

## ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA POESÍA EN 2007

Ángel L. Prieto de Paula  
*Universidad de Alicante*

Hay años que, en lo tocante a la poesía, se recuerdan por un libro, una antología, o sólo una alguna algarada poética que no tarda mucho en desleírse hasta convertirse en (casi) nada. 1944 es el año de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso; 1953 de *Don de la ebriedad*, de Claudio Rodríguez; 1966 de *Arde el mar*, de Gimferrer; 1970 de la antología de José María Castellet *Nueve novísimos*; y así... A veces la conexión entre el año y el fenómeno poético en cuestión se establece *ipso facto*. Otras veces no nos damos cuenta de ello hasta mucho más tarde. Al considerar esta segunda posibilidad, entiendo que un panorama analítico como éste habrá de ser confirmado o, más probablemente, corregido por el tiempo: y esto no es sólo una manera de poner la venda antes de la herida; también, y sobre todo, un reconocimiento sincero de la precariedad de nuestros juicios cuando se aplican a una realidad amplia (y por eso difícil de abarcar) e inmediata (y por eso difícil de valorar asépticamente). El campo de análisis es muy amplio –varios centenares de libros que hemos leído, unos más profundamente que otros; y sólo son una parte de los que se han publicado, muchos de los cuales no han llegado a nuestras manos–, y la distancia que aplicamos a la materia de estudio es aún demasiado corta. Gajes de un oficio, el de crítico, que nunca como ahora ha estado tan expuesto, a su vez, a la crítica ajena.

Apuntado lo anterior, no tengo la impresión de que 2007 haya supuesto un punto de inflexión determinante en el camino de la poesía española. El que así hubiera sido nada querría decir de la calidad de las obras aparecidas durante ese periodo; tampoco a la inversa. Precisamente la consolidación normalizada de determinados autores jóvenes es un síntoma de normalidad que impide o dificulta, en

relación con lo anterior, esos cambios abruptos que van unidos a la sensación arrebatadora de novedad que aquí, según opinamos, no se produce.

Para justipreciar la poesía de una época, no sólo cuentan los títulos nuevos que aparecen en las librerías, ni, dentro de éstos, aquellos que corresponden a los autores más jóvenes o emergentes. También lo hacen, y no en pequeña medida, las reediciones de otros ya publicados, y muy singularmente las obras completas y, cuando no, las antologías de poetas más o menos recientes, pero ya considerados clásicos, que sirven o pueden servir de modelo estético a los que están en pleno proceso creativo. Como una manera de poner algo de orden en el maremagno, proponemos aquí un repaso a la poesía de 2007, rigurosamente nueva o no, en grandes bloques que atienden a la sucesión diacrónica de los poetas.

Si nos centramos sólo en los autores del siglo XX ya clásicos, destaca entre todos ellos Juan Ramón Jiménez, por la circunstancia de que, entre 2006 y 2008, fechas de los cincuentenarios de la obtención de Nobel, la primera, y de su muerte, la segunda, se está viviendo un proceso de reedición de toda su obra al que han concurrido editores y editoriales muy diversos. En alguna ocasión hemos señalado que la edición de la Obra completa del mogueño requeriría de un Hércules contemporáneo que supiera conjuntar armas y bagajes filológicos necesarios para salir con bien de una empresa tan arriesgada como necesaria, habida cuenta de que sobre Juan Ramón y sobre Antonio Machado se levanta el edificio de la lírica española del siglo XX. Y no hablo de imitación, sino de desarrollo, matización o incluso contestación, pues los grandes poetas fecundan también a quienes se erigen frente a ellos. Lo que no admiten es ser borrados del mapa evolutivo de la poesía, como si se pretendiera tapar el sol con un dedo: hablo, por ejemplo, de la exclusión del *Andaluz Universal*, por su “pérdida de vigencia histórica”, de *Veinte años de poesía española*, la antología firmada por Castellet e inspirada por su numen personal Gil de Biedma. La publicación en 2005 –dos años antes del que nos ocupa aquí– de la *Obra poética* juanramoniana en dos aparatosos volúmenes y casi seis mil páginas (Espasa Calpe) fue el primer aldabonazo de este empeño, impresionante por todos los conceptos, coordinado por los profesores Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, al frente de un amplio grupo de especialistas. Ahí quedó fijada –dada la envergadura física del libro, más como depósito de textos que como instrumento apto para la lectura– la aventura poética más importante del siglo XX español. Esa abrumadora tarea tuvo su continuación en la reedición de *Leyenda (1896-1956)* (Visor, 2006), cuya primera salida en 1978 estuvo al cuidado de Sánchez Romeralo. Éste trató de seguir la senda que, entre 1953 y 1954, había decidido abrir el poeta, empeñado en recomponer y actualizar toda su producción conforme a las nuevas luces que le obligaban a reconsiderar lo escrito y lo vivido. Poco antes de su muerte, Juan Ramón se propuso editar toda su escritura en siete libros, que se llamarían *Metamorfosis*, el primero de los cuales, dedicado a la poesía, llevaría por título *Leyenda* (los otros contendrían la prosa líri-

ca, la crítica, los aforismos, las cartas, las traducciones y los complementos). La tarea de Sánchez Romeralo, que alcanzó a ultimar el tomo de sus poesías y el de los aforismos (*Ideología*, 1994), no cesó en 1978, año de la primera salida de *Leyenda*, sino que prosiguió hasta su muerte en 1996, consciente de que, tal como afirma María Estela Harretche en la introducción a esta renovada edición, “harían falta más de cien años de vida y otros tantos de trabajo para llevar a cabo todo lo planeado por el poeta”. Frente a estas labores compendiosas, la editorial Visor se embarcó en la edición individual de los libros juanramonianos, varios de los cuales aparecieron en 2007 (y no podemos ocuparnos, por la necesaria vocación sinóptica de este artículo, en los numerosos epistolarios, antologías, ediciones comentadas de distintos niveles, etc., que han venido enriqueciendo el panorama editorial juanramoniano).

Otro poeta ya clásico que ha conocido este mismo año una edición globalizadora es Pedro Salinas, de quien han aparecido en dos volúmenes sus *Obras completas* (Cátedra), en edición de Enric Bou (con la colaboración de Monserrat Escartín y de Andrés Soria Olmedo): el primero dedicado a la poesía, más la narrativa y el teatro; el segundo, a los ensayos. El proyecto prevé la publicación de un tercer volumen, dedicado a la correspondencia, cuyo interés está fuera de duda, a tenor de los precedentes epitolográficos previos, como la *Correspondencia* Salinas Guillén (Tusquets, 1992) o las *Cartas a Katherine Whitmore* (Tusquets, 2002). Salinas murió en Boston en 1951, con apenas sesenta años; aunque vivió lo bastante para que su poesía, alumbradora sin luminarias y juvenil sin chisporroteos metafóricos, recibiera el impacto de la segunda Gran Guerra, tras aquella trilogía a modo de cancionero sentimental inspirada por Katherine Whitmore (*La voz a ti debida*, *Razón de amor* y, publicado mucho después, *Largo lamento*), donde logra la máxima conjunción entre ebullición amorosa y transparencia conceptual. Desde ahí su escritura descendió de la plenitud del amor en vilo hasta el infierno atómico del poema *Cero*, anticipo literario de los efectos de la bomba antes de la hecatombe de Hiroshima, y correlato del drama *Caín y una gloria científica* (1945) y de la novela alegórica *La bomba increíble* (1950). El tremor y la sinrazón de la historia, perceptibles en *Todo más claro* (1949), se compensan con las estampas oceánicas de *El contemplado* (1946), libro compuesto, como el anterior, durante la placidez de los años de Puerto Rico. Los descuidos acumulados en las sucesivas reimpressiones de su obra hacían exigible una depuración de erratas que atendiera a las primeras ediciones y, cuando no fuera posible (en los textos dados a conocer tras su muerte, como *Confianza* y *Largo lamento*), a criterios filológicamente fiables. En las cartas enviadas entre 1932 y 1947 a su amante, la citada hispanista norteamericana Katherine Whitmore, que sólo han podido consultarse a partir de 1999, hay entreverados varios poemas inéditos, añadidos ahora a su *corpus* lírico.

En 2007 se cumplieron cien años del nacimiento de Carmen Conde, y veintinueve de su ingreso en la Real Academia Española, acontecimiento que supuso la apertura de la casa de la lengua a una mujer. Carmen Conde es autora de un centenar largo de libros de poesía, relatos, teatro, memorias y literatura infantil. El centenario supuso el rescate editorial de una poeta que, a pesar de los pesares, había pasado al ostracismo tras su muerte, reducida a su condición de icono feminista por razón de su ingreso en la Academia. Ya en 2006 se había asomado a los escaparates de las librerías en una *Antología poética* preparada por Díez de Revenga (Biblioteca Nueva), y se había reeditado *La rambla* (Editoria Regional de Murcia). El año de su centenario fue el de la eclosión editorial de sus libros y de diversos acercamientos crítico-biográficos. Entre los primeros, destacan *Brocal* (Áglaya), un primer libro de poemas en prosa que reflejaba un mundo solar y juvenil, aparecido en 1929; y *Mujer sin edén* (Torremozas), cuya publicación inicial, en 1947, supuso el enganche con el desarraigo existencial de la poesía de Dámaso Alonso y con la nostalgia paradisiaca de Aleixandre, unido ello a una rotunda afirmación femenina. La publicación de *Poesía completa* (Castalia) nos permite, al fin, valorar en sus términos adecuados la lírica de una autora más jaleada que leída hasta hoy. Una selección de la misma, orientada a un público joven, puede leerse en *Carmen Conde para niños y jóvenes* (Ediciones de la Torre), al cuidado de M.<sup>a</sup> Victoria Martín. Añádase a este ya amplio panorama la biografía de José Luis Ferris (*Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Temas de Hoy), y el libro-catálogo *Carmen Conde. Voluntad creadora*, reflejo de la exposición organizada en 2007 por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver y la Consejería de Cultura, Juventud y Deportes de la Región de Murcia, organismos que se hicieron cargo de la edición del volumen, bajo la dirección del comisario de la exposición, el profesor Díez de Revenga.

Nacida, como Carmen Conde, en 1907, Elena Martín Vivaldi ha conocido el año de su centenario una importante revitalización editorial. En 1985 había aparecido *Tiempo a la orilla* (Ayuntamiento de Granada), reunión de su poesía en dos volúmenes, el segundo de los cuales con nota bibliográfica de Fidel Villar, quien ha tenido parte importante en este resurgimiento. La desconexión de Elena Martín Vivaldi del discurso histórico de la poesía de su tiempo se debió, entre otras razones, a que cuando se publicó su primer libro, *Escalera de luna* (1945), ya habían desaparecido de la escena nacional casi todos los grandes del 27, con los que tiene relación su obra (particularmente con Guillén y Salinas; también con Gerardo Diego, uno de los que se quedó en España). En esos versos de *Escalera de luna* no había lugar para el grito ni para la exasperación: su angustia se expresaba serenamente, su emoción no gesticulaba. Eran versos que nacían ya a contrapié, envasados en décimas y sonetos e impregnados de una tristeza sensitiva que parecía provenir de algún amor truncado, y a la que las estrofas regulares no ser-

vían de camisa de fuerza, sino de cauce de la pasión. El libro que dio cuenta de esa voz ya de manera decisiva fue *El alma desvelada*, de 1953. El resultado era una identidad que se dibujaba, entre la declinación y la pérdida, en un difuminado fracaso existencial. La poesía de Elena Martín Vivaldi seguía sonando sola, sin formar acorde con quienes hacían de la palabra un uso instrumental o político, pero alejada también de quienes, en el extremo opuesto, practicaban una poesía ornamental, de música más explícita y formas más exuberantes que las suyas. Y así siguió siendo cuando, oteando ya la declinación vital, publicó *Cumplida soledad* (1958) y *Arco en desenlace* (1963). *Materia de esperanza*, de 1968, es mucho más que una obra epigonal (a la que, no obstante, seguirían otras); se trata de un libro denso y recapitulatorio, donde la poeta vuelve a los grandes temas para dejar trazada su autobiografía esencial: la soledad, la voz de un hijo que no fue, la naturaleza circundante, las pasiones acunadas y extintas en la intimidad, la aceptación del fracaso. La poeta en cuestión es un ejemplo de cómo en los pliegues entre generaciones, en los entresijos y orillas y márgenes de las categorías taxonómicas, se esconden, en un silencio quebrado pocas veces, poetas que no han conseguido asentarse en la historia de la literatura. Las diversas publicaciones de 2007 (*Durante este tiempo*, *Luna partida*, *Nocturnos y otros poemas*, *Serena de amarillos* y *Unos labios dicen*), a cargo de diversas instituciones públicas granadinas y editoriales privadas, posibilitan al fin una lectura abarcadora de una poeta que no ha sido leída con la atención que debiera.

Como en el caso de Carmen Conde o Elena Martín Vivaldi, hace también un siglo del nacimiento, año arriba o abajo, de Victoriano Crémer y José Antonio Muñoz Rojas; éstos, sin embargo, viven aún, y hasta el momento en que escribo estas líneas continúan escribiendo y publicando, lo que ya es un motivo de extrañeza y alegría. Poco pueden añadir a sus dilatadas obras los cuadernos aparecidos este año: *Relámpagos tardíos*, de Crémer (CajaSur), y *Las sombras* (Pre-Textos), de Muñoz Rojas. El caso del último es un ejemplo de fidelidad a las estampas en prosa, poesía sin los tirantes del metro, que constituyen lo mejor de su producción. En todo caso, las publicaciones de Muñoz Rojas no han guardado nunca correspondencia con el discurso cronológico de su escritura; y si *La voz que me llama* (2004) era verdaderamente poesía de senectud, en otros casos actúa la *intertemporalidad*, mediante la revisión de textos largo tiempo después de escritos, como sucede en *El comendador* (2006), a horcajadas entre la crónica histórica, la descripción paisajística y la evocación lírica.

Del grupo santanderino al que se vincularon, en la primera postguerra, José Hierro y José Luis Hidalgo, es el malogrado Carlos Salomón, cuya *Obra poética* (La Mirada Creadora) permite por fin una lectura global, sólo a falta de *Pasto de la aurora*, libro que en 1947 obtuvo una mención honorífica en el premio Adonais, y que hasta el momento presente ha permanecido perdido. La poesía de Salomón carece de brillos tropológicos y rehúye la palmariedad sensorial; sus virtudes

han de buscarse en la esencialidad y precisión del concepto, y en una ajustada y bien timbrada armonía unitaria, que encuentra en el verso corto y medido el cauce en que manifestarse.

Dos autores de *Cántico* de quienes se han publicado sus poesías completas, cordobeses ambos y pertenecientes cronológicamente a la primera generación de postguerra, son Ricardo Molina (*Obra poética*, Visor, 2 vols.) y Julio Aumente (*Poesía completa*, Visor). Los grandes nombres de *Cántico* van cubriendo, de este modo, las expectativas de los lectores, que ahora ya pueden valorar la individualidad de sus miembros, al margen de las presentaciones colectivas en formato antológico existentes hasta el presente. Una de ellas, *El fervor y la melancolía (Los poetas de "Cántico" y su trayectoria)* (Fundación José Manuel Lara), preparada por Luis Antonio de Villena, presenta una muestra de los autores del grupo: Pablo García Baena, Ricardo Molina, Juan Bernier, Mario López y Julio Aumente, con el añadido de Vicente Núñez. En rigor, Vicente Núñez no formó en las filas de la revista, pero su presencia está justificada por las conexiones estéticas y biográficas.

Aunque en alguna ocasión se le ha vinculado a los anteriores, acaso por su alejamiento del realismo mediodiario y por su ascendente sobre algunas poéticas sesentayochistas, el caso de Manuel Álvarez Ortega es muy distinto. La antología que, hace pocos años, preparó Marcos-Ricardo Barnatán (*Despedida en el tiempo* [1941-2001], 2004) era una excelente introducción al poeta y a —en palabras del editor y prologuista— “una poesía misteriosa próxima a la perfección de los abismos humanos, un terrible cristal labrado en soledad cuyo brillo es precioso legado impenetrable para la contingencia”. No esencialmente distinta, aunque contiene otros poemas de los mismos libros, es *Antología poética (1941-2005)* (Devenir), que se presenta desnuda de prólogo, notas o criterio editorial explícito, pero que, en todo caso, da cuenta de un poeta cuyo verbalismo no parece provenir, como es común entre los autores españoles de su cuerda, del irracionalismo de Aleixandre, sino de un venero simbolista y oscuro abierto a la imagen pero contenido en algunos pocos temas nucleares que giran y giran en torno a su eje, con una reiteración obsesiva y rítmica.

Sólo en apariencia amortizada, la poética del medio siglo se prolonga aún en libros muy estimables, si bien ya no de los nombres más canonizados de la generación. Aunque en los últimos años ha disminuido notablemente la desatención a Julia Uceda, al punto de haber conseguido algunos premios relevantes con su obra anterior, *Zona desconocida* (Fundación José Manuel Lara) permite comprobar la honda belleza de su voz, así como su respiración respecto de su obra anterior, de la que este libro no es una continuación automimética, sino el punto más alto de un ascenso expresivo y una confluencia de los rasgos que caracterizan desde antiguo toda su poesía.

Un poeta que, en sus libros de madurez –particularmente desde *Carta a Li-Po*, de 1974–, ha ido afinando una conciencia de despojamiento, es José Corredor-Matheos. *El don de la ignorancia* (2005) era el punto de llegada de una poesía enjuta, pero no descarnada ni críptica, donde lucían motivos y recursos de larga tradición en la mística renana bajomedieval (Eckhart) o en los espirituales castellanos del Quinientos. En ese libro alcanzaron la cota máxima rasgos como la dejación y la pasividad contemplativa, sin incurrir en los extremos de esa “teología negativa” que insta a desconfiar de aquello que creemos. Su último libro, *Un pez que va por el jardín* (Tusquets), algo más discursivo y entregado al calor del fraseo que el título anterior, no termina en una orgía nihilista, sino que es la antesala de un reconocimiento de la realidad que parecía borrada. Esta epifanía podría haber dado cuerpo a una escritura alborozada e himnica, pero lo impiden la sutileza de los matices, el paso breve de la frase, incluso la levedad rítmica de unos versos –heptasílabos la mayoría– sin esplendores dionisiacos. En los momentos de gravidez de sentido, nunca violento o rígido, no cabe sino recurrir a las palabras para que den cuenta del suceso, pese a su relación tan familiar con la convención o la mentira; así lo expresa Corredor-Matheos frente a un bodegón de Van der Hamen y su misterio último: aroma que trasmina de los frutos del lienzo al exterior, melodía que está “más allá de la música”. En los versos de cierre, cuando la voz poética va recorriendo el espacio idílico del jardín, la plenitud invita a lentificar el ritmo con que el mundo desfila ante los ojos, hasta que la palabra dice basta: “Y te vas alejando / tanto que, ya incapaz / el verso de seguirte, / se detiene”.

Autor de una obra siempre exigente y de muy variados registros, Jesús Hilarior Tundidor ofrece en *Fue* (Cálamo) un recuento de su existencia, despliega lo vivido y lo soñado, unce cultura y experiencia, historia social e historia personal, con un lenguaje que, con su riqueza y su balanceo rítmico, rompe los diques del idioma usado para el comercio comunicativo. Manuel Padorno ha ido creciendo como poeta a raíz de su muerte: tras la espléndida tetralogía *Canción atlántica* (2003), *Edenia* (Tusquets) supone la continuación en clave más doméstica de aquella cosmogonía de retortas oceánicas y bestiarios ultrarreales. El colosalismo genesíaco se constriñe paradójicamente a un cerrado plan arquitectónico: nueve secciones, siete poemas cada sección, veintiún endecasílabos cada poema (con una sola excepción). La feracidad del edén se desarrolla en reiteraciones léxicas y letanías himnicas. La voz de estos versos carece de ombligo que mirarse y de intimidad de la que hacernos confidencias: se limita encauzar una poesía *de la naturaleza de las cosas*. Frente al engaño de la apariencia –sólo una costra de la realidad–, esta poesía no describe el mundo heredado, sino que propone la creación de un universo nuevo y estrictamente físico, cuyo desbordamiento objetual no deja sitio a la *tristitia rerum* de filiación panteísta. La publicación de *Los senderos abiertos* (Rialp), de Joaquín Benito de Lucas, se ha efectuado con cincuenta años de retraso respecto a su escritura. En este sentido cronológico, precede a toda su

obra publicada, y supone un ejercicio de contemplación desde una mirada neta y desprendida, que se traduce en versos de dicción sencilla y sin aspavientos formales, habitualmente arromanzados. *Nanas para dormir desperdicios* (Hiperión), de Francisca Aguirre, es un conjunto de poemas que, con un prosaísmo voluntario e irónico tono doctoral que apela a menudo a un interlocutor plural, se centran en objetos usaderos, restos de la experiencia, realidades cotidianas: escombros y cicatrices, sobras y baratijas, mondas de patata y flores mustias, ahilado todo ello por un sentido existencial que a menudo bebe en las fuentes de la infancia. Otros títulos dignos de cita son *Los dominios de cóndor* (A.D.A.), donde su autor, Rafael Guillén, continúa profundizando en los acentos conseguidos en cuadernos anteriores, como *Los estados transparentes*; *La mirada intramuros* (Huerga & Fierro), de Antonio Porpetta, escrutación del espacio doméstico constituido en un *locus amœnus* recoleto y familiar; *Lizanote de la Acracia o la conquista de la inocencia* (El Ciervo), de Jesús Lizano, que prolonga la entonación himnica y la pléthora existencial de sus libros anteriores, propias de quien blande sus versos contra la mendacidad, la sordidez o la grisura del mundo. Aunque se trata de una antología, *La mano abierta* (Renacimiento) da razón de la poesía de Julio Mariscal, un poeta de conmovedor existencialismo cristiano y una sensibilidad afin en no pocos aspectos a la de los poetas de *Cántico* y *Caracola*.

Por razones de edad, son los sesentayochistas quienes más determinante están compilando su escritura en obras reunidas, o, si ello no, completándola con nuevos títulos exentos. Uno de ellos, Félix de Azúa, ha publicado su poesía completa en *Última sangre (Poesía 1968-2007)* (Bruguera). Ya en la lejana antología de Castellet *Nueve novísimos* (1970) presentaba una poética donde, en lugar de especificar su propia concepción de poesía, se conformaba con adoptar una postura generacional, resguardado tras esa coraza ironista que eliminaba u ocultaba cualquier atisbo de ingenuidad y de exaltación positiva de la belleza. Sin embargo su escritura, efectivamente generacional, mostraba ya entonces su singularidad respecto a los otros juramentados del 68. Y esa singularidad se mantuvo, sin más cambios que algunos muy livianos, desde el lejano *Cepo para nutria* (1968) hasta *Farra*, libro de 1983, año en que Azúa colgó la pluma de hacer versos. En aquel tiempo, que lo era de *asimilación de la disidencia*, sus compañeros de viaje matizaban (o se retractaban de) propuestas sesentayochistas que empezaban a parecer más insolentes que subversivas. El hecho de que Félix de Azúa abandonara la poesía, ahora sabemos que no definitivamente, le libró acaso de entonar ninguna palinodia: no sintió necesidad de sobrevivir; no hubo, por tanto, de adaptarse al medio. *Última sangre (Poesía 1968-2007)* es básicamente la reedición de *Poesía (1968-1988)* (1989), a la que se suman aquí algunas composiciones nuevas, en especial la serie que cierra y da su título al volumen. Vista en su conjunto, la lírica de Félix de Azúa es fruto de una vocación lingüística que instaura un juego de suposiciones, elipsis e implicaciones culturales, con omisión de toda

obviedad sentimental. Los sobrentendidos, el pulso satírico y el desmantelamiento de la armonía rítmica solicitan del lector un esfuerzo de desenmarañamiento intelectual y de complicidad afectiva que el poema no propicia. También la escritura surrealista, por citar un ejemplo, requiere un tipo de lector muy involucrado, lanzado a los brazos de su discurso autogenerativo; pero la poesía de Azúa exige más aún: recomponer, pocas veces sin trabajo, el continuo de su eslabonamiento, pues no abjura del encadenamiento lógico, sólo que sortea el sentido más evidente y esconde los conectores del hilo textual. Estos versos se ejercitan en la ironía distanciadora, son resultado de resortes complejos que vienen sin manual de instrucciones y ciegan los canales por los que mana el patetismo. Y es lástima se llegue tan lejos en esta antisentimentalidad, a tenor de la hermosura de algún poema excepcionalmente interpretable en clave confesional, como “Para tus ojos”, la octava canción añadida al libro *Pasar y siete canciones* (que ha debido, por tanto, modificar su título). Hoy como ayer, es esta una obra refractaria a integrarse en cualquier sistema. Al cabo, en la “Justificación” de la edición de 1989 Azúa consideraba que la poesía desaparece en cuanto “entra a formar parte de un proyecto”. Cabe, en fin, preguntarse si una lírica que rechaza el pacto, negativa y adusta, intelectualmente sinuosa y de espaldas a toda perspectiva teleológica, puede mover una sensibilidad ajena a los presupuestos personales y de época que le dieron vida. Es difícil que una formulación tan antiséptica genere adhesión afectiva; otra cosa es que el proceso de desentrañamiento al que nos aboca resulte estimulante, como sin duda así sucede, para quien busca en los poemas algo distinto a la confirmación de lo que ya sabía.

Así como Azúa cerró muy pronto la producción poética, al menos en el formato libro, Leopoldo María Panero sigue escribiendo y editando obras, con su sola firma o compuestas al alimón, que engrosan, pero ya no enriquecen sustancialmente, una abultada cosecha de poemas de los que ha huido toda idea de construcción, aunque no los inopinados hallazgos expresivos. Son muy notables los de *Papá, dame la mano que tengo miedo* (Cahoba), pese a que el texto es de índole narrativa antes que poética. Estrictamente poético es *Jardín en vano* (Arena), que Panero firma con Félix Caballero. Visiones de apocalipsis, fantasmas encarnados, tabúes sacados de sus mortajas y expuestos a la luz pública dan testimonio de un mundo donde todo horror tiene su asiento. Conocedor de que el arte está al final de su desarrollo, Panero (“el último poeta”) se embarca con él aguas arriba, hasta llegar a las fuentes originarias. Más conocido como dramaturgo, pero, al igual que el anterior, abocado a fulguraciones imaginativas que descerrajan la corteza de lo dado, Miguel Romero Esteo es autor de *Libro de las hierofanías* (Diputación de Málaga). En la línea de su poesía última, Andrés Sánchez Robayna ha publicado de *En el centro de un círculo de islas* (Fundación César Manrique), donde los dibujos de José Manuel Broto sirven de contrapunto a los poemas, entre la función vicaria de la glosa –literaria– a una ilustración, y

el diálogo entre discurso y simultaneidad, entre escritura y visión. El propio Broto es motivo de un ensayito de Sánchez Robayna, aparecido años atrás como texto de catálogo, que cierra el volumen y que, más allá de él, sirve para iluminar, ahora conceptualmente, su propia poesía como una aventura pretendidamente órfica. Y de composición a un tiempo visual y lingüística –con poemas en verso y en prosa–, ambas facetas de su mano, hay que definir también *Espacios translúcidos* (Casariego), de Clara Janés. Muy distinto a los anteriores, pero conectado en parte a ellos por encontrarse también en los márgenes de lo poético-versal, es el libro de Luis Antonio de Villena *La prosa del mundo* (Visor), donde coexisten los poemas (en prosa) con apuntes narrativos, monólogos interiores, evocaciones de escritores e incluso algún esbozo ensayístico. Todo ello está ensartado por un personaje cuyos rasgos –“Fue desdichado y frívolo”– abonan su obra desde los comienzos, pese a los cambios de género y a la variedad de sujetos líricos a los que aquí presta su voz: hedonismo esteticista, vitalismo declinante, sinceridad a veces teatral, espanto de la vejez. El libro erige un monumento a la pasión y la compasión, la intensidad existencial y el lujo trágico: una propuesta, en fin, formalmente renovadora que nos remite con fidelidad al Villena que propugna su antiguo modelo moral, rebatido por culturas y religiones: “Contra el *valle de lágrimas*, el *jardín* de Epicuro”. Luis Javier Moreno ha dado a la imprenta *En contra y a favor* (Fundación Jorge Guillén), un título que reproduce el de un libro de 1980, aunque la mayor parte de los poemas son nuevos, y casi todos inéditos. El libro actual contiene poemas desde 1971, por lo que, otras circunstancias al margen, puede leerse también como una antología esencial del autor, donde están contenidos sus rasgos más importantes: culturalismo matizado, distanciamiento irónico, sabiduría retórica y un excelente dominio de los ritmos clásicos.

*La urdimbre luminosa* (Aguacilar) es, por ahora, el último libro de Antonio Gracia, cuya primera etapa creativa estuvo dominada por el patetismo y la exasperación, hasta desembocar en *Los ojos de la metáfora* (1987), una de las más abismáticas creaciones literarias de nuestro tiempo, cuyos mineralizados y terribles versolitos terminan mostrando la obturación de la voz y finalmente la afasia. Fueron precisos largos años de silencio, sólo interrumpidos por la recopilación *Fragmentos de identidad* (1993), para que el poeta consiguiera restañar la brecha existencial en que anidaba el fracaso de su aventura de *homo scriptor*. Además de cámara funeral donde quedaba archivado ese yo póstumo, el volumen viene a ser también el vitral que permite su contemplación. En la segunda etapa, iniciada con *Hacia la luz* (1998), se remodula el anterior pesimismo agónico por vías complementarias: la asunción de la finitud y el naufragio humanos como un modo de desactivar la fiebre de eternidad, la apelación a una felicidad limitada al sosiego de los sentidos, la entrega a la pasión erótica, el consuelo del arte, la figura del hijo, la macerada sabiduría de la experiencia, la búsqueda voluntariosa del amor en las laderas descendentes de la edad. La pretensión estética se delata subsidia-

ria del anhelo de serenidad, fin de su escritura. Los mecanismos de la determinación consciente, al servicio de una suerte de felicidad contemplativa, no impiden que el lector perciba la precariedad de ese equilibrio. La escritura es un recordatorio de la aventura artística, a cuyo término está apostado el fracaso. Así se manifiesta en *La urdimbre luminosa*, en realidad un poema articulado en series, que explana, sobre el cartograma de la congoja, la razón de una existencia que, pese a todos los pesares, ha sido al fin capaz de transmutarse en un texto alumbrado por la luz fría y hermosa de las constelaciones.

Dentro de una abrupta densidad de realidad, la poesía de Ángel Guinda ha ofrecido en 2007 dos frutos: *Claro interior* (Olifante) y *El mundo del poeta: el poeta en el mundo* (Olifante). Por su parte Ángel Guache, enfrentado a la quintaesencia minimalista de su pintura, ha dado una vuelta de tuerca a su poesía arrebatada, funámbula y eléctrica, jocunda y erizada de pasión, en *Antimundo* (Tansonville), un conjunto de poemas escénicos, según confiesa en su nota inicial: “Los poemas de este libro están escritos para ser leídos como monólogos, en voz alta, de una forma enloquecida, por un actor tragicómico”. La propuesta de Guache queda expresada palmariamente en su composición inicial, “Bajazor”, donde evidencia la voluntad de oponerse a la poesía de absolutos que gira alrededor de su propio lenguaje –antítesis de Huidobro en *Altazor*–. El resultado es una disolución del sujeto en los mil fragmentos en que se multiplican las miradas del yo, según reza el poema final: “Ángel Guache se mofa de toda norma estética. / Ángel Guache se parece a Ángel Guache pero no es Ángel Guache. / Ángel Guache se ha encerrado en su casa y sólo sale cuando oye llover”. En *Desafinado* (Hueriga & Fierro), el mismo autor arroja la poesía del pedestal, con tono pedestre y hasta banalizado, en el formato de letras de canción. De tan difícil ubicación taxonómica como Guache, Pablo del Barco ha continuado con su poesía experimental, y con el maridaje entre escritura discursiva y elementos visuales, en *Candiles, El laberinto de las palabras y Túnez tiene Túnez* (todos ellos en Factoría del Barco).

Conocido como crítico literario, los libros poéticos de Miguel García-Posada han de pagar la gabela de quien ha dedicado su vida a criticar libros ajenos. No obstante, los dos aparecidos en 2007 merecen una atención detenida. *La lealtad del sueño* (Comares) es un testimonio de rendición ante la poesía, entendida como instrumento para la reminiscencia, pero también como pupila para una contemplación de la realidad problemática. En *Días precarios* (Visor), los tópicos eternos de la poesía de siempre adquieren una intensidad desautomatizadora que tiene que ver con la declinación existencial, el pesimismo, la recusación de la inanidad o la mentira, la muerte. Un espeso aunque selecto bagaje retórico sirve a los efectos que persigue el poeta, con una voz decididamente confesional y una tensión expresiva en la que se percibe el arrastre de las tradiciones barrocas más nobles. Pedro J. de la Peña es autor de *La zarza de Moisés* (Universidad Popular José Hierro), donde adquieren importancia central las estampas de distintos au-

tores, algunas de ellas (las dedicadas a Cernuda y Gil-Albert en concreto) derivadas hacia (contra) la charca literaria de aduladores e imitadores aprovechados o estultos. Antonio Hernández, poeta –también novelista– de muy variadas cuerdas formales y diversos tonos, es el autor de *El mundo entero* (Universidad Popular José Hierro), un libro de 2007 aunque escrito y premiado muchos años atrás; más relevante, por cuanto supone una inflexión pronunciada respecto a su obra precedente, tras años de barbecho, es *A palo seco* (RD Editores), confesión sincera y, a las veces, desabrida de alguien que sale del pozo de la depresión para pasar revista a los signos del desmoronamiento, renunciando, de paso, a las facilidades en que parecía haberse arrellanado su poesía anterior. En *Instrucciones para amanecer* (Calima), Miguel Veyrat recurre a la desestructuración lingüística en unos poemas quintaesenciados, depurados y sensorialmente ásperos. Y un testimonio de la poesía basada en la experiencia biográfica, en ese punto en que se concilia con la reflexión acerca del desvalimiento personal y el de los otros, es *Casa de Misericordia* (Visor), de Joan Margarit. El libro convoca la emoción en el lugar de las exclusiones: ese pudridero de los desposeídos donde un poeta habla *de senectute*, allí donde todo parece ya perdido, en voz baja y con palabras a la intemperie. Diego Martínez Torrón es el autor de *Adagio al sol* (Algaida), un libro cuya simplicidad canaliza un discurso donde el amor y la naturaleza se funden en una visión panteísta. Fernando Ortiz, maestro de poetas tanto como poeta original él mismo, ha entregado en *Galería de espejos* (Hiperión) unos ejercicios líricos en que la mano experta se suele imponer a la intensidad lírica.

Entre los autores que se dieron a conocer en los años ochenta, merece mención destacada Concha García, que ha recopilado sus obras en *Ya nada es rito y otros poemas (Poesía reunida: 1987-2003)* (Dilema), exclusión hecha de su primer título, *Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas* (1986). El volumen viene con un prólogo de Rosa María Belda, que subraya algunas claves de esta escritura, en torno a un sujeto femenino, fragmentado y desubicado, cuyo proceso de acotación psíquica termina mostrando un universo descabalado y de imposible comprensión. Los primeros títulos (*Otra ley*, 1987; *Ya nada es rito*, 1988, y *Desdén*, 1990) se orientan a la decantación ginocéntrica de un yo que a veces se desplaza gramaticalmente de la primera persona a la tercera, para constituirse en el objeto del poema, y a la definición de un peculiar *locus conclusus* que no es un jardín bucólico ni el paraíso cristiano, sino sólo la cárcel doméstica fuera de la cual trema el mundo. El lector se siente sacudido por un desconcierto que se concreta en frases descoyuntadas o inconclusas, elipsis oracionales y eliminación de enlaces que pudieran proporcionar al poema –y a la vida– una dirección; vale decir: un *sentido*. Todo se reduce al relato desabrido de unos hechos anodinos y sin embargo absurdos, cuya yuxtaposición indica la ausencia de inferencia lógica entre ellos. Frente al absurdo de lo extraordinario y aparatoso, hay un absurdo cotidiano que deriva de la desritualización de la rutina –liturgia

deshecha: *ya nada es rito*—, y cuya normalidad como de andar por casa no rebaja un ápice el espanto que produce. Lo que más llama la atención es la despersonalización de esa mujer en que se postula la autora, como si fuera ajena a sí misma, y la desrealización de un mundo que parece percibido desde una pecera. Las habituales recurrencias de temas, autores citados y estados de ánimo se deben a la coherencia del universo de Concha García y al cerrado entramado de sus obsesiones. A partir de *Ayer y calles* (1994), y ya construido el sujeto, el lenguaje se hace más inteligible para expresar el mismo mundo ininteligible. Renuncia esta poesía a los exornos, la contundencia poética, la eufonía rítmica. Los pies métricos, que en otros poetas siguen la péndola que pauta la alternancia de sílabas tónicas y átonas, dejan el sitio a versos cortados según las vaharadas del alma, obedientes éstas a los espasmos del fuelle fisiológico, en forma de palabras unas veces y de silencio otras: “Estar simplemente callada / estar simplemente como ahora estoy / que no espero nada y que no recuerdo / si alguna vez esperé”. Para quienes imaginan la derrota con trágicos redobles de atabales o líricas melodías de violín, convendrá avisar que esta poesía viene destartalada y en sordina, con los brazos caídos pero no entregada, como si nunca hubiese soñado otro final ni hiciese suyo el que le ha correspondido.

Que la poesía puede nutrirse de vida y de cultura, de experiencia y de libros y sonatas y cuadros, es obviedad en la que no vale la pena insistir. Pero sólo algunos autores, entre ellos Juan Antonio González-Iglesias, consiguen disolver todos esos formantes en unos artefactos de lengua donde coexisten sin estorbarse la *Antología palatina*, los neotéricos, el estoicismo en que empezaba a desleírse el mundo clásico o los emblemas de la posmodernidad. El collage de tiempos y de espacios se resuelve en un tono unitario en que la sentenciosidad de ciertos momentos se salva de la formalización, manteniendo el vigor de sus inicios históricos. Con *Eros es más* (Visor) alcanza un equilibrio, por naturaleza precario, entre la coherencia de su dicción y la negativa a, heraclítáneamente, escribir siempre el mismo verso (aunque con distinta agua). Crecer hacia dentro, armonizando fidelidad a la voz propia y evolución, es un rasgo de los grandes, que se alimentan de la tradición sin reducirse a la condición de epígonos. En las treinta y dos composiciones de *Eros es más*, engarzadas sin arquitecturas babilónicas tan escasamente funcionales, hay pasión, amor, conocimiento. Y nostalgia de la plenitud.

Julio Martínez Mesanza ha presentado dos libros en 2007. En primer lugar, una compendiosa antología de su obra (*Soy en mayo*, Renacimiento), donde el poeta deshace dos falacias que se han adueñado de nosotros: la del compromiso con la verdad de la razón ilustrada, cuya versatilidad instrumental ha propiciado el sincretismo, la labilidad y la ambigüedad de los valores; y la de una pretendida armonía natural, opuesta al desorden de la historia. “Y, mientras, sólo a tientas anda el alma”, concluye el poeta. Correlato de una naturaleza aberrante y nada idílica son las guerras, por las que cruzan vencedores que no conocen la piedad,

vencidos que no mendigan el perdón, dioses que abandonan sus hornacinas para contemplar los destrozos a que se refiriera el divino Aldana, antes de perderse en el pudridero de Alcazarquivir: “hueso en astilla, en él carne molida”... Al contrario que Odiseo, Martínez Mesanza se remonta desde la domesticidad tibia de Ítica hasta el mundo de la crueldad micénica, huyendo de la cultura y sus claudicaciones. En ese derrumbadero clama la voz de *Entre el muro y el foso* (Pre-Textos), un libro hermoso y abisal que remite a angosturas y desfiladeros humillantes (silencios, conveniencias, pactos, cobardía), desde donde se divisan cuerpos rotos y torres sobre ciénagas invernales. Respecto a su obra anterior, ceden los motivos corales ante el desconsuelo de un canto terminal, como una despedida feroz, dirigido a una segunda persona. De él emana la tristeza que corresponde a la impugnación de la vida y a la expresión de la nada: “La rosa en la urna, ajena a ruido y furia, / es la rosa feliz, la rosa muerta”. Las sargas de endecasílabos blancos, único verso utilizado, son de una contundencia iterativa que excluye preguntas, sinuosidades semánticas, ironías: igual que las embestidas monorrítmicas de un ariete contra el muro del título.

*En un lugar extraño* (Pre-Textos) es un ejercicio donde Miguel Mas recrea una cotidianidad que termina siendo extraña a los ojos del sujeto, mediante una serie de estampas levemente narrativas de un espacio que no se acaba de habitar nunca, a pesar de su inmediatez: el templo de la casa, el autobús donde una joven de luto hace su “oscura aparición desde la incierta nada”, un mundo menor que respira en el silencio. El libro no asombra por los hallazgos retóricos ni por sus relumbres visionarios, sino por la pureza de su timbre y por su adelgazada armonía. En sus alejandrinos o endecasílabos, alguna vez rimados en sutiles asonancias, lo *déjà vu* es compatible con el arcano en que se resuelve toda realidad, como el tamo familiar que desdibuja los objetos en que se posa. En esa estancia conocida aunque misteriosa, la voz contenida del autor va midiendo pausadamente las horas de la conformidad. El libro de Antonio Méndez Rubio *Para no ver el fondo* (Idea) es un compendio de una poética esencialista, ajustada a la médula irreductible de las palabras, y del afán también irreductible de intervención en eso que llamamos realidad. Conductor, con Enrique Falcón, de una línea poética donde la esencialidad de uno (Méndez Rubio) y la épica insurgente de otro (Falcón) constituyen un ariete contra el mundo insoportable y sus palabras mendaces, ambos han pilotado la reunión de poemas y poetas en *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (Baile del Sol), a cuya zaga aún esperamos el libro de Falcón, publicado en series sucesivas e incompletas, *La marcha de 150.000.000*, quizá el intento lírico-narrativo más interesante en su línea de los poetas de su generación. Su carácter oceánico, la plétora épica, la disposición genesiaca a la manera de Neruda o Cardenal, y la impugnación de las injusticias, alientan con su propósito totalizador a otros varios autores. En *Conversaciones entre alquimistas* (Tusquets), Jorge Riechmann ofrece una simbiosis entre el poema tradicional y la

prosa métrica, y entre un realismo que trasciende lo referencial y un compromiso del que no se apea ni en los momentos de mayor intensidad lírica: la diversidad es riqueza, también desviación de una identidad expresiva reconocible en cuanto tal. El mismo autor ensaya las formas de la copla y el haiku en *Como se arriman las salamanquesas* (Centro Cultural Generación del 27). Y Antonio Orihuela continúa su incansable producción, que apenas resulta represada en una antología como *Poemas para el combate* (Asociación Investigación y Crítica Ideológica en España), y que se desparrama en títulos como *Durruti en Budilandia* (Baile del Sol) o *Que el fuego recuerde nuestros nombres* (Aullido). Enfrentada a la idea del canon acorazado en la complacencia, Violeta C. Rangel ha publicado *Cosecha roja* (Baile del Sol). *Antisonetos* (Baile del Sol), de Eladio Orta, poeta abundoso e irregular, es una impugnación de la cárcel del soneto, entendida como el modo coercitivo en que la vida se congela en una formalización esclerotizada. Y, en fin, citemos aquí *Maldita sea la poesía* (Eclipsados), de Uberto Stábile. Parecida voluntad debeladora del *statu quo*, pero atendida a un discurso lingüístico más estilizado, es la que Manuel Fernando Macías ha volcado en *La criminal pasión de poseer* (Libros de la Herida).

Dentro de la propensión rehumanizadora por la que ha abogado en ciertos textos críticos, frente a la autorreferencialidad del lenguaje y la consiguiente desconexión del mundo y del sentido a que aquél apunta, Miguel Argaya ha editado *La ciudad el deshielo la palabra* (Devenir), donde un tratamiento de la ciudad le permite escrutar en su intimidad, escindida de la vida social y sus significados inherentes. Ezequías Blanco es autor de *Los caprichos de Ceres*, conjunto de poemas —con algunas composiciones en prosa— que recrea una red de mitos tras los que se agazapa la nostalgia de un mundo cíclico y natural, de sustancia panteísta, apostado en un tiempo anterior y ya periclitado. Atenido a la bucólica tradicional y a un lenguaje asentado en la tradición campesina, es *Églogas invernales* (Vitruvio), de César Ibáñez París, que incorpora añadidos procedentes de la mitología rural de tierras inhóspitas, como una simbolización de una manera de estar que no tiene sitio en la megalópolis posmoderna. Más quintaesenciado y menos sujeto al hilo de la anécdota, *La tierra en sombra* (Visor), de Alejandro López Andrada, comparte con el anterior la nostalgia de una intensidad que sólo emerge en la comunión con la naturaleza, y donde la precariedad de la existencia humana halla abrigo en las instancias naturales de lo primigenio; todo ello dicho con un lenguaje en la cuerda de José Luis Puerto y, más allá, del Colinas telúrico.

José Fernández de la Sota es el autor de *Aprender a irse* (Hiperión), un libro de pérdidas en que se funden meditación y melancolía. Y José Luis Gómez Toré traza en *Fragments de un cantar de gesta* (Pre-Textos) un calidoscopio existencial donde la variedad de los tonos da cuerpo a estos fragmentos, esquivlas de una vida constituida en gesta inacabada y discontinua. *Ola de frío* (Renacimiento), de Karmelo Iribarren, es una muestra de un realismo de contextura autobio-

gráfica, que, lejos de quedarse en la anécdota, como es propio de otros autores catalogados dentro del “realismo sucio”, acierta a verbalizar distintas estampas de una derrota en que un sentimiento desolado de piedad se impone sobre la deconstrucción de toda ilusión de paraíso. La habilitación de un tú reflexivo sirve a Carlos Alcorta tanto para buscar un destino a una reflexión empedrada de preguntas recopilativas, como para hablarse a sí mismo con la cercanía –y la distancia– con que se habla a un interlocutor *otro*, en *Sutura* (Hiperión), de poemas extensos, densos, sin concesiones al espejeo de las imágenes. Rafael Fombellida utiliza ese mismo recurso de la reflexión que sale de su ensimismamiento mediante la apelación a un personaje –él, tú– en que es fácil reconocer al poeta, en su libro *Canción oscura* (Pre-Textos / Gobierno de Cantabria), donde, junto a los poemas discursivos de metro básicamente tradicional, aparecen algunas composiciones que reproducen el ritmo cuantitativo latino (con pies acentuales trisílabos). Frente a los poemas de su anterior libro, dilatados y ordenados según una secuencia logocéntrica, su *Verano, invierno* (Ediciones del 4 de Agosto) escoge la forma breve y la iluminación del haiku. Fruto de la convergencia y el diálogo entre arte poético y visual es *Poema de las cinco estaciones* (El Gato Gris), consumación de una reflexión sobre los ciclos de la naturaleza y ventana abierta hacia la hendedura de una quinta estación en la que se sitúa la poesía.

Juan Carlos Mestre es el maestro de una poesía que compendia telurismo, irracionalismo de contextura simbolista y una dicción de versículos libres de todo rigor del compás, y también libres de su atadura semántica más estrechamente referencialista. Mientras esperamos la salida –ya inminente en el momento de redactar estas líneas– de su libro largamente esperado *La casa roja*, ha aparecido una antología de su obra, *Las estrellas para quien las trabaja* (Edilesa). De manera cada vez más evidente la lírica de Mestre se impone como una cima de la poesía de nuestro tiempo, por cuanto sale de los cauces de la previsibilidad significativa sin incurrir en un verbalismo caprichoso o gratuito, y de los códigos métricos estables pero sin abandonar una fluencia armónica donde dialogan los ciclos de la naturaleza, los mitos atávicos y una oralidad de base melismática. Pero su condición magisterial no sólo se debe a los valores intrínsecos de su escritura; también a su capacidad para la irradiación de una estética reconocible en otros autores, que si son buenos pueden cohonestar la influencia con el despliegue de su propia voz. Es el caso de Miguel Ángel Muñoz Sanjuán, con dos libros de contrastada calidad ambos: *Cartas consulares* (Calambur) y *Los dialectos del éxodo* (Ayuntamiento de Málaga). Frente a los poetas que nacen hechos, Ramón García Mateos ha ido creciendo en cada libro, desarrollando líneas sólo esbozadas antes y cegando la fuente de otras. En *Como otros tienen una patria* (Algaida), el autor acentúa el telurismo oracular de *Morfina en el corazón* (2003), su mejor volumen hasta éste, arrastrando una oralidad a cuyo desbordamiento sirven de freno los pulsos de un lirismo soberbio y majestuoso. Las oleadas versiculares de sus composiciones

más proféticas contrastan con poemas recortados métricamente (catorce endecasílabos blancos, contrapunteados por asonancias dispersas). Aquéllas y éstos se conjuntan para conjurar su pasado pueblerino, las tierras de pan llevar, aldeas y ciudades, los muertos muertos y los muertos aún vivos. El resultado es un aquejarre estremecido y sin fisura perceptible entre la experiencia en que se ha maceado el poeta y los iconos de la cultura.

José Lupiáñez ha abandonado la expresión luminosa, de claridad tenue y sensitiva, para abocarse a unas consideraciones dominadas por la desnudez, la tristeza y la idea de la declinación vital, en *La edad ligera* (EH Ediciones), un libro que trata de sortear un tema y un tono que, por su propia recursividad, tienden a la neutralización expresiva. Manuel Gahete, caracterizado por una densidad culturalista que obstaculiza la adhesión sentimental a la que tiende, se adentra en *Mitos urbanos* (Algaida) en una poesía más sencilla, de una mítica actualizada a la medida de sus experiencias personales. Ángel Fernández Benítez es autor de *La mar inmóvil* (Cíclope), libro de poemas amorosos con ritmos clásicos y una armonía musical codificada y tenue. Las mismas virtudes formales se perciben en *Estaciones* (KRR), de Javier García Rodríguez, si bien con una ironía y esguinces sentimentales inexistentes en el libro antecitado. En *Los haikus del tren* (El Gaviero), Eduardo Moga alcanza una intensidad expresiva resultante de represar su propensión a la ramificación imaginativa y la abundosidad verbal, visibles éstas en *Cuerpo sin mí* (Bartleby). María Sanz ha proseguido su prolífica tarea en títulos como *Lance sonoro* (Gobierno de Aragón), un intento de armonizar los ritmos del verso y los temas musicales, y *Regazo e intemperie* (Diputación de León), además de su antología *Luna de capricornio* (Aguaclara); y María Rosal ha hecho lo propio con *Discurso del método* (Aguaclara) y *Síntomas de la devastación* (Algaida), donde conjunta escenas de la cotidianidad y reflexión a partir de aquéllas. Emilio Ruiz Casanova ofrece en *Arroyo* (Sial) una poesía confesional, de discurso desordenado, en torno a acciones y personajes extraídos del documental sobre la muerte de Lorca *El mar deja de moverse*, dirigido por él.

*Hilos* (Tusquets; seguido de *Cual*) es un cuaderno de duelo, en que la poeta se adentra en la maraña de las palabras dando curso a la declinación de la voluntad y los deseos –nirvana, schopenhaueriana muerte de la voluntad–. En su introspección poética, parece rehusar cualquier explícita vocación comunicativa, al punto de que las composiciones –poemas no en la convención de las formas, sino en la medida en que consiguen los efectos de la lírica– suponen una incómoda manera de escrutación que termina obturando los conductos que propician significados estables y transitividad referencial. El conjunto es un ente fragmentario e inconexo, que ha renunciado a expresar el mundo a partir de cualquier falacia de compacidad y de sentido. En orden muy distinto, las prosas más narrativas que líricas de Pablo García Casado en *Dinero* (Dvd) constituyen un original tratamiento de un tema que no parece inherente a lo poético; pero su mostración

literaria es un arriesgado intento de situar, en el campo de la realidad y de su proyección simbólica, un motivo cuya omnipresencia bien vale el afán. Ignacio Elguero es el autor de *Materia*, cuyo denominador común es el conjunto de referencias a la naturaleza –en el sentido lucreciano– de las realidades que amueblan nuestro mundo, y una solvente utilización del andamiaje retórico. María Antonia Ortega ha publicado *Digresiones y rarezas* (Devenir), un libro sólo poético si ensanchamos el campo convencional de lo que consideramos poesía, formado por un conjunto de luminosos apuntes reflexivos, breves estampas narrativas y consideraciones líricas de una austera belleza sin apenas desarrollo. Santos Domínguez es autor de *Las provincias del frío* (Algaida), donde la imbricación de pensamiento y vuelo imaginativo da pie a una serie de excelentes poemas diversos en sus modos, sus motivos y su entonación. Y Máximo Hernández ha publicado un libro, *La conspiración del dolor* (Cíclope), donde la sabiduría discursiva canaliza una reflexión sobre una tribulación –la muerte de la madre– y sobre la sustancia misma, espesa y lancinante, del dolor. Otros libros de interés son los de Josefa Parra (*La hora azul*, Visor), Manuel Lara Cantizani (*El invernadero de nieve*, Dvd), Mercedes Escolano (*Café y tabaco*, Padilla), Luis Felipe Comendador (*Esa intensa luz que no se ve*, Segundo Santos), Francisco Ruiz Noguera (*Frontera sur*, Diputación de Málaga), Andrés Trapiello (*Más o menos*, Comares), Jesús Aguado (*Algunos kaikus [o no] desde la nada*, Luis Burgos Arte del Siglo XXI), Antonio Sánchez Zamarreño (*Celebración del abismo*, Institución Cultural El Brocense)... Y no deben obviarse las recopilaciones poéticas de Manuel Rico (*Monólogo del entre-acto*, Hiperión) y de Javier Villán (*El corazón cruel de la ceniza*, Calambur), que permiten ampliar el cauce estrecho de las poéticas más reconocibles o arquetípicas de su generación.

Al adentrarnos en el territorio de los poetas más jóvenes, resulta inevitable percibir un hiato que escinde dos universos que, si se tocan en algún punto, en otros muchos están desconectados. Los motivos de las anteriores generaciones aparecen preteridos o, en último caso, tratados con un desasimiento de los procedimientos retóricos, recursos formales y hasta entonación con que estábamos acostumbrados a verlos. Es éste el punto en que la tradición más visitada por poetas de mayor edad parece puesta como entre paréntesis, lo que no parece obedecer meramente a un cambio de lenguaje, sino a una reconsideración de índole cosmovisionaria, cuyos resultados son visibles sólo en parte y están por concretarse y valorarse adecuadamente. Es lo que se percibe, por ejemplo, cuando se lee *Estudio de lo visible* (Pre-Textos), de Mariano Peyrou, autor de una maestría formal que, dentro de una tradición moderna –al margen de que la tradición moderna contenga, naturalizada, la tradición clásica que no aparece en la superficie– rehúsa recurrir a la canalización de la métrica, a la palmariedad sentimental y a la codificación temática que hace de los poemas constructos parcialmente visitados antes, incluso, de proceder a su lectura, por la gravedad sentimental que contienen. En un senti-

do concordante en los grandes propósitos pero muy distinto en su realización estética, ha de considerarse el libro de Óscar Curieses *Sonetos del útero* (Bartleby), que atenta contra la calmosidad del lirismo previo (en modos y en temas). No empuja para ello el que el autor haya escogido la forma soneto, pues sus realizaciones quedan tan lejos del modelo más reconocible que, antes que homenaje a la forma elegida, su propuesta se presenta como una quiebra de lo esperable: su sonetario, arriesgado en la forma y denso de pensamiento, incluye versos llenos de esquinas y rugosidades, que arrancan al lector de la inercia balsámica. También elige el cauce del soneto Andrés Neuman, autor de *Sonetos del extraño* (Cuadernos del Vigía), que recoge quince composiciones cuya unidad formal no puede compensar la diversidad de sus mimbres y un deliberado tono circunstancial.

*Echado a perder* (Visor), de Carlos Pardo, supone una apuesta por aplicar la imaginación del lenguaje a un mundo que desborda nuestra capacidad de comprensión, cuyos componentes, bien conocidos, dan como resultado una escritura nueva, por las constantes quiebras de expectativas, los esguinces irónicos y la función descodificadora del humor. Es Carlos Pardo un caso a horcajadas entre las estéticas que tuvieron vigencia unos años atrás—sorpresa, quiebras humorísticas, diálogo con otros autores— y la deconstrucción del discurso, mediante técnicas fragmentarias y sincopaciones emocionales propias de una escritura posmoderna. Juan Carlos Abril es el autor de *Crisis* (Pre-Textos), donde se concilian figuración y apuntes irracionales: una muestra también de la propensión armonizadora entre dos discursos enfrentados o pocas veces conciliados en la poesía joven. El libro supone, como afirma Ángel Luis Luján, una deriva hacia el despojamiento y la reflexión instantánea en un “viaje a las entrañas de la nada o de la totalidad (según se mire)” apoyado en “la técnica del contraste y el tema de la metamorfosis”. La escritura fragmentaria y la consideración de la crisis como indeterminación expresada mediante palabras en fuga, sitúan este sistema al borde de la incomunicación según los patrones clásicos del lenguaje representativo. No siempre es así, desde luego. Un caso como el de Jaime García-Máiquez muestra a las claras la pervivencia de discursos anteriores, que toman de las estéticas de los ochenta ciertos rasgos, provenientes a su vez más de la veta manuelmachadiana que de la de Cernuda o Gil de Biedma, en un libro como *Otro cantar* (Pre-Textos / Ayuntamiento de Alcalá la Real), donde dominan la sugerencia, la gracia popularista y una voluntad de arraigo existencial y religioso que resulta extraña en medio de las corrientes emergentes a comienzos del siglo XXI. Un libro como *Tres, dos, uno... jazz* (Fundación Jorge Guillén), de Luis Artigue, se adentra en los mitos del jazz, universo que, a la sazón, resulta plenamente integrado en una cultura clásica. Pero así como el jazz comporta, más allá del motivo, un determinado tratamiento de la imagen y una alteración del encadenamiento lógico en la secuencia narrativa, en correspondencia con la música que le sirve de referente, otra cosa sucede con los mitos del cine, tan anclados en la lírica, como mostró en

su día la antología de José María Conget *Viento de cine* (2002). Del jazz al cine, son numerosos los libros de tema cinéfilo en los últimos años; sirva de ejemplo el de Ana Isabel Conejo, autora de *Rostros* (Hiperión), recorrido por unos mitos de la pantalla que circulan desde el espacio de lo real al símbolo, y de éste a aquél: “Un mito es lo que queda de una estrella cuando ya no se puede conversar con su luz (ha amanecido) [...] Y un rostro es lo que queda de un mito cuando toda su carga de verdad se disuelve”. Su peligro en cuanto tema poético es el de la codificación a que han sido sometidos intensamente por una tradición ya centenaria, y en particular por los escritores sesentayochistas. Jesús Jiménez Domínguez ha generado una cadena de imágenes visuales, con numerosas apelaciones a nombres que constituyen un sistema cultural de referencias, en *Fundido en negro* (Dvd). El culturalismo del libro no desvirtúa una condición confesional (más bien refractada en dichas referencias que tamizada o atenuada por ellas), relativa a la pérdida, el desconcierto, la ausencia de dirección teleológica, la muerte. Luis Bagué Quílez (*Un jardín olvidado*, Hiperión) oculta la complejidad que supone transferir los recursos de la mitificación elegiaca a los ámbitos más inmediatos de una vida privada, pudorosamente asentada en la inadvertencia. Otros autores que conviene traer aquí son Xelo Candel (*La arena*, Torremozas), Isidro Hernández (*El cielo del alba*, Pre-Textos / Diputación de Málaga), Joaquín Juan Penalva (*La tristeza de los sabios*, Azul), José Antonio Llera (*El monólogo de Homero*, Editorial Regional de Extremadura), María Paz Moreno (*Invernadero*, Renacimiento), Julien Carreño (*La inquietud de las estatuas*, Hiperión), Álvaro Tato (*Cara máscara*, Hiperión) y José Antonio Padilla (*Noches áticas*, E.D.A.).

Por diversos conceptos original y reseñable, *Los nuevos bárbaros* (Hurga & Fierro), de Mercedes Gómez Blesa, es un conjunto de monólogos que alancean los nuevos fétiches –y su inanidad sociocéntrica– que han pretendido ocupar el espacio vacío tras la retirada de los dioses. Un lenguaje atropellado y de discurso obsesivo por la reiteración de las fórmulas apostróficas y de entonación profética, sirve para enhebrar unos poemas donde la música deja paso a un encendido reprobatorio que se pone al servicio de un pensamiento a la contra. Frente a esta poesía musculada y de concepto, Sara Mesa se ha estrenado en la publicación con un libro cuya imaginería *naïve* y ciertas ingenuidades expresivas no ocultan, sin embargo, la capacidad de conmover, de modo parejo a como se presenta el dolor en uno de sus poemas: “evanescente / pero poderoso”. El libro de Sara Mesa no parece punto de término de una estética; más bien arranque con vacilaciones evidentes, que habrá de ser, pronto quizás, sobrepujado por la autora; pero no conviene desatender los valores de que es portador, como una promesa cierta.