca de entre la indefinida multiplicidad de lo que la mirada abarca, o una palabra que se manifiesta de entre todo aquello que se oye, etc., serán punto de partida, lo que se revela. El sujeto, entonces, está, si no a la deriva, sí en una situación en la que no toma las decisiones más que como copartícipe con el azar, en cierto modo gobernado por él. Pero esa coparticipación sólo podrá producir textos de verdad poéticos si se cuenta con poderosas habilidades de escritura, con el saber decir, una delicadeza, como es el caso en estos poemas.

No es, pues, el centro el lugar del sujeto, no la estabilidad, sino que su condición es la de la errancia. Para el sistema que la errancia impone no hay cobijo que enraíce, sino una tienda de fieltro que a cada momento se monta y se desmonta. De modo análogo, la vida, que sucede por sí misma y no menos la escritura según esta poética. Azar y errancia.

JORGE FERNÁNDEZ GONZALO, *UNA HOJA DE ALMENDRO* (MADRID, HIPERIÓN)

Como si se tratase de dar respuesta a la pregunta sobre si el mundo está ya ahí antes de ser nombrado o si es la palabra lo que da existencia a la realidad, Fernández Gonzalo escribe los poemas de este libro desde el presupuesto de que lo que es, por serlo, ya está escrito y la explicación se encuentra en el hecho de que hay una alianza indisoluble entre quien mira y lo mirado, quien nombra y lo nombrado y es tan radical esa alianza que entre esas dos posiciones no hay ningún tipo de precedencia, de distancia, sino que son un único lugar, las dos pertenecen al mismo instante y, por tanto, en lugar de representación por la escritura, habría que hablar de presentación y esto al tiempo que sucede que las cosas mismas se presentan ellas por sí en cuanto palabras: “Por qué decir, si el agua ya está dicha”. La mera existencia de las cosas las sitúa ya en el lenguaje o, mejor dicho, son ya lenguaje y la ecuación sería: existir es hablar, y viceversa.

Como consecuencia de esta inmediatez entre el sujeto que mira y habla y lo mirado y dicho, de ese ser palabra la cosa, hay en estos versos un incesante trabajo de tropos que transfiere acciones y cualidades del yo, de lo humano, a las cosas, a los elementos de la naturaleza, y viceversa. Así, por ejemplo: al alba “el campo / Se quita sus legañas, abre un poco los ojos”, o “El enramado / Forma manos dormidas”; y también: “el cuerpo se derrama / Como lluvia en las cosas [...] y con mi piel se nombra el aire”, o “Ésta es tu voz / Que germina y se espiga”.

Esta poética cuenta como uno de sus fundamentos con que percibir es hablar, sin que haya aquí tampoco mediación de tiempo, como consecuencia de lo ya señalado: “Muerdes una manzana, y es un acto/ De lenguaje, un testimonio / De comunicación”, pero resulta que también sucede lo contrario: “Y ya no puedo ni mirar los álamos [...] si no es con las palabras”. De este modo, dicción poética y sensación no son dos actos distintos, sino un mismo acontecimiento, dos nombres, quizá, de lo idéntico. Habla esto de la intimidad de todo lo existente, de su simultaneidad y unidad esencial. Hay, así, una génesis doble: la de las cosas dando a luz a las palabras y la de la palabra que funda la cosa, y esa duplicidad es tal únicamente como explicación de un gesto que es único. Gesto que habrá de tener por nombre poesía y que parece no consistir en nada que no sea “la certeza / De que el mundo se intuye y de que / Soy su testigo y como tal / Su Creador”. Y, si testigo se identifica con creador, el testimonio habrá de estar hecho uno con la creación: decir es hacer, pero a condición de que lo hecho es ya, en un antes sin tiempo, lo dicho. Esta singular lógica afirma, entonces, que la palabra poética no puede ser más que exacta.

Hay, pues, en *Una hoja de almendro* —y la ambivalencia de “hoja”: hoja de árbol, hoja donde se escribe es una señal que advierte desde el título la

simultaneidad de naturaleza y discurso que habla de ella— una rara originalidad de visión, de concepción y de escritura, que no deja de invocar a Claudio Rodríguez, pero que también tiene que ver con la experiencia zen, por la cual en la percepción viva de lo mínimo se percibe el mundo y ese instante es a la vez la presencia de lo eterno, además de que en ella lo mutable dice lo que no cambia, y en donde uno mismo se sabe mundo. Aquí la escritura es mundo, la escritura es yo y yo es mundo, mundo que dice al yo: “esta / Hoja de almenadro que celebra / Mi propio acto de celebración”.

Y: “Esta hoja son páginas / Donde se escribe la ecuación del mundo”.

ANTONIO GAMONEDA, *CECILIA* (TEGUISE (LANZAROTE), FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE)

La anécdota del libro: la gestación y el alumbramiento de un niña, de una nieta, es un dar a luz, dar a luz también a la escritura, de ahí que se haya dispuesto como lema previo “La luz es el primer animal de lo invisible”, tomado de Lezama Lima. A esa niña, a esa futura niña, hablan los poemas de *Cecilia*, incluso antes de su nacimiento: “Duermes bajo la piel de tu madre”. Se escriben, pues, estos poemas a lo-que-aún-no-es, a lo que se espera, a una esperanza, y esa luz todavía no dada a luz, esa promesa de luz, ya habita al yo que habla, una vez que se ha apoderado de él porque la palabra se anticipa al suceso: “Como si te posases en mi corazón y hubiese luz dentro de mis venas y yo enloqueciese dulcemente; todo es cierto en tu claridad: / te has posado en mi corazón, / hay luz dentro de mis venas, / he enloquecido dulcemente.” El movimiento que traza este poema sirve como poética. A partir del “Como si” con que se abre, que instaura el decir de lo que es nada más que fantasma, un decir sin referente ni interlocutor, y a pesar de ello, como si fuese discurso sin más, habiendo hecho suya la función de creación de mundos, de decir lo que no es, se pasa a un “todo es cierto” y, si ya esa afirmación supone un desmentido de un pensamiento de la escritura como ficcional —en su modalidad de ficcional como carente de verdad—, las frases siguientes ratifican tal gesto al enunciar, ahora en presente, como testimonio de lo real, cada uno de los contenidos de las oraciones a las que daba legitimidad el “como si”. Es, entonces, como si ese poema, la escritura, borrara el “como si” que en ocasiones se le atribuye como propio y se dijera más allá de esa modalidad, como si se dijera.

No lleva todo lo anterior, sin embargo, a una concepción de la escritura que no contuviera su propia crisis: “hablas con palabras cuyo significado desconoces. / Así es también mi pensamiento.” Crisis que llega a emparentar la dicción poética con la enajenación: “Estaba ciego en la lucidez pero tú has hecho girar la locura. / Todo es visión, todo está libre de sentido.”

Una vez más, la excelente escritura de Gamoneda.

DAVID GONZÁLEZ, *ANDA, HOMBRE, LEVÁNTATE DE TI* (MADRID, BARTLEBY)

La mirada de David González no ahonda en las profundidades de la existencia, por decirlo así aludiendo a lo que se suele dar ese nombre, y, sin embargo, su visión de la superficie acaba siendo de una hondura sin límites. Escritura, pues, de las superficies, que no superficial, pues ¿qué no estará en la superficie? Y una escritura que se manifiesta confesional, autobiográfica, testimonial, en fin, narrativa y no sólo en aquellos textos que son prosa, que son límites entre el poema en prosa y el relato, sino de un modo general.

La posición que asume el yo, identificado en alguno de los textos como David o David González, es siempre la del testigo de vista: “A la hora de la verdad, y yo era testigo de ello, testigo de cargo”, se lee, y un testigo que ni calla ni disimula lo que vio o vivió, pues, como declara, “Es mejor, siempre que sea posible, decir la verdad” y por lo que parece siempre, o casi siempre, le es posible decir la verdad. El problema que se plantea no es en absoluto banal y otro pasaje de este libro vuelve sobre él: “las palabras / hermosas, ya lo escribió Lao Tse, no dicen / la verdad, o no toda la verdad”. David González no selecciona precisamente las que constituyen el léxico clásico de lo bello, no las “poéticas”, sino que escribe con la lengua de todos los días y, dentro de ella, en un registro coloquial que no evita los vulgarismos e incluye algunos términos de argot, según pide el decoro, pues los asuntos de que trata, las escenas e historias de sus poemas, están entresacadas de lo cotidiano y en particular de un estrato social que es el de los desheredados. Al margen de otras interpretaciones que aquí no interesan, el uso de estas formas verbales ha de verse como una dignificación de las mismas, pues que acceden a la literatura, al tiempo que hacen al discurso poético en general más rico y más apropiado a la realidad por cuanto recoge una de las caras de la realidad en la que vive.

Situarse, pues, en la posición de decir lo que se ha visto, pero naturalmente esa mirada es selectiva y destaca algo de lo real: es lo sórdido de la sociedad del bienestar. Ahora bien, hay que agregar que cuando rompe a hablar lo hace sin contemplaciones, de manera que el propio sujeto que habla —y que, de una u otra manera, acusa, pues ahí está su visión de que el hombre está caído— no deja de examinarse a sí mismo y de decirse sin benevolencia alguna hacia él, lo que lo legitima cuando señala con sus palabras duras.

Poesía realista, sí, incluso tremendista para algunos, pero que hace pali-decer las ínfulas de realismo que se leen en ciertos libros de poemas.

CHANTAL MAILLARD. *MATAR A PLATÓN SEGUIDO DE ESCRIBIR* (BARCELONA, TUSQUETS)

La escritura de *Matar a Platón* plantea la cuestión de cómo llevar a cabo la escritura de un acontecimiento y cómo “un acontecimiento, al contrario que una idea, nunca puede ser definido” por ser “simple y complejo al mismo tiempo”. Se habla, pues, aquí de la escritura misma.

El dispositivo es el de una escritura doble —simple y compleja al mismo tiempo—. El texto se escinde en dos y uno de ellos, poemas en verso, ocupa el centro de la página, mientras que el pie lo recorre otro. El primero, el central —aunque “central” ahí ya tiene un significado desplazado, pues ¿cuál de dos textos podría ser tenido, más allá de la distribución sobre la página, como centro?; lo mismo cabe decir de ese texto en cuanto principal—, narra, o intenta narrar, el atropello de un hombre, el desvalimiento de una niña que aún aferra su mano, los curiosos que llegan, la conmoción del conductor del camión, etc. Intento de narración de un suceso, de algo real, pero, como dice el libro, “Lo real acontece / en lo abierto. Infinito” y por ello la voz, que habla a un usted —que, pese a no tener ninguna identificación, supone la concreción del acto de discurso—, fluye marcada por la duda de su propio decir. Así, el texto pone en escena la posibilidad de su imposibilidad.

Por su parte, el texto al pie da cuenta de cómo un amigo anda escribiendo unos poemas y ha pedido consejo a quien habla. El título, “extraño”, es “Matar a Platón” y de lo que trata es de “una mujer que es aplastada por el impacto de un sonido”, donde se reenvía al verso inicial del texto principal: “Un hombre es aplastado”. Doble texto, entonces, que guarda en el pliegue de su doblez una relación que es simple y compleja. Más que un diálogo una dispersión de lo real en palabras que se abren a otras palabras que, reales ellas, desbordan la realidad y a su vez se desbordan ellas mismas, de ahí la insuficiencia de nombrar esta escritura como diálogo y quizá conviniera mejor hablar de una polilogía.

Y, en general, tal sería la escritura. Con las palabras, al hacerse texto, sucede como con los curiosos que atrae el atropello, que “Crecen desde los huecos [...], desde / la trama, el argumento, / complicando la historia / [...] crecen en todas direcciones, / dispersando complican, / añaden, superponen, indagan desde dentro / lo que fuera no alcanzan, gigantesco / cuerpo vampiro”. Así, la escritura habrá de ser la posibilidad de la imposibilidad del sentido. *Matar a Platón* es, entonces, quebrar la estructura idea-palabra, la de la representación, pues lo que sucede es que la palabra no representa, sino que se presenta y lo hace con los efectos que los versos citados han dicho. Todo ello conduce a que el acontecimiento, eso sobre lo que se pregunta en el libro —“¿qué es *lo que acontece?*”— sin que se llegue a aventurar una respuesta, es la palabra. Y hay que recordar ahora que el libro había dicho que “un acontecimiento, al contrario que una idea, nunca puede ser definido”.

El acontecimiento y la palabra, por continuar todavía con esta doble denominación, suponen lo que se dice que sería una de las razones de Platón para su exclusión de los poetas, su sospecha de que éstos pudieran llegar a mostrar “que cada ser no participa de su idea sino, al contrario, de todo aquello que él no es”. Que la palabra no tiene una esencia es así porque, como dijera de Saussure, en la lengua sólo hay diferencias; en cuanto a la noción de acontecimiento, habrá que tener en cuenta que uno de los lemas iniciales del libro está tomado de Gilles Deleuze y dice: “El acontecimiento no es lo que ocurre (accidente), es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace seña y nos espera. [...] es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido, lo que debe ser representado en lo que ocurre.” Esa inserción primera deja claras las cosas.

En el poema final va a cobrar protagonismo un elemento que en *Escribir* volverá a parecer en un momento también destacado: “Toda verdad repite lo inefable, / toda idea desmiente lo-que-ocurre. / Pero las construimos / por miedo a contemplar la enorme trama / de aquello que acontece en cada instante”. Según esto, es tan pavorosa la realidad, su multiplicidad es tan monstruosa, que, con afán de escamotearla, de superar lo inaprensible, incomprensible, se recurre a la verdad y a la idea. Líneas de fuga, pues, para no ver, pero son formas de huida que exigen ser dichas y todo parece resolverse en un callejón sin salida.

“Escribir” es un poema extenso, marcado por la repetición de “escribir”. Siendo, pues, el hilo de ese discurso “escribir”, su referencia es impersonal o general, aunque no falte alguna presencia del yo que escribe a través de formas verbales o pronominales. Pero es de notar que “yo” no se hace explícito hasta transcurridas varias páginas de texto y, una vez que se hace presente, ya no volverá a leerse. Cuando se muestra, y se reitera, por cierto, es en estos versos: “yo no soy ningún héroe / yo sólo escribo / para colmar la distancia / entre mi miedo y yo”. Ilegible en todo el resto del poema, se da ahí una saturación de “yo” y precisamente entre sus manifestaciones es donde regresa el “miedo”. Así, sin negar por esto, que el impulso de las múltiples otras razones que se enumeran, parece que debe leerse el miedo como la más poderosa. ¿Miedo?, miedo ¿a qué? Miedo al dolor, que se nombra una y otra vez y, en fin, a la muerte.

CARLOS MARZAL, *FUERA DE MÍ* (MADRID, VISOR)

“Fuera de mí”, la expresión elegida como título, atrae, como mínimo, dos significaciones. Es, por un lado, una fórmula que nombra la enajenación, una pérdida de la conciencia, pero dice también que el arte, la escritura, es el gesto de sacar de uno mismo y arrojar al afuera, a la lectura, aquello pertenece al adentro, lo íntimo. Ahora bien, no parece que haya que optar por alguna de esas significaciones, sino que ambas son igualmente operativas, pues, como

declara “A cappella”, el poema-prólogo, la poesía persigue ser “canto” —lo que en la tradición española remite, cuando menos, a los proyectos de Claudio Rodríguez y José Ángel Valente—, un canto que ha de sonar “en coro [...] con los desafinados de la tierra”, de manera que esa palabra que surge desde la intimidad, que es de uno, busca —y diré aquí que alcanza su objetivo— el ser palabra de todos, por eso es legítimo que se diga “soy mi tribu”. Nada, pues, de ensimismamiento, sino todo lo contrario. Ahora bien, para que ese propósito no acabe en el fracaso, el poeta ha de hacer suya una posición en la que deberá estar fuera de sí, la de la salida del yo, desde el yo y con el yo, que lo llevará a entonar un “himno primordial”.

Hay en *Fuera de mí* la convicción de que escribir es crear mundo, tanto que incluso “Mis sílabas son cosas”. Crear mundo es, para empezar, crearse a sí mismo, construirse un lenguaje en el que darse lugar, “hablar por hablar [...] para saber que estoy al proferirme” —y repárese en la eficacia poética del uso ahí de “hablar por hablar”, frase de la lengua para querer decir que se habla sin nada que decir, sin sentido, y que aquí sólo puede leerse invertida, como si fuese la forma más significativa del hablar, si no es que deba tratarse de la única habla posible—. El poema da testimonio del ser del poeta, pero no a los lectores, sino a él mismo, quien se encuentra en esa exterioridad. El poema, lo creado, crea, pues, al poeta, en cuanto poeta y en cuanto ente y ello por una transitividad general, tal como se lee en “Cuanto está respirando, te respira”, y, en consecuencia, lo que dices te dice y a quien hablas te habla. Así es el canto. Y hay en ese canto, o sin más lo es, un gozo de decir, por el decir y en el decir; y en el decir el gozo de las cosas se encuentra y se desvela el sí mismo: “Cierra los ojos para ver más claro / y sal fuera de ti para morar contigo”. Se da con ello el que la salida de uno mismo, el “fuera de sí”, conduce el reencuentro y la reconciliación consigo mismo: fuera de sí que es a la vez un entrar en sí, un cobrar, o recobrar, la conciencia, y también un entrar en los otros, los desafinados, la tribu —ese término que sí, por un lado, acerca a unión casi de naturaleza animal, por otro, inscribe de manera inevitable a Mallarmé—, lo que al tiempo da sentido a ese “himno primordial”. Además, el “cerrar los ojos para ver más claro” se resuelve en esta poética como una paradoja sin contradicción ni paradoja alguna, pues es lo íntimo lo que al fin se dice a los otros y se dice porque en realidad les concierne, les pertenece, no en vano se trata de una palabra tribal. Ver con los ojos cerrados lleva al canto, pues es, según la tradición que hace del ciego un vidente, el que más ve y “A más ver, más ser, más aleluya”; es decir, a más ceguera mayor iluminación y, así, al canto.

Todo apunta en esta visión de mundo a algo como una simpatía cósmica en la que no queda fuera nada, ni siquiera el lenguaje, sino que éste participa de ella, está en ella y no sólo en cuanto porción de la materia general, que tam-

bién —por lo que podrá afirmarse con todo sentido que la rosa de la idea se hace “de carne en las palabras”—, está en ella como gran fuerza de cohesión, de unión íntima entre lo interior y lo exterior, yo y el otro, palabra y cosa, además de que permite unir lo diferente también en el discurso, o quizá por ello. Todo, en fin, está en danza trópica y, así, el poema “Tropismos” se permite señalar una analogía sintáctica, y semántica por tanto, entre “Tropismos de vivir”, “Tropismo de la carne”, “Tropismo de pensar” y, en fin, “Tropismo de morir”: “No hay nada majestuoso que no baile”.

Fuera de mí es, en definitiva, la expresión poética de quien, saliendo de sí, ha tomado conciencia de sí perdiéndola, también de su función de poeta, ha tomado conciencia del mundo y no menos del lenguaje.

KEPA MURUA, *LAS MANOS EN ALTO* (MADRID, CALAMBUR)

Las manos. La mano.

La mano como extremo del cuerpo que ha elaborado su propio lenguaje: la mano que detiene, la que se tiende abierta en el saludo, la mano que acaricia, con ella se agarra, se suelta, la que empuja, la que golpea, la que dispara, las manos a la cabeza, frotarse las manos, la mano que pasa las páginas, el gesto con que se llama, la que se extiende en el ofrecimiento del don, tantos y tantos signos, tantos usos: la mano. Y, en fin, se levantan las manos: es el signo de la derrota y la rendición. *Es Las manos en alto.*

Este gesto, las manos en alto, simboliza bien lo que estos poemas dicen: derrota y rendición. Dicen de gentes derrotadas por esto, por aquello, pero sobre todo “entregados antes de tiempo / en las fauces de un enemigo / del que por ser eterno / desconocemos su identidad / y su existencia”. Es, entonces, este libro una gran elegía por los seres, vencidos desde el inicio mismo. Elegía llena de serenidad, casi como si únicamente tratara de describir, como desprendiéndose de las emociones, una realidad, la realidad.

Si el punto de partida es esa derrota general, original, los poemas irán presentando toda una colección de derrotados y rendidos en diversos lances de la vida, de los cuales no se especifican las circunstancias concretas, más allá de algunas señales mínimas, de entre las cuales se repite en no pocas ocasiones, la pistola que vence, los disparos, metáforas o indicios de una situación de terror, aunque, puesto que nada se concreta, el libro se abre a la universalidad. Galería de perdedores, “Los que nunca hemos tenido / una pistola en las manos”, a los que rodea un silencio, y no faltan aquellos a quienes vence el amor.

Este desastre está dicho con un lenguaje adecuado a la serenidad con la que se habla: sencillo, directo, testimonial, como si se preguntase por qué habría de ser grito la palabra si se está ya vencido de antemano.

Y, si “Escribir es matarse despacio”, el poeta está también con las manos en alto.

Al final, la mano escribe *Las manos en alto*.

LEOPOLDO MARÍA PANERO, *ERECCIÓN DEL LABIO SOBRE LA PÁGINA* (MADRID, VALDEMAR) Y *ESQUIZOFRÉNICAS O LA BALADA DE LA LÁMPARA AZUL* (MADRID, HIPERIÓN)

Nombrar la nada: “Cabeza derruida ante la nada” (*Erección*) e incorporado una vez más en su escritura el verso de Guilhem de Peitieu “Farai un vers de dreit nien”, por citar tan sólo dos pasajes de un discurso que, erre que erre, regresa al intento de hacer de la nada, del vacío, tema, forma, expresión: poesía. Así, se dice “nada”, se dice “vacío”, se dice “ruina”, se hace materia de la escritura la propia destrucción o no se dice casi nada, como en “Y dice oh y ah” “Dios mío qué solo se queda el poema / Que dice oh y ah” (*Erección*). Tan arraigada está esa poética, que, por lo demás, no es sino deudora de, entre otros, Hegel y Mallarmé, que termina por tener un carácter religioso y quizá de ahí provengan las numerosas inscripciones de “rezar” y similares. Rezar a la nada para que la nada sea y se manifieste en el poema y en el mundo, tal parece la concepción de donde vienen estos poemas. Entre otros casos: “Soy el rey de la nada / y rezo porque ya no existo”, “el único rezo por que el no ser no sea como el ser” (*Esquizofrénicas*); “Ah flor de la nada / que es el poema”, “Oh agujero hecho para cobijar la nada / y acogerla allí como un rezo” (*Erección*). Un hálito sagrado se exhala por toda esta escritura: “Desnudo me arrodillo ante mí mismo / y rezo por la sílaba en el bosque” (*Esquizofrénicas*). Sistema éste con el que se conectan los nombres de todo tipo de divinidades y esoterismos. Pero “Odio a Dios” (*Erección*).

Por otra parte, ese reiterar la nada no es por nada, sino, entre otras cosas, por expresar que la vida es eso: nada, entonces ¿qué debería ser dicho en el poema, esa palabra proferida cuando el discurso es por nada y para nada?

Una práctica ya clásica en la poesía de Panero es la amalgama de citas y referencias, acompañadas en numerosas ocasiones por una frase de atribución: “Toi qui sur le néant en sais plus que les morts / Mallarmé dixit” (*Erección*), “you heat me with the flower [por: you hit me with a flower] / Lou Reed lo dijo” (*Esquizofrénicas*), por poner algunos de los innumerables casos de lo que es ya un estilema panerresco. Decir para decir lo que otro dijo, la escritura como repetición: no es sólo que ésa es ya una forma de decir nada, pues que a estaba dicho, sino la conciencia de lo que la literatura, y la cultura en la que ella vive, es: repetición, por mucho que se suela denominar tradición. De ahí que se nombre al poema como palimpsesto “oh Palimpsesto, página sobre página” (*Erección*) y es cierto, Panero traza su escritura sobre otros trazos,

incluso sobre sus propios versos. Como cualquier otro, pero él lo sabe y deja constancia de esa ley: “Voz en la voz” (*Esquizofrénicas*).

No puede quedar sin mención el que en la escritura de Panero se dan cita el léxico tópico de la poesía y el escatológico, tan ausente en ella, “rosa” y “excremento”, pongamos por caso, en un enredo indisoluble. La doble cara de la ley: su acatamiento y su infracción, como sin lo uno o lo otro el poema estuviere incompleto, vacío.

Final: “Aquí estoy yo, Leopoldo María Panero” (*Esquizofrénicas*), “Ah trigo del silencio, fruto del silencio / Fruto de la nada, Eckhardt lo dijo” (*Erección*).

LORENZO PLANA, *LA LENTA CONSTRUCCIÓN DE LA PALABRA* (BARCELONA, DVD)

Pasó la juventud y es vista, al igual que la niñez en el tópico moderno desde Baudelaire, como, aunque “atolondrado, “un paraíso”. Se escribe, por tanto, desde la conciencia de un tiempo ido y ello lleva a que el sujeto se presente como muerto y esa condición, bien que ensoñada, trae todo un conocimiento nuevo en el regreso de lo pasado: “Entonces, tras mi muerte, regresó/ el pulso del reposo verdadero. / El soñoliento despertar del niño, / el baño cálido del agua inmóvil / y el manso vuelo de la sobremesa / volvieron cautelosos junto a mí.” Morir como trance necesario para de algún modo renacer o, al menos, hacer renacer los recuerdos, para reencontrarse, para hacer todo más cierto, incluido uno mismo, pues “La muerte afirma la naturaleza”.

Si esa experiencia decisiva se exige es porque hay que salir de la sensación de irrealidad de lo real, incomprensible —“No comprendo la vida”— y sumergirse en otra instancia que se presente como más real, aunque se sepa no empírica, así se puede llegar a afirmar que “Yo soy mi sueño”. Y esta ensoñación es poderosa. No sólo trae la posibilidad de que retornen los recuerdos del pasado, sino que incluso llega a inscribir la fantasía de la vida fetal. En efecto, en “Esfera”, se lee: “Tú estarás en el centro de una esfera, inmune a las afrentas de enemigos [...] tú llegarás a estar a salvo, / igual que en lo profundo de una madre”. Siendo así, en estos poemas habrá que leer un profundo rechazo de la realidad, una insatisfacción básica, y así se dice que “Debo encontrar el más allá en la vida”. Con todo, hay en *La lenta construcción de la palabra* un sujeto que ama, que se dice “estás vivo ante todo”, que da vida. Cuando escribe tras su muerte, no deja de registrar que “es falso que mueran los cadáveres” y es que, bajo la tierra aún dan vida: “¿cómo podría el cielo ser tan claro / si no estuviera hecho de mis ojos [...] Los árboles ... ¿no sabes quién sostiene / los amplios troncos llenos de salud? / Son mis brazos”. Así, estos poemas avanzan por una senda paradójica y ahí está, creo, su misterio.

MIRIAM REYES, *BELLA DURMIENTE* (MADRID, HIPERIÓN)

En frase que no deja de recordar a Walt Whitman, el verso primero de este libro advierte que “Mi cuerpo desnudo está aquí”, lo que viene a ser toda una declaración de cómo se concibe la escritura: como una extensión del cuerpo, de la vida, tanto que el resultado, el poema, conserva para siempre su ligadura con el lugar de donde procede. Es también una afirmación de que se escribe desde la experiencia propia de las cosas, desde el dolor sufrido, desde los goces. Ahora bien, el mismo poema añade: “Mi cara no es mi cara” e introduce a continuación una muñeca que, si por una parte puede leerse como un símbolo de la niñez, se impone como elemento de representación y, así, la escritura poética que contiene recuerdos, incluso datos de la propia vida, es ya, en cuanto escritura, otra cosa, otra que se constituye a distancia de la vida. Con todo, se trata de una escritura que se presenta como autobiográfica. Así, tras el poema que funciona como prólogo, se lee el nacimiento, con indicación precisa de la fecha, y se cuentan el parto y sus dificultades, “Parto” será el título de la primera sección, que se extiende a mucho más que el mencionado acontecimiento.

Por otro lado, la clave autobiográfica se corresponde con una homología entre la vida y la tarea de escribir: tanto en una como en otra, se da inicio a numerosos proyectos que al final que no llegan a ninguna parte: “Sobre el papel me sucede lo mismo que fuera de él: / mi vida es un puñado de comienzos / suspendidos”, lo que sólo queda contradicho por la lectura de los poemas de este libro, que sí ha llegado a su fin.

Si se leen como una historia, y no faltan motivos para ello, los poemas de *Bella durmiente* narran la historia de una mujer que decide liberarse de la madre, “me chuparías la cabeza como a una gamba”, del padre, “Cuando el rey de la casa entraba / había que correr a la puerta / con zapatillas, cerveza y reverencia”, el aprendizaje forzado del sexo, el amor, la enfermedad, la soledad, etc. Se trata, pues, de poner en texto la memoria que se impone con su poder: “Aún no sé ponerme aparte de lo que viví: / dominar la memoria, / zorra inexorable más fuerte que el porvenir”. Y todo, como muestran ya los fragmentos transcritos, con un lenguaje llano, *sermo humilis*, tal cual corresponde a la materia de la que se habla, si bien no falta el juego con el lenguaje, entre lo infantil y el recordatorio de ciertos poemas de Alberti: “Inevitablemente nos ponemos / éticas patéticas pelenpenpéticas / pesadas peludas pelenpenpudas”.

La sección última, “*Bella durmiente*”, introduce a este personaje, *Sleepy Beauty*, para hablar de él como un desdoblamiento del yo que ha protagonizado las dos anteriores, en lo que es marca del saber la distancia que la escritura autobiográfica mantiene con respecto a la vida. *Sleepy Beauty*, por lo demás, no hace sino encarnar el lugar del yo anterior: la mujer asediada por el deseo de los hombres, la mujer que reconoce el fracaso de sus iniciativas y su propio deseo: “al cerrar los ojos, / se le emborronaron los sueños”.

JAIME SILES, *PASOS EN LA NIEVE* (BARCELONA, TUSQUETS)

Con un repertorio amplio de formas poéticas y a partir de situaciones de habla que van de la experiencia reciente a la rememoración de pasajes del pasado, *Pasos en la nieve* es un recorrido por un espacio sin lugar alguno, como es aquel en el que sucede la pregunta sobre el yo, o yoes: sobre el yo recordado, sobre el yo que recuerda, sobre el yo que escribe y sobre el yo que se pregunta por sí mismo escribiendo.

Así, aparece una y otra vez la distancia de ese desdoblamiento: “En ella [la forma poética] no estoy yo, / pero lo soy a veces” o “Vivir tal vez consiste sólo en esto: / sentirse otro dentro de uno mismo”. Ese preguntarse, que es un pensarse, un sentirse, viene a ser la esencia de esta escritura y se configura como un teatro —“El yo es, pues, el único escenario” dice uno de los poemas—, en el que yo, el vivir, se escenifica y yo se presenta para representarse en yo, para verse, para hablarse, dando lugar con ello a una fantasmagoría del ser, pero, como si se renunciase a toda metafísica, esa distancia que se ha abierto en el interrogarse no resulta ser una instancia que se sustenta en nada, sino que va a ser nombrada como el lenguaje. Así, en “Marea negra”, por ejemplo, que se inicia en la interrogación central de *Pasos en la nieve*: “Quien habla dentro de uno / ¿es otro o es el mismo?” y se lee enseguida “La nada que se escucha. / El rumor del vacío”, donde “nada” y “vacío” cobran cuerpo en la palabra, pese a que sea denominada como “rumor”, esa forma, si no degradada, si incomprensible de lo verbal, el caso es que “se escucha”. A un trance así es al que este paseo —en la nieve, donde las huellas son fugaces, huellas que ya se están borrando desde el instante de la marca— conduce.

Lenguaje, pues. Sin embargo, ese no es todavía el punto de llegada, no la respuesta, tan sólo una etapa del tránsito, pues la fórmula de la indagación regresa en “¿Signos de qué?”, para añadir: “De nada. / Signos sólo de signos”, desdoblamiento abismático semejante al que se despliega desde yo. Ahora bien, esos signos que remiten a signos, que están por signos, signos en el lugar de otros signos, son lo que se inyecta en la abertura del abismo, lo que llena el vacío —como la palabra ocupa el espacio del silencio— y dan sentido a todo: “Hoy y mañana y siempre / volver, siempre volver / a la palabra, himno de la verdad del ser.”

JOSÉ-MIGUEL ULLÁN. *AMO DE LLAVES (RENSAKU)* (MADRID: LOSADA).

Quizá no haya en la poesía española ninguna otra que tenga una marca más huidiza que aquella cuya firma dice “Ullán”, tanto que si se me pusiera en el trance de darle un nombre creo que no podría elegir ninguno distinto a “metamorfosis”. Así, su obra se va componiendo a base de libros de estilo o “autoría”

únicos, cada uno único. Como si del trabajo de un poeta nuevo se tratara, *Amo de llaves* significa en ese conjunto una forma, una firma, nueva. Es ahora la del *rensaku*, nombre con el que se designa una sucesión de *jaykúes* —sigo aquí la grafía del propio Ullán— que, si bien independientes, comparten alguna unidad de tema y se presentan para ser leídos como un poema único.

La unidad en este caso, tal como lo advierte en Nota el autor, es que “hay dos palabras, *amante* y *ojo*, que son presencia fiel a cada paso o tropezón del *rensaku*”, esto es, son estas dos palabras las que hacen de la serie de *jaykúes* un *rensaku*, si bien las mencionadas “pueden aparecer representadas con todas sus letras, pero también con el concurso de sus acciones, cercanías, anagramas y sonidos”, de manera que esas claves se desparraman en sus afinidades o conexiones, sea cual sea la índole de la ligazón. Todo ello supone ya un considerable conjunto de reglas a las que cada uno de los textos habrá de someterse, además de cumplir con el precepto de las diecisiete sílabas y su reparto en versos, aunque todavía las mencionadas no son todas. Y es que Ullán añade una constricción más a sus *jaykúes* y que no pertenece a éstos en la tradición japonesa, si bien sí la hizo ya suya José Juan Tablada, y no es éste un paso cualquiera en la escritura *jaykista* hispánica: la rima de los versos impares.

De todo lo anterior se deduce que la escritura de *Amo de llaves* pone en texto un programa que es un intrincado conjunto de reglas que se puede ver como un reto, una prueba para el escritor, pero más allá de esto tal anudamiento de imposiciones se muestra como una imagen, y muy adecuada, de lo que la literatura es. Pues, en efecto, lo literario es siempre la aceptación de unas leyes, formales, temáticas, lingüísticas en suma, por parte del texto nuevo, parte de ellas tradicionales, parte no, y ello es así aun cuando la escritura se presente como un desafío o incluso como una ilusión de ruptura con el entramado que en cada momento constituye el sistema literario, y lo será porque la infracción invoca la ley que infringe, la exige, tanto como lo hace el sometimiento, bien que a cada una de estas actitudes se les otorgue un valor de signo contrario.

Ullán, pues, parte de las dichas constricciones y escribe unos *jaykúes* de asuntos más que variados, que se fundamentan en el ingenio, en el humor, en lo que se inscribe en algo que al *jaykú* le es tradicional y, por qué no decirlo así, en la gracia, en que a Ullán le es propia.

KIRMEN URIBE, *MIENTRAS TANTO DAME LA MANO* (TRADS. KIRMEN URIBE, GERARDO MARKULETA Y ANA ARREGI, MADRID, VISOR)

Las dudas que en ocasiones se suscitan sobre si es posible —o eficaz, etc.— la narratividad en poesía sin que resulte erosionada la poeticidad del texto podrían quedar resueltas, si no de otros modos, por la lectura de la obra

de Kirmen Uribe. En efecto, basta leer “Mahmud”, “El anillo de oro” o bastantes otros poemas más para saber de una vez para siempre que a la escritura poética le pertenece, no menos que a otras modalidades literarias, la posibilidad de narrar sin que ello implique nada que pudiera juzgarse como prosaísmo. Antes al contrario, los poemas citados, y otros más, narran historias de un modo que evoca la magia de la gran cuentística, como puede ser el caso de tantas de las páginas de *Las mil y una noches*; allí y aquí hay una misma naturalidad en el decir, un mismo y poderoso efecto final, en fin, esa magia a la que he aludido.

Y para estas bellas y emocionantes narraciones poéticas, Uribe no necesita acudir a ningún hecho extraordinario, se basta con historias comunes, muy de la vida cotidiana. No falta, sin embargo, lo imaginado, y como muestra ahí está el extraordinario poema dialogado —y esto es ya una extrañeza— “Partida de ajedrez Aresti-Duchamp”, donde los dos artistas, en el cielo, juegan una partida y conversan, sin que falten las reflexiones sobre el arte. Entre otras cosas, Duchamp recuerda cómo dio por terminada su pintura “Gran vidrio” sin que en realidad la hubiera acabado, y dice en la conversación que “A mí no me gusta terminar las partidas.” Hay, pues, un interés por el inacabamiento, lo que, unido a que el poema “Gadda” concluye con el juicio de que “En los fragmentos / reside la esencia de la realidad” nos trae una poética de lo fragmentario, de la que serían muestras las historias de los poemas de este libro. Pero lo inacabado no es sólo la obra de arte, la escritura, lo es también el mundo, al que quizá el arte viene a agregar algo de eso que le falta.

JORGE URRUTIA, *EL MAR O LA IMPOSTURA* (MADRID, VISOR)

La trama de este libro está en volver a Ulises, en volver a recorrer el tópic del *homo viator*, del que Ulises se erige como modelo y símbolo, pero con vendrá no olvidar la comparación, y las metáforas derivadas, de la escritura con la navegación marítima, sistema expresivo que ya en la literatura antigua era un lugar común y habla bien de la incertidumbre, la del viaje, que gobierna la escritura, su meta y su derrota. Con ello, en el título del libro, *El mar o la impostura*, “mar” se lee también como una metáfora y es un primer índice del desplazamiento. Y, si esa palabra del título, la que adelantándose al libro le da nombre, se descubre —en sus encubrimientos— en esa apertura, parece sugerir que la lectura de estos poemas está también abriéndose a cada momento, de manera que esa tercera persona de la que se habla, “él”, “un hombre”, “el viajero”, puede —o ha de— verse como una metáfora del yo, un yo universalizado. En fin, resulta que además, si “Un hombre es un viaje, una escritura”, todo termina por encadenarse o, mejor aún, superponerse, de un modo que “mar”, y cualquier otra palabra, está ahí sólo en cuanto está por alguna

otra. Siendo así, cobra toda su significación, o sus significaciones, la “impostura” del título, que estaba ya ahí equiparada a “mar”, que es a su vez la escritura y la cadena de movimientos que se genera a partir de ese primero.

Acogen estos poemas los motivos clásicos, Ítaca, Calipso, Troya, naufragios, etc., que se entrelazan con unas situaciones actuales, como es el caso de que se pongan telegramas o se lea a Valéry junto a su tumba y lo que se lee es *Le cimetière marin* y resulta que se reescriben algunos de sus versos. Tiempos y lugares de ayer y de hoy que se funden en unos tiempos y espacios ácronos o universales, análogos entonces al sujeto, como ya ha quedado dicho.

¿Y el viaje? Unos versos de “La verdad del poema” responden a la pregunta: “Se ha encontrado hecho texto de un texto de sí mismo, / que fue eso el viaje. Ha retornado a Ítaca. / Desconocía / que Ítaca era él mismo.” Así, la escritura es una experiencia sin fin, sin logro alguno que no sea el propio escribir: tomar la palabra, el mar o la impostura. Todo un juego de desdoblamientos desplaza lo que fue en su momento el objetivo para transformarlo en otra cosa y, en último término, la meta se descubre ser el punto de partida.