

ESCRITURA, LITERATURA Y POESÍA¹

Juan M. Molina Damiani

El porvenir, aquí, sólo es pereza
Paul Valéry: *El cementerio marino*.

te amo, capital infame
Charles Baudelaire: *Pequeños poemas en prosa*.

¡Ciudad mía, amada, cándida! ¡Oh, esbelta, escucha!
¡Escúchame y te infundiré un alma!
Ezra Pound: *Ripostes*.

No hay nada tan puro
que merezca tu odio.
Manuel Lombardo: *No*.

Empiezo por el capítulo de agradecimientos: en primer lugar, a la Diputación de Jaén por sacar adelante esta edición; gracias asimismo a la señora diputada de Cultura y Deportes, doña Yolanda Caballero, por abrir esta noche un hueco en su agenda y presidir este acto; también a Arturo Gutiérrez de Terán, Pedro Cruz y Francis Pérez Gálvez, sin cuya profesionalidad el impecable acabado editorial que presenta *Tierra de*

¹ Recogen las páginas que siguen la versión definitiva del texto que leí en la presentación de mi libro *Tierra de paso*, acto que tuvo lugar el 12 de abril de 2011, en el Aula de Cultura del Palacio Provincial. Sépase, con todo, que el acabado con que aquí lo publica el *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* nunca me habría sido dado conseguirlo sin tener a la vista tanto los apuntes que manejé durante la lectura poética «En Jaén donde residen...», organizada por el Colegio de Mediadores de Seguros de Jaén en el Parador Nacional de Turismo «Castillo de santa Catalina» el 17 de junio de 2011, donde compartí tribuna con Antonio Negrillo, con Jesús Moscoso Torres de presentador, cuanto las notas para mi conferencia «Escritura, literatura y poesía», que pronunciaría, semanas después, el 7 de julio, en la «Casa Municipal de la Cultura» de Linares, por encargo del «Centro de Estudios Linarenses», dentro de su «I Seminario de Literatura Creativa», adonde fui presentado por Gregorio Sánchez Raya.

paso nunca hubiera sido posible; y a Pedro Luis Casanova y Juan Carlos Rodríguez Cohard, jóvenes viejos amigos a quienes tuve la suerte de conocer hace dos décadas y de cuyos saberes he procurado desde entonces estar lo más cerca posible: nadie que quiera estar radicalmente sintonizado con el espíritu de su época —me lo enseñaron mis maestros José Nieto, José Viñals y Diego Jesús Jiménez, por sólo citar ahora a quienes ya no están con nosotros— podrá prescindir de experimentarlo desde la sensibilidad de su gente más joven, una vitalidad que si a veces parece estar falta de memoria o entendimiento, siempre está sobrada de voluntad y de deseo. Y muchas gracias también, por supuesto, a todos los presentes: ustedes son, sépanlo, quienes me ayudan a seguir adelante: el hecho de que hayan venido a escucharme me lleva a cobrar conciencia de la razón vital que pueda estar implícitamente moviendo mi empresa. O lo que es igual: la atención con que ahora me siguen, con que se prestan a que los lleve adonde quiero asomarles, me anima a pensar que la poesía donde mi obra tiene su origen quizá consiguieron aprehenderla mis versos ya que alguna vez la vi suspendida en sus miradas, espacio abierto donde nuevamente contemplarla, detenida en el tiempo, atestada de su humana cordialidad, del sentido civil que verifica este encuentro. Con todo, desde el momento en que escribir poesía, ya lo decía Pavese [1952: 91], es como follar —«como hacer el amor»: uno nunca sabe si el placer que siente es también compartido por el otro, si lo que está disfrutando también lo disfruta el otro—, está claro que mi poesía necesita escuchar a sus lectores, ver qué les dice, adónde les lleva. En consecuencia, cuando la satisfacción por haber publicado *Tierra de paso* se ve perturbada por la incertidumbre de que su acabado ya será definitivo, déjenme ver qué les dicen mis poemas: mi poesía pretende escuchar a sus lectores. Sí: ¿qué les dicen mis versos a sus lectores?, la gran pregunta que lleva inserta la interpretación de la partitura de mi obra, la lectura que esta noche a ustedes y a mí nos ha reunido.

Entrando ya en materia, me interesa dejar claro que yo soy un producto poético del Jaén de las últimas décadas. Aunque guardo mis distancias con sus camarillas literarias, aún me atrae menos, en verdad, el extravío de sus individualistas, enrocados en su nihilismo cutre, ambicioso e insaciable. Intento así, como quería Baudelaire [1868: 25], poblar mi soledad pero sabiendo estar solo entre la muchedumbre. En cualquier caso, ya que todos nos parecemos demasiado, ya que eso que creemos que nos singulariza no viene a ser sino el denominador común de casi toda la gente, baste decir que yo soy un poeta que escribe poco: a veces pienso que mi reputación tiene mucho que agradecerle a la contención,

a la discreción con que tranquilamente voy haciendo mi obra. La esterilidad le ha venido bien a mi profesión de poeta: además de ayudarme a defraudar lo menos posible a mis contados lectores —trabajar sin imposiciones de nadie me ha llevado a perder muchos—, me ha alejado, creo, de acabar siendo un literato —alguien que presenta escindidos su pensamiento y su vida. Inmerso a fondo en la escritura, uno es poco amigo de moverse por la superficie, por donde andan quienes desean ser vistos al precio que sea. Yo soy un escritor sin mandato y escribo poesía para existir: para comprenderme a mí mismo, soportarme mejor e ingresar en mi conciencia sin ponerme demasiado estupendo: el imaginario de mi identidad está íntimamente unido a mi escritura de creación, salvoconducto, en fin, para acceder a la vida, vivirla a conciencia y esperar todavía lo mejor de mi persona, un territorio que anda tan atestado de dudas, arrepentimientos y correcciones que incluso podría ir cambiando con el paso del tiempo. En cualquier caso, de acuerdo con Valéry [1930: 23], yo «no quiero decir nada con mis poemas: yo lo que quiero es hacer» —‘hacer’: lo que significa el verbo *poiein*. Vehículo que me abre las puertas al mundo, identifico mi escritura poética con la pintura rupestre: nunca la escribí para que fuera estudiada por técnicos ni para ser canonizada por antólogos, sino para ser documento involuntario, sin apriorismo ideológico alguno, de la historia de mi naturaleza, de la civilización y de la barbarie en que vivo o me habita. Efectivamente: gracias al salvoconducto de la escritura poética, con la que he ido aprendiendo que poco importa poseer muchas cosas, que basta con no ser poseído por demasiadas, sé que no soy un hedonista —no confundo bien con placer— ni tampoco un estoico —aquel que se muestra indiferente al placer y al dolor— pero que igual podría ser un epicúreo: alguien que desdeña el placer porque frecuentemente lo aboca al dolor y a la turbación. Por lo dicho, quizá esté, antes que con nadie, con ese Juan Ramón Jiménez que insistía [1943: 351] en su vocación de «Ser una poesía y no poeta». Un empeño a veces —podremos verlo más adelante— factible de conseguir: cuando se tiene claro que la realidad es un espejismo, una impureza, y lo real, por su parte, el deseo de intentar aprehender su pureza humanamente.

Tierra de paso es mi segundo libro de poesía. Como el primero, *Salvoconducto* —una colección de poemas quizá algo gratuita donde auné a modo de antología un cincuenta por ciento de mi obra editada entre 1984 y 2002 [2003a]—, es, a su modo, otro ajuste de cuentas: el resultante del proceso de adaptarme a mi inadaptación: yo soy un tipo inapto para la sumisión pero vivo anclado en esta tierra: me inquieta viajar y tengo pasión por mi domicilio. Jaén es, ay, el lugar de mi decepción, un pequeño

mundo de leyenda que permanentemente invita a la autocensura porque la inteligencia sigue aquí proscrita por la servidumbre —datos he aportado de sobra al respecto [2009a]. De aquí el miedo y la pereza, el embrutecimiento y la vaciedad, disolventes de buena parte de quienes somos sus habitantes —y discúlpeme que esta noche deje de lado mi faceta de *Juanma*, la agradable y cordial, para apechugar con la adusta de *Molina Damiani*, el papel nada cómodo que me asigna nuestro Jaén de ahora y de siempre. El hecho de que yo me gane la vida en uno de los aparatos docentes del Estado, como profesor de instituto, quizá el espacio donde mejor se cumple el objetivo terminal de todo sistema de enseñanza —ser la enseñanza del propio sistema—, añade a la decepción que me inyecta esta tierra la que me ocasiona saberme transmisor de uno de los virus más crueles de estos días, llamativamente presente en sus establecimientos escolares: el que antepone a la educación de la que tan carente está nuestra sociedad, la instrucción entendida como elemento de discriminación ciudadana. Por lo dicho, no creo que sea incierto afirmar que yo escribo poemas desde 1980 o así porque soy un tipo insatisfecho desde el punto de vista profesional, literario y social. Empero, no se equivoquen: mi insatisfacción poco tiene que ver con no haber realizado mi potencial —no: no padezco remordimiento— o con no poder realizarlo —ansiedad— sino acaso, simplemente, por no saber bien cómo desarrollarlo del todo —*ennui*. Incomunicado, ineducado, solo, como buena parte de la gente de este tiempo, desde estos dos espacios atestados de tensiones, el de mi ciudad y el de la política, arranca *Tierra de paso*, un libro de frontera que se asoma a la naturaleza histórica de un espacio baldío y atroz: el del capitalismo a día de hoy, un modo de vida que comparte con el de la poesía, ay, un par de denominadores comunes: los dos son tierras de paso administradas por formas crueles de gobierno.

No sé si porque ejerzo de vez en cuando la crítica, la verdad es que me tengo por un creador consciente, a quien le gusta dar de su obra alguna que otra explicación; si bien, cuidado, siempre con criterio de exigencia: ya decía Valéry [1957: 146] que si podemos «tolerar alguna negligencia en las cosas que nos vemos obligados a hacer [...], es [...] ridículo [...] ser mediocres en las que hacemos por vanidad». Con todo, a partir de la modernidad, pensar su propia producción ha constituido una tarea consustancial a la labor creativa de todo artista: lo que el creador convierte en materia estética formalizada, el teórico pretende redimirlo de su oscuridad sin desvelar su misterio. Empeño, en mi caso, siempre posterior al de la encarnación del poema, atiendan, en consecuencia, por favor, preferentemente, la interpretación de las partituras de las cinco pie-

zas de *Tierra de paso* que esta noche les voy a leer y pongan en cuarentena los comentarios que los van a ir jalonando, apostillas que no quisieran glosar lo que cada uno de estos poemas ha de participarles. Seguro que todos ustedes conocen aquello que precisaba Apollinaire acerca de que «el hombre quiere un nuevo lenguaje del que ningún gramático pueda ya informarnos» [1918: 196] y están asimismo al tanto de que cualquier poema realmente verdadero contendrá su explicación, incluso a veces la gramática de su propio proceso productivo. Dar explicaciones antes o después de la lectura de un poema puede ser mala señal: acaso no fue capaz de comunicar lo que pretendía, toda vez que el poema auténtico nombra algo que sólo desde su territorio puede ser dicho y rara vez tolera circunloquios, glosas o leyendas. La «primera bomba de la revolución barrió la cabeza del profesor de retórica», dejó dicho Federico García Lorca [1930: 59]. Espacio ambiguo pero nunca hermético —lo que sí es hermético es el proceso de producción de la escritura poética «porque el poeta no conoce la ciencia de su trabajo [...], se trata de experiencia más que de ciencia», lo ha puesto de relieve Antonio Gamoneda [1988]—, sépase que antes se escribe la poesía para ser sentida que para ser comprendida. En efecto: difícilmente ecualizables desde la perspectiva de la comprensión, tiempo donde entran en conflicto el sentido y el significado porque uno y otro no vienen a ser sino emblemas de un conflicto de mayor envergadura, el civil de nuestros días, los «hechos poéticos dentro exclusivamente de una lógica lírica y trabados tupidamente sobre el sentimiento humano y la arquitectura del poema, no son aptos para ser comprendidos rápidamente sin la ayuda cordial del duende» —ya lo decía Federico García Lorca [1932: 111].

Les leo ya, sin más consideraciones previas, el poema que abre *Tierra de paso*, un poema donde la poesía habla conmigo [2011: 13-14].

La poesía se enfada

AQUÍ, tú lo sabes, únicamente eres el mecanógrafo,
quien se limita a copiar
lo que mis ojos te dictan, las visiones ignoradas todavía por tu idioma,
la mordedura sin mundo de mi manzana podrida.

Aquí soy yo la que manda: no te engañes, no te sientas
libre:
siempre el dolor tuvo víctimas,

extremidades el tronco y tu palabra padrastrós,
donde se enfría mi sangre
o aparecen tus metáforas,
tan cultas, tan académicas, que tanto me hacen reír.

Aquí, de dejarme, sí, si me dejaras, podrías
volver a ser el que fuiste: el que mejor le sacaba
punta al lápiz de la clase, quien se subía de cuatro
en cuatro las escaleras de aquella casa con huerto,
de vecinos, entre san Juan y san Bartolomé,
porque la mujer que friega,
bajándolas,

una a una,

de rodillas

—ya mayor—,

acaba de sorprenderte
acechando los hospicios de sus nalgas, su jornal

de confesionario y sosa.

Pero te falta valor
para seguir,
para llegar al final y encontrarte con la nada.

Aquí reposa tu culpa mientras la esperan mis sílabas.
Aquí mi mundo ha tapiado todos tus balcones con sacos de tierra.
Aquí ladrarán mis perros su impronunciable ladrido,
su fidelidad de tumba con flores de plástico

descoloridas y rotas.

Déjame en paz. Por favor te lo pido. No me escribas.

Ni me nombres.

El poema que acabo de leerles parte de una distinción capital: la existente entre poesía entendida como ‘experiencia del lenguaje’ y poesía equiparable a ‘emoción vital’ —dos conceptos que nuestra lengua designa con una sola palabra. La poesía genuina, la que se confunde con las emociones vitales, la que habla, enfadada, a lo largo de la pieza de apertura de *Tierra de paso*, no sólo es anterior al lenguaje, sino que ha de estar presente en todos los discursos estéticos que quieran serlo de verdad —en el del teatro, el cine, la danza, la novela, la fotografía, la pin-

tura..., en el de tantas otras manifestaciones artísticas. Aunque el lenguaje poético consigue, cuando es de alta calidad, ser vehículo de la poesía, no conviene confundirlos. No: la poesía 'lenguaje' es uno de los pocos medios para acceder a la temporalidad de esos lugares personales o colectivos cuya encarnadura sólo puede ser reproducida con precisión desde un hacer iluminado: la escritura poética, palabra musical, es un puente entre las emociones de la vida y el ser humano que quiera experimentarlas a conciencia. Con todo, más que a significar experiencias concluidas, el objetivo del poema es conmocionar, esto es: suscitar *ab ovo* emociones desde y para la memoria sensible. Reproducir las emociones ante las que nos coloca el mundo no sólo será el punto de partida real del poema, sino también su referencia de llegada, realidad artificiosa del lenguaje que entonces, así, se confundirá con la vida. En consecuencia, el poeta ha de abandonarse a los dictados azarosos de la vida para que la poesía que la habita acabe imponiendo objetivamente sus leyes. Ya lo decía Giordano Bruno [1585: 286]: «La poesía no nace de las reglas, sino muy accidentalmente. Son las reglas las que derivan de la poesía». El lenguaje poético no es la vida, no, pero se presenta, siempre que es auténtico, como el salvoconducto misterioso que nos da acceso a sus enigmas: es la memoria de los más fieles deseos humanos. Lo señalaría José Hierro [1970: 14]: es como «un disco en el que ha quedado grabada una música, y del cual renace cuando es herido por la aguja. Pero el disco no es la música». Está claro: el poema es verdadero cuando la conciencia que viene a ser su palabra musicada no representa el mundo sino que presenta la vida coincidiendo con su conciencia de sí. Nunca puerta de salida de la vida sino de acceso a los mundos de un ser que está viviendo, el lenguaje poético habrá de reproducir exactamente el destello vital que fue su origen, recreación que llevará a la materia musical y a la forma verbal del poema, una vez que ambas consigan al unísono encarnar sensiblemente lo inefable, a desdibujarse por un momento, entonces ya y para siempre poesía genuina también por cuanto dicha realidad material y formal se confundirá con la memoria de lo real misterioso donde vida y mundo entablaron la dialéctica que diera origen al deslumbramiento poético. A diferencia del lenguaje no poético, que no sobrevive a la comprensión, cuya substancia acaba desvaneciendo su encarnadura tras cumplir su cometido comunicativo, téngase presente que el lenguaje del poema no tiene, por su parte, más remedio que perdurar: sin la expresa música de sus palabras, sin su concreta formalización matérica —Valéry habló de ello [1957: 94 y 206]—, jamás será posible que los destinatarios de un poema sientan de nuevo aquello mismo que la primera lectura de dicha pieza pudo hacerles conocer, anticiparles vívidamente, comunicarles.

Frecuentemente enmarañados, los conceptos literatura y poesía también es fácil distinguirlos desde una perspectiva vital. Tal y como advirtieron en su día los pensadores y poetas románticos de la Escuela de Jena, los artistas modernos de la Europa de finales del siglo XIX y los vanguardistas históricos del primer tercio de la centuria pasada, literatura y poesía tienen muy poco que ver. No: la poesía no es un lugar definitivo: es un sitio de paso cuya radicalidad no admite huéspedes fijos, quiero decir: literatos. Ya señaló Gerardo Diego [1929: 24] que la de la poesía y la de literato «son vocaciones incompatibles». Mientras la poesía nos ofrece una visión expresiva hecha a base de imágenes y música de un suceso fugaz, la literatura nos relata una historia a cuyos contenidos aluden sus palabras de modo permanente: si la poesía dispone de sentido porque lo inventa de modo instantáneo, la literatura sólo consigue tener significado porque copia de manera sucesiva. Los lenguajes mecánicos, tanto el de la literatura como el de la escritura secundaria —el de la crítica—, nunca dan acceso a ese sitio íntimo y extremo donde uno es sitiado por el tiempo hecho lugar, donde vida y mundo aún no se muestran escindidos del todo, esto es: a la poesía vital, razón sensible donde el ser repara a conciencia en su vida y en su mundo, en qué son de veras lo real de su ser y la realidad de su apariencia, en qué puedan ser la propia poesía y ese lenguaje que algunos dieron en llamar simplemente literatura. Sí: imaginando una emoción primigenia de la vida mediante una experiencia verbal y musical que escapa de las trampas mundanas de la literatura, el poema no sólo generará conocimiento sobre la realidad del lenguaje que persigue dicha emoción, sino que acabará iluminando los sentidos de quien lo escribe —o lo oye o lo lee— mostrándole de manera virtual la poesía vivida que lo conmoviera como si todo estuviese sucediendo realmente otra vez de modo misterioso. Siempre que el poeta no quiera terminar siendo un escritor más, otro literato condenado a depositar retórica literaria sobre la realidad del poema porque su exploración de lo real la acomete desde una óptica empañada por apriorismos ideológicos o formales, tendrá que extraer de lo real de la vida la poesía para que así la realidad de su obra muestre el misterio donde mundo y vida desdibujan sus fronteras. O dicho de otro modo: cuando se mira el mundo con los ojos de la poesía vital, el lenguaje se revitaliza y vuelve poético: el poeta de verdad desobedece al padrastró que siempre quiere ser su lenguaje. Lo ha dicho don Emilio Lledó [2008]: «La poesía nos hace ver el mundo con ojos distintos al que el uso nos mueve en el diario y tantas veces vacío discurso del vivir». Sólo así podrá sobreponerse el poeta al literato, ese doble suyo que a las primeras de cambio, con afán de sometimiento, irrumpe en su vida, en su obra de creación y en la creación de su propia

vida —la actividad humana por excelencia por más que hoy parezca poco menos que un delito.

Para seguir definiendo los conceptos que nos ocupan, pondré ahora en juego la dialéctica horaciana según la cual poesía y pintura presentan infinidad de semejanzas: la primera es pintura que habla; la segunda, poesía callada. Reparando, ahora bien, de acuerdo con la aportación de Lessing [1766: *pássim*], en que la poesía inventa mientras que la pintura copia, lo que hace de sus mundos contiguos dos territorios radicalmente distintos por cuanto además la poesía es arte del tiempo, proclive a todo tipo de arbitrariedades y con limitaciones descriptivas, y la pintura, por su parte, del espacio, mimética pero con insuficiencias alegóricas, no perdamos de vista lo que apuntara Simónides de Ceos (c. 556-468) [Galí: 1999: *pássim*] —referente básico de Platón— cuando planteaba que la poesía imita lo real y la pintura la realidad: dicotomía que podría servirnos para presentar la poesía no sólo como una imagen que hace visible lo que se siente sino también como un canto que hace sentir aquello que se ve. En efecto: descubriéndonos lo permanente que se nos presenta como fugaz y movilizándolo aquello que parece detenido, la poesía imagina lo real y desoculta la realidad porque la potencia de su palabra musical, poética que no literaria, antes que objetivar lo externo y subjetivar lo interno, subjetiva lo extremo —superlativo de lo externo— y objetiva lo íntimo —lo interno en grado superlativo. Barajar estas matrices nos sitúa ante el problema ontológico de la pureza de la poesía: territorio ciertamente complejo cuando no se parte de la base de que la realidad del poema siempre se mostrará como algo impuro si la comparamos con el epicentro donde tiene el lenguaje poético su origen, lo real vivido —el sitio puro por antonomasia—, porque la epifanía de lo real que el poema verdadero concreta nunca deja de ser, pese a todo, una encarnación ficticia, un simulacro, una impureza. Con todo, siempre que la apropiación de la poesía viva que constituye lo real la lleve a cabo un lenguaje poético cuya realidad sepa de la trama dialéctica que conforma la trinidad «cosa ficticia, cosa empírica y cosa óptica», o por precisarlo más aún: siempre que la poesía ‘lenguaje’ no se conforme con imitar ni la realidad de lo ficticio ni la de lo empírico porque se empeña, antes bien, en darle cuerpo a lo real que tiene como modelo, esto es: al ser óptico del acontecimiento vital que está moviendo su empresa, habrá que reconocer con Galí [1999: 292-295, 303, 318] que la impureza intrínseca de la poesía ‘lenguaje’ quedará atenuada porque su proyecto ha dejado de ser meramente mimético para alzarse como radicalmente creativo. De aquí, sin duda, la reflexión de Gerardo Diego acerca de que la «pureza de una

poesía está en razón inversa de su traductibilidad a la prosa y en razón directa de su traductibilidad a otro idioma» [1929: 29]. Así, la poesía aprehendida por un poema será todo aquello que se resista a ser glosado con fidelidad en una versión en prosa de esa pieza o, lo que es igual: eso mismo que se deje nombrar fácilmente en una traducción de dicha pieza a otra lengua. Si resulta evidente, por lo dicho, tanto que poesía y verso jamás fueron sinónimos, cuanto que el verso tampoco es a día de hoy el continente que mejor encauza la poesía, sepamos reconocer la poesía genuina de un poema, una vez aislados sus radicales puros de los aditivos retóricos y musicales que puedan contribuir a su acentuación, en las matrices sensibles e intelectivas que singularicen sus versos como productos humanos. En efecto: la poesía vital, origen y término de cualquier hecho poético que quiera serlo de veras, nunca habrá de confundirse con la poesía entendida como virtuosismo técnico, medio que aunque contribuya a emplazarnos ante el sitio temporal del que el poema quiera adueñarse, nunca podrá ser reconocido, jamás, como lo real de la vida que el mundo del poema haya conseguido creativamente nombrar, un hallazgo imposible de ser trasladado, sin perecer, a otros términos.

Participar con puridad la poesía le exige al poema irse haciendo a partir de sus radicales humanos, teniendo en cuenta las impurezas mundanas de la vida. Cuanto mayor sea la vitalidad con que un poema apure su empeño —vitalidad natural, involuntaria, automática incluso— menor será la ganga retórica con que le sea dado lograr su propósito. La paradoja está servida: la pureza de un poema dependerá directamente de la cantidad de valencias humanas que contenga: pureza poética y factor humano, así, como vasos comunicantes, de tal suerte que los planteamientos del debate histórico entre pureza y revolución acabarán mostrándose como complementarios. Por lo dicho, la pureza poética nunca podrá estar deshumanizada porque no hay rasgo más singular de nuestra condición humana que la inteligencia sensible que precisa el proceso de producción del poema. Poesía vital, poesía pura; vitalismo y pureza poéticos: los dos ingredientes básicos de mi obra, humanísima por cuanto la impronta purista con que se formaliza resulta de la vitalidad existencial con que la materializo. Poesía la mía, entonces, de una parte, pura, ya que jamás obedece a finalidad o vocación vitalista alguna, sino antes bien, a que es efecto imprevisto de su humanidad —o diciéndolo con una distinción puesta en juego por Gerardo Diego [1929: 25], cuyo purismo no es *para* sino *porque*— y, de otra, hermética, pero porque nunca parte de un inconsciente ideológico establecido, convencional y previsible —el propio de ese otro lenguaje alienado, tóxico, atestado de lugares corruptos,

que coagula el pensar y favorece la cretinización colectiva—, sino, por el contrario, de un inconsciente civil aún en ciernes cuyos adentros meditativos acaso puedan reinventarnos políticamente, esto es: construirnos para este tiempo un espacio poético rehumanizado donde sea posible sentir realmente nuestras emociones vitales viéndolas hacerse realidad en nuestras experiencias del mundo. ¿Pureza y hermetismo poéticos —estarán preguntándose— como paradójicas consecuencias de un vitalismo de aliento ciudadano? En el caso de mi obra, sí, sin duda: si la involuntariedad de la que resulta su pureza la lleva a mostrar lo real sin pudor, las impurezas reveladas por su lenguaje musical no fungible se presentarán a veces como escandalosamente herméticas. Normal: se aplica mi proyecto a dos lecciones a primera vista chocantes: la de Antonio Machado, quien llamaba la atención sobre «la gran paradoja de la democracia, que aspira siempre a lo distinguido, porque, en el fondo, no es sino una progresiva aristocratización de la masa» [1929: 1763]; y la de Juan Ramón Jiménez, quien defendía, por su parte, una poesía que siendo «fruto» de lo humano más puro, fuera antes «semilla [...], alma secreta de una vida» radicalmente social [1943: 351]. En efecto: la radicalidad vital del ser y la del hombre político por venir como los más puros radicales de la poesía que nos escribirá porque —no se olvide— la poesía nunca la creará un sujeto que se llama yo, ella será la que nos vaya haciendo a todos, la que nos cree como objetos. No: nadie será jamás el propietario de la poesía ni hablará desde ella ya que todos seremos siempre sus criados —sea cual sea nuestra procedencia, burguesía, pueblo, aristocracia...— y, de ordinario, sólo nos será dado ponerle voz a su palabra de señora —ya lo señalaba Luis Cernuda [1958].

Les leo ahora un poema donde el poeta es un asesino a sueldo [2011: 27].

Correo anónimo

*que envíale el veintiuno de marzo del año mil
cuatrocientos setenta y tres el asesino del
Condestable don Miguel Lucas de Iranzo al
caudillo de la conspiración*

un condestable que arriesgaba la vida por oponerse al expolio de que eran objeto los judíos conversos, «a quienes», en agrio decir de don Rafael Floranes, «el pueblo quería oprimir para arrebatarse sus bienes; como por ese tiempo se hizo también impunemente en Andújar, Córdoba y otros pueblos de Andalucía». A su modo, el fin del condestable

es una muerte de ejemplario: una estampa violenta, gráfica y vívida de una turbia cuaresma del medievo tardío.

Pere Gimferrer

MARZO, a la noche del veintiuno, Fiesta
de san Benito. Al fin quedó cumplida,
Señor, vuestra conjura. Yo, de huida
ya, a Sevilla cabalgo tras la gesta.
La muerte fue en la Catedral, transida
cuando vio que topaba con la cresta
del Condestable Iranzo mi ballesta
vaciándole sus sesos y la vida.

Que auto de tanta fe, Señor, sostén
sea siempre del Reino de Jaén,
guarda y defendimiento de Castilla,
más santo desde hoy con la cuadrilla
de este moro, converso o judío hijo-
puta besando nuestro crucifijo.

Así, poniéndome la máscara de un sicario, prestándole mi voz a un matón a sueldo de los poderes más insaciables que toman el nombre de Dios en vano —el esbirro que huye tras asesinar al Condestable cumpliendo la orden del caudillo que ha maquinado la conspiración—, alzo con esta canción una imagen de la tierra de frontera que viene a ser Jaén durante la segunda mitad del siglo XV, época crucial de nuestra historia, cuando otra barbarie empieza a presentarse como horizonte de civilización, cuando no acaba de morir lo viejo ni de nacer lo nuevo y lo peor se adueña de todo. En efecto: quiere participar este soneto el clima de terror político, sin resquicio alguno para la heterodoxia económica, social, cultural o religiosa, que contribuirá a la constitución del Estado que cristaliza con la toma de Granada de 1492, cuando «hubo en Andalucía —al decir ahora de Sánchez Ferlosio [1991: 611]— una gran matanza de conversos, presuntos o verdaderos judaizantes, que empezó en Córdoba, se extendió a Jaén, donde costó la vida al Condestable Iranzo, quien por haber defendido a los conversos fue asesinado en misa por los cristianos viejos [...] sin que al final se hiciese averiguación alguna ni castigase a nadie». Espacio ensangrentado que escapa de la fugacidad del haber sido para inscribirse en el tiempo permanente de las injusticias históricas de hoy, sépase que el escenario de este poema no se sostiene con un soneto a partir de una elección arbitraria, sino, antes bien, a partir de una impo-

sición histórica: el continente de esta canción italiana se revelaba a mediados del siglo XV como el acorde poético emergente del racionalismo apolíneo de aquella época, tal y como corroboran los primeros sonetos escritos en nuestra lengua por el Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza [1438/1456]. Si de siempre me fue rentable operar con formatos cerrados para formalizar la materia de que arrancan mis poemas —empeño que me ha granjeado cierta fama de virtuoso [Arellano *et alii*: 2011]—, el continente desde el que el asesino del Condestable da cuenta de su acción criminal es un soneto porque su música se presentaba a la altura del último tercio del siglo XV, antes que como una baratija más del *kitsch* literario —lo que hoy, sin duda tantas veces sea—, como una joya original, como una solución tan de entonces que ya empezaba a verse como mero emblema de una moda. Así pues, acomodando su dicción a la de carta oficinesca que el soneto adquiere en la Italia de principios del siglo XIV —según recuerda Pound [1934: 179]—, ya apagada la dimensión vanguardista que originariamente tiene esta canción cuando el poeta siciliano Giacomo da Lentini da con su estructura en el siglo XIII, retrata «Correo anónimo» la zafia altanería del fascismo español desde su más tierna infancia aprehendiéndola con naturalismo, con el naturalismo feísta del pareado que lo cierra porque quien «huye del mal gusto cae en el hielo» —ya lo dijo Pablo Neruda [1935: 251].

Como ocurre en algunos poemas de *Salvoconducto* —«Lapidario» o «Tambor», por ejemplo [2003a: 43-46 y 51-59]— y en otras piezas de *Tierra de paso* —«La poesía se enfada», leída hace unos minutos, o «Ronda del Rosario», que veremos más adelante—, en «Correo anónimo» podemos oír, nos es dado leer, el relato que confidencialmente le traslada a un interlocutor concreto un personaje. No es infrecuente que mis poemas se constituyan como monólogos dramáticos donde yo es empíricos distintos al mío se adueñan de mi voz para teatralizar así, líricamente, de modo no menos verdadero que virtual, actos de comunicación que se alzan como correlatos históricos que subjetivan lo externo del nosotros homologado pero difuso y objetivan lo interno de cualquier yo precario de equívoco. Sin entrar ahora en las diferencias existentes entre monólogo dramático, monólogo interior y soliloquio —matrices alocutivas que importarían para la poesía española a lo largo del siglo XX, tomándolas de la poesía metafísica inglesa, Unamuno, Cernuda, Jaime Gil de Biedma y Pere Gimferrer entre otros maestros—, adviertan que todos estos mecanismos de raigambre teatral enmascaran mi voz con la textual de la *persona* que hable a lo largo de cada poema, de tal suerte que así la voz singular a la que nunca podrá renunciar ninguna empresa poética que quiera alzarse

como lugar misterioso de revelación, que pretenda emocionarnos con su experiencia de vida, estará siempre a salvo de los tópicos de la sinceridad. Máscaras legendarias que jamás ocultan porque la fiesta de disfraces a la que asisten teatraliza la gran ficción de nuestro mundo, su gran impostura vital —la de la realidad de nuestra historia escrutada desde lo real de su naturaleza—, veámoslas, en suma, además de como manifestación sutil de la voluntad de apócrifo que informa mi obra —así quizá, entonces, la de otro Pessoa sin heterónimos—, como el carrusel de espejos donde giran al unísono todos nuestros tiempos pretéritos para revelarnos una imagen futura de nuestra identidad en el curso del devenir de su memoria, allí donde nuestras grandes mentiras aparecerán fundando muchas de nuestras pequeñas verdades porque el espacio de la historia se ha vuelto ya presente interminable, presencia sucediendo.

Será modulando la voz de una persona cuya identidad también podría ser la de cualquiera de nosotros —de todos sin excepción: cómplices de la enajenación de nuestra historia y presos de las ambiciones de nuestra naturaleza— como mi culturalismo, ya reactivo expresionista, dé fe de que mucho de lo que vemos es falso y buena parte de lo que sentimos no siempre es verdadero. Por lo dicho, mediante una simulación donde quedan al descubierto la realidad del deseo que nos escinde y lo real de la memoria que nos asola, un pacto teatral que nada tiene de elitista por cuanto el culturalismo en que se funda su sensibilidad es de dominio público para cualquier paisano mío, acabo metiéndome sin querer en el charco de la poesía comprometida. No: la razón culturalista de mi estética nunca fue la de *epatar* a la inmensa mayoría sino, antes bien, *ab ovo*, explotar su encarnadura ética para acentuar así el recorrido civil de mi obra de creación. Frente a la estetización de la política nuevamente hoy tan de moda, no hace «Correo anónimo» —poesía de la vida y poesía de la cultura— sino politizar mi estética. Denuncia del fascismo en libertad que vuelve a presidir nuestro presente —un fascismo que pierde todas las guerras pero vuelve siempre, tarde o temprano, simpático y victimista, a adueñarse del horizonte donde se pacta cualquier tratado de paz—, aporta mi poesía una visión de nuestra realidad al tanto del devenir histórico real que pueda sobrevenirle, o lo que es lo mismo: ajustada a una óptica humana donde el arte se postula como crítica del conformismo de nuestra sociedad instalada en su cinismo más nihilista. La empresa era ya inaplazable: el predominio de la información masiva que ningunea las propuestas políticas de los artistas, la monstruosa confusión de todo con la nadería de su impostura, la adicción de las masas a las verdades a medias hacían necesario otro culturalismo ajeno al neoliberal de raigambre

kitsch propio de estos tiempos de opulencia, enfermos de su falso desarrollo, cuya desmesura de medios esconde sus necesidades, mientras que los ciudadanos se narcotizan con los placebos de la felicidad —el consumo, la alienación y los fines de semana—, «encadenados por un sistema económico cruel al que pronto habrá que cortar el cuello, y sordos por sobra de disciplina y falta de la imprescindible dosis de locura» —son palabras de Lorca comentando su *Poeta en Nueva York* [1932: 124].

Estética ética, creo, de alto voltaje ciudadano, la de mi *Tierra de paso*. Ahí está, sin ir más lejos, el culturalismo de las citas que lo jalonan, cifras quizá del sentido unitario de un libro que si se abre de la mano de Juan Ramón Jiménez destacando la dimensión profética de los recuerdos [1919: 152], sirviéndose acto seguido de la erudición de Gimferrer para poner de relieve las convulsiones de las épocas de transición [1985: 250], de la agudeza de Eliot pensándose la razón última de las nomenclaturas [1944: 113] y de la lucidez con que Gabriel Ferrater señala la idolatría como cimiento de nuestras costumbres [1968], acaba poniendo al frente de los cantos de «Ronda del Rosario», cierre del poemario, versos de Julio Enrique Miranda [1970: 35], Diego Jesús Jiménez [1965: 13], Hierro [1947], Rafael Porlán [1941] y Agustín Delgado [1968: 83], señales para reparar en la derrota existencial de una comunidad perdida en la frontera de dos mundos, la del Jaén preso de su impostada civilización cosmopolita, tantas veces mera barbarie, y de su primitivismo congénito, acaso, ay, una civilización aún por descubrir. Dicterio contra una ciudad de hosco censo, miseria y honra cuyo porvenir depende de su holgazanería porque sigue cancerada por su afán autodestructivo, por los mamporreros que extravían sus hábitos económicos, sociales y artísticos, viene a dar cuenta *Tierra de paso* de los males que le causa a Jaén la razón reaccionaria que lleva gobernándola siglos, un sistema que genera demasiados perdedores porque perpetra sus atentados civiles con la impunidad de saberse fundado en leyes injustas, orgulloso de que sus desigualdades se hagan cada día más manifiestas porque no restringe —antes bien: al contrario— los ámbitos de la vida donde es capital tener dinero, valor de cambio para la discriminación ciudadana. Aun así, el hecho de que el poeta puede ser tantas veces el mecanógrafo que copia aquello que la poesía le dicta y otras muchas un ventrílocuo que hace hablar a un personaje, no tendría que distraernos de que mecanógrafo, ventrílocuo y personaje igual no son, en el fondo, los tres, sino títeres del capitalismo, de su poesía, ya que también este tiempo dispone de una sensibilidad artística que trabaja para la domesticación de sus masas. Sí: ¿hasta qué punto somos conscientes los poetas de hoy de que podríamos ser sólo los muñecos de un

ventríloco —la poesía— que es a su vez un títere en manos del fascismo que administra simpáticamente no sólo nuestras vigiliassino además nuestros sueños? Ustedes son, desocupados lectores y lectoras, en estos tiempos de suplantaciones e imposturas en que los novedosos siguen apedreando a los originales, los únicos que pueden levantar la voz de la poesía irredenta, una poesía que, quiera o no, acabará dando noticia de la vacuidad de este tiempo de mecánica industrialización del espíritu. A la vista de cómo anda el panorama, no tiene otra opción el poeta de hoy, si es que quiere que el futuro no se avergüence de que su obra es cómplice de las atrocidades de la actualidad, que hacer de su poesía espacio íntimo de revelación civil y tiempo extremo de reflexión existencial. Con todo, igual que el asesino que escribe mi «Correo anónimo» —secuencia de una novela negra con el Condestable de víctima y Jaén como testigo del crimen impune—, yo también decido huir de la ciudad, últimamente administrada, como tantas otras, por una razón, la de la fuerza, que vuelve a montar a caballo. Así, de la mano de un pintor, poeta también, me refugio en el campo: en su tiempo accedo con más facilidad al espacio de mi conciencia, adonde las imágenes de la naturaleza de mi persona y de mi historia social, desenfocándose, acaban misteriosamente confundidas [2011: 43-44].

Ojo del nogal

(Homenaje a Rafael Zabaleta)

EN primer plano,
sobre la mesa de madera
y su viejo hule de plástico, la cerámica del frutero, sus tumores de junio:
perillas de san Juan, más de media docena, cerezas, picadas algunas,
y un cacho de melón donde resisten
como putas sin chulo
las penúltimas luces de la tarde.

Desenfocada, al fondo, lejos, fuera
del toldo que es la parra,
bajando su lascivia por las gradas del monte,
prendiendo la maleza que aún no desbrozaste,
es la noche camino de la alberca
una alimaña malherida,
esa rata de agua que ahora mismo muerde

la arteria aorta del nogal,
la claridad eterna-
mente desenfocada de esta brisa,
más vestigio que rastro,
partidaria de lindes pero efecto de la abolición de las sombras.

Has visto terminarse
otra vez
el primer día del verano. En silencio, detrás de ti,
la casa es tu conciencia, sus reproches
por no haber hoy tampoco apenas hecho nada.
Asomará la luna así que apague la calor
o enciendan la bombilla de la lonja los grillos.
Renuncias a pensar: ya te heriste bastante.

Como deja ver esta pieza ekfrástica cuyo motor de arranque es la naturaleza vivida de Rafael Zabaleta, la poesía no es un lugar ameno. No: es un *locus eremus*, solitario, yermo. Producto de la conciencia, el lenguaje poético memoriza la insatisfacción por una pérdida o reaviva un deseo pendiente de cumplir. Memoria irredenta que combate el olvido —¡ay de aquel arte que persiga el olvido!—, al participarnos una experiencia emocionada de la vida ante el devenir del tiempo, el lenguaje poético siempre acabará resultando menos grato que cruel: memoria también del deseo, además de revelar el dolor que cause lo perdido pretérito, el poema dará asimismo noticia no sólo de las insatisfacciones del presente sino también de las frustraciones que el futuro pueda reservarnos. Conjunción dialéctica entre placer y sufrimiento porque dichas polaridades están «contrapuestas en la existencia y no, sin embargo, en las obras de arte» —lo ha señalado Antonio Gamoneda [1997: 72]—, la poesía favorece el acceso del ser a su conciencia, lo que acaba de ordinario presentándola como un callejón sin salida: solución aporética que nos muestra, así, la finitud de la vida ante la intemperie que es el mundo, nuestra tragedia existencial, las heridas históricas que embrutecen nuestra naturaleza día a día, la última verdad de nuestro ser: la de nuestra decepción con nosotros. En efecto: ser poeta es la «forma más peligrosa y menos profesional de ser escritor», toda vez que verifica que para «vivir hay que comprar y, necesariamente, con o sin dignidad, venderse» a cada instante —son también de Gamoneda estas matrices [1997: 60 y 51]. Infame verdad, por lo dicho, la que reporta el lenguaje poético, una forma de dignidad que si hace posible lo imposible, al final revela lo que nunca nos dejará de doler, esto

es: que para vivir es imprescindible renunciar a la pureza. Está claro: la poesía hace sufrir: ya dijo Pound que «la belleza es difícil» [1948: 1927-1929]. Lenguaje radical de la conciencia, conciencia hecha lenguaje sin estandarizar, lenguaje paradójico que termina formulando que la vida sólo puede vivirse plenamente cuando se vive desde el lenguaje poético —o lo que es lo mismo: cuya razón sensible puede acabar arruinándonos, ay, hasta la vida, lo apuntaría Mallarmé [1898: 145]—, el hecho de que la verdad revelada misteriosamente por la poesía sea siempre ingrata nunca la hará, empero, incompatible con la belleza: belleza entonces, así, de verdad, *verdaderamente* poética, que impedirá que las mentiras denunciadas por la poesía puedan destruirnos del todo porque incluso combatirá la aniquilación en que desemboca caer en la cuenta de las diferencias existentes entre crédito y fama, poder y autoridad, entre paz y justicia —la trinidad al cubo que oculta la ideología dominante escenificando su farsa para marionetas con la cultura de comparsa.

En efecto: en el territorio de frontera que viene a ser la poesía, en el tiempo ambiguo de su fugacidad inmovilizada, le será siempre factible al ser humano vivir a salvo del mundo: moviéndose por el trapecio sin red de la trama dialéctica que componen las polaridades «verdad vs. mentira», «verosímil vs. inverosímil», «yo textual vs. yo empírico», el poema verdadero recompondrá la existencia fracturada del sujeto que lo escriba presentándola como objeto apolíneo de contemplación civil porque ha logrado acomodársela dentro del hogar sensible de la razón de su conciencia. Sin duda: el poema persigue ser antes que significar, hacer antes que decir. Por dar cuenta de lo que lo crea —de la realidad desfalsificada y de lo real misterioso, esto es: de la manifestación azarosa pero objetiva del ser camino del hombre que aún intenta hacerse de veras dentro del espacio histórico de la naturaleza de su tiempo—, la escritura poética genera procesos de conocimiento y comunicación: desde la realidad que conforma su lenguaje participa lo real de aquello de lo que parte, la misteriosa poesía de la vida, por lo común siempre oculta, incomunicada, apenas sin nombrar. Suscita el lenguaje poético emociones inconclusas vividas personalmente por un yo empírico que se revela un yo textual colectivo, emociones anteriores al teatro de la realidad, emociones vitales que el poema alzarán como experiencias del mundo a partir de su inventiva mimética de lo óptico real. De aquí, en suma, que el arte sea la fundación de una realidad otra donde adviene la manifestación de lo real desconocido, allí donde habita la poesía entendida como vida verdadera. Impugnación del mundo, que queda refractado, y salvoconducto a la vida que queda reflejada, la poesía nos «anticipa», lo dejaría plantean-

do Diego Jesús Jiménez [1993, 1995, 2002, 2004: *pássim*], una visión irracional pero verdadera de lo real de nuestro tiempo y una imagen racional de la realidad falaz de nuestro espacio, coordenadas por las que también se movieron, entre otros, que yo sepa, Vicente Huidobro [1925: 57], quien definió el poema como «una cosa que será», Martin Heidegger [1952: 144], para quien el poeta «vislumbra en el ‘primer signo’ ya también lo acabado y pone audazmente lo que ha visto en su palabra para predecir lo todavía no cumplido», *Saint-John Perse* [1960], defensor de que el lugar de la poesía «está siempre en la anticipación», y Octavio Paz [1966: 13], quien ha apuntado que el lenguaje poético no es sólo algo que inventamos sino «que diariamente nos inventa» —ya lo destacué en *La poesía como salvoconducto* [2003b: 38-39]. Anticipación, con todo, primitiva, involuntaria, sin apriorismos, la que quieren concretar mis poemas: nunca encarnaciones de conceptos ni de formalismos previos, de industria planificada de antemano, porque el imaginario que encarnan nunca será anterior al proceso de ejecución de su escritura —lo precisó en su día Rafael Porlán hablando del cinematógrafo [1931: *pássim*]. No: el único dictado al que le prestan oído mis poemas es al del estilo del ruido de esta época.

En consecuencia, abandonada al azar de nuestra historia, ajena a la voluntad de mi naturaleza, mi poesía me empuja, de otra parte, a sentir añoranza del futuro. Escribirla desde este territorio pero sin la grandilocuencia del vate favorecerá que me vean como contemporáneo quienes puedan leerme mañana. Necesita todo poeta que los lectores que lo sobrevivan no piensen al leerlo que están escuchando a un extemporáneo, sino, antes bien, a una voz contemporánea ante la que no sienten vergüenza ajena, en cuyo discurso pueden mirarse cara a cara. Porque el reto de un poeta auténtico siempre será evitar que se demore el futuro, no retrasemos más la conformación de una imagen fiable de nuestro presente: tramando pretérito y porvenir, viendo lo sucesivo como simultáneo, perfilamos una visión cubista y primitiva de este tiempo preso de su nihilismo atroz y de su zafia vaciedad ante el curso imparable del devenir de su historia. Volviendo a Machado [1924] y Juan Ramón [1943: 351], habrá que tener paciencia para que nuestra palabra *en* el tiempo —semilla— fructifique cuando nosotros ya no estemos aquí: así que suceda el devenir de la historia, será entonces esta palabra documento *de* nuestra época, que se prestará no sólo a ser leída con carácter retroactivo, según la sentencia implacable del tiempo, sino de tal suerte que su pasado se presente con un grado de actualidad superior al que tuviera en el momento de su producción. Palabra equiparable a la visión del

Angelus Novus del cuadro de Paul Klee (1921), el «ángel de la historia» para Walter Benjamin [1940: 1357-1358]: un ángel que al verse arrastrado de espaldas hacia el futuro por una tempestad procedente del Paraíso, repara en la destrucción de los espacios por donde lo conduce el tiempo pasando de manera vertiginosa, en el naufragio histórico de todas las épocas pretéritas, paradójicamente saqueadas por el vendaval imparable del progreso. Con todo, para que el proceso de producción de un poema vaya cobrando cuerpo, el yo empírico de quien lo saque adelante habrá de verse preso de la iluminación de sus sentidos. La escritura que pretenda aprehender un acontecimiento poético vital tendrá antes que nada, necesariamente, que encarnar el deslumbramiento con que dicho suceso de la vida pudo manifestársele al yo del poeta cuando estaba viviéndolo. Si el azar ilumina los sentidos cuando son objeto de un arrebató vital, el poema recupera dicho estado de excepción sensible recreándolo mediante la fantasía, la memoria proustiana y el sueño, reactivos que si nada tienen que ver con el automatismo, son, empero, motores involuntarios para que el poema se reencuentre con lo auténtico del pretérito perdido o lo necesario del deseo futuro que fundaron su escritura —lo señalaría Juan Ramón Jiménez destacando el *status* «involuntario» del proceso [1943: 350]. Poesía, así, entonces, resultado de un método productivo fundado «en el abandono más puro o en la espera más profunda», por decirlo con palabras de Paul Valéry [1957: 38], ya que «La rosa es sin porqué; florece porque florece, / no se inquieta por ella misma, no desea ser vista —*Angelus Silesius* supo verlo [1675: 549].

Formulada la dicotomía «fantasía vs. memoria», se equivocará quien piense que el sistema productivo de mi obra opera exclusivamente desde el primer polo de esta alternativa. Como ya advirtiera don Antonio Machado, en «Proust [...], el poema o la novela —¿no es la novela un poema degenerado?— surge del recuerdo, no de la fantasía creadora, porque su tema es el pasado que se acumula en la memoria, un pasado destinado a perderse, si no se rememora, por su incapacidad de convertirse en porvenir» [1931: 1787]. Encarnación viva de la memoria deseante de un ser humano, el poema nunca habrá de constituirse como memoria perseguida sino, antes bien, por el contrario, como memoria encontrada de manera imprevista. Así las cosas, entre el relato lineal de aquello que se rememora a fuerza de voluntad, memoria narrativa, y la memoria involuntaria de dichos recuerdos —recuperación, ojo, fragmentaria y rítmica—, el proceso de producción de mi obra procurará siempre atender el dictado implacable de la segunda, el de la memoria proustiana: evitaré así, en efecto, que mis recuerdos pretéritos lleguen hasta el pre-

sente falseados por mi yo de ahora, por el yo desde el que hago memoria, porque, por el contrario, vendrán a asaltarme visiones del pasado a salvo del tiempo, momentos del pretérito hechos escenas de un presente inmutable, que me trasladarán desde el espacio del hoy hasta el del pasado que recupero, de tal suerte que entonces, habitando ese instante eterno, no sólo pueda volver a vivir aquello que viviera en el tiempo perdido sino hacerlo con conciencia de la identidad que pudo alcanzar verdaderamente mi yo durante el tiempo recobrado. Junto al de la memoria involuntaria —reactivo de la escritura que reclama paciencia porque a los recuerdos hay que saber esperarlos—, el otro gran motor de mi poesía es el de los sueños, espacio donde tampoco el yo empírico aparece como sujeto agente sino paciente, tiempo ajeno al de la vigilia narcotizada del mundo, toda vez que los lugares de los que nacen muchos de mis poemas están asociados por infinidad de analogías con esos momentos que los sueños parecen hacernos vivir, en especial el de la duermevela, donde se confunden imágenes de la realidad y visiones de lo real en un torbellino sensible difícilmente fraccionable. Que a veces mis poemas pongan en juego determinadas visiones irracionales de mis sueños no quiere decir, ahora bien, cuidado, que las imágenes en que razonablemente las concreto se limiten a narrarlas sin más. No: explotando mágicamente las emociones oníricas que resultan de las experiencias insólitas de los sueños, lo que mi poesía pretende es hacernos soñar sensiblemente lo real, esto es: presentarnos la poesía de la vida que se pierde o se desea como si aún estuviera sucediendo su efímera epifanía. Operando con estos reactivos, en cierta medida equiparables al alcohol y esas otras sustancias con que «matar el tiempo, que tiene vida tan dura, y acelerar la vida, que va tan despacio», según el *dictum* de Baudelaire [1868: 67], mi obra movilizará la intimidad detenida de mis pasiones y aquietará la rebeldía extrema de mis actos pero sin conducirse por donde quiera llevarla ese lenguaje que dispone de referentes sentimentales consabidos, sino, antes bien, por donde la arrastre la música inexplorada en que ella misma se pierda, siempre a sabiendas de que lo real sensible que esté nombrando no contará muchas veces en la realidad con un correlato evidente. De acuerdo, así pues, con aquella poesía que cubica la falta de experiencia que uno tiene cuando le ocurre por vez primera algo relevante desde el punto de vista emocional, mis poemas exploran con su música ese sitio adonde sus palabras solas nunca podrán acceder, la respiración entrecortada de mi vida expuesta a las tensiones de este mundo.

Les leo ahora, una silva arromanzada que escribí del tirón [2011: 45].

Fiesta de cumpleaños

NUNCA podremos ser nosotros:
ni tú ni yo.

Y yo menos que nadie —eras tú quien lo decía,
madrastra, barra sucia de taberna, casa de paso,
gárgola sin cornisa.
Despreciar a la gente y no amarse uno mismo
es una pose literaria,
otra mentira
—ya lo sabes. Así,
antes de que nos vea regresar dando tumbos
otra noche la luz
de las claras, de que me digas
que ya no puedo más seguir en este plan,
apúrate mi birra,
coge la flor que le he comprado a madre
y venga, vamos, tira,
que quiero salir vivo de nuestra historia juntos, de mis cuarentainueve
años contigo, solo,
pequeña,
vida mía.

Sí: como ojalá ejemplifique el monólogo interior que acabo de confiarles, la escritura poética está pensada para el oído antes que para el ojo: la substancia emocional de que parte el poema, la que ilumina los sentidos de su creador, ha de empezar a materializarla la música, acorde plástico, así, de aquel deslumbramiento. Avanzar en el conocimiento visionario de nuestra conciencia pasará por escuchar preferentemente esa música, ya que cualquier pensamiento amusical anterior al nacimiento del poema quizá sólo sea un *apriori* conceptual o retórico del que convenga descartarse. En cualquier caso, una vez que la música materialice objetivamente la substancia de la emoción, habrá de ser la palabra la que la acuerde a su forma subjetiva, cuando la materia hasta entonces informe deje de serlo de una vez. Apenas cobre cuerpo provisional el poema —pero trabajando antes *en* el lenguaje que *con* el lenguaje—, materia emocional ya entonces formalizada en experiencia, entrarán en diálogo su primigenio impulso musical y su encarnadura escrituraria. Si materializar musicalmente la emoción —una abstracción expuesta al azar— exigirá ingenio e intuición sensibles, además de un yo poseído que sepa imitar cinéticamente las visiones a partir de su contigüidad, formalizar con palabras dicha materia

demandará talento y habilidades técnicas, haceres imaginativos de un yo consciente cuya empresa representativa atenderá las semejanzas de modo mecánico para que su propuesta no acabe resultando otra muestra del tardosurrealismo, del romanticismo neoclásico y rococó. De aquí, en suma —Jorge Guillén también diferenció estos dos tiempos [1961: 121-124]—, que el primer momento del proceso, movido por el sueño y la memoria involuntaria, sea irruptivo, súbito, romántico, fantástico, irracional, automático e imprevisto —sin sistema pero con orden, ojo—; y el segundo, con la vigilia y el deseo como reactivos, constructivo, diferido, realista, racional, compositivo, figurativo e imaginista, por más que la experiencia que persigan sus metáforas quiera dar con una palabra recién inaugurada. Planteándolo con palabras referidas a Francisco Peinado por José Hierro [1970: 12]: la producción de buena parte de mi obra responde al empeño de «un visionario expresado por un lúcido».

Proceso ekfrástico, por lo dicho, el de la encarnación de mi poesía: su música concreta sucesivamente lo que se siente pero no se ve, para después, de otra parte, reconstruir simultáneamente, en palabras, lo visible que apenas si suele ser sentido. Conjuntando visiones musicales de procedencia irracional e imágenes verbales acordadas a conciencia, las pulsaciones enigmáticas del lenguaje poético nos regresarán a la matriz vital donde el poema tuvo su origen, al instante en que estuvo sucediendo su alumbramiento, entonces ya, así, relámpago musical tallado en la palabra, fogonazo que deslumbrará la oscuridad de su hacedor o sus destinatarios dándoles a ver sensiblemente y a sentir de modo visionario un efecto real de la vida y sus mundos, ya que el poema, antes que manifestarse del todo como experiencia conclusa, ha de extraer su luz de la cámara oscura en que ocurriera misteriosamente la emoción que pretende revivir. Cargado su canto de sentido y alcanzado todo su significado verbal, el lenguaje poético obedecerá a la plenitud de las palabras que emplee y al vacío que su música vaya creando para dar con los silencios de la vida, poesía inaprehensible para cualquier lenguaje que no sepa iluminar de entrada los sentidos. Cristalización barroca donde se yuxtaponen azarosa pero objetivamente —el «azar objetivo» hegeliano tan grato para Breton [1935: 293]— visiones e imágenes, irrupción y construcción, disonancias y afinidades, *pathos* y *mathesis* —ya definía Valéry la poesía como «matemática inspirada» [1957: *pássim*]—, el objetivo capital de mi experiencia poética no es otro que suscitar las emociones que mis poemas tuvieron como puntos de partida. Emociones ahora, sin embargo, efectos de la poesía 'lenguaje': materia y forma vividas que incluso pudieran revivir las que el lector quiera ensayar. La materia ha

llegado a ser causa del fondo; y el fondo, efecto de la forma. Retomando la paradoja de la pureza comprometida, del compromiso involuntario del que hablaba Diego Jesús Jiménez [2002 y 2004], estamos ya ante el purismo materialista, ante la pasión por la vida hecha materia y forma: maldita pasión que hace vivir pero al dictado de su conciencia. Sea como fuere, a la vista del considerable componente irracional que informa mi poética —i. e.: el sistema productivo de mi obra—, nadie piense que sus resultados distan de lo racional: José Viñals ya dejó claro el asunto [2001]: «Poesía es conciencia. [...] Puede ser involuntaria, automática incluso, como propusieron los surrealistas, mas no irracional; irracional puede ser, desde luego, el proceso de creación, por aquello de sobrepasar los contenidos mentales de la razón y no obedecer el poeta a los mandatos exclusivos de la mente».

Por situarlo dentro de un horizonte estético más preciso, dicho quede que el barroco de mi obra obedece a la conjunción de impulsos primitivos, informalistas e irracionales con acabados expresionistas, naturalistas y clásicos. En guardia ante los *aprioris* formales y temáticos, crítica consigo misma por serlo del lugar y del tiempo adonde surge, ojalá mi poesía pueda revitalizar románticamente la tradición ilustrada del realismo y rehumanizar el patrimonio de las vanguardias históricas: nunca ha perdido de vista la advertencia de Berman acerca de que «el realismo en la literatura y el pensamiento deberá evolucionar hacia la vanguardia, si quiere captar las realidades de la vida moderna que se despliegan, se fragmentan, se descomponen, se hacen cada vez más fantasmales» [1982: 267-268]. Distante tanto del realismo oficinesco de quienes parten de la perogrullada poética, tan de moda todavía, de que compromiso y comprensibilidad son palabras sinónimas, cuanto del adanismo tempestuoso de quienes no objetivan lo real ni subjetivan la realidad porque disponen mecánicamente apariencia frente a realidad sin darse cuenta de que la apariencia es la realidad y lo real suele estar oculto, querría mi irracionalismo sobrepasar el determinismo realista del arte como documento y el idealismo informalista de la poesía epifánica. Y encarando el problema de si a día de hoy todo puede seguir siendo estilísticamente como antes, o lo que es lo mismo: cuestionándome el *status quo* de las poéticas hegemónicas durante las últimas décadas. Por lo demás, vistas las interferencias vitales que copia su música intuitiva —la intuición es el instinto de la inteligencia— y dadas las correspondencias con el mundo deconstruidas por su palabra conceptual —ya se sabe lo que engendra el sueño de la razón—, no es de extrañar que mi poesía se presente de ordinario oscura: al tanto de que lo real únicamente se hace realidad cuando lo encarna la

poesía, siempre se ha impuesto mi obra aprehender con claridad la dialéctica entre lo real permanente de la vida y la realidad inestable convenida por el mundo, esto es: la oscuridad que sigue dando origen a la desposesión de este tiempo sin conciencia de la disformidad de sus espacios. De que así, sin querer, me vea comprometido con la suerte de mi comunidad y se vea politizada mi estética es prueba manifiesta, en suma, «Ronda del Rosario», el poema con que voy a cerrar esta lectura, un canto que ojalá contribuya a modernizar el neorromanticismo, a desracionalizarlo de su pragmatismo posmoderno.

Una pieza —perdonen las aclaraciones que siguen— cuyo sentido lo materializan sus dáctilos con vocación de versículos, su música trágica, contrapuntística y serial, la propia de una historia de nuestro tiempo; y cuyo espacio verbal formaliza nuestra naturaleza, por más que su significado fronterizo e irredento parezca abolirla porque la pone permanentemente en todo tipo de aprietos. Poema operístico —quizá «un himno gigante y extraño que anuncie en la noche del alma una aurora», por decirlo ahora con unos dáctilos de Bécquer [1859]—, sus formas tienen nostalgia de cuando aún eran sólo materia, de cuando estaban informes todavía, ya que pretenden investir su carácter profano del sagrado que siempre encierra la materia primitiva, acaso, en efecto, para que una vez que la música haya conseguido materializar alguna idea sensible sobre el origen de nuestra barbarie, las palabras puedan dar con alguna razón práctica que detenga el acabamiento de nuestra civilización. Así, frente a la infinidad de fines, finalidades y codas civiles que la burguesía le ha venido reclamando al arte desde los inicios de la modernidad, lo que viene a encarnar de modo involuntario el lenguaje poético de «Ronda del Rosario», su naturaleza primitiva, disonante y grotesca, atestada de quiebras, sobresaltos y feísmos porque no evita el «aristocrático placer de desagradar» del que hablara Baudelaire [1867: 60], es, sin más, la desolación existencial que vivimos no pocos ciudadanos de hoy ante el desastre civil que preside nuestros días. Espejo hiperrealista y ventana irracional adonde vernos asomados a los escombros de nuestro presente, objetiva azarosamente la estética de este poema un proyecto ético —«a la ética por la estética», decía don Antonio Machado [1936: 68]—: el de buscar una nueva identidad sensible cuya naturaleza se enfrente al acabamiento histórico de nuestra razón en ruinas. En el horizonte que tiene nuestra sociedad por delante, viene a iluminar el barroco informal pero naturalista de «Ronda del Rosario», su clasicismo goyesco, la moral oscura de esta época administrada por patócratas que ya no nos reconocen a sus súbditos ni el derecho a firmar el acta de capitulación de nuestra derrota:

así es, en suma, el capitalismo senil de hoy, gansteril pero demócrata: avanzando de espaldas a su conciencia del futuro, distraído del devenir de su historia, ha decidido quitarse su máscara simpática, la del fascismo en tiempos de paz, para ponerse la de los momentos más infames de nuestra historia reciente, su máscara criminal, la misma del nihilismo sin fronteras de una sociedad civil que si cobra conciencia histórica de la situación, lo hace de ordinario para abdicar de su imaginario burgués y rendirse al terror de un nuevo organicismo feudal cuya vaciedad es unánime y cuyo porvenir perezca. Sí: perdida ya la fe en la poesía como esa otra religión que cambiaría la vida y transformaría el mundo, sirva al menos «Ronda del Rosario» para reconocer nuestro fracaso colectivo: al poeta de hoy —lo dijo *Saint-John Perse* [1960]— ya sólo le queda jugar la baza de «ser la mala conciencia de su tiempo».

Ya es momento de terminar, de leerles una de las secuencias de «Ronda del Rosario», un poema en el que evito hablar en primera persona para dejar así que hable otra persona por mí, o lo haga yo de mí mismo como si lo estuviera haciendo otro, pero donde cualquier coincidencia con personajes o situaciones reales, vivos o muertos, será fortuita porque unos y otros comparecen en el texto como correlatos objetivos de ficción. Escenificada en el Jaén de los años treinta y cuarenta, deja oír el conjunto de la pieza el monólogo dramático que mantiene con nuestra ciudad un foráneo destinado aquí como funcionario del Banco de España, huésped fijo de un hotel vecino de nuestra Catedral, escritor y poeta, de paso por nuestra tierra pero cuya estancia en Jaén será definitiva: morirá en El Neveral y nunca podrá volver a Sevilla, su paraíso del 27. Poema épico pero confesional de casi quinientos versos o versículos arromanzados, sus dáctilos de pies irregulares tuvieron presentes los de Hierro, Villalón, Juan Ramón Jiménez, Rubén, los hispanoamericanos, Bécquer y Lista —modelos en que no es momento ahora de detenerse porque acabarían llevándonos a los escenarios de las postrimerías de la poesía medieval aclimatándose a la atmósfera del incipiente capitalismo, al mundo de Arnaut Daniel estudiado por Pound [1920], o a los del desencanto ilustrado volviendo románticamente a una arcadia que ya se había perdido para siempre, a los hexámetros del *Archipiélago* de Hölderlin poco antes de enloquecer [1800]. «Ronda del Rosario», cuatro secuencias de un canto de guardia o de farras escrito en menos de un mes, en un arrebato de lógica auditiva cuya originalidad la guardaba otra vez la tradición, que montaría teniendo en cuenta lo que decía Joan Miró [1957] cuando le preguntaban cómo acababa sus cuadros: «Fácil: les doy la vuelta y los pongo mirando a la pared para que se terminen solos».

Termino leyéndoles el tercer momento de los cuatro que lo componen [2011: 67-70]. Muchas gracias.

Ronda del Rosario, III

Madrugadas a caballo
van aguantando el relincho,
turbias de anís y de escarcha
por el arco del Portillo.

Rafael Porlán

DIME, ciudad de frontera,
por qué tu consuelo,
tu amparo, se muestra sin falta,
siempre, en silencio,
silencio nihilista,
inescrito, de espejo
ante el que nadie estuviera: silencio
partido,
que siempre lo acallan de pronto sus ecos
volcando tus tardes,
Jaén,
cuando una luz africana devasta tus cerros,
murallas de olivas,
y a cámara lenta se posa en el huerto
de tu Plaza de santa María y su rosa de láudano.
Ay, si un acento,
tierra vencida, pudiera
volver tus crepúsculos rondas,
cantar duradero,
alegría el dolor de tu gente que fue,
de tu mundo que huye,
y oración sin lamento
mi relato realista
del loquerón de este tiempo.

El «Rosario», el hotel de la noche
en que hospeda mi vida su estuche de cuero
vacío, con mal
fario, sin són ni piedad,
la guitarra de un cuerpo

que no tuve o perdí,
es a estas horas un guiso, un perol donde cuece
mi culpa su collar de beleño.

Desnuda mis ojos
entonces un cante
cubista y su duelo
se detiene al pasar junto a mí más rebelde que nunca:
desemboca en la muerte su acedia mi tedio.
Si esta ronda te puede, Jaén, capital del sopor,
resultar —no lo creo—
insultante, repara en que cumple
al pie de la letra el primer mandamiento
de tu belleza infecunda, el que ordena
que quien quiera de veras amarte,
de acuerdo

con la forma en que tú
lo acostumbras hacer a quien supo a tu gusto quererte primero,
te tiene que odiar
antes que nada
con hechos.

Acaso te estés preguntando, ciudad que naciste
de delitos impunes, por qué te tememos.
Aunque un día no puede volver otra vez a vivirse jamás,
quisiera salvar para siempre el de hoy, detenerlo:
que la eternidad de mis pérdidas

fuera esta imagen
de tus grajas camino del tiempo,
regresando a los pies de tus piedras,
de tus tumbas sin nadie, poema servil cuyos versos
nunca se pasan a máquina.

Sólo seguíamos juntos entonces
para destruirnos mejor: intentábamos, ciegos
de noches de farra en que vimos venir por capós de automóviles
las claras del día, empezar cada quien por su cuenta
una historia con alguien distinto, arribistas sin leyes,
catástrofes puras, en celo,
sin esconderse ninguno del otro. También
uno le debe al amor, a sus naipes marcados, haber aprendido a nadar con
resaca. Embusteros

aparatos de radio alemanes,
reflectores aéreos
y noticias de Rusia enmudecen ahora

las salas de cine y las fábricas.

Desde el poder de sus péndulos
anda la logia mirándome
beber

esta noche atestada de insectos
o mujeres que besan y mienten soñando una música

lánguida.

La ventisca fornicia con perros
a la luz de una hoguera que atizan
milicianos vestidos de curas y látigos.

Veo

calaveras de mulos altivos, borrachos de monte,
mascando colillas, cascotes de vidrio,

mi pena, terrones de tierra con hielo.

La torre
sin campanas, su vértigo,
es una enorme botella de whisky vacía.
Su veleta, una graja que lleva en su pico un jirón

degradado de cielo,

un chillido de bestia, despojos de nubes,
blasfemias sin metro,
una tónica y dos
vendavales de vómito átono ebrio.

En el raso del día se cumple la nieve que besa los mares,
su abatimiento.

Por las calles camina la gente deprisa.

La mañana, su luz por el suelo,
almacén que flotara, parece una sombra

paciente del aire

frenando esa bala

perdida que guarda el tambor de un revólver sin amo. El infierno
de anoche le prende la mecha otra vez

al alcohol de mis músculos: el terror a ponerme a beber de inmediato,
la codicia que lleva tentándome a hacerlo
así que salí de mi duerme-
vela de mástil

y verme en las manos
mis sienes temblando de nuevo
me parecen lo mismo y no son sino tres experiencias distintas:
necesito llorar, una copa o quitarme de en medio.

Sota, caballo
y rey: la resaca relincha
su trinidad sin misterio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

cuando leía versos —o prosa— no pretendía nunca que se dijese: ¡qué bien lee este hombre!, sino: ¡qué bien está lo que este hombre lee!, sin importarle mucho que se añadiese: ¡lástima que no lea mejor!

Antonio Machado: *Juan de Mairena*.

A veces nos paramos y vamos reduciéndonos a un estante, un papel, algún periódico

Fanny Rubio: *Acrbillado amor*.

- Angelus Silesius* [seudónimo de Johannes SCHEFFLER] [1675]: *El peregrino querúbico*, cito por José Ángel Valente: «Cuatro referentes para una estética contemporánea» [1996] en *El elogio del calígrafo* [2002], recogido en J. A. V: *Obras completas II. Ensayos*, edición de Andrés Sánchez Robayna, recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, pp. 545-554.
- APOLLINAIRE, Guillaume [1918]: *Caligramas*, cito por Hugo Friedrich: «V. La lírica europea en el siglo XX» en *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días* [1956], traducción de Joan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1961, 1974, pp. 183-275.
- ARELLANO, Chús; MUNÁRRIZ, Jesús; y RHEI, Sofía [2011]: (Ed.) *Sextinas. Pasado y presente de una forma poética*, Madrid, Hiperión, 458 pp.
- BAUDELAIRE, Ch.[arles] [1867]: *Oeuvres complètes*, cito por Hugo Friedrich: «II. Baudelaire» en *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días* [1956], traducción de Joan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1961, 1974, pp. 47-77.
- BAUDELAIRE, Carlos [1868]: *Pequeños poemas en prosa*, cito desde *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*, traducción de Enrique Díez-Canedo y Manuel Granell, Madrid, Espasa Calpe, 1948, 1968³, 150 pp.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo [1859]: «Rima I», cito por Luis García Montero: *Gigante y extraño. Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 129.
- BENJAMIN, Walter [1940]: *Tesis sobre filosofía de la historia*, cito por José Ángel Valente: «Modernidad y postmodernidad: el ángel de la historia» [1987] en J. A. V: *Obras completas II. Ensayos*, edición de Andrés Sánchez Robayna, recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, pp. 1355-1361.

- BERMAN, Marshall [1982]: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal, Madrid, Siglo XXI, 1988, 386 pp.
- BRETON, André [1935]: «Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista» en A. B.: *Manifiestos del surrealismo*, edición de Jean-Jacques Pauvert, traducción de Andrés Bosch, Barcelona Labor, 1992, pp. 271-308.
- BRUNO, Giordano [1585]: *Expulsión de la bestia triunfante. De los heroicos furros*, edición y traducción de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Alfaguara, 1987, 528 pp.
- CERNUDA, Luis [1958]: «La poesía», de *Con las horas contadas*, en L. C.: *La realidad y el deseo [1924-1962]*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964⁺, 1982, pp. 306-307.
- DELGADO, Agustín [1968]: «Diez de agosto», de *Nueve rayas de tiza*, en A. D.: *Espíritu áspero. Poesía reunida (1965-2007)*, prólogo de Juan José Lanz, Madrid, Trama editorial, 2010, pp. 81-83.
- DIEGO, Gerardo [1929]: «La nueva arte poética española (I) [y] (II)» en *Verbum* 72, junio 1929, Buenos Aires, pp. 21-23; y *Síntesis* 20, enero 1929, Buenos Aires, pp. 183-199; citado desde *Ínsula* 649-650, enero-febrero 2001, Madrid, pp. 23-25 y 26-29.
- ELIOT, T. S. [1944]: *Cuatro cuartetos*, edición bilingüe con traducción de Estaban Pujals Gesalí, Madrid, Cátedra, 1999, 161 pp.
- FERRATER, Gabriel [1968]: «Ídolos» en G. F.: *Mujeres y días*, prólogo de Arthur Terry, traducciones de Pere Gimferrer, José A. Goytisolo y José María Valverde, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 187.
- FRIEDRICH, Hugo [1956]: *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, traducción de Joan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1961, 1974, 398 pp.
- GALÍ, Neus [1999]: *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, presentación de Félix de Azúa, Barcelona, El Acantilado, 382 pp.
- GAMONEDA, Antonio [1988]: «Escribir es una tarea alquímica» [entrevista de César Antonio Molina] en *Diario16* 18-VI-1988, Madrid, «Culturas», pp. I-II.
- — [1997]: *El cuerpo de los símbolos [1963-1996]*, Madrid, Huerga & Fierro, 233 pp.
- GARCÍA LORCA, Federico [1930]: *El Público*, Granada, Fundación Federico García Lorca / Comares, 1996, 83 pp.
- — [1932]: «Conferencia. Un poeta en Nueva York» en *Poesía. Revista ilustrada de información poética* 23-24, «Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]», edición de Christopher Maurer, 1978, Madrid, pp. 111-126, sin título.
- GEIST, Anthony Leo [1980]: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 250 pp.
- GIMFERRER, Pere [1985]: «Vida y muerte del Condestable» en P. G. *Los*

- raros, Palma de Mallorca, Bitzoc, 1999, pp. 249-251.
- GUILLÉN, Jorge [1961]: «Lenguaje insuficiente, Bécquer o lo inefable soñado» en J.G.: *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969, 1983³, pp. 113-141.
- HEIDEGGER, Martin [1952]: *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 1973², 148 pp.
- HIERRO, José [1947]: «Después de la lluvia de otoño», de *Alegría*, recogido en J. H.: *Poesías completas (1947-2002)*, prólogo de Julia Uceda y epílogo de Miguel García-Posada, Madrid, Visor, 2009, p. 139.
- — [1970]: «Francisco Peinado» en *Artes* 110-111, octubre-noviembre 1970, Madrid, pp. 12-15.
- HÖLDERLIN, Friedrich [1800]: *El Archipiélago*, edición bilingüe de Helena Cortés Gabaudan, epílogo de Arturo Leyte, Madrid, La Oficina de Arte y Ediciones, 2011, 120 pp.
- HUIDOBRO, Vicente [1925]: «Altazor: fragmento de *Un viaje en paracaídas*», luego, corregido, titulado «Prefacio», en V. H.: *Altazor o el viaje en paracaídas* [1931]; tomado de *Altazor. Temblor de cielo*, edición de René de Costa, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 55-60.
- JIMÉNEZ, Diego Jesús [1965]: «Ronda del agua, I» en *La ciudad*, Madrid, Rialp, p. 13-15.
- — [1993]: «Algunas reflexiones sobre la poesía en la última década del siglo. (Poesía y anticipación)» en Claudio Rodríguez (ed.): *Propuestas poéticas para el fin de siglo. Curso de verano organizado por la Fundación Cultural Banesto en colaboración con la Universidad de Alcalá de Henares*, Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1993, pp. 17-32.
- — [1995]: «La poesía como anticipación» en *República de las Letras* 46, diciembre de 1995, Madrid, pp. 77-84.
- — [2002]: «Los compromisos de la poesía. [Respuesta a la] Encuesta a poetas, críticos y editores» en *Ínsula* 671-672, noviembre-diciembre 2002, Madrid, pp. 23-24.
- — [2004]: «Entrevista» en Antonio Méndez Rubio: *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad, 1968-1978*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 163-188.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón [1919]: «XLVI» en *Piedra y cielo. Verso (1917-1918)*, prólogo de María Eugenia Rincón, Madrid, Taurus, 1981, p. 152.
- — [1943]: «382. Carta a Luis Cernuda» en Luis Cernuda: *Epistolario 1924-1963*, edición de James Valender, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003, pp. 345-352.
- LESSING, Gotthold Ephraim [1766]: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, traducción, prólogo y notas de Enrique Palau, Barcelona, Folio, 2002, 250 pp.
- LLEDÓ, Emilio [2008]: «La palabra más libre» en *El País* 22-XI-2008, Madrid, «Babelia», p. 4.
- LOMBARDO DURO, Manuel [1993]: «Egosaurio» en *No (1989-1993)*, presentación y selección de Juan Manuel Molina Damiani, Jaén, Ayuntamiento, 1993 p. 66.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana [1438/1456]: «Sonetos» en *Obras completas*, edición, intro-

- ducción y notas de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 51-78.
- MACHADO, Antonio [1924]: «De mi cartera. I» en *Nuevas canciones* [1924], recogido en A. M.: *Nuevas canciones [y] De un cancionero apócrifo*, edición de José María Valverde, Madrid, Castalia, 1980, p. 178.
- — [1929]: «Encuesta ¿Cómo ven la nueva juventud española? (En Letras, Arte, Ciencia)» en *La Gaceta Literaria* 53, 1 de marzo de 1929, Madrid, pp. 152-156; recogido en A. M.: *Poesía y prosa. Tomo III. Prosas completas (1983-1936)*, edición de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1988, pp. 1761-1765.
- — [1931]: *Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua* en A. M.: *Poesía y prosa. Tomo III: Prosas completas (1893-1936)*, edición de Oreste Macrì con la colaboración de Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1988, pp. 1777-1798.
- — [1936]: *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, edición, introducción y notas de José María Valverde, Madrid, Castalia, 1982, 278 pp.
- MALLARMÉ, Stéphane [1898]: *Oeuvres complètes*, cito por Hugo Friedrich: «IV. Mallarmé» en *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días* [1956], traducción de Joan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1961, 1974, pp. 125-182.
- MIRANDA, Julio Enrique [1970]: *Jaén la nuit*, Jaén, El Olivo, 39 pp.
- MIRÓ, Joan [1957]: «Trabajo como un jardinero» [entrevista de André Masson] en *Mirar & ver* 2, 1957, Palma de Mallorca, pp. 7-18.
- MOLINA DAMIANI, Juan M.[anuel] [2003a]: *Salvoconducto*. [Colección de poemas, 1984-2002], con una nota de contracubierta de Diego Jesús Jiménez, Jaén, Diputación Provincial, 100 pp.
- MOLINA DAMIANI, Juan Manuel [2003b]: *La poesía como salvoconducto. (Historial de otro libro)*, viñeta de Miguel Viribay, Jaén, Ediciones Imprevistas, 52 pp.
- MOLINA DAMIANI, Juan M.[anuel] y MUELAS HERRAIZ, Martín [2007]: (Ed.) *La poesía de Diego Jesús Jiménez*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 676 pp.
- MOLINA DAMIANI, Juan Manuel [2008a]: *Rafael Porlán: la poesía del 27 en Jaén*, conferencia pronunciada dentro del curso «Los escritores que nos visitaron», dirigido por José Luis Buendía López, en la Universidad Internacional de Andalucía, «Sede Antonio Machado» de Baeza, el 21 de agosto de 2008, inédita, 25 folios.
- MOLINA DAMIANI, Juan M.[anuel] [2008b]: «El vitalismo barroco de Pablo García Baena» en *República de las Letras* 109, octubre 2008, Madrid, pp. 8-28.
- — [2009a]: «Memoria de las sombras: una bibliohemerografía de 1985 para el estudio del Jaén tardofranquista (1969-1984)» en *Elucidario* 8, septiembre 2009, Jaén, pp. 107-137.

- — [2009b]: «Maldita belleza. 49 apuntes sobre Diego Jesús Jiménez (1942-2009)» en *Cuadernos Hispanoamericanos* 713, noviembre 2009, Madrid, pp. 139-150.
- — [2011]: *Tierra de paso*, nota de contracubierta de Francisco Ferrer Lerín, Jaén, Diputación Provincial, 79 pp.
- NERUDA, Pablo [1935]: «Sobre una poesía sin pureza» en *Caballo verde para la poesía* 1, octubre de 1935, Madrid; tomado de Juan Manuel Rozas (ed.): *La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos seleccionados y ordenados por...*, Madrid, Istmo, 1987², pp. 250-251.
- PAVESE, Cesare [1952]: *El oficio de vivir*, recogido en *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, traducción de Esther Benítez, introducción de Javier Tomeo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988, 457 pp.
- PAZ, Octavio [1966]: «Carta del 17 de abril de 1966» en *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*, edición prólogo y notas de P. G., prefacio de Basilio Baltasar, Barcelona, Seix Barral, 1999, pp. 13-14.
- PORLÁN, Rafael [1931]: «Riesgo y ventura del cine» en R. P.: *Prosas de un novelista inacabado*, edición, introducción y selección de J. L. Ortiz de Lanzagorta, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas S. A., 1986, pp. 60-74.
- — [1941]: «Madrugadas a caballo...» en *Poesía completa*, edición de José María Barreda López, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1998, p. 275.
- POUND, Ezra [1912]: «N. Y.» en *Ripos-tes*, antologizado en E. P.: *Antología poética*, selección, traducción y prólogo de Carlos Viola Soto, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963, p. 49.
- — [1920]: «Arnaut Daniel» en E. P.: *Ensayos literarios* [1954], traducción de Julia J. de Natino, prólogo de T. S. Eliot, Barcelona, Laia / Monte Ávila, 1989, pp. 39-81.
- — [1934]: *El ABC de la lectura*, traducción de Miguel Martínez-Lage, prólogo de Juan Bonilla, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000, 242 pp.
- — [1948]: «LXXIV» en *Cantares completos. Tomo III (Cantares LXXII-LXXXIV)*, traducción de José Vázquez Amaral, edición bilingüe de Javier Coy, Madrid, Cátedra, 2000, 2009², pp. 1807-1954.
- RUBIO, Fanny [1970]: «4», de *Acribillado amor*, recogido en Joaquín de Entrambasaguas (ed.): *Poemas. Universidad de Madrid. Premios de Poesía*, prólogo del editor, Madrid, Universidad Complutense, 1970, pp. 33-55.
- Saint-John Perse* [seudónimo de Alexis SAINT-LEGER] [1960]: *Poesía. Discurso de aceptación del Premio Nobel*, pronunciado el 10 de diciembre 1960, consultable en <http://balconcillos.com/wp/el-cajon-desastre/saint-john-perse-no-bel/>
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael [1991]: «Apéndice III. Corona de bulas, corona de espinas. [De la] Cuarta parte. Esas Yndias equivocadas y malditas» en R. S. F.: *Ensayos y artículos. Volumen II*, Barcelona, Destino, 1992, pp. 607-751.

- VALÉRY, Paul [1920]: *El cementerio marino*, traducción de Jorge Guillén, con un prefacio del autor y un ensayo de explicación de Gustave Cohen, Madrid, Alianza, 1967, 1991, 150 pp.
- — [1930]: «Sobre *El cementerio marino*» en P. V.: *El cementerio marino*, traducción de Jorge Guillén, con un ensayo de explicación de Gustave Cohen, Madrid, Alianza, 1967, 1991, pp. 9-31.
- — [1957]: *Teoría poética y estética*, traducción de Carmen Santos, Madrid, Visor, 1990, 207 pp.
- VIÑALS, José [2001]: «240» en J. V.: *Huellas dactilares*, prólogo de Jorge Riechmann, Barcelona, Montesinos, p. 101.

J. M. M. D.

Jaén, 25 de mayo de 2012 ²

² Además de los textos que Pedro Luis CASANOVA y Juan Carlos RODRÍGUEZ COHARD leyeron en el acto de presentación de *Tierra de paso* —ahora ya éditos en este número del *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*—, consignado quede aquí mi agradecimiento a Juan Carlos ABRIL por sus dos notas de lectura sobre el libro: «Juan M. Molina Damiani. *Tierra de paso*» [*La Manzana Poética* 29, junio 2011, Córdoba, pp. 98-101] y «Un homenaje a Jaén y la poesía» [*Diario Jaén* 8-VI-2011, Jaén, «Paisajes», p. 30]; a Joaquín FABRELLAS JIMÉNEZ por su reseña «Juan Manuel Molina Damiani. *Tierra de paso*» [*Paraíso* 8, 2012, Jaén, en prensa, 4 folios]; y a Rafael QUINTANA GARZÓN y Manuel VALDIVIA MILLA, asimismo atentos a mi obra: el primero en su reportaje «Sobre el Condestable don Miguel Lucas de Iranzo» [*Radio Nacional de España* 29-VI-2011, Madrid, 5'56 minutos]; y el segundo en el texto «JMMD: poeta, crítico literario y profesor» [inédito, 4 folios], con el que me presentaría en la Biblioteca de Valdepeñas de Jaén el 4 de mayo de 2012, a la que fui invitado a leer por el «Centro Andaluz de las Letras».