

REVISTA DE CREACIÓN Y CRÍTICA

IGUANAS VIVAS

A post asía...

Nº 9

FEBRERO₂ 2020

CONTIENE:

- MARIBEL ANDRÉS LLAMERO: EL CÓMO Y EL QUÉ.
- 'INSOSTENIBLE' DE FÉLIX MOYANO: EL CONJUNTO, LAS PARTES Y SUS FISURAS
- CONVERSACIÓN CON CARLA M. NYMAN
- CAMBIAR LOS USOS AMOROSOS DE NUESTRO TIEMPO: 'MOLLY HOUSE'
- ALBA FLORES: RECUERDOS A BLANCO

APOSTASÍA Nº 9 (IGUANAS VIVAS)

**REVISTA DE CREACIÓN ARTÍSTICA
Y CRÍTICA CULTURAL**

ISSN: 2659-7756

APOSTASIASALAMANCA@GMAIL.COM

EDICIÓN

Alejandro V. Fernández

ESCRITORES

Rafael Ávila Domínguez

Pablo Enguita Fontecilla 

Jorge García F. Arroita

Alejandro V. Fernández

EDITADO EN SALAMANCA

ÍNDICE

ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

- MARIBEL ANDRÉS LLAMERO: EL CÓMO Y EL QUÉ 7
 - *La lentitud del liberto* en el mundo acelerado..... 8
 - *Autobús de Fermoselle*: viaje hacia una misma..... 12
- CONVERSACIÓN CON CARLA M. NYMAN..... 36

RAFEL ÁVILA DOMÍNGUEZ

- CAMBIAR LOS USOS AMOROSOS DE NUESTRO
TIEMPO: *Molly House* de Dimas Prychyslyy..... 16

JORGE GARCÍA F. ARROITA

- *Insostenible* de Félix Moyano: SOBRE UN TODO
FRAGMENTARIO COMO COMPOSICIÓN CORRELATIVA
ENTRE LA MATERIA Y SUS FISURAS..... 18
- *Los amores autómatas* de Félix Moyano. DE LA
PERIFERIA AL NÚCLEO: CÓMO MATAR AL VÉRTIGO
MEDIANTE EL TACTO..... 27

PABLO ENGUITA FONTECILLA

- ALBA FLORES: RECUERDOS A BLANCO. Reseña
y análisis de *Digan adiós a la muchacha*..... 30

MARIBEL ANDRÉS LLAMERO: *EL CÓMO Y EL QUÉ*

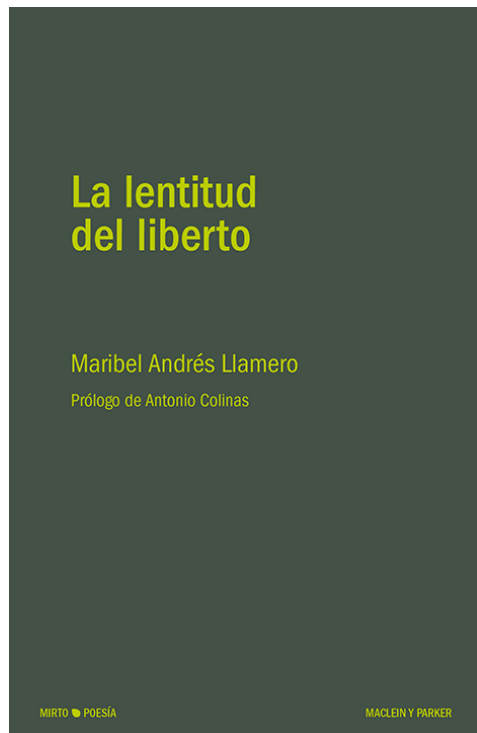
*Otros vendrán que nos dirán quiénes somos.
Vosotros vendréis y me diréis quién soy.*

Maribel Andrés Llamero

“*La lentitud del liberto* (2018) planteaba la cuestión de cómo vivir, y se vive siempre en relación a quién se es”, que es el motor de *Autobús de Fermoselle* (2019). Mientras que en su primer poemario la autora intentaba ordenar la dispersión de la posmodernidad, en este segundo poemario realiza una búsqueda personal de lo esencial a través del paisaje castellano, poblado tanto de recuerdos personales como de símbolos comunes. Ese paisaje final aparece como la síntesis del paisaje interior (tesis) y el exterior (antítesis). Por lo que, cada vez que se alude a las escenas castellanas, también acudimos a la geografía interna de la autora: “Mi cuerpo tan seco, / esta carne dura y prieta como alpaca”. Esta búsqueda, al ser un viaje hacia el interior, se encuentra al margen de la velocidad posmoderna. Leer el libro exige la misma calma que la autora se impuso al transitar los campos de amarillo infinito de su memoria. De hecho, Maribel reniega de la velocidad extrema y de la lejanía del avión. No quiere recorrer Castilla a vista de pájaro, quiere verla desde la ventana sin cortinas del autobús, a la velocidad constante de un ALSA o un AVANZA: desde el avión no se huele el estiércol.

“Muchos de los poemas de ambos libros son antiguos y son entre ellos compañeros de época, soy yo la que ha *distorsionado* esa realidad y los ha hecho convivir junto a otros textos, con los que ellos mismos iban a expresar más”, declaraba la autora para una reseña-entrevista en *Culturamas*. Es por ello que vamos a abordar el análisis de ambos libros por separado pero señalando esos nexos constantes que se dan entre ambos poemarios.

LA LENTITUD DEL LIBERTO EN EL MUNDO ACELERADO



El título alude a un modo de acercarse a la realidad: con la lentitud del liberto, opuesta en gran medida a la prisa contemporánea que sufre el sujeto actual a raíz del estímulo constante y la adicción (siempre impaciente) a las emociones efímeras que, una vez transitadas, se olvidan. Por ello, la autora proclama la necesidad de “ver sucederse el paisaje para sentir la continuidad / de nuestro movimiento” para hacernos conscientes de nuestros pasos y, sobre todo, para no olvidar nuestras huellas. Para ello tenemos a nuestra disposición el hilo de Ariadna, para no perdernos en nuestro laberinto y para saber cómo regresar (a veces más importante que llegar), dado el caso. Aunque, como dirá en *Autobús de Fermoselle*, “jamás

laberinto más terrible / que aquel que no conoce muros”. Esto impide el uso del hilo al no haber paredes ni esquinas sobre las que sujetarse, pero siempre nos quedará la memoria para saber cómo volver. Y para comunicar este viaje desde y hacia uno mismo se usará “la precisión de la lengua, no el laboratorio”, nos dice la autora.

Así, la lentitud aparece como la velocidad idónea para la reflexión (quizá la única posible) y el liberto como el sujeto-modelo: una conciencia que, a pesar de su libertad, no se queda afásica ante la infinitud de posibilidades, sino que opta por el movimiento (en lugar de la inacción) para sentir las cadenas que la atan y poder librarse de ellas.

Esta idea de lentitud también está en *DESCRÉDITO DEL VÉRTIGO*, poema en el que se declara en contra del “mundo impaciente, líquido y veloz / que aquellos han diseñado para nosotros sin nosotros”. El uso del ‘aquellos’ en lugar del ‘ellos’ acentúa la distancia de esos “nuevos adalides” del dinero, alargando como consecuencia las cuerdas de las marionetas tanto que éstas dejan de ver quién las está manejando. Descree del mundo líquido que perfiló Bauman, pues en mar abierto no hay suelo que tocar, solo el eterno vaivén. En este sentido se entiende

la cita de Milan Kundera que abre el libro: “A todos aquellos que exaltan el estrépito de los medios de comunicación, / la sonrisa imbécil de la publicidad, el olvido de la naturaleza, / la indiscreción elevada al rango de virtud, hay que llamarlos: / *colaboracionistas de la modernidad*”. Pero no por ello la poesía de Maribel es anticuada o anti-moderna, pues pasa por todos los lugares comunes de la posmodernidad (no-lugares, rizoma, laberinto, sociedad del espectáculo...) para dar testimonio directo de ella. De la soledad, por ejemplo, que provoca la simetría y lo estético, que intensifica la desazón existencial al ser “todo bello y correcto, / menos nosotros”, que somos naturalmente incorrectos y contradictorios. Los fallos no se valoran en Matrix, se eliminan; Maribel, en cambio, los cultiva para hacer de ellos una rara flor que no ha sido modificada genéticamente.

El poemario abre con LA SOLEDAD DE LA CARCOMA, poema en el que este insecto, conocido por roer y taladrar la madera, hace lo propio en un templo sagrado en ruinas, porque “lo sagrado ya no merecía / respeto”, según la autora. Sumido en una absoluta oscuridad, en el templo solo hay “un rayo de luz equivocado / que ilumina la carcoma que devoró / el cuerpo y la sangre” de un dios muerto o ausente (es lo mismo). La luz no está dentro del templo, pues es “allá afuera (donde) se sucede el mundo / pero ellos no / lo saben”. ‘Ellos’ son esas estatuas y cuadros abandonados el interior, “resignadas imágenes de esa vida // que nunca fueron”, pues la representación de un hecho no es el hecho mismo. Se da una identificación de las estatuas y de los cuadros con los santos y los monjes que representan; pero, a pesar de que las figuras y los dibujos tienen formas humanas, carecen tanto de la imperfección del hombre como de la finalidad del cuerpo, el placer: “esas mujeres y hombres enfrentados / sin poderse tocar, [...] / observando / la pureza absurda de sus cuerpos inertes”, inválidos para los sentidos.

EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS ahonda en este tema al tratar la cirugía. Vista como el cincelado de uno mismo, la cirugía fuerza “a exhibir una tersura / y una simetría / que la naturaleza desconocía”, deformando nuestro gesto para hacernos imperfectamente perfectos en lugar de perfectamente imperfectos. “Ya perfectos y sin sonrisa / detrás de la máscara impassible / los hombres se observan sin verse” nos dice la autora, a modo de advertencia.

En lugar de esos templos en ruinas hoy en día tenemos Centros Comerciales, edificios más altos que las iglesias de antaño, pues es mayor su poder efectivo y simbólico: el capital está infiltrado en todos los estratos de la realidad. En MANIFIESTO la autora da cuenta de que con la llegada del nuevo dios y de sus sacerdotes trajeados hasta “las puertas del Hades [...] serán subastadas” y nos harán pagar “el paraíso terrenal a plazos”. Pero este poema no es grito vacío, esos

culpables existen y Maribel alza la voz al cielo no para llamar a Dios, sino para que le oigan esos “proscritos de ahora (que) parecían ángeles / de cabello rubio y traje de corbata, y atravesaban los cielos / volando en Boeing 747”. La altura nunca fue menos metafórica. Y desde esa altura nosotros somos hormigas diminutas para ellos, los últimos eslabones de una cadena cuyo origen se pierde en el horizonte. Nos reducen a un único rasgo (el consumo) y nos hacen olvidar el resto de lo que somos. La autora finge hablarnos desde esa altura para ponerse en su piel (o por lo menos en su traje, pues carecen de piel): “hay otros consumidores por nacer, / nuevos clientes por llegar”. No dice ‘personas’, porque para ellos somos mera estadística.

En esas nuevas catedrales que son los Centros Comerciales, “papá y mamá / son dos multinacionales”. Aparte del ir y venir de la gente que está rindiendo culto al sonido de la caja registradora, “nada sucede / salvo la nada de la espera”. Como el aeropuerto, el Centro Comercial es un no-lugar, donde el tiempo queda fuera esperándonos tras la puerta automática (que detecta nuestra presencia física pero nada más).

En la tierra de las “copias vacías” gana “la apariencia y el simulacro” frente a lo esencial y a lo que llega después del simulacro: la emergencia real. Por ello, la autora toma el simulacro como una advertencia, como una alarma real de lo que pronto sucederá: no lo toma en broma, ya que la sirena suena igual cuando es un simulacro y cuando no. Así, en PROLIFERACIÓN DE LAS VITRINAS, esto es, en la importancia social de lo expuesto (frente a la disminución de los baúles y las mesillas de noche, poema por escribir), la autora se reconoce en el maniquí. Pero no lo hace victimizándose y criticando al capitalismo sino culpándose a ella misma por haber elegido ser una “sombra de sí misma”.

“En el siglo de las naturalezas muertas / y los pedazos de espejos que reflejan a otros, / espejos también, los destellos impiden la visión”. Enlazando con el significado de antes de “copias vacías”, podríamos distinguir dos tipos de copias: la que copia un modelo y la que copia otra copia. En este sentido, reflejar una persona (modelo) no es lo mismo que reflejar otro reflejo (copia), pues con el devenir del tiempo y gracias a la reproducción mecánica se multiplicarán las copias y se acabará olvidando al primer modelo. No es lo mismo crear que copiar, ni es lo mismo aprender de un maestro que robar, aunque en esta época individualista (como ya advirtió Jean Cocteau mientras se desintoxicaba del opio) los artistas se enorgullecen de robar y no admitirlo. Es decir, que reflejan un modelo con su espejo y lo ocultan después tras una sábana para fingir que es todo cosecha propia. Por suerte, el liberto que se esconde tras las páginas de este libro no tiene inconvenientes en mostrar el espejo que ha empleado para enfocar la realidad de

esta manera. Ya lo dirá en *Autobús de Fermoselle*, cuando rememore el recuerdo de un familiar cuando éste le enseñó a ordeñar una vaca (que es vista como un minotauro al que domar): “no hay triunfo nunca en lo que se roba”.

En este baile de espejos, los destellos, producto de esa suma de ángulos y perspectivas múltiples, impiden la correcta visión de lo enfocado que, a su vez, es consecuencia de otras tantas interacciones refractarias (perdido ya el modelo original, solo encontramos reflejos). La publicidad muestra en sus eslóganes un mundo ficticio muy similar al nuestro (por cuestiones de verosimilitud) pero con una diferencia, y es que en el escenario de la sociedad del espectáculo (que es más espectáculo que sociedad) se defiende “la belleza superior de la flor de artificio / que creció en invernadero”: dura más y resiste mejor los focos del plató.

Así, el poeta, perdido entre apariencias, tampoco encuentra refugio en la ciudad, que ha sido diseñada y su perfección y similitud entre calles abrume: “sin tierra ni horizonte el caminar / es siempre torpe y errático”, pues los edificios impiden ver algo que esté lejos del mismo modo que los árboles impiden ver el bosque.

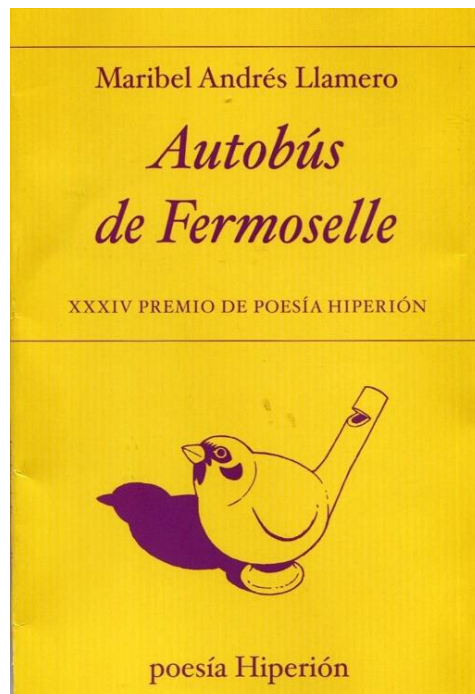
Al fin y al cabo, “hace tiempo que todos habitan / en la misma fosa afótica”, en una zona en la que no es posible el desarrollo de procesos fotosintéticos ya que menos del 1 % de la luz penetra en ellas. La ciudad, que parece multiplicar las opciones, las reduce al nombrarlas todas. Y al final hemos aquí peleándonos por ese haz de luz equivocado que se ha colado entre el perfil de todos los edificios.

AUTOBÚS DE FERMOSELLE: VIAJE HACIA UNA MISMA

Desde la misma portada podemos intuir ciertos temas y enfoques del poemario. El hecho de que el pájaro tenga sombra indica que estamos en un día soleado (pues, en caso contrario, habría un charco al lado), propio del clima castellano, representado también en el amarillo de los campos que se extienden hasta el horizonte. Es por ello que “solo en Castilla se rozan los cielos”: “tierra amarilla y cielo azul / son tus líneas geometría / –cuadro de Klee, campos sembrados, / origen de la abstracción–”.

En cuanto al objeto que hay en el centro, se trata de un silbato de agua con la apariencia de un pájaro. Hay que reseñar tanto el material del que está hecho como su finalidad y la forma que adopta. Propio de las ferias de los pueblos de provincia, este silbato suele estar hecho de barro, lo que implica un trabajo manual de artesanía. El poeta como un alfarero que de todas las palabras posibles (el barro informe que encierra todas las formas posibles) tiene que escoger ciertas palabras (líneas, curvas, muescas, huecos...) para formar el poema (el pájaro final). Ahora bien, aun faltaría añadirle los rasgos necesarios para que su forma sea reconocible al público, independientemente de los colores que se usen (ornamentación, añadido). Una vez hecho el poema, la idea ya está en el folio, ya ha superado ese “tránsito brutal del interior al exterior” que diría Pessoa, pero algo no funciona. El poema, como el pájaro, no suena. Es necesario echar agua dentro para que el pájaro produzca el sonido facilitado por la forma. Si echamos poca agua, el pájaro emitirá un sonido apagado, y si echamos mucha solo oiremos un ruido en el que es imposible apreciar ningún sonido, pues al sonar todos a la vez no se pueden discriminar. Por ello, la solución es el punto justo.

Por último, el título: *Autobús de Fermoselle*. En su anterior poemario decía que “ya no hay viaje posible [...] / eternos pasajeros / en la tierra / de las copias vacías”. No seremos nunca más viajeros activos buscando con nuestra brújula: estamos condenados a ser pasajeros, a no poder decidir sino a mirar. Un mirar pausado,



constante (los autobuses de ALSA y AVANZA tienen un limitador de velocidad), que reniega tanto de la panorámica del avión como del detallismo ocioso del *flanneur*.

Desde las citas que preceden al poemario se hace patente la importancia de la patria, de la que se ofrecen dos acepciones opuestas. La primera está en los versos de Hölderlin: “El amado suelo de mi patria / a proporcionarme alegría y dolor”. Aquí la patria aparece como un suelo que, tras épocas de infertilidad ‘vuelve’ (no ‘empieza’) a darnos lo que nos habíamos olvidado allí, como si esa aparente infertilidad no hubiera sido más que una época necesaria de barbecho para la tierra, para que ésta descansara y para que en el futuro pudiera volver a hacer germinar las antiguas semillas u otras nuevas.

“La noche sembrada / también de estrellas no es la misma / que la del patio de ayer. / Se han guardado semillas, [...] pero no son esos los frutos, / su sabor ha cambiado”. Después del barbecho, la autora plantó las mismas semillas que plantara con *La lentitud del liberto* en el mismo suelo, pero el fruto era distinto al anterior: algo había cambiado. Quizá el sol de “Castilla, aplastada por el cielo”, ha quemado la tierra y ha malogrado los frutos. O quizá el mismo sol ha tostado los frutos dándoles un nuevo matiz. Sea como fuere, “no desprende / la higuera idéntico olor”. Pero este cambio, este constatar el paso del tiempo a través de una mirada que intenta recordar (aunque ya “ni los ojos podrán nunca regresar”), es visto como algo positivo o por lo menos necesario: “me fui para volver, mar invertido, / a lavarme en ti los ojos de bruma”. Una bruma pegadiza, que confunde las formas al indeterminarlas en la opacidad de su niebla. Al disipar esa niebla alojada en las cuencas (“el mundo empieza en el ojo”) las formas reaparecen poco a poco, línea a línea, como sucede cuando recordamos nuestra infancia difusa: partimos de esa bruma pero sabemos que hay algo esperando a ser recordado. ‘Recordar’, del latín *recordari*, está formado por el prefijo *re-* (que indica repetición) y por *cordis* (‘corazón’), indicando que recordar es volver a dejarse habitar por esos recuerdos olvidados.

“Al atardecer ya éramos otros / los que transitaban el sendero de antes”. Como sucede con la metáfora de la semilla, ahora es el camino el que es el mismo que el de la infancia, pero lo que ha cambiado es quien lo pasea, los ojos que lo miran. Así, la autora recuerda cuando “en nosotros estaban creciendo / también los bosques”, cuando estaban despertando al placer de los sentidos por primera vez, y lo expresa mediante la identificación y correspondencia del paisaje exterior (bosque) con el interior (placer), cuyos frutos florecen a la par.

“Ahora existía el cuerpo”, el dolor, el goce, la duda... y era imposible desoír los sentidos una vez transitados. Así, en INTERPRETACIÓN DEL ENTORNO, la Maribel

niña despierta a ese modo de acercarse el mundo, a través de las sensaciones que recibe del exterior y no de la razón: “No le digan nada a la niña / que acaba de ver germinar / el placer de los sentidos / y no puede entender el valor de la cosecha / – granza, ceranda, peje, parva y trilla– / sino con el cuerpo”.

Retomando las acepciones de patria, la segunda acepción la encontramos en estos versos de José Emilio Pacheco, donde la patria encuentra las dos caras de la misma moneda: “No amo mi patria. / [...] Pero (aunque suene mal) / daría la vida / por diez lugares suyos, / cierta gente, / puertos, bosques de pinos, / [...] –y tres o cuatro ríos”. Por un lado, encontramos un concepto político de patria que es rechazado por las connotaciones ideológicas que conlleva; y por el otro vemos una patria personal entendida desde la geografía y desde la gente que la habita, que es a fin de cuentas quien forma y define la patria (y no al revés, como se pretende). Es con esta geografía de lo humano y con esta humanidad de la geografía (personificar el paisaje al reflejarse en él) con la que se siente identificada la autora, lejos de discusiones sobre los colores de un territorio. Es muy consciente por su labor de Licenciada en Filología Portuguesa y por la proximidad de Salamanca con Portugal de que las fronteras no impiden el intercambio cultural.

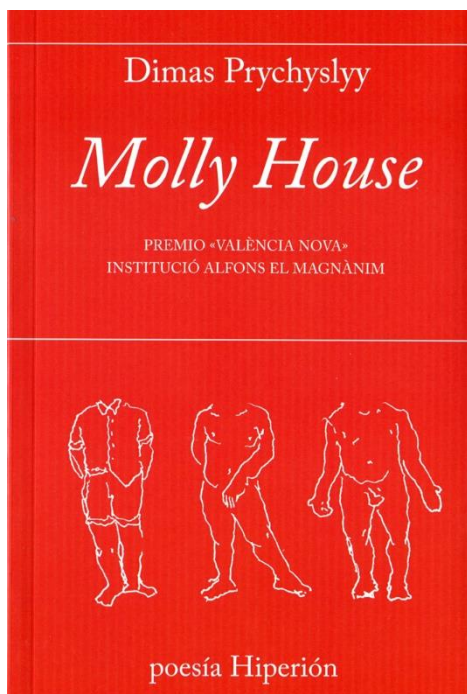
En otra de estas citas iniciales, la de Carmen Camacho, se dará una de las claves del poemario. Sabemos que tratará el concepto de la patria personal pero, ¿desde qué punto de vista? “Miradas más humildes no conozco / ni penas más alegres vi en la vida”. ¿De quién son estas miradas sino de la gente del medio rural, humilde y sencilla en su complejidad? Como defendía Gloria Fuertes, la poesía ha de ser ese rayo que después de cargar la electricidad necesaria en el cielo la descarga en toda su potencia en la tierra: no se queda vagando entre las nubes acumulando energía inútil. Es este punto de vista, el de los campesinos, molineros o alfareros que “se han limpiado tantas veces de sangre” y que han sentido “el peso de la pala enferrujada que cava / para sus propios difuntos”, el que adopta la autora en el poemario.

Contra el modo de actuar de la ciudad, en la que cuando hay una duda se resuelve en Google, que todo lo sistematiza y archiva, en el campo no se acude a tal banco de información: todo se guarda en la memoria, o se olvida. No se sacan fotografías para congelar un momento, sino que lo memorizan en toda su plenitud. Por ello vemos a “la abuela [...] dibuja(r) con el dedo el mapa en el aire, / insiste en los recodos, tiene que aprenderlo, / tiene que aprenderlo, / tiene que aprenderlo”. Nadie lo hará por ella. Ya lo advierte la autora: “Estas mujeres son la memoria / de una vida que no existe / en los mapas del gobierno”; prueba de ello son la cantidad de romances medievales perdidos por no escuchar estas voces ajadas.

Por último, en el poemario se hace una defensa de lo propio frente a lo exótico, posicionándose contra las seducciones de los medios de comunicación, que acaban por hacernos desear lo indeseable. En el poema DE AZUL ULTRAMAR, Maribel nos habla desde su “imaginario de meseta” de la infancia recordando cómo le seducían los peces de colores exóticos que aparecían en la televisión. Esto provocaba que, por efecto inverso, ella acabara por odiar a los peces de su pueblo por su vulgaridad (en comparación con los peces de aguas cristalinas) y porque “pescarlos con anzuelo era muy fácil”. Tiempo después Maribel llegó a la dura conclusión de que “era bonito lo que nos era ajeno”, de lo que se deducen dos cosas. La primera es que valoramos más lo que no vemos todos los días, porque lo sentimos como algo nuevo aun por conocer. Y la segunda es que hasta este poemario Maribel no se había preocupado de ahondar en lo propio, en lo que la conformaba, sino, en sus propias palabras, “en cómo vivir”. Mientras que *La lentitud del liberto* intentaba trazar el crecimiento de las ramas del árbol, *Autobús de Fermoselle* escarba en sus raíces. Por ello declara: “por qué no me gustaban los peces de mi pueblo / si esos peces eran hijos de mi mismo suelo”. Quizá no tuvieran buen sabor ni sus colores fueran los más atractivos, pero eran sus peces. En las palabras de la autora que cierran el poemario: “Esta es Castilla, / nunca fue la mejor, solo la nuestra”.

ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

CAMBIAR LOS USOS AMOROSOS DE NUESTRO TIEMPO: *MOLLY HOUSE* DE DIMAS PRYCHYSLYY



Gritar contra la hipocresía moral (recuerdo la genial frase de R. Gary “en lugar de gritar, escribo libros”) ha sido una empresa artística de la que pocos han salido –literalmente– vivos. Que le pregunten a Oscar Wilde, Jaime Gil de Biedma o Virgilio Piñera, entre otros muchos. La tiranía de las ideas establecidas: *Molly House* es un grito contra ellas, un grito que pretende “cambiar los usos amorosos de nuestro tiempo”. Se conjuran en el libro el erotismo subversivo y eso que Freud llamaba “la novela familiar” y que tantos escritores de mi generación emplean (los libros de mi generación están llenos de cuestionamientos a la figura del padre y la madre). Dimas invierte la costumbre: solemos

tomar la casa familiar (“esa fugaz pesadilla constante / cotidiana”) como refugio, sin embargo, en *Molly* aparece como un lugar extraño y opresivo. En ella comienza la línea exiliar: de la casa a la habitación propia, y de la habitación propia al cuarto oscuro. El sexo aparece como un ritual que se desarrolla en un tiempo cíclico, circular, materializado en la dualidad generación–destrucción del *ápeiron*: “al igual que lo hace el fuego en el ápeiron / que es la causa entera / de la generación y la destrucción del todo”, escribe en TÚ, LA CAUSA. O en el poema APORÍA: “aprendo que ambos somos nuestras nada / inmortales de esperanza / resucitados para morir siempre el uno en el otro”. Visto a través de una mordaz ironía, el sexo aparece reducido, en otras ocasiones materializado en el desnudo como forma más cercana al despojo, a la decadencia de los excesos o a los excesos de la decadencia: “aprendí que mi desnudo daba risa después del sexo”. O visto también a través de la rabia en el poema HACÍAMOS: “hacíamos la traición / los celos / el odio / la venganza / la ira: / follábamos”. Línea temática que se remonta hasta los excesos libertinos de Sade y que encuentra su espejo en el poeta Jaime Gil de Biedma, con el que establece diálogos en poemas como PETITE MORT o PLAZA DEFINITIVA EN GOMORRA.

Cada verso parece medido, reposado, pero los poemas poseen un vitalismo deslumbrante, aumentado por la combinación de elementos folklóricos y cultos: “aquel ensueño de morada última / lo regentaba un transformista viejo / mezcla de Sócrates y Carmen de Mairena / índole de Celestina y Marco Aurelio”. Un logro, pues teniendo en cuenta el tema central no sería difícil caer en el lenguaje sexual desenfrenado de los *beatniks*. La metáfora, la alusión, el encubrimiento de la palabra, esa alternancia de máscara y disfraz recorren todos los poemas, aunque los mejores son MOLLY HOUSE y MOTIVOS U ODA A LA LOCA, en el que niega y transgrede el recelo que García Lorca sentía por los afeminados.

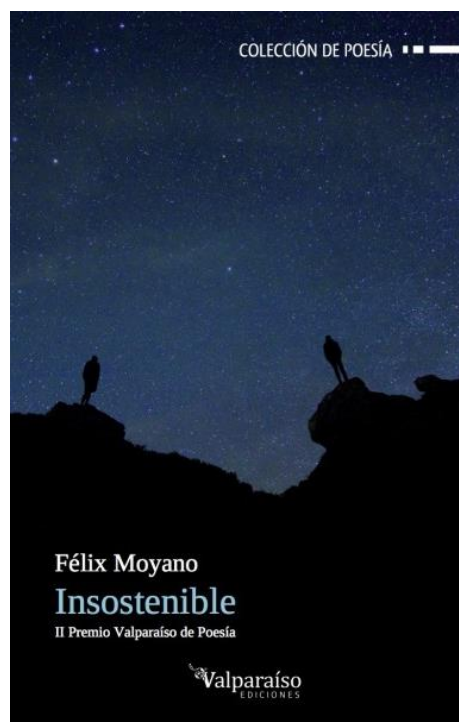
Como indicaba O. Paz, “el sexo es subversivo: ignora las clases y la jerarquía, las artes y las ciencias, el día y la noche: duerme y solo despierta para fornicar y volver a dormir”. Un grito de auxilio de lo subversivo, de lo marginal, un reclamo de los espacios íntimos donde ejercer lo que uno es realmente. Un grito contra el puritanismo occidental. Un mapa de los excesos de la decadencia.

RAFAEL ÁVILA DOMÍNGUEZ

INSOSTENIBLE DE FÉLIX MOYANO: SOBRE UN TODO FRAGMENTARIO COMO COMPOSICIÓN CORRELATIVA ENTRE LA MAETERIA Y SUS FISURAS

En la primera parte de este poemario de Félix Moyano, nominalizada como MISERABLE MIXTURA (alrededor de la decadencia, la fragmentación y la mezcla), el epígrafe que inicia es una síntesis perfecta de lo que se encuentra entre sus líneas, tanto respecto de esta primera parte (de las tres que lo componen) como de todo el conjunto en sí mismo (estos dos conceptos serán especialmente relevantes a la hora de abordarlo). La siguiente cita iniciática de Aurora Luque señala y denota el trasfondo que permea y compone la esencia oculta bajo este poemario: “Ya solo soy fragmentos, piezas sueltas de mí [...] Solo soy mis fisuras. También el mundo es solo sus fisuras”. Aparte de entender que el poeta transmutado en el yo lírico se descompone en piezas sueltas y representativas pero fragmentarias de sí mismo, las cuales son los propios poemas que caen desde su cuerpo hasta la tinta, esta idea de concebir la esencia del conjunto de las cosas con clave en sus fisuras¹ recuerda notablemente a ciertas reflexiones de los posestructuralistas franceses, alrededor de lo que suele denominarse como ‘filosofías de la diferencia’, que se adentran en ontologías relacionales centradas en la diferencia/multiplicidad en lugar de la superposición de la identidad como una mismidad, desplazando así la concentración unitaria por la proliferación e interpenetración de diferencias entre ella. Estos son, pues: Michel Foucault, Gilles Deleuze y Jacques Derrida.

El primero de ellos utiliza la simbología de ‘lo reticular’ como representación de un mundo atravesado por una cantidad inconmensurable de fuerzas que se afectan recíprocamente entre ellas mismas, no superponiéndose ninguna sobre otra, sino actuando en una suerte de tensión aporética entre ellas: un mundo de lo diferencial, de lo múltiple, de lo proteico. Según esta cosmovisión, hay una



¹ Aunque se entiende que tampoco únicamente en ellas, solo que al ser el elemento invisible/olvidado, es lógico resaltarlo y estetizarlo para recordar su importancia junto a las partes positivas/materiales en torno al conjunto sobre el que se quiere posar la mirada.

relevancia clave en los intersticios emplazados entre todas esas fuerzas, dado que en ellos es donde se contienen buena parte de las relaciones que determinan sus interacciones y los resultados de las mismas; de tal forma que los hechos son producto tanto de la acción de esas fuerzas como de la ‘reacción pasiva, negativa o correlativa’ (por intentar clarificar algo tan abstracto²) que surge de ellas y se contiene en esos ‘entres, huecos o intersticios’, entendidos como no-lugares o nihiles activos que permiten la autodiferenciación entre las fuerzas que componen el Todo y, por tanto, la propia composición del Mundo como entidad entre diferencias aporéticas, múltiples e infinitesimales.

En cuanto a Deleuze, nos encontramos con la figura del rizoma y del pliegue. El primero es un organismo estructuralmente carente de un centro/núcleo activo, en el que su funcionamiento se produce de acuerdo a síntesis disyuntivas en las que las fuerzas se diferencian recíprocamente en un proceso de interacción entre ellas y proliferación del conjunto (similar a la teoría de Foucault, al menos en cuanto a las fuerzas); y en el segundo (en el que tampoco es pertinente profundizar más de lo necesario para con este análisis) se entiende que el propio pliegue contiene en sus repliegues las imágenes negativas de lo replegado sobre sí, tal que los huecos que surgen entre una membrana retraída sobre sí misma (como un chicle). Por último, para Derrida tenemos otra figura, la ‘diseminación’, en la que se establece también una proliferación extensiva/diferida como una promesa infinita que nunca llega, dejando un vacío en las experiencias de toda realidad que actúa como una ‘presencia-despresente’, similar a un rastro, una huella³ o hueco, denegando así un sentido único, así como una interpretación absoluta y/o directa de los hechos y la realidad a causa de esos ‘entre-huecos’ producto de la diseminación. ‘Presencias-despresentes’ e inasibles, que provocan que la mismidad identitaria no tenga cabida y que los significados de las cosas nunca puedan llegar a ser marcos de sentido unificantes: no hay un Todo, sino solo sus partes y el devenir de ellas, siempre atravesado por las diferencias aporéticas entre esos choques de fuerzas/entidades y los intersticios proliferantes que se conforman en su seno, parte inesquivable y formativa de la Realidad tal y como es (como actantes: ‘nihiles activos’), de una forma constante, expansiva y potencialmente infinita.

² Podría hacerse una comparación con la formación de las galaxias tras el Big Bang desde el plasma primigenio, donde son esenciales tanto las regiones cargadas de plasma y energía, como los vacíos/pozos que se supone que habría entre ellas (denegando la homogeneidad absoluta), los cuales son una de las explicaciones hipotéticas más interesantes para deducir la formación de los agujeros negros, y así la formación de las galaxias con ellos como epicentro gravitatorio.

³ Figura que retoma el filósofo Maurizio Ferraris para con su “teoría de la iconología” (filosofía o ciencia de las huellas o rastros) en *Estética racional* (1997).

Estos tres significantes son capitales para comprender el marco referencial y la macroestructura que este análisis trata de edificar alrededor de los poemas y sobre del poemario como conjunto fragmentario de sus piezas, ya que esta mirada examina con lupa una relevancia primordial en los ‘entre-huecos’ que subsisten bajo los textos de este ‘pseudo-conjunto’, que de hecho hacen de hilo conductor esencial (aunque transparente; o como poco, translúcido) entre la mixtura de las partes para con el Todo..., si es que puede existir un Todo. En definitiva, que es tan importante tanto la materia como los huecos que hay entre ella, tanto el espacio físico como el espacio vacío que le hace. Este sentido es el que se quiere imprimir sobre el poemario, que hace de sí mismo, precisamente, algo *Insostenible* (leitmotiv semántico que lleva a la sutil insinuación de una despresencia sistemática en sus ‘entre-huecos’) en el que hay un hilo conductor etéreo que enhebra sus partes como un Hilo de Ariadna, formando así conexiones invisibles entre los poemas con una función complementaria en su fragmentación. En otras palabras, los intersticios forman otro gran conjunto negativo conformado por múltiples ‘nihiles activos’ o ‘conjuntos vacíos’ entre la materia (los poemas) que los conectan y les otorgan por vía negativa parte de su positividad y significado, no pudiendo ser lo que son sin su necesaria contraparte. Así, este conjunto negativo (que hace del conjunto absoluto algo fragmentario e inestable) está cargado de una significación unitaria pero desperdigada en torno al poemario, y hace así de marco referencial del mismo hacia nociones abstractas expresada por medio de cadenas isotópicas de significantes.

Recapitulando, el poemario en sí es una conjunción de fragmentos que proliferan a modo de polisistema sobre centros ausentes, presencias-despresentes que se muestran ligeramente en las brechas entre la materia y que marcan a esta misma desde su correlación multilateral con ella. Es en sus fisuras también, y no solo en los propios poemas, donde se esconden el resto de significados subtextuales escondidos entre ellos, sirviendo como marco integrador esa fragmentación del yo lírico en una multiplicidad de sensaciones (habitualmente tormentosas) de apariencia dispersa, pero que en realidad no lo son. Como si se tratase de una vieja máquina de la que solo tenemos unos determinados engranajes y tenemos que deducir cómo funcionaba por los huecos que faltan entre rueda y rueda. Un puzzle por componer del que, eso sí, puede que nunca se llegue a una resolución completa (nunca estamos dentro de la mente del poeta para poder extender todos los hilos que están detrás de la figura en el telar), pues esa es su gracia, al fin y al cabo: no

hay un Todo⁴, solo existen sus partes, puestas en común según el sesgo de la mirada... Ese es su juego. Quizás es el gran juego. Y los juegos son para algo, para entretener al intelecto y a la mirada en el camino, y así comprender mejor las cosas que nos rodean a la vez que nos comprendemos mejor a nosotros mismos, siempre conscientes de que no hay una gran respuesta por encontrar al final del laberinto, sino, como mucho, tan solo el minotauro.

Pasando al conjunto material, conformado por la vista (más) directa hacia los poemas, es primordial el concepto de la identidad del yo lírico desperdigada sobre las hojas del poemario: cada poema es una parte voluble y desprendida del propio poeta. De ahí su fragmentariedad. Su materia es un cuerpo fraccionado, su esencia una identidad en interferencia⁵. Cada sensación, pues, es captada o absorbida en cada poema como si se tratara de una fotografía, conformando así una identidad convulsa que nunca será una unidad absoluta y estratificada, dejándola así en una ‘liminalidad⁶ perpetua’ o ‘dinamicidad líquida’, nunca cerrada, sino en devenir y flujo constante..., insostenible, sin lugar a dudas, y quizás, también perpetuamente atormentada. En ello está una de las claves que caracterizan a Félix Moyano como poeta en la mirada de superficie. Esta facultad son las roturas sintácticas que cabalgan sus versos y los encabalgan entre ellos, que denotan esa misma insostenibilidad y los vacíos que entre las fisuras se palpan. Un ejemplo característico, ya en el mismo primer poema del libro, sería el siguiente: “horas de sueño acumuladas noches / volviendo solo a casa incertidumbre / amores imposibles desengaño”. Como se puede observar, estas roturas imprimen una adición de significado a final de verso, habitualmente con una única palabra que revierte, permuta o añade significado al mismo, dejando una sensación caosmótica que se imprime en el lector y le hace cómplice de la emoción trasnochada y decaída que el poeta quiere transmitir en el libro: desde una representación de lo cotidiano hacia un tono intimista, que por último se cristaliza en una sensación de época universal de fácil empatización con el lector. Este estilo sintáctico podría decirse que funciona a golpes, como sangre a borbotones, una especie de *stream of consciousness* intrusivo que permea en el estilo poético más arquitectónico (haciéndolo parecer así más botánico, espontáneo), pero que se ve trabado por sus

⁴ De ello reflexiona ampliamente el filósofo Markus Gabriel en *Por qué el mundo no existe* (2015), donde demuestra la no-existencia del Todo, pero sí de todo lo demás: es decir, de la existencia de “el todo como todas sus partes”, pero no de “el Todo como el conjunto de todas sus partes”, alrededor del Teorema de Cantor y la Paradoja de Russell.

⁵ Profundizo más a fondo en la “interferencia identitaria” (además de sobre el juego, el camino y la mirada) en el tercer número de *Apostasía* (mes de Mallo): sobre teorías literarias/poéticas.

⁶ Concepto de Victor Turner en su libro *El proceso ritual* (1969), sobre momentos rituales de indeterminación, producto del paso/transición entre diferentes estados del individuo.

propias inseguridades y se inestabiliza a sí mismo en su proceder, representando en la superficie, estéticamente, lo que el propio título comunica refiriendo a la misma esencia que subyace bajo todo el poemario.

Tal sensación también se observa en ARRITMIA, cuya cabecera ya refiere a esa inseguridad del yo lírico que se ve representada en las roturas de la sintaxis moyaniana. Aquí, en concreto, son los recuerdos y su intrusión en las largas noches de divagaciones en la cama o en la vuelta a casa tras un día de fiesta, lo que provoca esa insostenibilidad latente, fruto de un corazón en arritmia como en arritmia está el poemario que lo (des)encarna, que late desacompasado, brusco, convulso: en un bucle en el que el acto nominalista del recuerdo es el causante del fallo arrítmico, solo que además es el propio fallo el causante de la repetición de ese acto, en un eterno retorno sin salida⁷ que solo lleva a una (des)armonía arrítmica, cargada de idas y venidas sobre “un corazón que hospeda en su memoria / la pérdida de nombres que regresan”. Otro de los poemas de esta primera parte, SIMULACRO, refiere a los simulacros de uno mismo en esa identidad en interferencia (miedos borgianos a los reflejos en escaparates en vueltas a casa a las 6am): una sensación casi panóptica de juicio sobre uno mismo, sobre el miedo a vernos como una persona diferente a la que somos, o de reconocernos precisamente como lo que somos, no siendo aquello que queremos ser. Los choques de diferentes identidades del ser disociadas entre ellas será un tema recurrente en la mayoría de los poemas del libro. También se retoma esta temática en NOVIEMBRE, a la par que los vacíos o los fragmentos: “he conocido a otra persona una mujer distinta [...] insostenible en todas sus versiones / a veces sobrevive en soledad y en el silencio permanece firme / en un silencio destructivo ajeno / al tiempo del dolor y sus fisuras”. Su final clausura un cierre, una claudicación a causa del peso de ese amor lejano sobre sí, aunque también afirma una pertenencia de la alteridad deseada como parte interna, otro fragmento inestable que agita, pero que es también propio, esencial, parte irrevocable de uno mismo: “no sé su nombre aún / pero no importa la imagino siendo / un fragmento dormido de mi cuerpo / una escisión torcida de mi alma”.

Finalizando esta parte, en VALORACIÓN se nos ofrece una nueva óptica de todos estos leitmotifs, particularmente el concepto de espacio, sobre el que rotan diferentes símbolos como centro neurálgico (aunque translúcido), reconstruido como como negación o positividad en función del contexto. Citando el poema: “pienso en tu habilidad de distracción / vacía insostenible como todo / miradas de entretiem po / los parques las afueras / el sol fotografías / ese momento exacto en el que vuelves / hacia el lugar que habito”. Entre la materia y sus fisuras, siempre

⁷ Como veremos en el poema CIRCULAR, más adelante.

se compone un (no)conjunto a la luz de la vista. Una vista que necesita, para ser verdaderamente lúcida, de no ser absolutizante, de no ser ‘vista’ tal y como solemos comprenderla. Y un conjunto que necesita de no ser comprendido como conjunto, sino como una multiplicidad constitutiva, y no como lo que un sentido unificante imprime sobre ella, reificándola y transformándola en ‘una-sola-cosa’. Una composición recíproca y multilateral en la cual (siendo un compuesto inestable) se puede producir el in-creíble⁸ milagro de lo cotidiano. En que exista algo y no nada. En que, simplemente, las cosas ocurran. Un milagro en la posibilidad de contemplar un territorio en el que se puede habitar. Quizá una cabaña, que se pueda reconocer como propia.

Pasando directamente a la tercera parte del poemario, esta se rotula como LA INDETERMINACIÓN DE LOS ESPACIOS, arrastrándonos a esa orbitación alrededor de la presencia indeterminada que toma el nombre de ‘espacio’. Es importante también el epígrafe de Benjamín Prado que inaugura esta sección: “Yo me esconderé en ti como un centauro herido: el último centauro, el que recuerda su mundo azul desde una gruta oscura”. En el centauro, desde que rebautizara este símbolo Rubén Darío, se transfigura la imagen de lo proteico (además de la unicidad del modernista como la criatura rara) a medio camino entre hombre y bestia, con un pie en cada mundo. Junto a ello, el azul como lugar de la ensoñación, al que accedemos retrotrayéndonos al recuerdo (pareciera que en un sentido platónico del término), tal vez lo único que nos queda en todo momento..., pero haciéndolo desde la gruta oscura que es la materialidad corpórea y decadente de nuestra existencia. La única solución, ante la herida primigenia, refugiarse en el otro para al menos encontrar calidez dentro de la gruta y descubrir que no estamos solos en nuestra fisura, sino que fisuras somos todos: que no somos el último centauro⁹, si es que sabemos encontrarnos, habitar el uno en el otro y ser capaces así de ayudarnos a centrar la vista y a soñar nuestros mundos azules desde el frío de la piedra y los enlodados charcos del suelo.

El primer poema de esta parte es PASEO, donde se encuentra uno de nuevo con la interferencia identitaria y se actualiza el *flâneur* de la primera modernidad en el *neo-flâneur* capitalista-neoliberal del siglo XXI, tan centrado en el movimiento licuante de las grandes urbes y la vida globalizada: un paso desde el hastío novecentista al frenetismo altermoderno, en el que el pasear del poeta no significa

⁸ En relación a lo inmanente, a lo que se encuentra dentro de un algo, y que solo puede ser así como tal dentro de su sistema. Creíble, desde dentro. Increíble, desde fuera.

⁹ Frente a la “individuación modernista” del poeta, incorruptible en su torre de marfil: que puede ser más bien un tipo de gruta, maquillada de blanco por fuera.

sentirse raro o diferente¹⁰, sino fundirse dentro de la masa entrópica perdiendo una su propia identidad, desindividuándose y homogeneizándose hasta convertirse la identidad en no-identidad (y así, en fluctuación perpetua), los lugares en no-lugares. Todo tiene el riesgo de perder su esencia en cierto momento y está constantemente luchando por reafirmarse en ella o recuperarla. Todo se licua en un devenir aceleracionista, y corre el repentino riesgo de evaporarse en la caída de la cascada: una cascada que quizá no llega nunca, o que quizá solo se observa una vez quiebra la caída en los biseles del río. Sin duda, una de las claves de ese frenetismo es el estrés y la inseguridad de la indeterminación (en los espacios, en el tiempo y en uno mismo), elementos que llevan a un sustantivo clave: al vértigo, “vértigo de ver pasar la vida” en “cientos de voces rostros y otro acento”, espacios y tiempos en los que Moyano recalca que sobrevivir ya no es lo suficiente (sino más bien encontrar el motivo para vivir, un camino en una realidad en la que nos sentimos perdidos), deseando casi una vuelta a cierto primitivismo animista en el que la hierba vuelva a ser hierba y no especies de espigas verdes que crecen sobre la tierra, entre densas brumas posmodernas.

Dos de los textos clave del poemario son CIRCULAR y PERIFERIA. En el primero se junta la idea de los individuos como poliedros complejos en una gran red interconectada, con la comprensión en cuanto a nuestra relatividad y complejidad como una suerte de fraternidad universal. “Mi corazón son todos los polígonos”, escribe el autor, acercándonos al sentimiento de que uno-somos-todos (aunque no todos-somos-uno), igual de profundos, complejos, e indudablemente insostenibles. Como nos recordaba Borges en *Las ruinas circulares*: no hay un *übermensch* en este mundo, y si lo hay, es que lo somos todos. Todos somos vacíos. Todos somos periferia. No hay núcleo pues, y si lo hay, es que lo somos todos..., o que todo núcleo es periferia, según desde dónde se mire... Alrededor de los “yoes ficticiales en la mente” de cada uno y de esos momentos en los que se te cae todo encima y no sabes ni quién eres, cabe recordar que todos somos aquel al que le ocurre aquello: todos tenemos nuestros reproches y culpas reiterativos, paradójicamente generados entre nosotros mismos; y por ello mismo, todos somos nadie, somos equivalentes a esa nada (periférica) que aparece en los momentos abisales, que es propia de todos y que nos hace a todos iguales, hermanos y hermanas con las manos agarradas frente al abismo de la conciencia. En definitiva, es en esos “reproches que borran las huellas del deseo” donde encontramos lo positivo que ha sido borrado, dejando espacios vacíos de esos mismos

¹⁰ Propios de otra época/mundo, pero atrapados en la decadencia de su presente, a la vez que especialmente conscientes de la realidad profunda desde su vista e intelecto: seres lúcidos con ojos de gato.

sentimientos, anulados por la culpa y las consecuentes tensiones internas que provocan la inestabilidad. Es decir, es en el rastro de la ausencia donde precisamente podemos encontrar la gran (des)presencia. Hallar en las fisuras un hilo conductor que junta los fragmentos de la vida y el mundo, extraer de la Nada lo que nos une como un todo¹¹, aunque sea un todo fragmentario e inestable, que funciona como un organismo vivo, solo que arrítmico y atormentado.

En una lógica paralela, CIRCULAR nos lleva a contemplar el bucle de vernos encerrados en nuestro interior, inmanentes y herméticos en una correlación solipsista en la que al sujeto le es imposible salir del propio sujeto, estando así condenado a sufrir esa interferencia identitaria, y esos pesos de la culpa que caen encima de nuestras diferentes máscaras. Como autómatas, seres volubles atrapados en una negra espiral constante, un eterno retorno hipersegmentado del que tal vez la única salida se encuentra en el argumento anteriormente expresado, en comprender la relación de todo con todo en la multiplicidad del mundo, hasta quizá llegar a una promesa esperanzadora (¿e infinita?) en la fraternidad universal. Puede que lo que haya que encontrar sea “una imagen azul insostenible fragmentada, al fondo del pasillo en el espejo”, aunando el epígrafe de Prado con la significación macroestructural del libro. El verso anterior plantea dos preguntas en cuanto a la trascendencia: ¿hay una realidad de la que escapar mediante la búsqueda de una imagen azul, o esa realidad es una serie infinita de pantallas que no se puede esquivar?, y en caso de que esa realidad fuera una y real, ¿hay una posibilidad de escape en ese sueño azul, o es tan solo una tentativa humana para tratar de no sentir tan fuerte el frío piedra de nuestra solitaria cueva? Este es el problema que plantea esa circularidad, un bucle producto de divagaciones nocturnas en la decadencia del reproche de un yo lírico atravesado por múltiples galerías y las sombras taciturnas que vagan por ellas (reversos de la luz y la materia, que justo marcan en el espacio la presencia de las cosas¹²): “vuelves a la cama con tus voces / y piensas que sus máscaras producen / un grito alucinógeno impreciso / de espacios invisibles subterráneos / que forman pasadizos en tu interior / donde las sombras saben que es probable / que ni siquiera el tiempo se involucre”¹³.

Para finalizar, el último poema del libro es su homónimo. En él, la voz del yo se orienta hacia un tú, como último alegato directo hacia el deseo en la carne dispersado en el vacío: “Constituyes fragmentos de desesperación [...] más

¹¹ En un sentido bastante heideggeriano de la expresión, aunque menos individualista.

¹² En un sentido que nos puede recordar bastante al “mito de la caverna” de Platón.

¹³ ¿Es el tiempo capaz de salvar las cosas? Cómo hacerlo si todo, incluso él, es ciertamente insostenible. Solo esperan idas y venidas entre el ser y el vacío, parece decirnos el cosmos: no hay nunca un asidero fijo en un mundo que es por esencia convulso y descentrado.

imprecisa de este modo incierto [...] formas parte del tiempo y el espacio // Eres insostenible''. La gran reflexión en la que nos deja Moyano es similar a entender que las depresiones de un terreno conforman su misma geografía, pues son las deformaciones del espacio-tiempo, a causa de que este se pliegue alrededor de los cuerpos con cantidades ingentes de masa, lo que produce ese efecto con apariencia de fuerza a la que llamamos gravedad (según la teoría de la relatividad de Einstein), que en realidad no es ser atraído por un cuerpo con una gran masa, sino caer en un espacio-tiempo deformado por y alrededor de ese mismo cuerpo. Si la gravedad y la orbitación son en cierta forma las claves microestructurales de nuestro macrocosmos, son precisamente los intersticios los que permiten la atracción y la repulsión entre las cosas (como resaltaba Foucault). Son los huecos los que permiten la orbitación, en conjunción con la materia dispersada que los conforman (cuerpos con grandes masas), y por tanto lo que permite la armonía en la desarmonía (en lo 'infinitamente diferencial') que es nuestro universo. Del mismo modo que es precisamente la conjunción entre los fragmentos materiales del poemario y sus huecos, que en suma son esa presencia-despresente que los rehíla en su fragmentariedad, aquello que permite una cierta armonía en su inestabilidad arrítmica. Una composición recíproca como suma de sus partes, la cual nunca podrá ser un Todo estable y absoluto. Pero también un (no)conjunto de ellas que expresa en esa afirmación negativa la existencia de un conjunto (poemario) sobre sus partes (textos) y sus intersticios (subtextos), solo que a su vez también expresa la negación simultánea de las propiedades sistemáticas de la misma idea de conjunto, entendida como absoluto y superposición identitaria sobre las diferencias intraestructurales... En conclusión, un conjunto que no es un Todo, que es una composición fragmentaria de sus partes, sostenida sobre sus huecos y replegada sobre sí misma. Una membrana fluctuante en torno a la masa ingente de una gran presencia-despresente. Un algo en sí in-sustancial. Propio de todos, característico de nadie. Todo y Nada... Sustancialmente *Insostenible*.

JORGE GARCÍA F. ARROITA

LOS AMORES AUTÓMATAS, FÉLIX MOYANO. DE LA PERIFERIA AL NÚCLEO: CÓMO MATAR AL VÉRTIGO MEDIANTE EL TACTO

FÉLIX MOYANO
**LOS AMORES
AUTÓMATAS**



A diferencia de *Insostenible*, este poemario se estructura en torno a un centro presente: el amor, o al menos su tentativa, con el tacto como sentido clave de interconexión entre los cuerpos, que hace efímero el tiempo y lo pausa en su propia metafísica. También se retoman símbolos centrales como el vértigo, cuyo significado amplía su radio; y aparecen otras claves nuevas, como el barro, el pozo o el jardín. Para empezar, el amor se concibe como salvación, pero también como problema: tiene una cadencia irregular y está sujeto a la degeneración. Solo el cambio temporal y el paso de uno a otro, como un vicio necesario

que es también virtud, permite el mantenimiento de esa salvación como promesa esperanzadora en suspensión: “no hay principio ni fin” en “la fluctuación constante del deseo”. Todo es liviano, y “la arquitectura del dolor es simple”. Ese dolor baja al ser humano a su aspecto más natural, básico, a “la voz del animal bajo (la) piel”. El barro aparece como sentido adánico de lo humano, en el que se gesta, pero también un cieno existencial en el que se hunde progresivamente y que no sabes nunca cuando te va a sepultar: una herida sangrante y perpetua, “sin dejar cicatriz [...] llenos de amor todos los escombros”, con la vida como una caída horizontal¹⁴, constante, nunca previsto su final. En esa incapacidad de materializar el amor (algo ideal por esencia), todo lo que nos queda son ruinas/restos, degeneraciones de las expectativas que nos devuelven a la base y nos recuerdan la miseria existencial de nuestra carnalidad.

El poeta llega a definirse como una planta de interior (“que no da la vida, ni la quita”), volviendo al tema del solipsismo, pero también recordando que todos necesitamos una cabaña, habitación propia donde sentirnos seguros frente a la incertidumbre exterior, donde “no saber con certeza qué es el tiempo” (en paralelo al tacto como símbolo); y contando que el amor también se encuentra tan adentro

¹⁴ En palabras de Jean Cocteau.

de nosotros, “tan dentro de la respiración”. Pero esa opacidad central e interna que asegura también puede amenazar, pues junto al amor, en nuestra parte más nuclear, está nuestro pozo más negro y personal: contenedor de todas las culpas, pérdidas, dolores, que quedan sumergidos en lo profundo, vedados entre los vergeles (recuerdos infantiles de “un verano interminable”) con los que sembramos y adornamos nuestro jardín alrededor de él, cubriéndolo de enredaderas para “no distinguir sus formas”..., hasta que los lodos terminan llevándonos, en algún último y crítico momento, otra vez de vuelta a su oscuridad. El pozo (esa “oscuridad de los antiguos sueños”) se opone en sí al tacto, dejando habitualmente al sujeto en el solipsismo tunelario, impidiendo (por su inseguridad) el roce con los otros cuerpos: no se arriesga, tampoco nunca se salva. En torno al riesgo se define el vértigo, como esa suspensión sobre el pozo/precipicio, igual que existe sobre la promesa de salvación. Algo que puede esquivarse mediante aquel tacto que mata al tiempo, o mediante sentir el abismo profundo ya dentro de ti: un abismo que, se sienta o no se sienta, “permanece intacto”, debajo, a la hora de caer. Así, el vértigo se expone como algo que se siente por dentro, “una herida interna”, un *qualia* o percepción sensorial (ficticia), pues el abismo y el barro movedizo (en el que te vas hundiendo progresivamente sin saberlo) siempre estarán debajo, solo que cuando conectamos nuestras mentes y nuestros cuerpos, cuando amamos, al fin y al cabo, dejamos de sentir el vértigo en esa caída horizontal, y lo insostenible de la existencia se hace momentáneamente sostenible..., nos parece, sostenible. No nos sentimos náufragos, por un breve instante de tiempo. “Cuando la noche es larga y en el centro / de lo oscuro te busco, / pero tú ya no estás / y la morada es solo vértigo”, ocurre que nuestro territorio se convierte (potencialmente) en una sensación de caída alrededor de ese pozo oscuro. Un efecto sensorial quizá tan solo anulado por otro cierto sentido...

Es necesario un título de poema (con el que luego terminaremos), CIRCULAR¹⁵, de donde podemos extraer que solo hay cambio, interferencia en “la fluctuación constante del deseo”. Insostenibilidad sostenible tan solo a ratos entre unos brazos, sobre algunos versos. De esta forma, lo estable del “amor autómatas” se ve constantemente amenazado por lo “inestable” de la existencia, por lo que esa paz en el tacto (armonía efímera entre los vacíos, siempre en riesgo de estabilidad) se puede ver repentinamente sumida en el hundimiento entre el lodo que la sostiene: “con cualquier movimiento, / todo puede extinguirse o continuar”. Todo es CUESTIÓN DE DENSIDAD (otro poema), pues “somos dos rocas en una piscina /

¹⁵ Mismo título que otro poema de *Insostenible*: actualización significativa del sentido de un poemario al del siguiente.

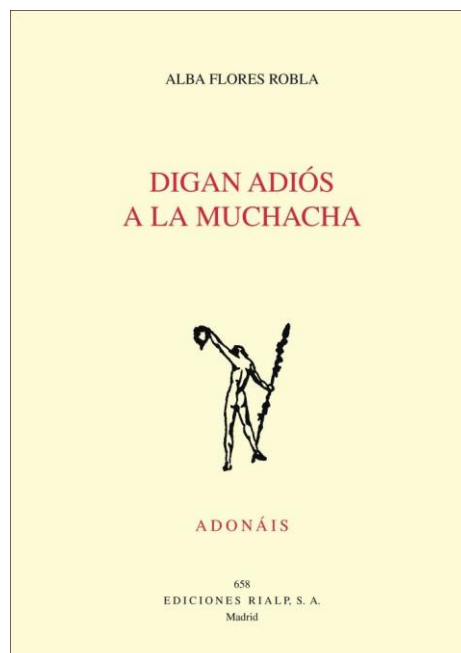
hundidas hasta el fondo por nuestro propio deseo”, donde ante el hundimiento natural de nosotros mismos, ante “la erosión, el desgaste que aquí experimentamos / esta disgregación (que) nos duele siempre”, queda una esperanza lejana en ese mismo con-tacto. En que en “cualquiera de esos roces”, los cuerpos erosionados y unidos puedan componer “un valle o una cueva / donde permanecer”. En definitiva, como se venía diciendo, en la posibilidad de un territorio propio, de una cabaña inesperada (quizá imposible, o momentánea), erigida entre el gran lodazal. Un espacio seguro, formado por la conjunción de nuestros cuerpos, donde olvidar el discurrir del tiempo, y hasta poder hacer más larga y apetecible esta caída horizontal.

Situando al roce, al tacto, al amor (o al menos su tentativa), como lo único capaz de hacer hasta cierto punto sostenible lo insostenible, gracias al ‘amor autómatas’ (necesariamente autómatas, por dirigirnos unívocamente, haciéndonos volar suspendidos sobre las fisuras, evitando el vértigo, haciéndonos olvidar momentáneamente la insostenibilidad), gracias al menos al sentirlo como tal a pesar de la imposibilidad inherente del amor absoluto, solo pudiéndonos refugiar en matar al tiempo con el amor efímero, mediante el tacto carnal. A pesar de revolcarnos sin salida en nuestros lodos primigenios (“el barro te persigue, / el color de la furia / perfila el hundimiento de los cuerpos [...] dentro del mar / quedamos tú y yo, / criaturas que, sin ser marinas, nadan, / nadan contracorriente y se ahogan”, pues al fin y al cabo, “asfixiarse es solo cuestión de tiempo”), como estaba implícito en *Insostenible* y ahora explícito en *Los amores autómatas*, podemos darnos la mano (fomentar correctamente el roce, para que haga caverna, y no solo erosión) e intentar sujetarnos en ese hundimiento progresivo entre la suciedad cavernaria de nuestros lodos, entre la herida perpetua “sin cicatriz” de esa hundimiento sideral. En unas últimas palabras de Moyano a través del poema CIRCULAR (v2): “Desconozco los ciclos que remueven tu sangre, / pero estaré a tu lado cuando estalle la rosa / y las lunas puntuales te acuchillen el vientre / Trazaremos los dos geometrías imposibles / en espejos muy amplios, mancharemos el suelo / y también nuestros rostros, y la muerte vendrá / y estaremos dormidos, sosteniendo el silencio / con nuestras manos sucias...”. Y así, en una radial del perímetro termina por cerrarse un proceso circular y centrípeto, que desde la periferia asalta y atomiza el núcleo..., en el que lo insostenible, termina por hacerse momentáneamente (y aun así, determinantemente), ‘Sostenibilidad’.

JORGE GARCÍA F. ARROITA

ALBA FLORES: RECUERDOS A BLANCO. RESEÑA Y ANÁLISIS DE *DIGAN ADIÓS A LA MUCHACHA*

Digan adiós a la muchacha (2018) es el tercer poemario de Alba Flores, obra ganadora del Premio Adonáis en su septuagésimo primera edición. Con anterioridad al mentado poemario, Alba Flores había publicado tan solo dos obras, ambas en el año 2017: *Tu hueco supraesternal* y *Autorregalo* (Sevilla, Ediciones en Huida). Resulta, por tanto, sorprendente la meteórica carrera literaria de su escritora, capaz en poco menos de dos años de alzarse con uno de los galardones más prestigiosos de la poesía española histórica y actualmente, con tan solo veintiséis años. *Digan adiós a la muchacha* erige y consolida pues a Alba Flores como una



de las escritoras líricas más interesantes del panorama actual por diversas razones que, humilde y personalmente (como ha de ser todo en poesía), paso a desgranar.

Resulta interesante, en primer lugar, analizar el plano lingüístico en que Flores se mueve. Encontramos en su poemario un tono directo, sencillo y familiar (palabra de gran magnitud en su obra, como veremos), casi confesional, que oscila entre la elegante naturalidad y la fiel representación del lenguaje conversacional. No cae sin embargo en aquel rasgo de estilo que Juan de Valdés denominó *rusticitias* o imitación del habla vulgar de los pueblos (propicio *a priori* para la redacción de unas memorias líricas sobre una infancia desarrollada en el medio rural), bordeando siempre la fina (invisible a veces) línea entre el lenguaje usual y el poético. Así, podemos encontrar ejemplos de un ejercicio mimético sobre el habla coloquial en forma de apelaciones (“¿sabes?”) o incluso de anacolutos (“Mientras no me quedaba de otra”); fórmulas retóricas convencionalmente poéticas (inicio de una pregunta con “¿Acaso...?”) junto a referencias a Hemingway o títulos en inglés (TEEN o NOTHING IS WRONG IF NOTHING IS TRUE) que evocan los procesos actuales de injerencia cultural anglosajona y globalización de referentes culturales, creando de forma paulatina un catálogo intelectual uniforme y consensuado para el conjunto humano (no puedo evitar, por pura malicia, mencionar a Netflix y a la productora que lo fundó).

Digan adiós a la muchacha es, ante todo, una carta de despedida de la niña que fue (y, a ratos, seguirá siendo), una elegía a la adolescencia enmarcada en un ambiente arcádico: aquella pueril Edad de Oro en que los árboles son compañeros y los compañeros se suben a esos árboles, torres, escaleras físicas y metafóricas del aprendizaje. Flores utiliza siempre la primera persona, focalización del hablante poético más acertada para realizar una etopeya reflexiva sobre su ‘yo’ infante y perdido, aunque, en ocasiones (las menos), su eje deíctico se sitúe en un presente desesperanzado y melancólico por la pérdida de aquella “patria del hombre” (pido disculpas al lector avezado por la manida y pedantesca referencia) a la que Rilke hacía mención.

Esa primera persona se muestra casi durante todo el poemario en singular, sin embargo, toma en ocasiones la forma plural (pienso en los poemas A QUÉ EDAD o TRISTEZA DE AMEBA), hablando en nombre de un colectivo: aquel demasiado viejo para volver atrás y demasiado joven para mirar al futuro sin nerviosismo ni incertidumbre. Buen ejemplo son los primeros versos del poema A QUÉ EDAD: “A qué edad sabe uno que no hay vuelta atrás / cuándo nos enteramos / de que hay que huir como sea y a donde sea”. Esta nueva juventud a la que Flores (y uno mismo) pertenece se retrata, de manera más violenta que sutil, atenazada no ya por el tiempo pasado, sino por el presente vacío, cargado de responsabilidades y maneras convencionales que ya no nos sirven (remito al poema final YA CRECISTE, cuyos versos rezan: “Ya creciste, / ya tienes el armario ordenado por estaciones y / los libros colocados por autores”) y también por el nebuloso futuro, más heredado e insignificante que nunca, destilando tufo a una cierta obligatoriedad moral del vivir: “He crecido / y ahora no sé qué tengo que hacer / cómo se sigue / o es que acaso hay que seguir creciendo hasta que / uno muere” (del poema HE CRECIDO COMO ME PEDISTEIS).

Es relevante también la existencia de un ‘tú’ latente y metamórfico a lo largo de la obra, ostentosamente visible en unos poemas pero implícito en otros. Como primer ejemplo, en los poemas UNA VEZ ES MUCHO TIEMPO y A IRENE, este destinatario se establece y delimita en Irene, quien es, presumiblemente (por la imposibilidad de omnisciencia lectora), una amiga de la autora. En DICIEMBRE o DICIEMBRE (PARTE 2) encontramos un ‘tú’ no concretado, cuya identidad no conocemos pero sí pequeños rasgos de su biografía en relación con la escribiente, acentuándose la propia personalidad a través del otro, erigido en espejo o confidente. Aunque en ambos poemas el destinatario es distinto, su función es la misma: justificar la propia obra de arte y su ejecución, ‘argumentar’ la propia vida en relación con la presencia de los demás.

Digan adiós a la muchacha puede inscribirse, de esta manera, en una larga tradición de formas elocutivas narrativo-literarias que Darío Villanueva denomina como “noumenológicas”. En este tipo de artefactos, como pueden serlo *El Lazarillo* (pensemos en el misterioso “Vuesa Merced”) o *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, la presencia de un lector, oyente o destinatario es la causa y justificación última de la propia obra de arte, una fingida excusa para el relato de la propia visión y experiencias (como lo es, volviendo al *Lazarillo*, la exposición del celeberrimo “caso”). Flores desarrolla un ejercicio memorístico con base en sí misma y en aquellos que la rodean (su familia) o rodearon (sus amigos de la infancia), conformando un microcosmos totalizador desde el cual ejercitar un revisado *tempus fugit* y *ubi sunt* (pienso, lejanamente, en Jorge Manrique y sus *Coplas por las muerte de su viejo*, como me tomo, con insignificante orgullo, la libertad de llamarlas).

Para dar carpetazo a este apartado teórico-lingüístico, cabe mencionar las semejanzas estilísticas que Flores guarda (y no sé si bebe) con la lírica popular: se observa una propensión a los paralelismos sintácticos (ya desde NOGAL, el primero de los poemas) a las estructuras propias del canto o recitación oral, desarrollando (permítanme ponerme pragmático en el peor de los sentidos) los diversos aspectos de un mismo tema mediante la progresión derivada, dotando de cohesión a sus textos a través de la recurrencia semántica o léxica. Remito (para probarlo, pues toda hipótesis presentará primero pruebas que después serán refutadas) al título de uno de los poemas que de manera más acentuada presentan estos rasgos, CASAS VIEJAS CON ALMAS VIEJAS, que repite, a su vez, una oración en su totalidad: “Hemos cerrado la casa del pueblo”.

Recuerda Flores así, de manera distante pero meridiana, a todas aquellas composiciones de raigambre popular, entonadas (no puede venir más al caso) en las fiestas o romerías de los pueblos o por las vetustas generaciones mientras desarrollaban las labores del campo o del hogar. Hay en esta (no sé si consciente) escritura de cariz milenario, una (no sé si consciente) voluntad de loa y canto a lo perdido, de nostalgia por una tradición que antes se encontraba cargada de significado y ahora tan solo es un atávico vestigio de lo que fuimos, lo bueno y lo malo, lo prosaico y lo lírico, lo bello y lo abominable de los hombres que habitaron esos pueblos olvidados, esas casas reformadas antes que nosotros.

Entrados ya en terreno temático y farragoso (por metafórico), es remarcable la fijación con los árboles que atraviesa la obra, quizá la imagen recurrente más poderosa e importante del poemario. Ya desde su inicio con NOGAL o en DICIEMBRE (PARTE 2) atisbamos el lugar central que ocupa en el repertorio poético de Flores. En el primero de los casos, el nogal cobija y guarece a varias

generaciones que por el pueblo ha pasado, ejemplificadas en los distintos miembros de su familia: su abuelo, su madre y ella misma. En DICIEMBRE (PARTE 2) se alude a un manzano como lugar de recogimiento y contemplación en las largas y tórridas tardes veraniegas: estación que simboliza ese paraíso perdido del que hablábamos al comienzo de la reseña.

En ambos casos los árboles funcionan como cobijo y santuario, protegiendo, en el caso del nogal, del frío y la lluvia y, en el del manzano, del asfixiante sol. Los árboles cumplen así una doble función: se nos presentan como surtidores de calor y frescura a la par que ejercen de (¿platónicas?) cuevas, devolviéndonos, aunque de manera mucho más regresiva, al pasado de los pueblos y sus moradores. Flores, más que personificarlos, endiosa o mitifica a los árboles, como podemos observar en el poema DE NIÑA TENÍA UN ÁRBOL, donde, inocente y afectuosa, abraza su tronco y hasta siente celos de las hormigas que recorren su tronco y no permiten que lo posea enteramente, recordándole su condición humana, parte y no integrante de la naturaleza creadora y automatizada, de la que sí son miembros las laboriosas entidades fórmicas.

Flores retoma el motivo de las hormigas en el poema EN VERANO, donde llega a equiparlas (por su natural condición) a los árboles: “las hormigas trepan por mis piernas / como si fueran árboles”. El verano, trasunto de la vida y el ciclo del tiempo, multiplica su número y voluntad, cosa que, como razonablemente intuimos, no ocurre (por fortuna) con nuestra especie. Las hormigas son el *living reminder* (siguiendo el juego anglófono que Flores propone) de nuestra insignificancia a través de la insignificancia ajena, de nuestro papel en el mundo a través del papel ajeno, de la desdicha que supone no poder fundirnos ni trepar por los árboles (como hace tanto hicimos) con su misma pertinencia. Las mujeres y hombres (y esto ya es una reflexión interpersonal junto con el guionista de la primera temporada de *True Detective*) configuramos un apartado de la naturaleza al borde de la naturaleza misma, en la frontera entre lo creado y lo elaborado, lo que hicieron y lo que hicimos de nosotros (sumo a Sartre al carro digresivo).

La significación simbólica de los árboles y la naturaleza, aunque imprescindible, se encuentra supeditada al proceso de maduración, verdadera piedra angular sobre la que gravita el poemario y a la que se encuentran dedicadas la mayoría de las piezas. Es aquí donde, por acuciante necesidad, justificaré el título dado a mi reseña. La fuerza evocativa de *Digan adiós a la muchacha* estriba en el doble filtro por el que hace pasar a los recuerdos: la hoja en blanco (durante el proceso de escritura) y el olvido. En un proceso paradójico, la plasmación lírica y por escrito de los recuerdos conduce a su inevitable caducidad, a su trágica desaparición. Ni la niña que Flores fue, ni la madre que tuvo, ni los árboles del

pueblo estarán, serán ya. El ahora aniquila toda existencia pasada, transmuta y retuerce, nos devuelve, a cada segundo, a una realidad desconocida, ya no tan segura y perpetua como lo recordado. La aceptación de la fugacidad de lo vivido, del cambio, de nuevas responsabilidades y metas, de nuevas experiencias es lo que significa (intuyo) para Flores el agrio proceso de maduración. Vislumbramos tras su escritura el crecimiento como desgracia, como sempiterna nostalgia, un camino interminable y que nunca llegó a ser tan conveniente como nos prometieron.

Para muestra el irónico y desgarrador poema SOY TAN FELIZ, donde se enumeran, en acuciante tropel, las características, actividades y actitudes de una supuesta vida adulta y completa a la cual la autora no encuentra sentido completo. ¿Es propio de adultos ser responsable? ¿Es propio de adultos comportarse? ¿Es propio de adultos ser feliz o, al menos, aparentarlo? ¿Es propio de adultos olvidar? Volvemos así a encontrarnos, tras la adolescencia, en un mundo ajeno y heredado (como lo era el natural en nuestra infancia), convencional y respetado váyase a saber por qué. La insatisfacción hacia este nuevo *modus vivendi* es la clave del poemario, escrito desde un ‘aquí y ahora’ que pide a gritos unas veces y susurrando otras un ‘allí y entonces’ donde no existía el fingimiento porque no era posible, donde existían el amor y el misterio porque no podían concretarse.

El poema HE CRECIDO COMO ME PEDISTEIS evoca todo este camino que se recorre guiado por otros, los adultos, alienados a la realidad más primaria y esencial, culpables de introducir un nuevo miembro, al final de su adolescencia, en el mundo reglado y compartimentado, en el conjunto de actos, pensamientos, usos y costumbres que conforman el sinsentido existencial. SALITRE versará sobre la interiorización de esos mismos motivos, convertidos ahora en mantra y motor de ansiedad para recién estrenado “miembro funcional” de la sociedad.

En PERDÓN explorará la culpabilidad por no haber cumplido a rajatabla con las premisas educativas parentales, siempre intransigentes (me recuerda inevitablemente al poema de aquel infravalorado bardo que es José Agustín Goytisolo, NO SIRVES PARA NADA, escrito desde la perspectiva contraria). En ADIÓS, JOVEN trata la obligada salida del pueblo, ese medrar juvenil en otros lugares que nunca son el hogar, donde permanecen, junto a los recuerdos (ahora en blanco) las personas lentamente olvidadas. En el poema que cierra la obra, YA CRECISTE, Flores encuentra, en un muy acertado epifonema global, el colofón perfecto a su discurso, en forma de piadosa autocomplacencia y recuerdo de sus queridos y, ya extraños, árboles: “Ya creciste, / pero no sufras. / ¿Acaso no crecen también los árboles / y no lloran?”.

En conclusión, Alba Flores y *Digan adiós a la muchacha* funcionan como unas breves y líricas memorias, como un blanqueo (en el peor de los sentidos) de todo

recuerdo inocuo e inocente, como un canto a la nostalgia de lo indecible porque cuando fue no podía expresarse. Los pueblos, las gentes, los árboles, el verano, las hormigas, ella misma conforman un todo inseparable que continúa, caótico y revuelto, aún sin ordenar (como las habitaciones de los niños), obligado hacia adelante, hacia una vida adulta nunca pedida e impuesta, hacia la anulación del instinto y la comunión con una indolente humanidad. Alba Flores nos enseña que es necesario revisar (que es lo mismo que recrear y lo mismo, por tanto, que olvidar) el pasado para persistir, no hay otra manera, a trompicones.

PABLO ENGUITA

CONVERSACIÓN CON CARLA M. NYMAN

Desde que Carla comenzó a estudiar Filología Hispánica en la Universidad de Sevilla ya mostraba un interés temprano por el mundo de las candilejas, cristalizando esta inclinación natural suya hacia el teatro a través de la compañía *amateur* Estoy Lorca¹⁶. Ha estrenado cuatro obras: *Esperanza* (2014), *Federico [muerto de amor]* (2015), *La luz ciega* (2017) y *Mientras la puerta siga cerrada* (2018). En una de estas obras se dice que “el final es el principio de la tragedia, y es la esencia de toda obra”.

— **¿POR DÓNDE COMIENZAS A ESCRIBIR LAS OBRAS? ¿Y A PENSARLAS? ¿ERES UNA ESCRITORA MÁS ARQUITECTA (QUE TIENE TODO PLANEADO MILIMÉTRICAMENTE ANTES DEL ACTO DE LA ESCRITURA) O MÁS JARDINERA (QUE IMPROVISA EN FUNCIÓN DEL CONTEXTO, EN CONSTANTE CONSTRUCCIÓN)?**

— Empiezo siempre por el final. Supongo que esto me viene de niña. Se me quedaba en la cabeza la última imagen de una película, un libro, una obra de teatro. Era como un hachazo. Creo que, de ahí, del desenlace, parte el resto de la historia. Es importante saber hacia dónde vas cuando escribes. El final me suele resolver la pregunta “qué quiero contar”.

Soy una jardinera y me encantan los cactus. No tengo ni idea (y me encantaría averiguarlo algún día) de cómo se puede armar un texto con todo bien premeditado en la cabeza. En la Fundación Antonio Gala me puse como meta ser un poco más arquitecta con la novela, y empapelé mi habitación, la biblioteca y el estudio de música. Eso parecía una oficina de policía: hilo rojo, fotografías, notas... Y fue estupendamente bien. Pero además de eso averigüé que no tengo cabeza de novelista, que una novela es como una escalera hacia arriba o hacia abajo, puedes saltar, dar brincos en los escalones, pero irremediabilmente caminas en línea recta. Una obra de teatro o un poema es una escalera de caracol. Siempre das vueltas sobre un mismo eje, sales de ahí para volver, solo que desde otro punto de la escalera.

Federico [muerto de amor] (2015) retrata la figura del poeta granaíno desde la época de la Residencia de Estudiantes hasta el momento de su fusilamiento. En la obra la forma de ser de Federico aparece caracterizada como la opuesta a la de Dalí: el genio espontáneo contra la razón calculadora. Federico dirá al respecto:

¹⁶ “Está Lorca y Lorca está en todas sus palabras” (reseña en Librería Botica de Lectores).

“Pides la luz antigua que se queda en la frente, / Sin bajar a la boca ni al corazón del hombre”. A lo que responderá el pintor: “La profundidad excesiva podría ser peor, podría ser éxtasis. A mí no me gusta nada que me guste extraordinariamente, huyo de las cosas que me podrían extasiar. ¡Es un peligro para la inteligencia!”.

— **DENTRO DE ESTA DICOTOMÍA DALÍ-LORCA: ¿DÓNDE TE SITÚAS COMO LECTORA? ¿Y COMO AUTORA DE POESÍA Y/O TEATRO? ¿COINCIDE LO QUE PRODUCES CON LO QUE CONSUMES?**

— Como lectora solo busco lo que me obsesiona. Si esa sensación desaparece, paso a otra cosa. Procuro estar entretenida con lo que de verdad necesito. Lo demás es alargar, convertir algo que te entusiasma en monótono. Me da miedo envenenar las cosas, aborrecerlas. En el momento en el que un texto se convierte en una obligación, pierde todo el interés para mí. Por eso dejo muchos libros a medias. Cada libro tiene su momento. No fuerzo nunca una sensación cuando está muerta. Y creo que esto me pasa con la escritura también. No escribo sobre cualquier cosa, escribo siempre por necesidad. Si hay algo que me da vueltas en la cabeza tengo que saber qué es milímetro a milímetro.

Otro tema recurrente en la obra es la concepción de la vida como *performance*. Federico se encargará de recordar a sus compañeros Jorge Guillén y Gerardo Diego: “Interpretad. Recordad, esto es teatro”.

— **TENIENDO EN CUENTA ESTA CONFUSIÓN DE LO BIOGRÁFICO CON LO LÍRICO, DEL HECHO CON SU REPRESENTACIÓN, Y DADO QUE “ÉL (FEDERICO) ERA SU OBRA MAESTRA”: ¿QUÉ INFLUENCIA HA TENIDO LA OBRA DE LORCA EN TU VIDA? ¿Y LA VIDA DE LORCA EN TU OBRA?**

— Lorca ya es un leitmotiv. Desde que leí por primera vez *Poeta en Nueva York* hasta siempre, supongo. No me cansa. Es un ser que me ha afectado en todos los sentidos. Al fin y al cabo, estoy Lorca.

En *Curious Cat* un anónimo te hacía la siguiente pregunta: “Si tuvieras que dejarle un consejo escrito a las nuevas generaciones, ¿cuál sería?”; a lo que respondiste: “comprad pan de centeno”.

— **¿CUÁL ES EL PEOR CONSEJO QUE TE HAN DADO COMO ESCRITORA? ¿QUÉ CONSEJO NO DARÍAS NUNCA?**

— El peor consejo que me han dado es que no me dedicara al teatro y a la literatura porque no da dinero. Esto me lo dijo una profesora de filosofía.

En 2019 se publica el poemario ilustrado *Dos arbolitos locos (Lorca para niños y mayores)*, una edición bilingüe español-inglés en la que Carla participa como traductora y cuyos poemas siguen la sombra de la sencillez compleja presente en la obra de Gloria Fuertes.

— **¿CÓMO FUE TRADUCIR A LORCA? ¿QUÉ MATICES PERCIBISTE A TRAVÉS DE LA TRADUCCIÓN, QUE EXIGE UN ANÁLISIS SEMÁNTICO Y MÉTRICO EXHAUSTIVO, QUE NO NOTASTE DESDE LA LECTURA?**

— Traducir a Lorca fue una lorcura (perdona la tontería). Me lo propuso Martin Lucía con todo el cariño del mundo, pero lo cierto es que me acojoné. Luego, después del vértigo, ya le dije que sí, que a ver qué salía de todo esto. La métrica fue imposible. Los ingleses tienen palabras muy cortas. Construir un lorca anglosajón era una salvajada. Así que me limité a traducir las metáforas. Traducción es traición. No podía hacerle eso a la poesía. Y mucho menos a Lorca (jeje).

Hemos visto que trabajas en una librería: ya sea en casa o en el trabajo, nos parece imposible imaginarte sin estar rodeada de libros a todas horas.

— **¿CUÁL ES TU SECCIÓN FAVORITA DE LA LIBRERÍA? ¿ESTÁS DE ACUERDO CON LA SEGMENTACIÓN EN TEMAS Y GÉNEROS O ESTA TE PARECE MANIQUEA? ¿CÓMO SIENTES QUE ESTA AFECTANDO LA MERCANTILIZACIÓN DE LA LITERATURA A LA CALIDAD DE LOS TEXTOS Y A LA EDUCACIÓN DEL PÚBLICO?**

— Mi sección favorita siempre va a ser la de ficción. Aunque luego te sorprende ver libros de autoayuda, oposiciones y economía que son verdaderas novelas.

No creo en los géneros literarios. Hay muchos libros que no sabemos muy bien por qué están etiquetados de una determinada manera. *El gran libro de los perros* está en Narrativa española. En cambio, *El gran libro de los gatos* está en Teatro y clásicos. Y lo mismo nos pasó con *Flamenca*, que fue cambiando de sección: primero estuvo en Española y luego pasó a Clásicos.

Pero entiendo que hay que ordenar. Ya es una locura localizar los libros por secciones, imagínate si no los tuviéramos ordenados siguiendo algún patrón. Supongo que lo mismo pasa en los institutos, incluso en la Universidad. En las clases que doy de prácticas en el colegio José Luis Sampedro no me canso de decirles a mis alumnas y alumnos que los libros de texto tienen una forma ordenada de contar las cosas, pero que no se crean de la misa la mitad. Mercedes, una profesora maravillosa de la US, nos explicaba una y otra vez que esto de periodizar, meter a las autoras y autores en cajas era irreal. Todo fluctúa, todo confluye, todo

es un brazo que sale de un cuerpo. No se puede descuartizar un cuerpo y pretender que siga vivo.

Antes sí me preocupaba mucho esto de la mercantilización de la literatura. Pero oye, no sabes la cantidad de gente feliz que viene a la librería para llevarse lo último de Megan Maxwell, Javier Castillo o Dolores Redondo. Y vuelven. Y se leen un libro -¡como mínimo!- por semana.

Además, que luego pasa que estas lecturas les llevan casualmente a otras. Un chico me dijo hace unos días que se había leído todo de Marwan y Elvira Sastre, que le recomendará algo nuevo. Le di un poemario de Ida Vitale y se fue más feliz que una perdiz

En tu publicación en la revista Zéjel, cerrabas el primer poema de la siguiente manera: “Aun así me consuela [...] / escribir con el dedo / como quien se declara en las paredes de los baños públicos: / *ven dios te desafío / la tierra cuando tiembla es casi el cielo*”.

— **¿CUÁL ES LA RELACIÓN QUE SE ESTABLECE ENTRE LO PLANO Y LO VERTICAL? ¿ES EL DESAFÍO UN FIN EN SÍ MISMO (ROMÁNTICO: UNA ACCIÓN QUE NO ESPERA UNA REACCIÓN CONTRARIA) O UN MEDIO PARA CAMBIAR LA REALIDAD (UTÓPICO: UNA ACCIÓN QUE ESPERA Y SE FUNDAMENTA EN SU REACCIÓN)?**

— El otro día le estaba explicando a mi alumna Claudia la metafísica de Kant para su examen de bachillerato y me emocioné un poco al recordar el imperativo categórico. Cuando con 16 o 17 años descubrí eso que decía Kant del fin en sí mismo empezó mi fijación por el anarquismo, la idea de perseguir las cosas no por una recompensa, sino porque sabes que deben ser así: es lo correcto y es bueno para todos. Pero creo que justamente ese fin en sí mismo es un desafío para perturbar la realidad. Así que creo que respondo A y B.

Cuando afirmas en el poema que “el Amor / (es) una palabra que da hambre / pero nunca de comer”:

— **¿TE REFIERES A LA INSUFICIENCIA DEL ARTE Y DE TODO RELATO PARA DAR SENTIDO A LA REALIDAD? ¿ES LA FRUSTRACIÓN INHERENTE A TODO INTENTO DE ORDENAR LA ENTROPÍA QUE NOS RODEA? ¿ES “LA NÁUSEA DE HABERLO PROBADO TODO SIN QUE NADA NOS SACIE” LO QUE NOS IMPIDE ALIMENTARNOS DE ESA REALIDAD?**

— Buah, me flipa esta pregunta. Sí, todo es insuficiente, nada basta, por eso la náusea. Nos atiborramos con muchas cosas y nos empachamos, pero ahí sigue el vacío. Creo que el arte intenta explicarlo, pero es tan escurridizo lo que busca, tan

huidizo. Me viene a la cabeza Lezama Lima y Gelman porque tuve a una profesora que repetía hasta la saciedad esto de la "fidelidad maldita" (así lo llamaba ella) hacia el arte: viene, se queda contigo, parece que va a ayudarte con la vida, para entenderla, quiero decir. Pero a veces se vuelve arisca, te empuja, te golpea, hasta que un día te abandona, pero acabas volviendo a ella porque sabes que nadie te va a hablar nunca igual

Actualmente tienes un blog sobre teatro en la página tea-tron.com. En la reseña que haces sobre *Bajazet*, dices al respecto del tratamiento del lenguaje que hace Frank Castorf en su obra: “La lengua se ha roto. Ya no queda un orden lógico y coherente, solo el agotamiento de los cuerpos que buscan algo y no lo encuentran del todo, como boqueando en la orilla de una playa”.

— **DESPUÉS DE LOS TERREMOTOS INTELECTUALES DEL SIGLO PASADO, DONDE SE CAYERON EDIFICIOS MILENARIOS COMO LA VERDAD, DIOS O EL LENGUAJE, ¿POR DÓNDE EMPEZAR A CONSTRUIR? ¿CUÁLES SON LOS CIMIENTOS DE LOS NUEVOS EDIFICIOS? ¿O HEMOS DE CONFORMARNOS CON ESTAS RUINAS, CON “MIRAR CARA A CARA EL DESORDEN, EL VACÍO Y LA SOLEDAD, Y AGUANTARLA Y SOPORTARLA”?**

— A mí me encanta lo posmoderno. Un día discutí con Jesús G. Maestro y me llamó posmoderna. Fue muy divertido.

Creo que está bien que nos cuestionemos todo. Ya están demasiado entretenidos intentando convencernos de que esto es lo bueno, esto es lo grave, el corona virus nos va a matar a todos.

Es aburrido (y peligroso) dar por hecho A, B y C. Hay algo de belleza en eso de dudar, de vivir al filo, no tener las cosas claras, saber que todo depende de cómo quieras mirar. El mundo se amplifica, se llena de aristas, se vuelve mágico. Sí, también es peligroso porque te sientes perdido. Pero prefiero eso a caminar eternamente equivocada.

De hecho, por eso voy tanto al teatro. Necesito frescura, que me agiten. Quiero hablar y que me hablen de verdad. Ahí surge la pregunta de: a ver, ya que has llegado hasta aquí, ¿ahora qué? ¿Estás de acuerdo con todo lo de ahí fuera?

El año pasado Carla quedaba finalista del premio Adonáis con el poemario *Elegías para un avión común*.

— **¿ESE AVIÓN COMÚN CUYA MUERTE LAMENTAS EQUIVALE A TU PROPIA INFANCIA PERDIDA (“ES HERMOSO AHORA QUE YA NO SOMOS NIÑOS / SABERNOS EXTINGUIDOS”)? ¿QUÉ ESPECIE DE AVE SERÍAS AHORA (CISNE, ALBATROS, CIGÜEÑA...) Y POR QUÉ?**

— Sí. El avión común, como el vencejo, es un pájaro que cuando toca el suelo no puede volver a volar. Sus alas son demasiado largas y se chocan contra el asfalto. Hace un año y pico mi hermana y yo encontramos un pequeño avión común en el patio de nuestra casa y lo lanzamos al aire. Me pareció una imagen muy tierna. Estos pájaros siempre están arriba hasta que un día caen y se dan de bruces. Creo que eso nos pasa cuando nos hacemos adultos, todo nos pesa. Y lo que nos alza un poquito diría que es la infancia y el amor. Todos somos ese avión común.

En el poemario dices: “no hay ningún tesoro / ni la literatura tiene respuestas / solo un páramo / o un jardín”.

— **¿QUÉ ENTIENDES POR LITERATURA DE PÁRAMO Y POR LITERATURA DE JARDÍN? ¿TE SIENTES MÁS CERCANA A LA VERTIENTE DESARRAIGADA (“PERO QUÉ CANSANCIO DE TENER QUE SIGNIFICAR”) O A LA OCIOSA?**

— Bueno. El páramo es lo que es, la vida sin más atributos. El jardín son las gafas que te pones para ver de modo muy distinto el páramo. Y quitártelas de vez en cuando también es estupendo. El ocio y el desarraigo van de la mano. Escribo porque veo el páramo y porque me divierto en el jardín, ¿no? Esto me está recordando a *Intensamente azules* de Juan Mayorga. Si tienes la oportunidad y te apetece, échale un vistazo. Ver el mundo a través de unas gafas de natación azules. Qué maravilla.

En la línea de la poética del silencio practicada por Ada Salas (a la que citas al comienzo del poemario), recalcas que “la única verdad intacta / es el blanco que nadie ha tocado”.

— **¿ES IRREPRESENTABLE EL IDEAL? COMO ESCRITORA, ¿TE SIENTES MÁS CÓMODA EN EL VACÍO (QUE ENCIERRA EN SÍ TODO LO POSIBLE) O EN LA CERTEZA (QUE EXCLUYE DE SÍ TODO LO IMPOSIBLE)?**

— Siempre me siento más cómoda en el vacío. ¡Soy posmoderna! Es peligroso decir las cosas con muchas palabras. Al final no se dice nada o se dice lo que ya sabemos. Lo difícil es atinar. Revisitar y replantear. La transparencia es un demonio. No sé si a ti te pasará, pero yo noto una enorme tensión entre hablar con claridad y sonar demasiado cotidiano. Es la tensión de la poesía.

“Los pies siempre se ensucian / la cabeza está limpia una higiene que es mentira”.

— **¿TE REFIERES A QUE LO RACIONAL ES UNA CONSTRUCCIÓN HUMANA QUE PRETENDE APARENTAR SER AJENA A NOSOTROS? ¿DEBE LA POESÍA BAJAR AL SUELO Y ENSUCIARSE O DEBE EL HOMBRE SUBIR AL CIELO?**

— Sí, en cierto modo intentamos ser muy racionales, levantar mucho la cabeza y decir todo el rato “estoy estupendamente, aquí no ha pasado nada”. Los pies se ensucian, sí, pero la cabeza es un monstruo.

La poesía siempre estará “sucia” porque vivimos en un contexto y no podemos hacer como que habitamos una tierra de nadie, un limbo. Eso sería mentir. Otra cosa es usarla para hacer alegatos, manifiestos sociales. No creo en la poesía como recipiente. Creo que la poesía es un acto de descubrimiento. Nos preocupan las cosas de este mundo y el texto es un lugar donde nos descubrimos. La poesía va más allá de eso.

POR ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

“No sé su nombre aún / pero no importa la imagino siendo / un fragmento dormido de mi cuerpo / una escisión torcida de mi alma”. **FÉLIX MOYANO.**

“Nuestro problema es que nos quedamos en la superficie, con esas cosas que no nos dicen nada porque están manidas y ya se ha roto su poder. Si de veras queremos comprender el mundo, no nos conformemos con lo simple”. **CARLA MARTÍNEZ NYMAN.**

“Creo que las palabras sobre la propia obra, las etiquetas, deben venir siempre de fuera; ha de ser el lector el que catalogue y, con cierta claridad, califique una obra y la nombre”. **MARIBEL ANDRÉS LLAMERO.**

“Imaginar varios desenlaces de un mismo acontecimiento, mentir descaradamente o meterme en otros cuerpos me generó tantos halagos como reprimendas”. **DIMAS PRYCHYSLYY.**

“En realidad no creo que para los escritores haya nada obligatorio”. **MARIBEL ANDRÉS LLAMERO.**

“La revelación: se pueden hacer cosas con las palabras. La consecuencia: se pueden ajustar cuentas entre líneas”. **DIMAS PRYCHYSLYY.**

“Balance actual: dos libros, un árbol, cero hijos”. **FÉLIX MOYANO, Facebook.**

“Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres que no miran alrededor al pasear, por la ventana del coche en marcha”. **LORCA, en el autobús.**

“Antes de ayer Lezama me susurró al oído que es posible y necesario crear un estado poético porque la naturaleza se ha perdido. Y que por lo tanto, ahora sólo puede existir la sobrenaturaleza, es decir, la poesía”. **CARLA MARTÍNEZ NYMAN.**

“ ”.
SOMADAMANTINA.

BLOG: APOSTASIASALAMANCA.BLOGSPOT.COM.ES

INSTAGRAM: @APOSTASIAREVISTA

TWITTER: @REVISTAPOSTASIA

