en materia

noviembre 2007

http://lunrojas.googlepages.com/

L/R (15):

A CABALLO: monográfico sobre José Viñals

(coordinación:
Andrés Fisher y Benito del Pliego)

EVOCACIONES Y LECTURAS CRÍTICAS: # Antonio Méndez Rubio: Todos los pájaros caídos # Guillermo Fernández Rojano: José Viñals, lucidez y compromiso # Juan M. Molina Damiani: Desde Jaén, donde reside # Miguel Casado: Eros y Ágape. Sobre *Que es de Salomón* de José Viñals

Benito del Pliego y Andrés Fisher: INTRODUCCIÓN A UNA ANTOLOGÍA INÉDITA DE LA POESÍA DE JOSÉ VIÑALS (1958-2006)

José Viñals: SELECCIÓN DE POEMAS

Pepe Calvo: Tres imágenes de José Viñals

15 nº

A CABALLO:
MONOGRÁFICO SOBRE JOSÉ VIÑALS

Este monográfico, una muestra más del interés que suscita la obra de José Viñals, tiene la virtud de exponer alguno de los puntos de contacto de la red que se ha ido trenzado en España en torno a su nombre. Se trata por tanto de una reunión hecha al amparo de la amistad y la poesía —dos palabras clave para entender su vida y su obra.

Nuestra intención también coincide con el espíritu de su obra por ser un trabajo hecho *sobre la marcha*: quienes colaboramos en este número de *Lunas Rojas* no somos los únicos que escribimos sobre Viñals y además lo que cada uno de nosotros ofrece ahora es sólo uno de los aspectos desde el que nos aproximarnos a él. No existe por lo tanto ningún deseo de agotar el tema.

Antonio Méndez Rubio abre el número dando una impresión total de Viñals, de su poesía y su persona; Guillermo Fernández Rojano enlaza alguna de las líneas de sus extensa investigación sobre Viñals para describir el proceso formativo su obra; Juan Manuel Molina Damiani retoma la exploración de su poesía desde la perspectiva de uno de sus libros más sorprendentes, *Hablar con extraños*. Otro de los poemarios de madurez, *Que es de Salomón*, sirve como punto de referencia para la relectura que Miguel Casado lleva a cabo de las claves poéticas viñalianas.

A este material se le suma un texto crítico más extenso y una selección de poemas de José Viñals, ambos llevados a cabo por los coordinadores del número, Benito del Pliego y Andrés Fisher. El texto crítico procede de la introducción a una amplia antología de la poesía de Viñals (todavía inédita) en la que éstos han estado trabajando en los últimos años; la selección aspira a ser una muestra esencial de poemas representativos de una amplia trayectoria poética.

Dicho esto, no queda más que esperar que, desde este soporte, la poesía de uno de los autores más notables y exigentes de cuantos escriben en España hoy siga su viaje hacia nuevos territorios y nuevos lectores.

TODOS LOS PÁJAROS CAÍDOS

Antonio Méndez Rubio

Una pregunta pendiente, para José Viñals, que podría ser la primera y también ser la última, pero que en todo caso habría que hacer, sería: ¿Eran canciones, eran canciones lo que rezabas en esa sombra? Por nuestra parte, hay también que decirlo cuanto antes, no sabíamos nada de nada —salvo, quizás, que estábamos cautivos en la rabia por los otros, oprimidos por las miserias de una belleza infranqueable. Pero en esa ignorancia ya estábamos contigo, como ahora. Por eso si seguimos es haciendo preguntas: nos ayudan a reunirnos contigo. Nos puede una sensación de vergüenza.

¿Cómo empezó la costumbre de velar? No es seguro, pero la vimos en tus harapos: la salud de las grietas, el centro más vacío de todos, los letreros de entrada y salida a cada lado de las puertas, nada menos que un cuerpo con hambre entre víveres y con sed en el agua… y aunque hoy fuera tarde volveríamos contigo adonde tú prefieras, no tras de ti, contigo. A fin de cuentas, tú eres quien se aprendió de memoria el desenlace de los asesinos hasta besar los labios que no existen, y llevas ya sin fiebre, en los pliegues del cuello, la señal del amor por todo lo que perdimos.

Pero eso sí, y aunque sea en la garganta, la herencia que nos dejas por escrito, ¿quién la quiere? ¿la hemos oído en verdad casi cumplirse? Apenas si hay registro del gozo de esa noche. Se la podría pensar bajo la forma de una apertura a la vez en el suelo y en el cielo, no lejos del modo insomne con que soñaron Carroll, Lautréamont o Kafka… "Un agujero, eso." Alguien escucharía entonces a José Viñals en el paso de una estación a otra, de una ciudad a otra, ¿verdad? Y ahí colocaríamos sin quererlo el túnel del tiempo que está suspendido de un hilo que arde. Por otra parte, no habría otro sitio libre para poder ponerlo.

Con todo, en esa nocturnidad extendida y común, ¿verdad que es la escritura una forma de insolación? ¿Estás de acuerdo? Ojos afuera, pues, tenías

razón: "Nada es visible, ni los exactos límites carnales, ni el sol blanco de invierno, ni la flor del almendro y su melancolía amortiguada". Y hay además una forma de razón en que esa ceguera sea para ti una versión de la dicha, como quedaba claro en el final de las "Indicaciones": "Después reír, si queda vida". Levantar una choza con los desechos de todas las destrucciones. O una casa de tablas, como elige decir Gonzalo Rojas. En todo caso, dalo por hecho: se nos sorprendería descalzos, en un alba entregada, a medio camino entre la oscuridad y la conciencia. En la conciencia de la oscuridad, podría también decirse, ¿no es así? Porque la oscuridad tiene conciencia, guarda memoria, pero parece claro a estas alturas que no todos han visto clara la necesidad de asumir ese reto con la certeza del aire que falta. Y menos aún lo ven ni quieren verlo los habitantes de las almenas, los Guardianes Más Propios de la Izquierda —aquellos que cumplen cerca de casi un siglo reproduciendo una noción de compromiso exclusivamente realista, voluntarista, inercial, por no decir autoritaria… Aún tienen corazón de comisario. Se enamoraron de las convenciones, del brillo de esos espejos, y aún se dedican a sepultar con su arrogancia el abandono de Vallejo, la soledad de Holan, la convicción de Larrea: que un poema entra en escena cuando un espejo se rompe. Aún se dedican a echar balones fuera.

Esa ignorancia sí que es atrevida. Tener suerte en la luz es otra cosa. Es la condena a la vulnerabilidad, como así lo atestigua el tapiz de la Madre Póstuma y el Hijo Oscuro. El joven S. Kosovel, que un día los vio caminar solos por la ciudad dormida sobre el frío, lo apuntó en su cuaderno: "he sido expulsado de entre la gente, de las casas, pero sin embargo beso mi cruz".

Desde José Viñals, en fin, la fragilidad es lo que nos convoca a campo abierto, a través de lo que Ashbery llamara la *vanguardia invisible*: ¿No es cierto, en esos poemas sin culpa, que más que una voz los pronuncia un aliento? ¿No es demasiado poco, para sostener una voz, ese apostar por los desplazamientos mínimos, por el elogio de las miniaturas, por el temblar de la carne aterida, consciente sin límite del efecto-mariposa? Sin voz, de hecho, todos los Obreros de la Canción Alegre, turbios, bajan esta vez de las montañas del mundo para juntarse en torno al apagarse de las luces. Su forja alumbra más allá del hierro. Madrugan. "¿Hay, acaso, maneras más sutiles de morir sin ser visto?" ¿No es irreal la mano que no tiembla? ¿No se confirma entonces el desafío poético y político que sigue oculto en su desaparición?

Es demasiado preguntar, es cierto. Sólo una cosa aún se esperaría: que se nos sorprendiera desbrozando el camino del bosque, preparándolo para un

invierno nuevo. Ni con palabras nos bastaría para olvidarnos de eso. Ni mucho menos con la voz. Con aliento en cambio nos compraría cualquier capataz loco, cualquier mercenario venido a menos: es lo que se te adeuda, el final que todavía te debemos. Aliento, de una parte, como en el alentar, la confianza que mueve despacio, que ayudará a respirar, a pasar juntos la jornada de trabajo para llegar con fuerzas a las horas del baile. De otra parte, sin duda, el aliento, revuelto como un soplo, un capricho tan súbito del aire, tan imprevisto y tan sin duración que de él sólo se acuerdan, libres, los pájaros caídos.

Hay ramas de durazno en la neblina. Aunque resulta extraño, sólo el poeta es invisible como poeta.

JOSÉ VIÑALS. LUCIDEZ Y COMPROMISO

Guillermo Fernández Rojano

La obra de José Viñals, con más de treinta libros de poesía publicados, ha sido, hasta el momento, tratada por un buen número de poetas y críticos. Y podemos asegurar que, en lo fundamental, por lo escrito y comentado en artículos, presentaciones y lecturas, está bien estudiada, tanto en lo que respecta a sus ejes temáticos como a la relación de estos con la propia conciencia de la ejecución artística. Y no me refiero únicamente a lo editado en España a partir de la publicación de los tres tomos de su obra completa en 1995. En diferentes puntos de Latinoamérica le han dedicado reseñas, artículos y comentarios autores como Félix Gabriel Flores, Héctor Schmukler, Aldo Pellegrini, Raúl Gustavo Aguirre (quien lo incluyó en su *Antología de la poesía argentina*, publicada en tres tomos por la editorial Fausto en 1979), Noé Jitrik, Roberto Burgos, etc.

Mi propósito en este artículo es apuntar algunos elementos que jugaron un papel decisivo en la formación de uno de los pilares de su pensamiento artístico. A pesar de que toda obra de arte posee unos antecedentes, ni estos ni el resultado final me parecen determinantes en la comprensión de la obra como tal. Me resulta de mayor interés el proceso de formación en sí mismo. No obstante he considerado en esta ocasión que sería sugestivo acercarnos al caldo de cultivo sobre el que se constituye la poética de José Viñals; esto es: su posición ante la historia, el tratamiento del material lingüístico empleado y el papel que juegan los otros en la construcción de una obra que debemos considerar en proceso consciente, lo que él mismo llama "En estado de escritura": una actitud atenta, alerta, interiormente predispuesta, las manos y el pensamiento libres, sin prejuicios, "En estado de poesía" (*Huellas dactilares*, # 78).

En una entrevista realizada por José Viñals al pintor Leopoldo Presas en 1975, éste le recordaba a aquél, a propósito de Chesterton: "Siempre está a la expectativa del milagro". No saco a colación esta circunstancia por puro capri-

cho de la memoria, sino porque en sus entrevistas con seis pintores, publicadas por Imagen Galería de Arte en la colección Palabra e Imagen, está plasmada gran parte del eje argumental de Viñals sobre la cuestión artística.

- - - - -

José Viñals comienza el Bachillerato en 1945, a los quince años de edad, un año después de su llegada a Córdoba (Argentina). Asiste a un colegio nocturno con el fin de poder compaginar los estudios con su trabajo, como asalariado, en la empresa de ultramarinos Hudson Ciovine. En esta época en Argentina se está viviendo lo que se dio en llamar la Revolución Restauradora, que no fue otra cosa que un golpe militar. Más de dos años de intrigas, dimisiones forzadas, conferencias y juntas militares, tienen como fondo la II Guerra Mundial, en la que Argentina jugó a una neutralidad que, más tarde, le haría pagar con creces Estados Unidos. El 24 de febrero de 1946, Perón gana las elecciones presidenciales. José Viñals cumple dieciséis años en julio. Con diecisiete, y precisamente debido a sus contactos con los compañeros de trabajo, que actúan poderosamente en su primera formación política, se afilia al Partido Comunista. En torno al PC argentino gravita su visión juvenil, sus estudios del marxismo y los elementos artísticos asociados. Formó parte de las juventudes comunistas en trabajos de base, compartiendo todas sus preocupaciones con personas, generalmente mayores que él, como el forjador Matasini, el abogado Liberto Arquímedes Antonelli, y los artistas Ronaldo de Juan y Yolanda Dethou, pintor decorativo y poeta respectivamente. Estos contactos, al igual que los mantenidos en sus trabajos posteriores (ferretería, aserradero, óptica y fotografía) son la base sobre la que posteriormente irá consolidándose su posición en el mundo, que Viñals ha expresado en multitud de ocasiones como perteneciente a la clase trabajadora, hijo de panadero, vinculado emocional e intelectualmente al proletariado, y muy claramente en esta frase: “Mi origen campesino está sin duda en las claves de todo”. Su actividad en el PCA se mantiene hasta el año 1952 y no volverá a la militancia orgánica hasta el año 1973 (año de la 3ª presidencia de Perón) en que se afilia a un pequeño partido trotzkista y ortodoxo. Su entrada en el PCA se había producido como reacción a Perón, que encabeza, según Viñals, una ideología “nazifascista” y un “nacionalismo urticante”.

Es difícil definir en pocas palabras lo que ha supuesto el peronismo para los argentinos hasta el día de hoy, la agitación política causada, las enormes contradicciones intelectuales, los enfrentamientos, las grandes crisis de pensamiento y sentimiento producidas en las generaciones que lo vivieron y lo heredaron. Para la gran mayoría de los intelectuales que han escrito sobre el tema, el peronismo fue un movimiento de gran repercusión social, que caló no sólo en

Argentina, sino en toda Latinoamérica, un nacionalismo exacerbado y populista hasta la conmoción.

Francisco Ayala, en su ensayo *El nacionalismo sano y el otro*, escribió: “Ante todo creo indispensable reconocer el hecho inconcluso de que el peronismo ha sido la realidad argentina. Una realidad asfixiante que impedía sustraerse a ella”. Para Ayala no quedaba más que una alternativa, “O escapar –y muchos que pudieron hacerlo, escaparon- o sucumbir por la vía negativa del análisis de inmundicias y participar de ese modo en la degradación del régimen”. Una alternativa, sin duda, de oscuras consecuencias para los afectados.

No sé si es casualidad que la segunda frase del primer libro de poesía de Viñals, *Entrevista con el pájaro*, puesta en boca del Impostor sea: “Debe el hombre elegir entre perderse y salvarse; pero si elige está perdido”. Recordemos la afirmación que precede a esta sentencia y que inicia el libro: “Toda respuesta es una impostura”. José Viñals escribe *Entrevista con el pájaro* en torno al año 1958, aunque publicado por Losada diez años más tarde. Pero interesa el momento en que fue escrito porque en esta época ya ha estudiado detenidamente, tiene conocimiento profundo de la vertiginosa actividad poética que mueve Argentina, sobre todo desde finales de los años 20, se ha sumergido en la acción política, ha abandonado el PCA y está plenamente conectado con los movimientos intelectuales y artísticos, además de trabajar como profesional en el mundo de la imagen. Su época de impacto se produce en Córdoba donde además de toparse de lleno con el surrealismo y leer vorazmente a los “malditos”, estudia profundamente a los poetas alemanes (Hölderlin, Novalis, Rilke, Trakl), influenciado por el grupo de amigos que frecuentaba entonces: Terzaga y Masola principalmente.

Si hubiera que ubicar a José Viñals en la historia de la poesía argentina (cosa que no haré) habría que vincularlo al grupo de poetas que Osvaldo Svanascini clasifica en su antología de 1953, *Poesía argentina moderna*, como poetas que pertenecieron al surrealismo y participaron activamente en el país: Raúl Gustavo Aguirre, Juan Jacobo Bajarlía, Edgar Bayley, Miguel Brascó, Carlos Latorre, Jorge Enrique Mobili, Enrique Molina, Aldo Pellegrini, Mario Trejo, Alberto Vanasco y el mismo Svanascini.

Para Francisco Urondo, poeta y dramaturgo argentino, incorporado al movimiento montonero y uno de tantos desaparecidos en 1976, asesinado en Mendoza por un “grupo de tareas” de la dictadura militar de Videla, ejercerá una crítica contundente contra la mayoría de las vertientes poéticas, de la que no se libran los surrealistas, a los que acusa de intervencionistas, de resistirse a tomar

posiciones públicas por los años de reemplazo -1955- de un gobierno por otro. Acusa a sus antologías de no ser otra cosa “que la manifestación parcial de su politiquería y de sus artimañas en terreno de la difusión cultural”. Naturalmente no considera al grupo dentro de las vanguardias pues “La vanguardia debe existir para modificar el estado de cosas y tiene que construirse no solamente en el terreno político sino también en el cultural. Urondo concede un importante papel al intelectual en el movimiento revolucionario de vanguardia pero dice que los intelectuales tienen “un enemigo difícil de aislar y de aniquilar. Ese enemigo son ellos mismos. O dicho de otra manera, a estos trabajadores de las ideologías, lo que más les obstaculiza la tarea es la propia ideología.” Para él, la producción poética durante el peronismo es pobre, a pesar de que una nueva generación ha reemplazado a los grupos de Florida y Boedo, las corrientes más importantes de comienzos de siglo, instaladas ambas ya durante los cincuenta en el oficialismo, ya sea integrado o en la “resistencia”, como se llamó luego al antiperonismo. “Y sus seguidores ocuparon el lugar que el oficialismo le asignó”.

Pero lo que no se puede negar es que el surrealismo europeo había conmocionado a un número importante de poetas argentinos, convencidos de sus compromisos político e intelectual con la sociedad, que se declaraban seguidores de un movimiento que poseía una gran energía liberadora. José Viñals admite no estar exento de su empuje, aunque él prefiere catalogarse como “parasurrealista” en aquella época y más tarde “crítico” con ciertas actitudes dogmáticas e intransigentes.

La figura que se convierte en el guía doctrinal del surrealismo argentino es, sin duda, Aldo Pellegrini. José Viñals escribe en abril de 1974 un texto, tras la muerte de Pellegrini, editado en un tríptico homenaje que le rindió Imagen Galería de Arte: “Aldo Pellegrini. In Memoriam”. Al tríptico se añade un folleto con artículos de Bayley, Castillo, Madariaga, Molina, Uribe, Latorre, etc. El texto de Viñals comienza así: “Maestro absurdo, maestro contradictorio, maestro de malos modales. Si obedecemos su pensamiento lo traicionamos porque a él le repugnaba la obediencia…”.

La visión de Pellegrini sobre el movimiento surrealista, y que contradice radicalmente a la de Urondo, está perfectamente definida en el prólogo a su *Antología Surrealista*, que actúa como un manifiesto. Dice Pelligrini: “Nunca insistiré lo suficiente en que el surrealismo no es una concepción estética sino una ideología que comprende una determinada concepción del mundo, del hombre, de la sociedad, de la vida. Es ante todo, una ideología antidogmática. Su punto de partida está en el principio de que el hombre merece un destino superior al que le asigna la sociedad en la que vivimos.” Es un movimiento revo-

lucionario, de transformación. “Cambiar la vida, cambiarlo todo, alterar y transformar todos los órdenes conocidos: la política, la ética, la estética, las ciudades, el campo”. Escribe Viñals en *Huellas dactilares* (# 33).

El Impostor, en *Entrevista con el pájaro*, es el símbolo del dogma que le atribuye a la respuesta del ser humano la calificación de impostura en el sentido de que preguntar es la vía de la reflexión y el conocimiento. El dogma del impostor es una respuesta cerrada, reglamentada, que no admite indagaciones. José Viñals tiene escrito que “La vanguardia es siempre rupturista, especialmente con los dogmas y cánones del pasado. Pero no se trata de un rupturismo formal y acrítico. Las vanguardias deben saber por qué rompen con el pasado y la tradición o en qué aspectos de ella. Vanguardia es libertad”.

Pellegrini defiende que el destino estaría en la realización de lo que podríamos llamar el hombre-poeta, basado en que lo poético es el motor central que impulsa al hombre a realizarse en su totalidad. Esa experiencia está en todos y recuerda a Lautréamont: “La poesía deber ser hecha por todos”.

Pellegrini en este prólogo también escribe sobre la diferencia esencial para los surrealistas entre literatura y poesía, lo que José Viñals ha defendido siempre (*Huellas dactilares*, 75#). La poesía para José corresponde a lo que Tzara consideraba “Una actividad del espirítu”, mientras que la literatura “es una actividad para el consumo, para el entretenimiento”, en palabras de Pellegrini. Sin embargo José Viñals no comparte la idea de Pellegrini cuando afirma que “El instrumento creador fundamental de la poesía surrealista constituye el automatismo, que significa la total espontaneidad de la imaginación y la subordinación de los mecanismos racionales a esa fuerza primera. Mediante el automatismo el poeta dice lo que realmente debe decir.” Por el contrario, la poesía de José Viñals controla al inconsciente, trabaja con él, lo utiliza, lo lleva al plano de la consciencia y convierte el hecho psíquico en elemento artístico. Viñals no siente ningún aprecio por la “poesía psíquica”, menos aún por la “mental”, y menos aún por la que pudiera definirse como “visceral”. Se decanta por la que llama “artística”, la que es construida con plena clarividencia, con sentido de forma y espíritu, con conciencia de la función y de los materiales verbales y no verbales, de la consistencia, de la luz, de la naturaleza, del caos, de la sombra.

Nunca he descuidado las entrevistas que José Viñals realiza a seis pintores argentinos en 1975: Cogorno, Presas, Pont Vergés, Berni, Farina y Julio Pagano. Sus intervenciones conducen el hilo de la conversación hacia el espacio en el que a él le gusta moverse y revelan sus preocupaciones éticas y estéticas ante el arte y la vida. Cuando instiga a Berni, por ejemplo a que precise en qué consiste esa “otra cosa” sabe perfectamente a qué terreno lo está llevan-

do, lo está invitando a que hable de las relaciones directas entre política y cultura, de la responsabilidades del artista y el intelectual con la sociedad, los problemas de los países coloniales, el tema de la libertad.

Cuando le pregunta a Santiago Cogorno "¿Qué piensas tú de los artistas que no son generosos?", está invitándole a que exprese lo que él ya sabe y con lo que se siente identificado: "Mirá, lo primero que pienso es que no son artistas, porque ya el hecho de hacer arte, cualquier tipo de arte, es un gesto de generosidad. Es un gesto de dar y dar; y dar siempre lo mejor que tenés…" Esa es la actitud de Viñals en su poesía y en su vida, la relación íntima de su obra con sus amigos, sin los cuales su obra misma, según él, no se entendería.

En la entrevista con Julio Pagano se trata la mitificación burguesa, la descontextualización histórica de las corrientes reaccionarias. Viñals apostilla: "Vale decir que, cuando la sociedad sacraliza a la obra de arte, consigue, entre otras cosas, exaltar el poder y la autoridad que le reconoce al arte ¿no? Pareciera que en lugar de restarle poder, le añadiera poder. ¿Cómo ves eso?". La lucidez de Viñals no consiste solamente en analizar los fenómenos, digamos, externos, sino que se manifiesta al revisar su propia escritura y reconoce que en algún momento, sin querer, la ha sacralizado, elitizado en un afán de fatuidad y cobardía, "perdido a veces en el infame y estéril perfeccionismo", entendido este como el modelo impuesto por el sistema al que hay que aspirar.

Las décadas de los 50 y los 60, entre Córdoba y Buenos Aires, son para José Viñals de una actividad frenética: laboral, cosmopolita, artística y familiar. En este último aspecto lo más trascendental sin duda, y que actúa como elemento medular en su vida y su trabajo hasta el día de hoy, es su matrimonio en 1954 con la tapicista Martha Viñals. Podemos afirmar que durante este período (y sobre todo en los 50) se fragua la base de su pensamiento, se organiza su metodología de trabajo artístico y se consolida su conciencia de la realidad histórica dándole la visión global del mundo que actualmente posee. La década de los 70 comienza con su viaje a Bogotá, ciudad que abandona dos años más tarde para regresar a Buenos Aires, donde emprende su labor como responsable de varias colecciones en la Editorial Torres Agüero y director de Imagen Galería de Arte donde, además de las entrevistas citadas, publica, entre otras, *El libro virgen,* fruto de la colaboración entre Torres Agüero y Pont Vergés, la obra en miniatura de Pablo Neruda, y *El príncipe manco o la reina de palo o el insomnio de Góngora o la transmutación de Velásquez o Pedro Pablo Pont Vergés*. En 1976 compagina su trabajo de diseñador y coeditor con su actividad política interviniendo en el movimiento revolucionario argentino trotskista, en tareas periodísticas. Un año antes se había involucrado con los grupos de la

resistencia chilena creados tras la muerte de Salvador Allende, actitud que le va a suponer el acoso de la dictadura argentina hasta el punto de dejar el país y “transterrarse” definitivamente a España en el año 1979. En 1980 se afilia al PSOE para quien trabaja en labores de investigación sobre las leyes del libro y la propiedad intelectual. Se aparta del partido en 1985. Los años posteriores hasta su jubilación han estado relacionados directamente con el diseño y la edición a nivel profesional, al tiempo que dedica su vida a la familia, la amistad y a la creación de una obra poética que alcanza un alto significado ético y estético hasta el punto de ser considerado como autor de culto, comprometido con el pensamiento de izquierda; por lo tanto, en la vanguardia y, sobre todo, en la modernidad.

A partir de febrero de 1998 José Viñals me enviaba periódicamente una serie de reflexiones manuscritas que él llamó *Si breve* y de donde, tras un trabajo de depuración y ampliación salieron las que se publicaron bajo el título *Huellas dactilares*. En uno de esos apuntes escribe: “Mi vida es retirada, de escaso o ningún brillo social. Y es una decidida elección que, a pesar de los pesares, no estoy dispuesto a modificar, entre otras razones porque sería una adulteración. La defensa de la obra y otras cuestiones parecidas no pasarán jamás por ahí. Creo que mi conducta, pública y privada, está presidida por un inflexible rigor moral. Y así debe continuar.”

Las palabras que Juan Gelman escribió sobre Francisco Urondo podrían aplicarse a José Viñals: "Corregía mucho sus poemas, pero supo que el único modo verdadero que un poeta tiene de corregir su obra es corregirse a sí mismo, buscar los caminos que van del misterio de la lengua al misterio de la gente.”

DESDE JAÉN, DONDE RESIDE

Juan M. Molina Damiani

Comí tocino, comí magro, comí jamón, comí lomo embuchado, comí ensalada de garbanzos con pimentón, comí chorizos. Y, claro, tenía que tomarme una copita de orujo como bajativo. Bueno, me tomé cuatro o cinco. Por eso ahora sólo me beberé una cervecita. Y a trabajar.

(Durante una sobremesa en Jaén)
José Viñals: *Hablar con extraños*

Conocí a José Viñals hace veinticinco años, una tarde imprescindible y ambigua del otoño de 1982, por mediación de Manuel Lombardo —ya lo escribí—, cuando José, residente en España desde 1979, estaba a punto de afincarse en este Jaén desafecto con lo ajeno, indolente ante su atraso, envenenado de su propia belleza. Era aquel otoño Viñals tres años mayor de lo que ahora lo soy yo, entonces con veinticuatro, dos años menos de los que hoy tiene el mayor de mis hijos. Con el tiempo, un tipo llamado como yo sería uno de los tres personajes centrales de su novela capital. Siempre que vuelvo a la obra de José jamás me dice lo mismo: su palabra, sin dejar de ser la de ese maestro que me inició junto a otros jóvenes amigos de Jaén en la tradición de la vanguardia poco después de la normalización que trajo consigo el Golpe de Estado de 1981, a día de hoy se me revela, iconoclasta y mestiza, recién inaugurada de nuevo, como una de las que todavía me empuja a escribir, a pensar, a vivir: a desconfiar de los apriorismos poéticos, a desaprender a cada instante las cuatro reglas estéticas de la teoría literaria, a poner en cuarentena mi conciencia moral. Sí: José Viñals pertenece a esa clase de escritores inquietantes y terribles que incluso pone en entredicho la escritura como institución. Hombre errante, que convive con el error, nunca llegará Viñals a destino alguno porque anda siempre a punto de partir, porque lo que busca su vasta biografía es su origen. De aquí que genere equívocos hasta su fecha de nacimiento, de modo

especial entre los adictos al credo generacional, desnortados ante la rareza de una obra cuyo imaginario impugna las falacias de un sistema escolar donde todos los escritores de lengua española nacidos hacia 1930 han de ser autores realistas. Una regla, sin duda, que si anda sobrada de excepciones porque no pocos escritores peninsulares la desmienten con frecuencia —no faltan nacidos en torno a esa fecha que jamás acomodaron sus obras a los patrones figurativos—, en los autores hispanoamericanos casi nunca se cumple, por lo que tendría que merecer una reformulación radical, visto que la estética más cultivada dentro de este dominio ha sido de ordinario la informalista. Sí: la producción de Viñals, una obra miliunanoctámbula, a caballo de la poesía, el ensayo, la narrativa y el teatro, remueve los cimientos en que se asienta la historiografía que ordena la explicación más al uso de la literatura española posterior a la II Guerra Mundial, un canon trazado a partir de la teoría de las generaciones donde apenas si hay sitio para ubicar a los escritores desafectos con el naturalismo y desde cuyas coordenadas es complicado acometer un estudio fiable de esas otras estéticas de posguerra acordadas a soluciones menos previsibles [1].

Lo más imprevisible del Viñals reciente, el de *He amado (1998-2005)*, el volumen donde nuestro autor reúne los once últimos poemarios de su obra, es sin duda alguna *Hablar con extraños* (2002), el libro en que voy a centrar este apunte por cuanto su atipicidad textual, inconfundible de suya, paradójicamente se la confiere una de las constantes esenciales de la cosmovisión de nuestro poeta. Integrado por cientotreintaidós fragmentos, en cada uno de los cuales se oye hablar a una voz distinta y anónima, las de sendos personajes reales o imaginarios que ocasionalmente comparecen en la vida de Viñals, *Hablar con extraños* se reconoce como un cuaderno íntimo donde nuestro autor ha ido anotando las confesiones extremas hechas a su persona por gentes de toda condición en los lugares más insospechados del mundo. Atestada del vitalismo que históricamente ha nutrido la escritura de nuestro poeta, que la inespecifici-

1. Algunas de las ideas desarrolladas por este texto —meras notas cuando me sirvió para presentar el 11 de mayo de 2006, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, *He amado (1998-2005)*, donde Viñals ha publicado su más reciente producción poética [prólogo de Guillermo F. Rojano, Barcelona, La Poesía, señor hidalgo, 2006]— pueden encontrarse en mis cuatro acercamientos anteriores a su obra, a saber: «Equidad del convicto», prólogo a *Doble concierto para laúd y fémur*, incluido en J. V.: *Poesía reunida (1963-1993)* [introducción por Jason Wilson, Jaén, Ayuntamiento, 1995, tomo iii, pp. 473-476], «Hijooscuro» [presentación inédita de *Padreoscuro*, Jaén, mayo 1998, 4 fs.], «La revuelta de Querido Viñals» en *Diario Jaén* [5-V-2004, «Paisajes», p. 35] y «Alma de monstruo» en *Diario Jaén* [15-II-2006, «Paisajes», p. 34].

dad textual de *Hablar con extraños* sea su característica más inmediata, su singularidad más llamativa, se explica desde el momento en que la disolución llevada a cabo por este libro de los límites tradicionales entre lo lírico, lo épico y lo dramático no obedece, a mi ver, sino a que la razón primera de su iconoclasia persigue participar el descrédito de las convenciones de nuestro lenguaje, un mundo empeñado en mantener dentro de nuestras vidas las viejas fronteras que separan lo individual de lo colectivo y lo público de lo privado. No es casual, por lo dicho, que el caleidoscopio barroco que viene a ser *Hablar con extraños* —un territorio abandonado donde se confunden la fantasía impulsiva de lo primitivo con la lógica inteligente de lo cosmopolita: un límite donde siempre es factible reencontrarse dialécticamente con lo perdido— empaste en su resolución estética definitiva matrices cultas y populares: si las primeras, vinculables a la escritura de vanguardia, embridan la lengua hablada de que el libro es exponente, las segundas, tomadas de la narrativa de tradición oral, evitan que la lengua escrita del volumen acabe diluida en el fango del hermetismo. Sí: este libro fragmentario de Viñals quiere que lo escuchemos con el oído o que lo paladeemos con la boca: su vocación oral no pretende presentarse como crónica para ser leída desde los corsés ferroviarios de lo escrito sino como leyenda que nos es contada por la carnalidad de unos seres que se obstinan en vivir con fervor su arrogancia frente al mundo: es memoria personal del hablar profano de un sujeto colectivo que desconoce las liturgias de la escritura pero ve sacralizado su decir a partir del momento en que nuestro poeta lo identifica como producto literario en cuyos adentros fulgura la poesía [2].

En efecto: es la poesía que irrumpe de manera imprevista en el curso del sucederse emocionante de la vida, esa misma que se resiste a ser tomada por los experimentados silencios del mundo de la literatura, la que asoma desde la palabra dicha con la boca, la poesía intocada aún por la escritura, en la que excava el oído notarial del Viñals de *Hablar con extraños*, un radar, por lo que se ve, tan emancipado de la voluntad de su autor, como expuesto a los avatares del azar objetivo. En consecuencia, sin olvidar la dimensión histórica y antropológica que alcanzan los fragmentos de este libro, interprétese el mosai-

2. Argumenta Viñals que es el espacio de lo oral uno de los yacimientos más inagotables de poesía tanto al inicio de sus «Maneras de pensar» en Miguel Viribay: *Exposición retrospectiva 1959-1988* [Jaén, Diputación Provincial, 1988, pp. 3-7] como a lo largo de su «Habla»: *Diálogo de la lengua* 6 [invierno 2001, Cuenca, pp. 41-48], tesis que verifica la práctica de sus novelas líricas *Nicolasa verde o la nada* [Buenos Aires, Juárez Editores 1969; Mérida, De la luna libros, 2007[2]] y *Padreoscuro* [Barcelona, Montesinos, 1998].

co que conforman sus piezas no sólo desde una lectura que resacralice la palabra poética que aún late entre quienes inconscientemente sólo conciben su lenguaje como mero valor de cambio, sino también a partir de otra que se revele como requisitoria contra quienes conscientemente han propagado la falacia de que la angustiosa escisión del hombre posmoderno, el exilio existencial a que lo han confinado las imposturas civiles de los poderes que lo extrañan, es un territorio al que únicamente tienen franco su acceso aquellos que conocen los atajos de la estética, un postulado tan bobo como aporético por sobredimensionar el valor de uso civil del hecho artístico, saqueado a día de hoy por todo tipo de imposturas, en su mayoría responsabilidad de sus hacedores, cómplices tantas veces de los intermediarios e instituciones que se lucran con el invento del arte entendido como iglesia, espectáculo o negocio. Huella dactilar de la vida cuya propagación por el mundo tan difícil resulta, la pegada política del informe arqueológico que conforma *Hablar con extraños* la concreta, ahora bien, la dialéctica productiva a partir de la que cobran cuerpo sus fragmentos, encarnación textual de un protocolo compositivo que si arranca de un modo de hacer automático, el propio del impulso inconsciente que materializa los actos cotidianos de habla, acto seguido formaliza los fogonazos irracionales, visionarios y simbólicos propios de dicho material gracias a la intervención de la lógica poética, mediante la que Viñals redondea, en suma, un acabado estético concienzudamente acordado a una sintaxis racional y realista cuya sensatez escrituraria nunca enmascara las disonancias expresivas y vitales, los informalismos matéricos, de que partiera esta escritura antes de acometer formalmente el empaste de su construcción definitiva. Estamos, sí, ante una resolución estética contenida que expresa formalmente la materialización de lo informe: una terminación que si objetiva lo íntimo, no siempre verdadero, y subjetiva lo extremo, tantas veces falaz, acaba siempre impidiendo tanto que el texto se aferre a sus propios formalismos cuanto que se vuelva ininteligible por aventurarse por soluciones demasiado matéricas. Sí: *Hablar con extraños* se presenta como el emblema del irracionalismo sensato de nuestro autor, un constructo poético singular que guarda ciertas similitudes con el encarnado por la poética de otro maestro de nuestra poesía viva, Diego Jesús Jiménez, quien, al igual que Viñals, no sólo viene defendiendo la necesidad de distinguir poesía de literatura, sino la concepción de que la escritura poética, lejos de literaturizar retóricamente la realidad, ha de extraer la poesía de lo real donde misteriosa y descarnada se oculta [3].

3. Sobre la distinción entre poesía y literatura, véanse, de José Viñals, «Soy poeta, no literato (entrevista de Javier Martín)» en *Diario Ideal* [28-V-2000, Granada, p. 55], *Huellas dactilares* [prólogo de Jorge Riechmann, Barcelona, Montesinos, 2001, pp. 43

Al dejarnos oír la escritura de *Hablar con extraños* una serie de confidencias generadas por los sentimientos de todos pero preferentemente gobernadas por la vigilante razón de Viñals, un discurso barroco donde se entretejen irrupción y construcción, visión pura y cálculo compositivo, para dar con la mina abandonada de la poesía, está claro que su tejido oral nos faculta no sólo para que veamos lo que sentimos pero rara vez nos lo acabamos de imaginar con precisión, sino también para que sintamos eso otro que vemos pero apenas conseguimos percibir con claridad. Será, por lo dicho, abordando la realidad de modo informalista y lo real a partir de recursos figurativos como logre Viñals disipar los convencionalismos del mundo y apropiarse de lo auténtico de la vida, esto es: como dé cuenta del desgarro existencial del ser de este tiempo, un ser tan psicológicamente sitiado por el acabamiento de lo mejor de su naturaleza que incluso acepta ser explotado por lo peor de su historia, un espacio tumefacto y viscoso cuyo desorden moral no parece interesado en corregir a día de hoy ni tan siquiera la ciencia. De aquí, en efecto, que tanto las valencias temáticas que sostienen las piezas de *Hablar con extraños*, a contrapelo de las normas civiles establecidas —ahí están, por ejemplo, sus referencias al alcohol y otras substancias, su violenta sexualidad, sus incorrecciones políticas, sus procacidades escatológicas, su anticlericalismo radical, sus referencias al incesto y su invitación al suicidio—, cuanto los reactivos estilísticos que las mueven, inusuales dentro del canon estético hegemónico —véanse, si no, su simultaneísmo naïf, su respiración coloquial, el expresionismo cinematográfico de su montaje, su primitivismo irracional, su humor negro y el yo lazarillesco que alienta la deíxis de cada microrrelato—, quepa respectivamente interpretarlos como emblemas vitales de su pensamiento iconoclasta y como trágicos paradigmas de la articulación deshumanizada de nuestro mundo. Escritor empeñado en rehumanizar las propuestas de vanguardia y naturalizar las dicciones realistas, que Viñals acometa ambas empresas poniendo a la razón establecida en todo tipo de compromisos irracionales no viene a certificar sino que la rebeldía de su obra participa las complejas circunstancias de esta época escindida y cruel, difícil de habitar sin sentirse prisionero de su carne putrefacta y bellísima,

---

y 45] y «Poesía. Concepto y precepto» en *La hamaca de lona* 19 [noviembre 2006, Málaga, pp. 1-3]; y, de Diego J. Jiménez, «El regreso imposible» en Rafael Alfaro: *Una llamada al misterio. Cuatro poetas hoy* [Barcelona, Editorial Don Bosco, 1975, pp. 31-35], «Algunas reflexiones sobre la poesía en la última década del siglo. (Poesía y anticipación)» en Claudio Rodríguez: *Propuestas poéticas para fin de siglo* [Madrid, Fundación Cultural Banesto, 1993, pp. 17-32] y «Paisaje interior» en Antonio Rodríguez Jiménez: *I Encuentro sobre el paisaje en la poesía actual española* [Córdoba, Diputación Provincial, 1998, pp. 141-144].

voraz porque sus ríos arrastran música mecánica, alquitrán, mentiras y excrementos, palabras angustiantes sin dirección ni entusiasmo que jamás dicen nada que no remita a la muerte. Sí: dentro de esta órbita se mueve el superromanticismo barroco e hipernaturalista de José Viñals, memoria atestada de sentido ciudadano, por más que a veces parezca carecer de significado específico, cuyo materialismo vitalista deja formalizada la substancia informe de los misteriosos contenidos de nuestro mundo, un lugar arruinado por su tiempo, el contenido capital de esta estética inconfundiblemente ética desde el momento en que acaba avisándonos de que de nuestra naturaleza se ha apropiado el neoliberalismo que confunde libertad económica e injusticia social porque nuestra arracionalidad histórica ha hecho del nihilismo acumulativo su único dios [4].

Descodificar las propuestas encarnadas por *Hablar con extraños* a partir de las claves políticas puestas en juego hasta aquí —un alcance hermenéutico que el propio Viñals, acabo de anotarlo, lleva años reconociéndole a su obra— no tendría que distraernos a sus lectores, ojo, de que aun siendo la propuesta más evidente de este libro desenmascarar la gramática real de nuestro presente simultáneo y dentipodrido, dicha deconstrucción siempre la deja planteada su poética desde el acabado con que la dota de singular cuerpo estético, resolución, por lo dicho, no sólo iconoclasta con nuestra moralidad establecida sino también con la de la realidad que conforma la poesía española más leída a día de hoy. En efecto: el vitalismo expresionista de que se nutre *Hablar con extraños* es conceptualizado textualmente por su autor mediante un discurso oral muy poco común pero que siempre es producido por gente bastante normal —que tipos normales de nuestro sistema son, sin duda, aunque la marginalidad de casi todos los mantenga fuera de los escalafones privilegiados de nuestro ordenamiento social, los maltratados propietarios de las voces a las que el oído alegre y viejísimo de José Viñals escoge como protagonistas de los cientotreintaiún fragmentos de este libro. Hijooscuro de esa tradición de vanguardia que reabre los itinerarios de la modernidad, muy distinta de esa otra que sigue abortándolos, quede claro que la sensata rebeldía de la obra de nuestro poeta impugna, por lo dicho, tanto los automatismos vanguardistas que combaten la mecanización del capitalismo pero apenas logran que sus improvisaciones fan-

4. Sobre los vínculos que Viñals advierte entre compromiso político y vanguardismo estético, son esclarecedoras dos entrevistas concedidas por nuestro autor que convendría tener muy en cuenta: «Los tomates radioactivos dan mal sabor de boca (a Luis Manuel García)» en *Diario Jaén* [30-III-1997, «Dominical», pp. 37-38] y «Creo que los artistas deben caminar sin el tutelaje de nadie (a Ginés Donaire)» en *El País* [4-VI-2000, «Andalucía», p. 16].

tásticas alcancen unos acabados medianamente consistentes, cuanto los compromisos del naturalismo burocrático, un realismo estéticamente conservador y políticamente inocuo que tendría que replantearse con qué grado de fidelidad consigue reproducir las contradictorias transformaciones del mundo actual, los cambios radicales experimentados por nuestros modos de vida de un tiempo a esta parte, la vieja tricotosa de su poética neoclásica. Distinta a la mayoría de las obras de sus contemporáneos, que la poesía vanguardista de José Viñals se haya atrevido a soñar las pesadillas de nuestra razón pero se haya impuesto relatarlas a partir de una nueva sintaxis realista la sitúa, en fin, dentro de la tradición a que se ve condenada: la de haber abjurado de los credos de Florida y Boedo, quedar a salvo de las caligrafías comprometidas, novísimas y tardorrealistas y defender en solitario una escritura periférica de alto octanaje vital donde escritura, compromiso y vanguardia son palabras sinónimas. Normal: la heterodoxia de Viñals tomó buena nota de los hallazgos del modernismo feísta, de las lecciones del romanticismo maldito, de las direcciones del simbolismo visionario, del surrealismo objetivo que vivifica el alcohol de los sueños, de los retos del realismo que no renuncia a atender lo irracional, incluso del culturalismo *pompier*, esa desmesura decadente y aristocrática con la que muchos de sus libros participan de modo sarcástico que ni a la poesía verdadera, a esa que sabe resistirse a ser profanada por la literatura, le resultará fácil nombrar aquello sagrado que carece de nombre, eso que sólo se dejará aprehender como sombra misteriosa de los charcos de agua donde el Arte se ahoga. Firmemente convencido de que la poesía es el tercer camino para la salvación —junto al moral y al intelectual, ya lo dijo William Blake—, José Viñals acaso no sea, en suma, sino el discípulo más primitivo de Juan de Mairena: transcribiendo las historias extrañas que le hacen tipos marginales, termina preguntándonos no sólo por qué el lenguaje probable de la ciencia aún hoy imita de modo tan raquítico el lenguaje posible de la poesía, sino también si la voz singular de la escritura poética tendría que aceptar el reto de ser la de la filosofía colectiva que nuestra historia demanda, una conciencia todavía sin construir pero cuya naturaleza no ha de seguir olvidándose tantísimo de su propia desmemoria.

J. M. M. D.

Jaén, 4 de octubre de 2007

EROS Y ÁGAPE . SOBRE *QUE ES DE SALOMÓN,* DE JOSÉ VIÑALS

Miguel Casado

Si Molina Damiani ha hablado, a propósito de José Viñals, de una "honda voluntad de mestizaje vital y literario", esa propuesta habría de verse más allá de lo biográfico, como fuerza motriz de una poética construida en el filo múltiple de todo lo mestizo: lo que reúne y suma, lo que potencia con la energía de lo otro; pero también lo que mantiene activas las escisiones, dibuja en relieve las fisuras de la identidad. Esta concepción impulsa su escritura desde las primeras palabras de su primer libro: "Debe el hombre elegir entre perderse y salvarse; pero si elige está perdido": es el conflicto radical entre los opuestos y, a la vez, el reto de asumir la contradicción como conducta o destino. La obra de Viñals formula tal nudo como síntesis ("El genio no consiste sólo en ser Alguien / sino en un solo Todo: / cisne y cuervo, / leche, cuchillo y excremento, / espejo y bruma, / soledad y cadalso") y también lo encuentra como íntima e irreparable división ("lleva el hombre, lo dicen, / partida en dos la sangre. / Pero es poco decir; / por mitades partidas / lleva la lengua, el alma, / la médula, el silencio...").

Serlo todo y al tiempo *estar partido:* si este conflicto se hace conducta, no puede esperarse una imagen unitaria de la propia escritura. Cada libro de Viñals es un proyecto de voz, una voz distinta que se impone como mundo, un mundo distinto que se entona y canta. Para el lector, no es fácil mantener la visión de conjunto de una obra tan múltiple, tan proteica; cada nuevo libro viene a cambiar el punto de vista sobre los anteriores, modifica el contexto. Así me ocurre ahora con *Que es de Salomón,* aun con su explícita voluntad de balance: "Nada que tenga importancia me queda por hacer, excepto contemplarte y meditar en las contradicciones". *Meditar, contemplarte...* no son, sin embargo, rasgos de esta escritura que deban tomarse literalmente: meditar, contemplar... son siempre acción, puesta en obra.

Meditar sobre las contradicciones supone, por tanto, desplegarlas y, de ese modo, el balance puede oírse con los tonos inequívocos de lo elegíaco –"hora de hacer silencio, hora de encerrarse en los recintos de la memoria a repensar la vida"– o con los contrapuestos de la celebración: "cadena prodigiosa, los ciclos de la vid, los ciclos de la vida". Creo que son estas dos fuerzas –la conciencia elegíaca y el himno, la celebración– las que rozan, llegan a chocar, organizan con ello el espacio. La elegía dominaba libros recientes como *Elogio de la miniatura,* asociándose a una intensificación de las preguntas acerca del tiempo, las que se dirigen indistintas al pasado y al futuro. La exaltada celebración de la vida, en cambio, irrumpe súbitamente ahora impulsada tanto por la voluntad como por el deseo, prendida al latigazo sensual de éste; frente a libros como *El amor*, lo hímnico desplaza a lo narrativo y lo irónico, no admite apenas cauce: "y el júbilo del alma me desbordó los límites del alma".

Pero el efecto de irrupción resulta también engañoso: lo hímnico afirmativo encuentra su engarce en la larga trayectoria reflexiva de Viñals, remontándose por ejemplo a estos párrafos de *72 lecciones de ignorancia* (1972): "En tiempos en que los artistas se ocupaban de lo bello; antes, mucho antes de que Rimbaud sentase a la Belleza en sus rodillas y la injuriara, el arte se dedicó a festejar la vida. / Fue aquella la Edad Promiscua de los Adjetivos; la época sensual en que a los artistas les inquietaban más los atributos de las cosas que las cosas; la época auroral en que (...) el mundo inerte empezaba a moverse y propagarse...". *Festejar, promiscua, sensual, propagarse...* anticipan la poética de *Que es de Salomón,* que busca perderse en un tiempo sin coordenadas y se acoge para ello a una imaginería rural que tiene origen bíblico y en otras muchas tradiciones; una poética que se querría anterior a Rimbaud, anterior a su crítica de la *belleza,* tan presente –por otra parte– en la formación de Viñals. Éste es el territorio: "Que ella me ame entre los cedros, en la cabaña de los pastores de la alta montaña".

Que es de Salomón propone comentario a ciertos versos del *Cantar de los Cantares,* texto que un alter-ego, el protagonista de *Señor Ruiseñor,* decía saberse de memoria y pasear recitando por el campo; comentador tan memorable como Luis de León dijo de él: "en ninguna escritura se explica la pasión del amor con más fuerza, y sentido, que en ésta". Por eso, por encima de lo demás, *Que es de Salomón* es un poema de amor, un himno de celebración amorosa que, aunque más rotundo ahora, ya había resonado otras veces, con tono semejante, en boca del autor: "Vuelven los labradores de su fragante siembra y el sol se hunde en el sopor del occidente. Gozaremos, Amada, con tu lengua y mi lengua" (*Alcoholes y otras sustancias*).

Pero *Que es de Salomón* compone un poema de amor situado en la vejez, que al inquirir por el balance de la vida, responde con una afirmación; y no cualquiera: se trata de una afirmación capaz de integrar toda sucesión de negaciones. Esta energía tiene que ver con el énfasis optativo del poema: sus vigorosos subjuntivos transmiten la intensidad de un deseo que, por definición, siempre es *absoluto,* desafía todas las normas y se impone como ley única; así empieza diciendo: "Béseme, atrápeme la sangre, rómpame el sentido". Erótica es la forma y la materia de este deseo, sensual en la atención a lo concreto de su manifestarse, funde la forma y la materia de la celebración.

En este punto tan alto, se realimenta –sin embargo– el movimiento contradictorio: la propia concreción del goce erótico y de la sensualidad lo desencadenan. Si ese *absoluto* del deseo se sustenta en los sentidos, ha de llenarse de *circunstancias*, de accidentes y estímulos diferenciados, y así no puede evitar nunca la amenaza de volverse *relativo*: el amor actúa en la vejez y la vejez es percepción del deterioro, cotejo constante de lo real a la luz del tiempo. Viñals ha encontrado en la enumeración la forma que expresa la naturaleza acumulativa tanto de los años como de las sensaciones; la forma de extremar, dentro de la suma, lo analítico, de registrar el relieve de los detalles particulares que portan la intensidad. La experiencia del amor no se desarrolla en un todo, sino a través de innumerables detalles; la impresión unitaria reside apenas en que no se detenga el mecanismo de paso al detalle próximo: "la hebra de hilo blanco", "tu sonrisa delincuente", "el silbo de la perdiz en (...) los campos de trigo". Lo torrencial del himno no llega, pues, a fundir las incontables gotas; la intensidad física alcanza una provisoria sutura mental. Y por ahí vemos insinuarse las *relatividades* del deseo.

Mientras iba leyendo *Que es de Salomón,* recordaba el emblemático conflicto entre *eros* y *ágape,* tal como lo refería Denis de Rougemont en *El amor y Occidente*. Y entre la avalancha incontenible del *eros,* no dejaba de percibir los dispersos datos del *ágape:* los hijos, las transferencias amada-madre, la gratitud por el amor correspondido, el amparo en la intemperie... Así, en medio de un cálido elogio del olor de la amada, se dirá de ella: "a cuya orilla he descansado o alternativamente ardido noche a noche en espera del alba", y ese *alternativamente* muestra cómo la demanda del *absoluto* sólo se resuelve en la continuidad que llamamos *vida;* se resuelve, o se disuelve porque no hay *absolutos* que se den *alternativamente* y todas las formas que se conocen de él parecen *relativas.*

Eros y ágape, absoluto y relativo: el compás acordado entre síntesis y escisión que distingue a Viñals, reaparece aquí con toda su vigencia y, también, con

su precario equilibrio. En este lugar retorna igualmente el problema de la *belleza* que la poética primitiva quería festejar: "que yo la bese –leemos, sin embargo– con dientes amarillos, con arrugas en el entrecejo, (...) con el pelo raído...". Quizá no se niega aquí la *belleza* con el mismo impulso destructivo de Rimbaud; pero sí se la desplaza, cifrándola en intensidad, en capacidad de deseo, inmersión en las condiciones de la vida para vivirlas.

Escribía Malcolm de Chazal: "la voluptuosidad no es otra cosa que un hueso de nacimiento en el centro de una cáscara de muerte". Es sabido que el vínculo entre amor y muerte está en la raíz del mito occidental del amor-pasión, o en aquella imagen que fundamenta el erotismo en la inminencia de un *instante de muerte.* Pero la propuesta de Viñals da una vuelta de tuerca a ese vínculo, al ponerlo en contacto con la enfermedad y la vejez, con la lenta cercanía de la muerte real: la clave en que él tensa el vínculo es ya, tanto como *eros, ágape;* una extraña "locura de sobriedad", según lo caracterizaba Rougemont.

Resulta dudoso, pues, que el predominio de la celebración sobre lo elegíaco sea tan obvio como parece. Por debajo del himno, está emboscada la melancolía, "el zumo pardo de los años", huella y mirada de cada despertar; la melancolía no es intemporal, como quería Azorín, sino que es la enfermedad del tiempo. Encuentro en *El túnel de las metáforas* este breve poema que, como cierre de mis palabras, nos coloca ante ese tiempo: "Sabe a sal / el banquete. / Saben a sal los lentos / pedruscos / de las lapidaciones. / A sal sabe la música / que ha de sonar / mañana. / Es un decir: mañana".

EXILIOS, VANGUARDIAS, MESTIZAJES Y FORMAS.

Introducción a una antología inédita de José Viñals. (1958-2006)

Benito del Pliego & Andrés Fisher

I. Exilio

> "Mirar con el ojo del bárbaro", decía Unamuno. Como bárbaros, sin condicionamientos culturales, sin prejuicios, sin preconceptos, no colonizados, libres. No se puede evitar que nos manipulen el cerebro y el alma, pero al menos resistamos. Y entremos a saco en la poesía, en el arte, con nuestro ojo bárbaro. Es posible. (*Huellas* 33)

Este grito de guerra, esta breve incitación a la toma por asalto, a la invasión de arte y poesía, podría figurar con todo derecho entre las poéticas más revolucionarias impresas en España en las últimas décadas. No es de extrañar que el autor de ese acicate sea, precisamente, un bárbaro, alguien que no ha respetado ni reconoce fronteras, alguien que vino de más allá de los límites del país del que es ciudadano.

Pese a que el poeta reside en España desde 1979, la poesía de Viñals comenzó a establecerse un par de décadas más tarde, quizás por no haber respetado ese tácito pacto de normalización que, también en lo poético, presidió la transición en que el país se encontraba sumido (Fernández Rojano 9). Opuesto por naturaleza a ese tipo de regulaciones, su poesía siguió nadando contracorriente, como si aún no hubiese terminado de cruzar el Atlántico. ¿Cómo podría haber venido a respaldar el *status quo* quien ha escrito palabras tan inequívocas como estas?:

> Entre las muchas definiciones de arte que conozco hay una esencial y definitiva: arte es transformación. Donde no haya transformación no hay arte. Habrá otra cosa: juego, entretenimiento, ornamentación, divertimiento, especulación formal, pero no arte. (*Huellas* 70)

Se ve, por tanto, que su incursión y toma de los territorios no ha sido del todo casual. Uno tiende a pensar que las circunstancias de su nomadismo hubiesen estado aquilatando su sentido para desenjaularlo en el momento y lugar preciso en que los nativos de la conformidad se hallaban menos preparados para el canibalismo cultural y el cataclismo estético.

No suele ser problemático referirse al origen del autor y por lo tanto ubicarlo, ya en los prolegómenos, en un espacio cultural definido. Asumiendo por analogía la afirmación de Horacio Costa en cuanto a que la literatura Latinoamericana es un cuerpo formado de unidades orgánicamente complementarias con independencia de las lenguas en que esté escrita (230), podemos decir que la poesía escrita en castellano está formada de unidades orgánicas y complementarias con independencia del continente en que se produzca.

Este es un plano del discurso y otro es el que reconoce la inevitable adscripción a territorios nacionales bien delimitados. Viñals problematiza desde el inicio esta cuestión. Nacido en Argentina de padres españoles emigrados, es argentino por nacimiento y español por sangre, cuestión que se enriquece cuando sabemos que tras una estancia en Colombia, vive desde hace veinticinco años en España, donde ha publicado casi toda su obra. Tenemos aquí al poeta argentino, al poeta latinoamericano y al poeta español.

Y es que, aunque el propio autor hable con precaución de su condición nómada —sin querer restringirla ni distanciarse de los lugares que le han dado acogida—, también parece evidente que su trayectoria poética está marcada por el signo de los que han creado desde otro lugar. La marca que Edward Said hace característica del intelectual en exilio, determina su manera de mirar y se hace presente en la condición híbrida que aflora en su escritura; una mirada bárbara tal como sentía la suya en Asia uno de los poetas fundamentales de Viñals: el belga Henrí Michaux.

Cruzar fronteras, con o sin los permisos de la autoridad pertinente, lleva consigo riesgos implícitos. Uno de ellos, y no el menor, estriba en el hecho de que quien se sale del lugar acotado se convierte en un desplazado, un *outsider*, uno más de los del exilio. Dice Said que “Incluso aquellos intelectuales que han sido miembros

de por vida de una misma sociedad, pueden, para decirlo así, dividirse en *insiders* y *outsiders*"; es decir, en

> aquellos que, por un lado, pertenecen plenamente a la sociedad tal y como es, que se desenvuelven en ella sin sentirse asaltados por un sentido de disonancia y disentimiento, esos que suelen decir siempre que sí; y por otro, aquellos que dicen que no, individuos disconformes con su sociedad y por lo tanto, *outsiders* y exiliados en lo que a privilegios, poder y honores se refiere. (52)

No hace falta desplazarse de un país a otro para convertirse en uno de estos últimos; basta con desplegar cierta actitud crítica, o ser embajador de cierto disentimiento, para dejar de estar en el lugar sancionado como legítimo. En este sentido al menos, como dice Joseph Brodsky, "el exilio es una condición metafísica" (103) a la que no siempre se llega como resultado de la emigración. Tal vez si Viñals nunca se hubiese movido de su lugar seguiría siendo un exiliado.

Pero, pese a la verdad que encierra este tipo de afirmaciones, no se puede dejar de observar que ser el desplazado literal, el *outsider* que lo es también respecto al lugar de origen es un factor sumamente significativo a la hora de definir el papel y la postura de un poeta. Si, siguiendo a Said, el disentimiento no es privativo de quien ha llegado a él como consecuencia de "una historia social y política de dislocación y migración", no es menos cierto que "El modelo que ejemplifica mejor la condición del *outsider* es el que nos provee el intelectual exiliado" (52-53). El poeta desplazado de una parte a otra podría ser doble o triplemente exiliado: por ser poeta, por disentir y porque no suele terminar de integrarse en términos de igualdad con los aborígenes.

La desaparición de las referencias espaciales, históricas y culturales, que propicia el abandono del lugar que a uno le es familiar, suele catalizar de modo casi automático el extrañamiento ante lo circundante, lo que, a su vez, tiende a ser preámbulo para el inconformismo. Según Brodsky "El exilio te coloca, de la noche a la mañana, en un lugar al que normalmente hubieras tardado toda una vida en llegar" (108). El exilio, padecido o gozado, coloca al individuo en una situación similar a la de esos personajes de la ciencia ficción, que son capaces de teletransportarse a miles de años luz con una simple pulsación de botón; la apariencia de los teletransportados no varía, pero su modo de relacionarse con el mundo y las reglas que dirigen estas relaciones se han transformado con la misma rapidez con que su cuerpo se re-materializa en un nuevo planeta. Dejar lo que se conoce parece la fórmula más rápida para convertirse en un outsider, un bárbaro, un alienígena.

Esta condición no solo representa un problema para el individuo que la experimenta, ya que, si ese infiltrado proyecta a través de la escritura lo que de volátil tiene su situación, su presencia se convierte en un factor de volatilidad ambiente. El que no se aviene a la uniformidad tiende a ser un peligro público; si un poeta percibe un mundo inestable, su visión desenmascara la falsa estabilidad en que viven sus lectores. Además, si —como dice Brodsky— el lector solo está interesado en leer acerca de sí mismo, acerca de su propio mundo (107), el poeta que pone frente a él algo distinto a lo que él imagina que es, corre el riesgo de ser rechazado, pues incurre en uno de los actos que en pocas ocasiones se perdonan: el cuestionamiento de la identidad. Este peligro, en una sociedad como la española, donde la discusión sobre la identidad nacional sigue siendo percibido como un peligro, parece ser sencillamente intolerable.

El exilio, según Said, predispone a la marginalidad porque toda actividad intelectual desarrollada fuera del lugar familiar tiene que inventarse un modo nuevo de ser y suele estar avocada a alejarse de los caminos prescritos (62). Sólo quienes son capaces de hacer de esta marginación un apoyo para ejercitar su libertad creativa, sin oponer resistencia al tipo de novedades que trae consigo todo cambio, consiguen sacar partido de una experiencia que, de otro modo, podría convertirse en “el más triste de los destinos”.

Tal vez por eso quienes practican un poética de vanguardia pueden sentir el exilio como un incentivo para la propia creación y una oportunidad para la búsqueda de un espacio personal; después de todo, sus posicionamiento ante la tradición (que siempre es la tradición de un lugar y un mapa específico, como decía Czeslaw Milosz) suele ser crítica: en vez de entenderla como el vínculo incuestionable establecido con ciertos autores por el hecho de haber nacido en un lugar común, tienden a verla desde una filiación electiva y reformable, como la relación de una serie de referentes constantemente puestos al día. No cabe olvidar en esta reflexión el espíritu de ruptura y autoexclusión que se halló en el centro de la ideología de las vanguardias históricas y su afán de operar por encima o más allá de las barreras nacionales. Tal vez por haber aceptado la lección de independencia a ultranza implícita en su utopía estética, los poetas que reconocen su vigencia parecen sintonizar mejor con la multitud de experiencias dislocadas con las que convivimos hoy.

De hecho, es la inminencia de la marginalidad y la inestabilidad lo que puede terminar por salvar a un poeta como Viñals de la invisibilidad; su condición de desplazado de algún sitio concreto termina por convertirse en metáfora de la sociedad post-moderna, donde todos estamos al borde de la alienación y sobrevivimos en medio de una vertiginosa transformación de medios y referentes. De nuevo hay que recurrir a Milosz para profundizar en esta idea:

> Quizás la pérdida de la armonía con el entorno espacial, la incapacidad de sentirse en casa en el mundo, tan opresivas como son para un expatriado, un refugiado, un inmigrante, o como quiera que lo llamemos, sea lo que paradójicamente le integra en la sociedad contemporánea y hace, si es un artista, que pueda ser comprendido por todos.

Así, el *outsider* que acepta su situación como una invitación a la recreación del mundo, es capaz de ingeniar un puente mediante el que comunica de manera compleja, la originalidad a la que le avoca su soledad y su vocación, con la capacidad de abrirse a la sociedad que se identifica con él mediante la lectura.

No cabe duda de que a José Viñals cabe entendérselo desde estas marcas y que sería fácil vincular su discurso con los rasgos del de alguno de los exiliados que se vienen mencionando; él es uno de los que ha conseguido hacer de su condición nómada una plataforma para su tarea creativa y su visión crítica. Sus poéticas son reveladoras en este sentido, pues en ellas se entiende a sí mismo como un militante de la resistencia al pensamiento dominante, un activista del desequilibrio y la inquietud, un propagador de la conciencia de clase e, incluso, como un agente del mestizaje cultural; todo ello no solo en términos políticos, sino también estrictamente poéticos.

II. Vanguardia

No es del todo fácil hoy en día sistematizar cuáles son los elementos que definen la práctica de los poetas que presentan vínculos con las vanguardias. Es de no poca importancia partir haciendo alguna referencia a la evolución del concepto y de las ideas de que se compone. Conocida y fecunda es la vertiente desarrollada por Octavio Paz en cuanto a la tradición de la ruptura en la poesía moderna, iniciada en el Romanticismo y concluida con las vanguardias históricas. De este modo, lo moderno no es la continuidad del pasado, sino su ruptura y su negación. La tradición, que existe como un referente claro y fundacional, se niega para producir lo nuevo, que no nos seduce tanto en cuanto a nuevo, sino en lo que se refiere a distinto.

Las vanguardias son la gran ruptura y con ellas se cierra el ciclo que convierte a esta en tradición. Consideradas como el canto de cisne de la modernidad, según Nial Binns, en las vanguardias también podemos ver los prolegómenos de la postmodernidad. A partir de aquí, la tradición se fragmenta, se expande y ya no es la construcción monolítica ni unívoca en contra de la cual cabía la rebelión. Más aún, estamos en un momento donde cada poeta puede construir su propia tradición, lo que no es otra cosa que las aguas turbias de la postmodernidad con su eclecticismo, su expansión incontrolada de la información, su superposición sin prepon-

derancia de los discursos y su inherente fragmentación, tal como Lyotard, Jameson o Anderson nos lo hacen notar.

De esta forma, se introducen cambios fundamentales en las nociones del tiempo, que deja de ser lineal, y del progreso, que se relativiza. Así, si es necesario, como señala Poggioli, entender a las vanguardias históricas como movimientos organizados que crearon doctrina a través de numerosos documentos y producciones teóricas, es importante considerar también que una vez producido el fin de la tradición de la ruptura, los grupos desaparecen como entidades organizadas pero parte de su ideario se incorpora a la centralidad de la cultura.

Por lo tanto, vemos cómo los poetas que hoy aparecen vinculados a las ideas de la vanguardia, no lo hacen desde esas organizaciones y menos aún desde el seguimiento dogmático de sus postulados, como el propio Viñals –y también Antonio Gamoneda— se encargan de manifestar en sus escritos teóricos. Asumiendo la fragmentariedad de su época, cada uno toma su lugar y, de acuerdo con una de las vertientes de la episteme postmoderna, asume la creación de su propia tradición, con importante énfasis en las aportaciones de las vanguardias, pero sin ninguna intención imitativa. También Gamoneda ha expuesto ideas similares acerca de la concepción dinámica de la tradición.

En cuanto a la forma, Viñals hace suyo el aserto de Bonneffoy en cuanto a que la poesía debe inquietar al lenguaje, al tiempo que debe indagar en sus posibilidades constructivas. El desarrollo de una imagen sorprendente vinculada a la asociación inusual —elemento tan caro a los surrealistas y que se origina en Lautréamont—, la yuxtaposición de elementos significantes en el poema que no ofrecen una interpretación unitaria, un sentido del humor cercano al negro… son elementos que caminan en esta dirección. Como lo hacen la incorporación al campo del poema de todo elemento significante para el poeta, la imaginación exacerbada, la ausencia de límites a la hora de concebir la práctica del poema y por la crítica a toda actitud acomodaticia hacia el lenguaje. Estos son elementos presentes en la obra de Viñals y en la de otros poetas contemporáneos que podemos asociar a las vanguardias, como son en el escenario español Gamoneda y, entre los poetas de las generaciones siguientes, Juan Carlos Mestre.

Es interesante introducir aquí estas consideraciones porque nos ayudan a ubicar a Viñals en el panorama de la poesía española actual. Como ya hemos señalado apoyándonos en las ideas de Guillermo Fernández Rojano, José Viñals se resistió, recién llegado a España, a la “normalización poética” promovida por una corriente que llegaría a ser preponderante en la poesía española. Nos referimos a lo que se conoce bajo el nombre de poesía de la experiencia, surgida en torno a

una poética de corte figurativo, conservadora en el uso del lenguaje y francamente hostil hacia las vanguardias y a su legado. Esto se manifiesta en numerosas fuentes, una de ellas escrita hace ya más de una década por Luís García Montero, figura central de esta tendencia y del panorama poético español actual, y que se titula "Una musa con vaqueros". Allí se descalifica y hasta se denuesta este legado al que se califica como irracional, hermético o ininteligible, en defensa de lo que se entiende como poesía de línea clara, al alcance del lector, concepto este último siempre escurridizo y sospechoso.

Y está claro que desde su léxico poderoso que aúna lo sublime y lo escatológico, que es tributario de la alquimia del verbo de Rimbaud continuada luego por los surrealistas, Viñals se encuentra ajeno a todo esto, como lo corrobora la cita de otro buen y antiguo conocedor de su obra, Juan Manuel Molina Damiani: "Su iconoclasia mestiza e irracional está, sin que nadie se dé cuenta, iniciándonos a unos cuantos amigos de aquí, de Jaén, en la tradición de las vanguardias, en su desorden orgánico y terrible".

En lo ideológico, Viñals se refiere a la poesía no como un fenómeno literario, en la línea de Breton cuando este dice: "No tenemos nada que ver con la literatura. El surrealismo es un medio de liberación total del espíritu" (58). Viñals, lejano de cualquier filiación surrealista ortodoxa, alude a la poesía como a una quintaesencia de las actividades del espíritu; entendido el espíritu, en palabras del propio autor, con una aproximación materialista que es una *summa* de las energías del hombre:

> Se dice: la poesía es un género literario. Pues no, la poesía es una actividad artística que poco y nada tiene que ver con la literatura excepto porque emplea los mismos materiales aunque con muy distintos alcances y sentidos […] La poesía es una actividad del espíritu, y esto nada tiene que ver con religión o mística o metafísica algunas. Digo espíritu en un sentido absolutamente laico e inclusive materialista entendiendo al espíritu como totalidad energética que concentra todas las energías humanas: corporales, fisiológicas, genitales, mentales, psicológicas, genéticas, gregarias, individuales, sociales, etc. O sea espíritu como quintaesencia y no como entelequia (*Habla* 26).

En cuanto a lo político, Viñals profundiza en la vinculación de la vanguardia con las ideas de la izquierda entendidas ambas como elementos de progreso, de emancipación y de libertad plena y responsable tanto en lo social como en el arte. Como compromiso ante toda forma de opresión, de fanatismo, de explotación del hombre por el hombre. No podemos olvidarnos de la presencia de este compromiso en los poetas fundamentales de la vanguardia como Vallejo, Neruda o Lorca. Tampoco de la

alianza temporal del surrealismo con el marxismo ni de la práctica poética y vital de hombres como Louis Aragon, Paul Éluard o René Char. Aquí se puede encontrar la vigencia de la afirmación que Octavio Paz hiciera para las vanguardias históricas:

> […] La vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción […] La ambición de cambiar la realidad se bifurca en direcciones opuestas pero inseparables: la magia y la política, la tentación religiosa y revolucionaria […] Arte/ humor, magia/ política son formas que adopta la oposición central arte/ vida (*Hijos del limo* 148).

Más de medio siglo después del fin de las vanguardias como movimientos organizados encontramos no pocos de estos elementos en la práctica poética, intelectual y civil de José Viñals. En su poesía encontramos una erótica —y qué erótica, fisiológica y sublime a la vez—, una vocación política manifestada también en su vertiente ensayística —que también es aforística— y una visión del mundo con una clara vocación de cambio de una realidad social que no deja de oprimirnos, de decepcionarnos.

Son estos elementos —los éticos sumados a los estéticos— los que filian a Viñals con los continuadores, heterodoxos pero sólidos, de ciertas ideas de la vanguardia. Ideas que suponen una crítica radical al concepto de representación y que orientan al lenguaje a la esfera de creación de una realidad propia, “de nombrar lo que de otro modo no sería dicho”, para decirlo con palabras de Gamoneda que, a su vez, están emparentadas de forma heterodoxa con las más antiguas del creacionismo de Huidobro y Reverdy. Ideas que desde el margen pasaron a la centralidad para luego, mediante la operación de la episteme postmoderna, interactuar dentro de la relatividad con que operan los distintos discursos en los tiempos que corren.

Aun desde esa postura, se trata de ideas que subyacen a una parte importante de aquellas obras que se cuestionan críticamente el hecho poético desde su mismo origen en la concepción del lenguaje y que proyectan esta actitud hacia su forma y su espíritu. Obras que asumen su compromiso ético no sólo desde el tema, sino desde mucho antes, desde su misma estructura compositiva. Obras que no sólo no renuncian, sino que reivindican para la poesía los poderes de lo visionario y la casa de la imaginación. Obras que crean lenguaje, en vez de repetir uno ya socialmente pactado y domesticado. Obras como la de Viñals, que fundan unas nociones de realidad que desarrollan rigurosamente.

III. Hibridación

Resulta difícil establecer demarcaciones cuando se trata de alguien tan reacio a las fronteras como José Viñals; por eso mismo resulta interesante detenerse en la correlación que parece existir entre sus ideas sobre nacionalidad y alguno de los rasgos más notables de su poesía (y de su persona), ya que entroncan nuevamente con su concepción vanguardista de la tradición. Toda reflexión acerca de su nacionalidad se lleva a cabo desde la perspectiva de la multiplicidad y la mixtura. Probablemente de todas las manifestaciones hechas por el autor sobre este asunto no haya ninguna más reveladora, por la complejidad de la idea de nación que proyecta, que una de las reflexiones incluidas en *Huellas dactilares*:

> Todos mis mayores por línea materna, incluida mi madre, son extremeños, del pueblo de Losar de la Vera, en la provincia de Cáceres. Por línea paterna, incluido mi padre, todos son catalanes, de Barcelona y Lleida. Así pues, por derecho de sangre, soy español. Habiendo nacido en Argentina, por derecho de suelo soy argentino, es decir, latinoamericano. Conservo ambas nacionalidades y, como mínimo, aspiro a una tercera, la colombiana, pues fue Colombia el país del conocimiento y la más alta experiencia de vida. Pero aquí no acaba la cosa: por razones de significado querría ser también cubano; y francés por ser el idioma de Francia el de mis grandes maestro en poesía; y mucho más —todo, menos norteamericano—, caribeño, por ejemplo, y más concretamente de Guadalupe, donde nació Saint John-Perse. (27-28)

Efectivamente, la complejidad de filiaciones y orígenes de José Viñals parece ser un caso individual de mestizaje comparable sólo al que ocurre en el Caribe. Las relaciones nacionales vacilan, se superponen, se solapan y sólo pueden ser resueltas mediante un ejercicio de voluntad que reúne lo diverso.

Otra breve nota procedente de ese mismo libro presenta la violencia de esta dicotomía con mayor precisión, exponiendo la raíz de uno de los rasgos más notables de la escritura de Viñals: su carácter híbrido.

> Así como hay metrópolis y colonias todavía, tengo yo una nacionalidad metropolitana y otra colonial. Alguna tendrá que prevalecer sobre la otra ya que la contradicción no es soportable. *Homo dialecticus*, soy a la vez tesis y antítesis de mí mismo. ¡Qué síntesis abracadabrante me espera! Síntesis digo porque no me tienta el suicidio. (29)

Vemos en la poesía y en la historia misma de Viñals una tendencia a lo complejo, a la superposición dialéctica de elementos diversos, utilizados para la cons-

trucción de su identidad. En su poesía esta hibridación opera a todos los niveles, incluyendo el lingüístico, formal, tonal, temático; aparece de manera clara en la superposición de lo lírico y lo escatológico, de lo orgánico y lo esencial, de lo culto y lo popular, para dar origen a una voz que se solaza en nombrar con elocuencia los pequeños utensilios que nos rodean, los rincones del cuerpo y su íntima fisiología, al tiempo que hace suya la sabiduría lírica de diversas tradiciones y se las arregla para cargar de ética a su escritura. Es éste el mestizaje vital y literario al que hace referencia Molina Damiani; de él también se nutre la épica simbólica que otorga un oscuro resplandor expresivo a su obra. Una obra donde la ética no es en absoluto contradictoria con una rotundidad lingüística cercana a veces al barroco, que construye para sí una belleza sucia e inteligente.

El rasgo donde quizá la yuxtaposición de mundos sea más evidente es esa contraposición de tonos que hoy es una de las marcas inequívocas de la poesía de Viñals. El lirismo de su aproximación a lo que le rodea, la mirada detenida y celebratoria con que enfoca los objetos en que concentra su atención, no tiene reparos a la hora de cambiar de encuadre y registro; el poema no se detiene en los límites temáticos y léxicos que parecen haber dominado el gusto, a veces un tanto afectado, de la poesía que celebra el mundo. José Viñals relaciona este gusto por el exabrupto y la palabra libertina con su clase social. Esa herencia entra en contacto, y a veces en conflicto, con otro espacio cultural elegido por el autor: el de la poesía. Probablemente no haya poema más ilustrativo de esta actitud que “Dinastías”, incluido en *Alcoholes y otras substancias*, donde después de referirse a alguno de sus ancestros literarios (Artaud, Lautréamont, Lubicz Milosz, Vallejo…), a la familia de tinta a la que voluntariamente se afilia, lleva a cabo una altisonante inauguración de su propio lugar, mediante un gesto nada exento de provocación plebeya: “Y luego vengo yo, que como gallina en pepitoria y eructo sin piedad contra el rostro pulido de la luna”—termina el poema.

Esta posición iconoclasta, que se encara al símbolo por excelencia de la poesía romántica sin dejar por ello de tomarlo como referente, es otro síntoma de la condición bárbara que se halla en la base de su poesía. A veces esta combinación, como ocurre con el producto de algunas hibridaciones, da lugar a monstruos. El autor lo sabe, asume la crítica y da vuelta a la ideología implícita para proyectar la suya propia, irónicamente, hacia lector. Hasta tal punto es así que llama al *alter ego* de *Alcoholes y otras substancias* “la Bestia” y le dota de una naturaleza monstruosamente humana: “Bebe la Bestia pero no acaba de beber, y se chupa los dedos untuosos todavía de margarina funcional, de grasitud del sexo”.

Lo híbrido puede dar a luz criaturas grotescas, esta es la opinión que los partidarios de la segregación y la eugenesia racial han enfatizado tradicionalmente, pre-

sentando las diferencias como fronteras biológicas que no deben, bajo ningún concepto, cruzarse. La cópula “antinatural” de la Bestia y la Dama (su consorte) revierte esta lógica: los seres que pueden acoplarse, reducen en esa cópula las diferencias biológicas, sociales y conductuales, a meras anécdotas. Viñals demuestra poéticamente que lo híbrido no es el opuesto de lo no mezclado, sino, más bien, el concepto que nos hace detectar el sustrato mestizo de todo lo pretendidamente puro. El poeta es un vocero de esa mixtura, aunque no por ello puede tratar de buscar, a veces con angustia, una posición en la que acomodarse, algún tipo de síntesis.

Esta búsqueda del punto de equilibrio toma distintas formas y, sin embargo, no parece conducir a ninguna que le aquiete definitivamente. Podría pensarse que esta tensión es uno de los motores de su creación. Si superamos el escrúpulo purista con que tradicionalmente se han visto las mezclas y aceptamos lo híbrido —en la línea de teorización abierta por Homi Bhabha— como un campo de fuerzas en que las diferencias conviven sin eliminarse, resultara aún más sencillo leer la obra de Viñals desde la perspectiva de lo híbrido. Lo híbrido pone de relieve que la identidad se construye como negociación de diferencias y que la presencia de fisuras no es un signo de su fracaso, sino uno de sus rasgos fundamentales. La fuerza de este concepto reside en su capacidad de abrazar diferencias. Lo híbrido, en parte por su carácter dialógico e irresoluto, se abre a nuevos modelos de interpretación capaces de lidiar con lo que no deja de oscilar entre lo extranjero y lo familiar. Es decir, facilita un nuevo posicionamiento, diferenciado de la comprensión limitada y lineal de las miradas nacionalistas.

El gusto por la cópula “antinatural” que hace relamerse a la Bestia explica también su continua identificación con los animales. Originalmente la palabra híbrido surge del campo de la biología para definir el resultado del cruce de especies distintas; botánica y zoología son también campos significativos para rastrear estas ideas en la poesía de José Viñals. La relación con la flora y, sobre todo, la fauna es una de las maneras de localización que aparecen reiteradamente empleadas en su poesía. Los animales y las plantas son de un lugar, de un espacio específico, y se dan solo en él ya que estos dependen de un ecosistema localizado. En el poema “España” del libro *Alcoholes y otras substancias*, el país se identifica mediante la mención de, entre otros animales, la cigüeña, la golondrina, las grajas, los vencejos, el lince, el muflón... “Cementerio marino”, de *Milagro a milagro*, caracteriza los parajes andinos por sus árboles “la araucaria, el alerce, el pino azul”; en un poema central de ese mismo libro, “Espejo espejo”, la mención de flora y fauna sirve para iniciar una compleja e inconclusa contraposición entre Latinoamérica y España:

> Bastaría la urraca, aquí blanca, allí negra: ¿Dónde es aquí y allí? Bastaría la urraca, si sólo se tratara de ornitologías. O de faunas y flo-

> ras. Bien, aquí la clemátide, allí la madreselva. ¿Dónde aquí, dónde allí? Aquí el ciervo y el lobo; allí la llama y el guanaco; aquí el ñandú, allí la ardilla y la cigüeña, allí la ruta de las migraciones. Bastarían sin duda, ¿pero cómo pueden bastar cuando no bastan?

El autor ha dado las claves de la profunda relación que existe entre estas referencias medioambientales y el entorno inmediato de las palabras; esta mención de especies aborígenes se conecta de forma explícita, en una entrevista concedida por el autor, con el proceso de adaptación a la poesía escrita en España.

> Al perder contacto con los orígenes, no has perdido solamente ciertos signos del lenguaje, del habla, has perdido, además, una flora, una fauna, una geografía. En España hay un pájaro muy bonito, la urraca, que es negra con manchas blancas. En Argentina está también la urraca pero es gris clarita, casi blanca con manchas negras, exactamente lo opuesto, como el negativo y el positivo de una fotografía. Al perder el contacto con el mundo originario pasan muchas cosas esenciales; tienes que buscar un nuevo aprendizaje, tienes que hacerte cargo de que aquí existe una oropéndola que no existía en tu geografía. Tienes que entrar en universos que son nuevos, y que son nacionales, y así se vuelve enriquecedor el proceso de extranjerización, no de otra manera. […]. (“Entrevista con el pájaro”)

Es decir que, finalmente, sus apuntes de naturalista condensan una reflexión acerca del cruce de fronteras y la adaptación a nuevos territorios culturales.

Pero la fauna autóctona no es la única que encuentra lugar en su poesía. Junto a lo que sólo se da en cierta geografía, aparecen los animales domésticos que acompañan a sus dueños en los cambios de lugar y se adaptan, como estos mismos, a los nuevos entornos. El pájaro, que figura en su poesía y sus narraciones constantemente, es un buen ejemplo de esta presencia hogareña, pero para lo que interesa ahora, el más significativo de los animales de labor y recreo podría ser el caballo. El caballo de los poemas de Viñals no es un símbolo preciso e inequívoco, cuyo sentido pueda reducirse de manera sistemática a un referente en clave personal o geográfica, sino un nudo que junta múltiples hilos poéticos. Hay, sin embargo, ciertas connotaciones a menudo ligadas a la mención de este animal que hacen que su aparición traduzca ciertas expectativas. Viñals ha comentado, en la entrevista realizada por Manuel Hermoso Anguita, el fuerte vínculo sentimental que enlaza la memoria de su infancia y el recuerdo del caballo. “Fue una infancia absolutamente feliz cuyo recuerdo, el mejor de todos para mí, son los caballos, y especialmente mí caballo Lobuno, porque tenía piel de lobo y era una maravilla de animal.”

Esa misma emoción empapa cualquier referencia al caballo en el poema. De diversas formas el caballo lleva al poeta hasta el espacio mítico del origen: origen en términos geográficos (es el “caballo de Sudamérica” del poema “zoo”), temporales (es el caballo de la infancia), sociales (el animal que acompaña a los trabajadores del campo), y también en términos propiamente poéticos. En el poema “A caballo” el ritmo, que se diría surgido del recuerdo de los cascos galopantes, impulsa uno de los raptos líricos más sobrecogedores de su obra: ese ritmo es traducción prosódica de un espacio primigenio, casi cosmogónico, que el autor ha sabido hacer poema; ¿será ese también “el embrión de la música” que sostiene los arrobamientos con que sus poemas celebran los impulsos vitales?

Es tan intenso el vínculo entre poeta y caballo que, también aquí se produce una especie de coyunda bestial. No son infrecuentes los pasajes donde caballo y poeta intercambian sus atributos. En *Elogio de la miniatura* el poeta se aproxima a la naturaleza de su bestia: “Por instinto de lo sagrado mi caballo no relincha de noche. Si se escucha un rebuzno ése soy yo”—dice. En este poemario la relación entre autor y cuadrúpedo se lleva a la categoría de marco narrativo, pues sus páginas describen una especie de viaje final a lomos de su caballo que se inicia al despedirse de la antigua casa de adobe y del prostíbulo de su pueblo natal. En el transcurso de este viaje ambos van igualándose hasta el punto de que el poeta llega a creer que se convertirán en uno: “Yo sé que poco a poco seremos el Centauro. Él pierde más que yo, pues pierde su cabeza que dibujó Durero. Y yo gano en leyenda, que no es poco”. Esta identificación es un nuevo modo de expresar la característica mezcla de modos de ser y conocer que cruza la obra de Viñals. El poeta y su caballo no sólo establecen la tradicional relación jinete-montura, sino que también son capaces de invertirla.

Pero si ambas situaciones expresan hasta qué punto estas dos lógicas de especie distintas quieren coordinarse, también muestran que la síntesis finalmente necesita un reajuste interminable. El lugar de encuentro entre la intuición del animal y la cultura libresca y refinada del poeta, es el desplazamiento mismo; sólo el nomadismo justifica su asociación. El título elegido por el autor para la presente antología es, de nuevo, un signo más de la importancia de esta figura; una vez más, el caballo espera, casi dentro de la casa, a que se inicie el viaje. Poeta y caballo tienen sus propias inclinaciones y querencias, pero su cercanía fortalece la naturaleza híbrida de ambas criaturas, sin llegar a unificarlas ni resolverlas. En cualquier caso la facilidad con que se compenetran ambos seres tiene que ver con uno de los logros fundamentales de la poesía de Viñals: la capacidad para yuxtaponer tradiciones.

IV. Tradición mestiza

Las tradiciones operan de una manera interesante en la obra de Viñals. Tributario por origen de la gran lírica española, este interés pronto se expande, por su filiación latinoamericana, hacia una de las fuentes que mayor influencia ha tenido en la producción poética del continente en el siglo XX, cual es la tradición francesa; esta es, por lo demás, la lengua en que se desarrolló una parte fundamental de la obra de las vanguardias. Así, Viñals reconoce como suyos a Quevedo, a Góngora y a Lope al tiempo que a Antonin Artaud, Lautréamont y Saint John Perse, elementos que podemos reconocer en su producción. Porque el poeta es consciente del primer español que escuchó, el peninsular, de los primeros poetas que cayeron en sus manos, los clásicos del siglo de oro. Como también es consciente de haber crecido leyendo poesía traducida —muchas veces mal— del francés y del inglés, lo que se refleja en la sonoridad de su obra. Música y ritmo alejadas de la tradición clásica española con la que conserva, sin embargo, un parentesco de alto lirismo en ciertas imágenes y espacios referenciales.

En el ya citado poema “Dinastías” vemos cómo “el rostro pulido de la luna” es una imagen clásica que podría figurar en cualquier soneto del siglo XVI o XVII. Frente a él, está el poeta que eructa tras una comida apetitosa, que se carga de la otra vertiente que la poesía del siglo XX ha ido recogiendo en su tránsito y que tiene relación con la expansión de los horizontes referenciales y expresivos hecha por las vanguardias que sacaron a la poesía de su redoma de cristal para encontrarla en todas partes: en los astros y en el desaguadero. Vertiente que sigue encontrándose en las poéticas que reclaman para la poesía el lugar propio de una práctica civil, cotidiana y ética como el Neruda de *Caballo Verde* cuando reclama una poesía de las cosas gastadas por la mano del hombre. O de Nicanor Parra cuando dice: “la poesía está ahí para que el árbol no crezca torcido”. O de Joan Brossa cuando logra un magnífico poema transcribiendo a la página del libro una cuenta de restaurante. Estas referencias a lo cotidiano están, desde luego, a años luz de las concepciones reduccionistas de lo real y de la inteligibilidad que imperan en cierta poesía española contemporánea, de cuya práctica Viñals y los poetas en los cuales podemos rastrear la influencia de las vanguardias se encuentran en los antípodas.

Viñals sabe de esto y lo aplica en un ejercicio propio de la postmodernidad. No renuncia a la belleza clásica sino que la fragmenta, la combina, proletariza su hermosura que, sin embargo, se mantiene inmaculada dentro del torrente visceral y hasta escatológico de su obra. Así, Viñals es capaz de encontrar poesía en las aves exóticas y en las más oscuras funciones de la fisiología diaria. Y en muchos más espacios y de muchas más formas, pues tal como él mismo dice:

> [La poesía] es voluntaria y consciente, pero también, y al mismo tiempo, involuntaria e inconsciente, racional e irracional, real e imaginaria, verdadera y ficticia, prístina y perversa, esforzada o lúdica. Exactamente como el hombre o mejor aún, como el hombre y la mujer, amantes u hostiles, copulando o detestándose. (*Habla* 28)

El poema como imagen de la relación cotidiana y sexuada de la pareja, está muy lejos de ser coyuntural en la obra de José Viñals. Podría hacerse una antología teniendo solamente en cuenta los poemas que tratan del deseo y la sexualidad; en ella nos encontraríamos con algunos de los más representativos de su obra y las reflexiones sobre este asunto podrían llevarnos a conclusiones no muy distantes de las expuestas en esta introducción. La asociación poema-pareja mete en la misma cama a la escritura y al cuerpo, al amor (romántico) y al sexo (antiromántico), a la creación (arte) y la procreación (vida). Así, esta asociación también nos da la posibilidad de re-imaginar el tema de las tradiciones en términos de mestizaje. En este campo, y tal vez de forma más marcada que en ningún otro, se observa esa capacidad de abrazar movimientos contrapuestos que caracterizan a lo híbrido.

La pulsión sexual omnipresente en la obra de José Viñals oscila entre lo foráneo y lo doméstico en una posición ambigua, contradictoria, que se presenta, para delicia de los lectores, en imágenes que van de la procacidad a la ternura con escala en todos los grados intermedios. Además de darse cuenta de inmediato de que la celebración el deseo es un componente central de su poesía, el lector podrá percibir que este se proyecta en direcciones contrapuestas: de un lado hacia lo cotidiano y hogareño, y de otro hacia lo inusual y exótico; lo familiar y lo foráneo vuelven a asociarse en un impulso que tiene más de amalgama que de síntesis.

Hemos señalado que la familia ocupa en la obra de Viñals un espacio de gran importancia tanto en el universo temático, como en las referencias paraliterarias que rodean a los textos; su obra está salpicada de dedicatorias, menciones y citas alusivas a su mujer, a su hermano, a sus hijos e hijas, a sus nietos y nietas, a sus amigos... Uno de sus libros de relatos, *Ojo alegre y viejísimo*, está enteramente dedicado a la exploración del entorno familiar. En “De amigos vengo”, última de las secciones de *El túnel de las metáforas* las referencias a ese mismo ámbito se convierten en el protagonista. La poesía, su ejercicio y su lectura, es en sí misma una genealogía que localiza la voz del poeta.

La vertiente erótica de su poesía también celebra lo hogareño, lo conyugal, como queda claro en la ambientación de buena parte de los poemas de *Alcoholes y otras substancias* o en “Mujer de amor con mi apellido”, incluido en *Animales amores, parajes y blasfemias*. Esta faceta tampoco se aviene a las expectativas que al

respecto suelen satisfacer ciertos discursos conservadores e incluye en su despliegue de intimidades aspectos censurados por la moral al uso. Las relaciones sexuales en la familia no son solo relaciones filiales ni conyugales. Los poemas de Viñals llevan el tema a su paroxismo y merodean provocativamente en torno al escándalo; incluyen menciones al sexo solitario o al sado-masoquista, e incluso fantasean con el tabú del incesto; *El amor* ofrece perlas de ambigüedad hogareña, por ejemplo en “Aire de familia”, “Riña de solitario”, “Punching ball”, “El tratante”, “Thamar y Amnón”, “Novia”…

Pero, por contraposición al deseo, digamos, endogámico, actúa otra fijación en sentido contrario: la atracción por aquello que es inusual y lejano, por lo foráneo y peregrino. De esta forma vemos cómo en buena medida el objeto de su deseo se fija en mujeres de pueblos nómadas y oficios itinerantes, como ocurre en “ONG de ojos verdes” o en “Trashumante”—también incluidos en *El amor*. A veces lo familiar y lo foráneo se entrelazan en una apariencia de resolución. Pero cuando lo doméstico y lo errante se acoplan tienden a dar como efecto la sensación de desorientación, angustia y pérdida que la presencia del amor mitiga pero no sofoca. Así ocurre en el poema “Aquellos andenes”, de *Milagro a milagro*, o en “Nupcial”, incluido en *El amor*, donde la coincidencia de estos ambientes deja paso a cierto aire de pesadilla.

Cuando los opuestos se acercan se hace perceptible la tensión. El erotismo pone en juego de esta manera una compleja relación con la propia identidad y con los modelos que la forman. Del mismo modo que en lo que tiene estrictamente que ver con lo poético, su atracción por lo inmediato y por lo desconocido deja su poesía expuesta a la libre circulación, hace de ella un espacio ideal para el tránsito de todo tipo de bienes y personas.

V. El poema es forma

Pero sería simplista intentar explicar esta actitud y estos temas por razones meramente biográficas. El viaje, la oscilación del deseo entre los familiar y lo lejano, los lazos fraternales que tiende en la creación del poema, son, además de indicios de cierto estar histórico, una poética. La elección de temas, la elección de enfoques, la elección de ritmos y fraseos, la elección de palabras, sea cuál sea su sentido en el universo inmediato del poema, suelen adquirir otro tono poético más extenso: son forma. Viñals demarca su propio lugar literario en términos genealógicos, familiares. Por otro lado, asocia su búsqueda poética con el mismo tipo de deseo fugitivo y cambiante presente en su impulso amoroso; en poemas como “Fugitiva”, de *El amor*, no se sabe, de hecho, si el objeto de su búsqueda es poé-

tico o erótico; en realidad, sexualidad, viaje y política no son coartadas para el poema, sino un aspecto integral de su escritura.

Al mismo tiempo que proyecta lo poético al espacio ilimitado de la experiencia vital, el poeta enfatiza la importancia del material que manipula, se afinca en una forma. La forma expresiva de la obra de Viñals, en especial desde *Alcoholes y otras sustancias*, el libro que cierra su fundamental *Poesía reunida* publicada en España en 1995 y que reúne su obra escrita entre 1963 y 1993, se ha ido decantando claramente hacia el versículo que da origen a la prosa poética. Prosa que, si bien presente desde sus orígenes, parece transformarse en su canon expresivo. La prosa es un buen receptáculo para el que creció escuchando traducciones al tiempo que no renuncia a la belleza clásica de la tradición, fragmentada, sólo uno de los referentes a los que apela su poesía a la hora de lo sublime. Prosa que refleja el rigor y la sistematicidad de su ejercicio escritural que, ateniéndonos a la vieja fórmula, lo ubican entre los poetas que son conscientes y que se interesan por el lenguaje en el que se expresan; esta es otra de las características que lo emparentan con algunos de los más exigentes ejercicios poéticos producidos en la órbita de las vanguardias.

Hemos señalado cómo, desde el comienzo, la forma expresiva del versículo y la prosa ha figurado como una de las claves en la obra poética de Viñals. En su primer libro, *Entrevista con el Pájaro*, ya es la forma predominante y se apodera de toda la escena en el siguiente, *Coartada para Dios*, ambos publicados en Argentina en 1969 y 1971 respectivamente. Esto se mantiene en los libros escritos en Colombia a comienzos de la década del setenta para interrumpirse en los primeros producidos en España, *Telón de Boca* y *Doble concierto para laúd y fémur.* En estos aparece el verso, generalmente corto en composiciones de cierta extensión, lo que Jasón Wilson sugiere puede deberse al reencuentro directo con la tradición española y a la entrada de la música como temática en la poesía de Viñals.

Sin embargo, es con el tercer libro escrito en España —justamente el que cierra su *Poesía Reunida*—, *Alcoholes y otras sustancias*, donde la prosa parece transformarse en el canon expresivo del autor a través del cual logra una sólida continuidad lingüística y unas señas de identidad rotundas. Esto se ve confirmado con la aparición posterior de libros fundamentales como son *Animales, amores, parajes y blasfemias* (1998), *Transmutaciones* (2000) o *Milagro a milagro* (2001), donde la prosa se consolida como su forma de escritura alcanzando un grado de identificación notable con su obra, de la que es uno de los elementos esenciales. Esto tiene sólida continuación en el volumen *He amado* (2005) que recoge once de sus últimos libros.

Hay una excepción con respecto a la prosa amplia como el canon del sistema poético viñaliano. Y es una apertura a la brevedad. Así, nos encontramos con las líneas de *Elogio de la Miniatura* (2001), con los versos muy breves de poemas, también breves, de *Túnel de las Metáforas* (2003) y un segmento de *Arte de Forja* (2005) y *El silencio y las grietas* (2006). Los dos primeros, escritos en momentos difíciles en que el estado de salud comprometió seriamente la vida del poeta, se centran en la temática de la muerte, del paso del tiempo, del final, pero a pesar de su alejamiento formal de la hegemonía de la prosa no suponen una ruptura del sistema expresivo sino su enriquecimiento. Pues aún en el espacio breve de su miniatura son capaces de sustentar la vastedad de la palabra poética de Viñals. Son capaces de acoger simultáneamente a lo etéreo y a lo fisiológico y abundar en las imágenes inusuales y poderosas que dan forma a la poesía viñaliana, en las que encontramos las mismas familias de adjetivos y la hibridación temática que le dan forma. Podríamos decir que estos libros construidos y orientados a la brevedad son una aproximación a la vez ontológica y fisiológica a la muerte como nos lo deja notar este poema de *Túnel de las metáforas*:

Son estorbo
las vísceras.
Es estorbo
la orina.
Y la sangre.
Y el alma.

Y es que la prosa le otorga a Viñals todo el espacio que necesita para desarrollar su expresividad compleja y cargada de referencias multidirecionales que crean incluso cierto barroquismo expresivo. Si la forma es tan esencial como cualquier otro de los componentes de la obra, podemos decir que la prosa opera como el crisol que le permite realizar su prodigiosa operación de hibridación y de mestizaje. La que le ayuda a construir su poesía cargada de elementos y elaborada en torno a un lenguaje rico y hasta exuberante pero nada carente de dinamismo. Y es que no es fácil acertar con la compleja amalgama lingüística que maneja Viñals; con la cantidad, por ejemplo, de adjetivos empleados que constituyen verdaderas familias y que estructurados en torno a la asociación inusual producen la rica gama de imágenes que es una de las características de la obra. Y es la prosa la que otorga el espacio, el medio para que esta alquimia prospere.

Al mismo tiempo, no hay que olvidar que en la poesía moderna el ritmo sujeto a la musicalidad propia del metro y la rima ha dejado espacio al ritmo que otorgan las ideas. Y también las imágenes, lo que es muy marcado en la obra de Viñals. De esta manera la prosa encuentra sus formas rítmicas propias no sujetas a un sis-

tema preestablecido sino que las obtiene en su propio proceso de composición. La prosa una vez más, con su prosaísmo, es el medio adecuado para la incorporación de elementos éticos y estéticos propios de esta procedencia. Y es que otra de las operaciones de ingeniería poética bien resuelta a través del formato de la prosa es la incorporación de todos los referentes éticos y hasta políticos que subyacen a la obra sin hacer que esta se acerque a lo que se denomina como poesía social. Pero poético, lo político está ahí, como arte de la amalgama. Y es que este concepto no es un mero recurso retórico para referirnos a su trabajo, sino que se acerca a lo que es un elemento distintivo de éste, como su condición material, cargada de elementos y texturas —el mismo autor usa la metáfora pictórica para referirse a su obra— a bordo del ancho espacio de la prosa. Esto se transforma en un signo identitario que otorga a la obra una condición de sistema. De sistema expresivo.

VI. La forma como hibridación

La forma es el espacio final de todas las referencias que pueden hacerse sobre cualquier poesía consciente de sí y, definitivamente, sobre la poesía escrita por José Viñals. No hay manera de desentenderse de la identificación que se establece entre ésta y los contenidos que puedan leerse en ella. En este sentido hay que llamar la atención sobre el hecho de que también en las consideraciones que se han venido haciendo en torno a la hibridación se entiende un presupuesto formal, porque, como ha teorizado Mikhail M. Bajtin en relación a la novela, lo híbrido es forma.

Uno de los rasgos formales en que venimos insistiendo, la contraposición de tonos y registros propio de sus poemas, queda perfectamente caracterizado en el sentido estilístico, lingüístico que Bakhtin dio al término:

> ¿Qué es la hibridación? Es una mezcla de dos lenguajes sociales en los límites de una sola expresión, un encuentro, en el espacio de una expresión de dos conciencias lingüísticas diversas separadas la una de la otra por una época, por diferencias sociales o por otro tipo de factores. (358)

El lector tiene la oportunidad de encontrar ejemplos en el lenguaje de Viñals de esa cohabitación poética de términos, tonos y perspectivas linguísticas diferenciadas (desde la perspectiva social, nacional e histórica) en movimiento simultáneo de coalición y antagonismo; su poesía une voces de tal modo que se desenmascaran la una a la otra y se produce esa “iluminación de un lenguaje gracias al otro” de que habla también Bakhtin, una clave dialógica que se pone en práctica a lo largo de cinco décadas de creación y que afecta a todos los niveles poéticos. Viñals ha

resumido su estrategia creativa en una concepción de la prosa poética como lugar (conflictivo) de reunión de lo diferente en un espacio lingüístico común.

> Se trata de incluirlo todo y darle carta de ciudadanía; en el versículo incluso hasta lo grosero… Y reivindicarlo. Todo en el mismo lugar. Uno espera poder decir cosas que no han sido dichas, percibir situaciones muy "humanas". Es más, podría ser mucho más preciso y decir, situaciones sociales, sociopolíticas, socioculturales… diría incluso cuestiones de clase —clasistas, en consecuencia— que todavía no están a la luz del día. [En el poema "Mujer de amor con mi apellido" publicado en *Animales, amores, parajes y blasfemias*]… está todo el mundo mezclado, el semen, la mierda, la espiritualidad, la gracia… Y bueno, eso es lo que me toca a mí, es lo que me ha tocado en el reparto, y es lo que yo percibo. ("Entrevista con el pájaro")

Esta tumultuosa reunión de opuestos no se ofrece solo como resultado de la escritura, sino también como parte del proceso del que surge el sentido del poema. Es en el espacio de la lectura donde el poema toma cuerpo como debate y desafío. Esta relación, en la que el autor invita a que se le desautorice, está incentivada por la poesía de Viñals desde sus primeras obras; de este modo estos títulos funcionan como una especie de advertencia inaugural para los que se animen a continuar la exploración de su escritura. Esta crítica inmanente deriva de una práctica concreta de esa concepción mestiza de la poesía y aflora al ofrecer un texto que no reprime los desencuentros, también a nivel textual. Algunos ejemplos:

"Coartadas", incluido en *Coartada para Díos*, simula una serie de demostraciones y contrademostraciones de un idea aberrante encabezada por esta primera frase: "Permítame probarles que usted no existe". En *Jaula para Juan*, "Arte y oficio del engaño" nos alerta de la sencillez con la que seremos manipulados pues "La más perfecta mentira es […] aquella que es idéntica a la verdad"; en "25 de mayo" y en "After shave" provoca el desacuerdo entre las distintas afirmaciones ofrecidas en el poema, al hacer un recuento equívoco o una etimología intencionadamente errónea ("lubricanus (*lubri*: perro; *canus*: lobo)", cuando la correspondencia etimológica es exactamente la inversa lubri: lobo; canus: perro). "La hora de la verdad", que aparece entre los últimos poemas de *72 lecciones de ignorancia*, se abre con una provocativa metáfora respecto al lector: "Llegados a este punto, con mi lector bien toreado, con toda su noble animalidad obediente a las gracias y caprichos de la muleta […] entro a matar". Dicho de una vez, el autor pone en práctica todo tipo de argucias y trucos para desenmascarar al lenguaje, espabilar al inocente y agitar al lector.

Su primer libro, *Entrevista con el pájaro* está estructuralmente determinado por la contraposición de dos planos: el de las voces del impostor (un discurso apa-

rentemente analítico) y el contenido torrencial e intuitivo de sus poemas. En la versión original ambos elementos aparecían intercalados de forma que lo sentencioso del "impostor" se enfrentaba al flujo sensorial de los poemas. Aforismo e imaginería visionaria compiten ante el lector que no puede concluir nada sin un difícil ejercicio de posicionamiento; el libro dificulta cualquier pacto acomodaticio ya que, de entrada, nos advierte que "Toda respuesta es una impostura".

Pero probablemente el poemario más emblemático de esta actitud es *Jaula para Juan*. Todo él está pensado como el diálogo con un enigmático interlocutor con cuya presencia la voz poética especula mientras trata de hacerle (de hacernos) entrar en el poema mediante actos de identificación y provocaciones de diversa índole. La voz, como la de esos pájaros hogareños que aparecen una y otra vez a lo largo de toda su obra de Viñals, es un señuelo que incita primero a entrar en la jaula y, después, trata de pactar con el lector aprisionado una salida que libere a ambos en el mismo movimiento. El autor hace que el lector no sea un receptor pasivo, sino un curioso a cuyas preguntas el poema se adelanta; así, es el interlocutor quien parece marcar el avance y el sentido del diálogo. Su narrativa ha desarrollado brillantemente esta misma técnica en obras como la novela *Padreoscuro*: registro de voces rurales que el autor-entrevistador anota y a través de cuyas distorsiones y singularidades llegamos a conocer del impulso original que le lleva a la escritura. Como variantes de esta estrategia cabría entender también el planteamiento de un gran número de sus poemas, que se articulan como testimonio o confesión de un yo ambiguamente ficticio —¿la voz de un personaje?— donde, simultáneamente, acaece un proceso de ficcionalización del oyente —¿reinvención del lector? El poema modela la identidad de los que nos asomamos a él, nos hace cómplices de sus miserias y compañeros de sus grandezas.

La primera víctima del desplazamiento hacia el lector es la autoridad misma del discurso, ya que éste deja de estar legitimado por la posición protagonista que otorga la escritura y depende de la respuesta crítica que nosotros nos vemos compelidos a realizar. "Técnica perfecta para empezar un libro", el último poema de *72 lecciones de ignorancia* es ejemplar para entender este intercambio de posiciones entre el lector y el autor:

> […] solamente resta que usted me diga cuanto me queda por decirle.
>
> Vale decir: escucho

El autor escucha, se hace receptor de lo que el lector tiene que decir. El intercambio hace que la escritura pueda ser transitada en ambas direcciones: del yo autor al yo lector, pero también a la inversa. Los de Viñals son textos libertarios que

sacan al autor y al lector de la jaula forjada por las instituciones literarias para coartar el vuelo de la poesía. Su estructura ya no impide el paso de nadie, ante este poema no hay bárbaros ni ciudadanos de segunda: “Nadie es responsable de la clase de poesía que llega a los pueblos sin aduana”.

Siguiendo con esta lógica, podemos notar cómo el poema nos sitúa reiteradamente del lado femenino haciendo de nosotros, de acuerdo a la compleja imagen de la mujer que surge de los poemas de Viñals, objeto y sujeto de seducción y conquista. Si, como ha señalado Wilson, en su poesía “Ella, la otra (la mejor versión del otro) pone en tela de juicio al escritor” (23), sus poemas se convierten en una especie de conversaciones con extraños en la que el autor, desautorizado por su propia convicción, cede su lugar al otro (sobre todo a su versión mejor). La importancia de este estar abierto a la palabra ajena queda manifestada en la cita de Elias Canetti que precede a, precisamente, *Conversaciones con extraños*; de esa cita proviene título para esta inclasificable colección de opiniones encontradas (en todos los sentidos de la palabra): “Lo más importante es hablar con desconocidos. Pero hay que ingeniárselas para que ellos hablen, y el papel de uno es hacerles hablar. Cuando esto resulta imposible, ha empezado la muerte”. Vivir, según esta fórmula es propiciar las palabras del otro; el poema es el espacio donde se reúne la diferencia, donde yo y otro se encuentran.

VII. Lo híbrido como forma de vanguardia

La coincidencia de esta poética con las bases teóricas utilizadas por Octavio Paz para dar cuenta de lo que es característico de la razón poética de la modernidad, y más concretamente, de la línea que va desde el romanticismo a la vanguardia, ayuda a entender cómo, finalmente, la apuesta de Viñals puede manifestarse formalmente en sus poemas.

Para Paz la significación de la poesía deriva de su capacidad para dar respuesta al deseo irrenunciable de los seres humanos de ser sin contradicción en un mundo que otras formas de conocimiento presentan como ajeno: “La ‘otredad’ constituye su manera propia de ser. El hombre se realiza o cumple cuando se hace otro” (180). Encontramos en esta forma constitutiva el mismo tipo de paradoja que se ha puesto de manifiesto en la lectura de la poesía de Viñals desde los presupuestos de la hibridación; en ambos casos el sujeto pone en tela de juicio su identidad y los referentes espacio-temporales mediante los que se incardina en el mundo a fin dar cuenta de sí mismo y de los demás sin incurrir en simplificaciones:

> La otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello. (266)

De esta forma la poesía se enfrenta a la lógica binaria que preside el pensamiento analítico, que reduce el mundo a una serie de disyuntivas entre las que debemos optar: aquí/allí, sí/no, yo/otro; exactamente el tipo de situación que Viñals denuncia desde el inicio de su obra con una máxima como la incluida en *Entrevista con el pájaro*: "Todas las disyuntivas son falsas porque tienden a ocultarnos la mitad de la verdad". Superar este maniqueísmo, llegar a una reconciliación que no implica reducción ni transmutación de la singularidad de cada término es, precisamente, lo que la poesía logra mediante una manera de conocer materializada en una forma particular de escritura, aquella que operando mediante imágenes nos permite decir al mismo tiempo algo y su opuesto. Según Paz:

> Cada imagen —o cada poema hecho de imágenes— contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos (...). Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular (...). Al mismo tiempo, esto es aquello: las piedras son plumas sin dejar de ser piedras. (98-100)

Así, lo que para Paz es la clave que da razón de ser a la poesía de las vanguardias, coincide con lo que, leído desde la hibridación, opera en la escritura de José Viñals. El poema como espacio de reunión de tonos y registros contrapuestos, la apertura del poema hacia el otro, el cuestionamiento de la simplificación a la que ciertos modelos literarios, políticos y sociales nos someten, la búsqueda de formas poéticas que den cabida a esa liberación… pueden verse inscritas en el centro de una tradición a la que el autor se afilia de forma crítica y original. Actualizada y replanteada desde la atalaya "bárbara" de su poesía, en el contexto transcultural de la Latinoamérica y la España de la última mitad del siglo XX y de principios del XXI, la poesía de José Viñals actualiza y replantea en términos propios la capacidad de la poesía para comprender sin tapujos ni componendas lo que somos y lo que nos rodea, para transformar el mundo a través de la palabra. Nos conmina a entrar a saco en él "como bárbaros, sin condicionamientos culturales, sin prejuicios, sin preconceptos, no colonizados, libres". Hagámoslo con él. Es posible.

SELECCIÓN DE POEMAS
(1958-2006)

José Viñals

Quiere que invente…

Quiere que invente
como una escoba una palabra
para barrer los nichos del lenguaje
y un niño dentro de la escoba
dentro del niño un río
y en el río una ojera para los buzos
y en el buzo un martillo
y en el martillo un ojo
de escarabajo muerto por asfixia
y dentro un girasol desobediente
y dentro un pueblo de arlequines de pies de hojas de libro
dentro el balido de las cabras y un caramillo errante envuelto en lienzo hospitalario
dentro una espuma que agoniza de boca de cereal pastor de lunas descarriadas
y dentro de la espuma un mapa cómplice
de prados anchos como mejillas y ciudades innobles rodeadas de mendigos
y en el mapa alfileres con cabezas fragantes como delitos de inocencia como frutas promiscuas en la bodega de las barcas de carga
dentro del alfiler el buen veneno de la aurora
y dentro del veneno el tropel de caballos leonados por el fulgor del miedo de morirse.

Quiere que invente una manera de cantar de rodillas
y estar de pie en el episcopado de la tarde
a la hora en que sale a pastorear la estrella nueva
y el alma se recluye en la boca de cieno vagabundo de la oruga terrestre.

Quiere que extinga los viñedos
del nombre que decae de padre a padre,
cada vez más otoño y podredumbre, descascarado en la garganta
sin ebriedad del árbol de jilgueros sordomudos

cuya semilla ultramarina duerme en la piel de toro
sacrificada sin orgullo tres siglos antes del bramido de su muerte terrible,
sobre el estiércol blanco de la harina de los oficios patriarcales.

Quiere que escupa mi josé apolillado,
las amistades del bautismo
donde un agua sin pez sin tempestades
se derribaba entre mantillas.

Quiere que me encaballe en la blasfemia
que me lance a galope sobre el asfalto de los rostros
que me encabrite sobre el trono del rey mediocre del granero de pueblos con estirpes viscerales
que enlode los jardines y el infame jazmín de la que ama
la soledad de su esqueleto de virgen intocable
que me meta en cenizas y patalee en charcos de fragancias
civilizadas e incorruptas.

Quiere que siembre espantapájaros
en la almáciga de víctimas oscuras,
que me encapulle en la indecencia
y me vuelva feroz contra mis dientes,
la presa alada que persiguen,
y su rencor contra la huida del poema,
luminosa y abyecta.

(de *Entrevista con el pájaro*)

Él degüella…

Él degüella los ojos del potrillito nuevo de la tarde. Su gran cuchillo de matarife vendimia la uva rubia, temprana y agria en los racimos estelares.

Con mano oscura pliega el heliotropo de su turbia sombrilla y, con un peso de tropel de elefantes, la quilla ahumada embiste el cadáver flotante de la gaviota más blanda que un pañuelo.

Cae el ave fosfórica atravesada por la espadaña de los astros y muge como un toro recién castrado en los vapores de la orina y el lodazal amarillento de las voces bestiales acorraladas por el sueño.

Mi cabeza, pervertida por los deseos, se humilla sin escándalo y mi lengua, prolija como una alfombra de palacio, viene a servir de estercolero celebratorio, de crónica asquerosa para el pájaro-rey defenestrado de su imperial, futuro y dulce sino sobre las frentes de diamante, cuando el día en penumbras, lleno de edades y de ruinas, se coma lentamente su mano de langosta.

(de *Entrevista con el pájaro*)

Carruaje en el umbral

El hombre del tilbury se detuvo a mi puerta y desenganchó el caballo. Venía rapado y creo que descalzo.

Tilbury, tilbury –le dije– ¿cómo es posible que posea usted un carruaje tan antiguo?

Usted no se asombra –me contestó–; a usted solamente le molesta que mi coche sea designado con una palabra inglesa.

Unció nuevamente el animal a las varas y se marchó dando un latigazo en el umbral.

Tilbury, tilbury. A veces no descubre uno la identidad de sus visitantes.

(de *Coartada para Dios*)

En el nombre del pan

Quizá su nombre sea el nombre del hambre. Quizá no sea el símbolo de todos los alimentos sino la representación de todas las hambres. Quizá no sea una respuesta sino una pregunta. Quizá pueda ser multiplicado.

Quizás ella no sea el amor sino quien ayuda a amar. Quizás ella sea la que alimenta el hambre, la que propone el pan, la que multiplica las preguntas. Quizás ella sea el hambre del hambre, la que reunifica el pan.

Quizá la vida no ha comenzado todavía. Quizá su nombre sea una de las conjeturas de lo posible. Quizá sea la pregunta de las preguntas. Quizá sea lo único que sucede. Quizá pueda ser revelada.

Quizá Dios sea el verdadero usurpador del pan, la única respuesta premeditada por la muerte. Quizá pueda ser destituido por la pregunta de las preguntas. Quizá vuelva a ser hombre.

Quizás el hombre sea la única revelación de lo posible.

Quizá se necesite a Dios para descifrarlo. Quizás el amor. Quizá la vida.

(de *Jaula para Juan*)

Diluvio y batracio

Viscosidad del sueño.
Mareas antiguas barren los umbrales.
Un lago maloliente de petróleo y resaca
se ha encharcado en los patios.
Y no cesa la lluvia.

Flotan zapato blanco de mujer,
muñeco y palangana;
flotan maderas y maromas;
flotan rama de sauce
y botella con vela;
flota caballo muerto;
flota misal sobre atril de madera rojiza;
flota silla con gorrión aterido en el respaldo;
flota caja partida de guitarra;
flota ropero con espejo ovalado;
flota oso de peluche ocreamarillo;
flota cielo invertido,
sin pájaros;
flota azul frío,
azul roto,
azul muerto.

En el fondo del fondo,
batiendo la inmundicia y el légamo,
con su ya cuerpo de renacuajo adulto
a punto de emerger por las cloacas,
bucea el poeta rebuscando la luna.

Si lo que halle brilla,
será feliz;
si opaco,
será triste.

(de *Telón de boca*)

Dinastías

Los nervios pesan y Artaud, el desmesurado, lo sabía.

Hay cabellos de dios en el prostíbulo y Leautréamont lo sabe.

Hubo berlinas detenidas en lo secreto de la noche, y Milosz, ya en su tiempo, lo contaba.

Hubo gallinas en los cementerios, cuervos en los trigales, minotauros, leprosos, parturientas, ahorcados en la Torre de Nesle, enanos góticos como Scarbó, y un misógino loco en el castillo de Braganza. Hubo, al menos, tres estupendos alucinados; uno era un Rey; otro, Alonso Quijano y, el tercero, un marqués sifilítico que estudió los rebrotes de la crueldad.

Y luego vengo yo, que como gallina en pepitoria y eructo sin piedad contra el rostro pulido de la luna.

(de *Alcoholes y otras substancias*)

Hogareña

Sobre la mesa ruda de la cocina acaba de fornicar la Bestia. Febriles y adiposos lucen aún los glúteos de la Dama. Sin convicción, el canario gorjea. Los caracoles del jardín van por la grava cadenciosamente. Aliviada de hombría, la Bestia se adormece.

Va a caer sobre el mundo una piedra redonda del tamaño del mundo; piedra blanda y flexible como vejiga de cordero.

O no piedra, burbuja de silencio, gota de dilución de anfetaminas cósmicas, bola de azucarados excrementos.

Caerá, porque si no el colapso carece de sentido. La Tierra es infinita, robusta, indestructible.

Ubre sagrada de la vaca del clima, dame la miel de tu coñac, la hormiga roja del sabor. Caiga la piedra, la Tierra es infinita.

La Bestia añora su profusión de apocalipsis diurnos y nocturnos. Quiere catástrofes la Bestia, sismos ortogonales de previsibles pitagorerías. Quiere el orden fragante del desorden, quiere la flor podrida. Quiere la bomba fétida inodora. Quiere la explosión de la cólera del muerto.

Bebe la Bestia pero no acaba de beber, y se chupa los dedos untuosos todavía de margarina funcional, de grasitud del sexo. Insatisfecha, débil, carcomida como un olivo de mil años.

Va a caer de rodillas, compungida de blandísimo amor. Va a emprender su cruzada de cuchilladas tiernas. Va a darle cuerda a su reloj. Va a armar barullo por los prados celestes, como dios la echó al mundo, babeando por su inflamado genital de escarcha.

Ay, Bestia herida, no hay pudor en el cielo que cubra tu eximia borrachera. El amor tiene trazas de alacrán que emponzoña las laderas del alma. Vas a morir, carroña luminosa, ebria serpiente enamorada. Tras la fornicación resurge la miseria. La Dama se ha hecho humo. El alcohol regurgita. En el cielo de invierno se devoran los pájaros.

(de *Alcoholes y otras substancias*)

Mujer de amor con mi apellido

En el nombre de raza jubilosa de la cebra (hembra y macho); en el nombre de torpe movimiento del elefante (macho y hembra); en el nombre soberano del tigre, dulce de la gacela, mortal de muerte negra de la cobra; en nombre de la fauna de la selva de ignoto instinto e ignorado destino.

En nombre de la estrella polar y de los círculos ártico y antártico; en nombre del lucero del alba y las constelaciones pitagóricas, serenas y acordadas; en el nombre de las mareas, del tifón gris, del maremoto terrible, de la luna, del cachorrillo de oso de los hielos.

En el nombre de la bellota negra, la cebolla contrita, los fundamentos del ajo y el aceite; en el nombre rizado del perejil; en nombre del maíz de espiga promisoria; en nombre de las varias dulzuras del ancho repertorio orquestal de los frutos de las cuatro estaciones; en nombre de los frutos extraños, el aguacate, la chirimoya, el mamey, la papaya y el mango, y otras carnes melífluas de los trópicos, así como de los almibarados y admirables, jugosos y salvajes frutos ecuatoriales.

En nombre de los vientos sagrados de bellísimo nombre: el aquilón, el bóreas, el austro, el cierzo, el siroco, el pampero, la brisa que soplaba en las lecturas de Paolo y Francesca, la que ondulaba las cortinas del cielo de Buda y la Gioconda.

En nombre de las aves de ornato, aves de ex-libris, ceremoniales, de atrevido diseño, el pavo real, la cigüeña, la garza, la lechuza, el pelícano, la cacatúa, el loro, el papagayo, el halcón y hasta inclusive el cisne de las mitologías.

En nombre de las partes pudendas, el pene enhiesto, la vagina fragante, los testículos en su zurrón de cuero deleznable, y aún la geografía de la erogenia y sus osados huecos y promontorios. En nombre de la cópula sagrada y de la suave lengua y sus designios sorpresivos.

En nombre del nacimiento, la muerte y la resurrección de los lobeznos humanos, y de los dioses de perfil podrido.

En nombre de las guerras, pestes y otros desastres naturales o del laboratorio de la muerte sin nombre.

En Tu nombre.

En tu nombre, Mujer de sílabas silentes. Hembra, Mujer, Esposa, Hermana putativa e incestuosa, Madre de los secretos de mi sangre y de la sangre de mi sangre, Cómplice de ignominia y dolor, y Camarada del desvelo y hembra de carne y hueso de mis urgentes escozores.

En Tu nombre, como creyente de Tu nombre sin tretas, Novia perfecta, inacabable, me pongo de rodillas.

(de *Animales, amores, parajes y blasfemias*)

Espejo espejo

Bastaría la urraca, aquí blanca, allí negra: ¿Dónde es aquí y allí? Bastaría la urraca, si sólo se tratara de ornitologías. O de faunas y floras. Bien, aquí la clemátide, allí la madreselva.¿Dónde aquí, dónde allí? Aquí el ciervo y el lobo; allí la llama y el guanaco; aquí el ñandú, allí la ardilla y la cigüeña, allí la ruta de las migraciones. Bastarían sin duda, ¿pero cómo pueden bastar cuando no bastan?

Ni siquiera unos pocos, menudos mas solemnes actos definitivos: aquí el nacer, allí el morir o viceversa. La tumba aquí del padre, allí su cuna; allí la densa ternura del hermano, aquí su suave, persistente memoria. Y aquí y allí, bello y odioso e insondable, el océano grande, callado como bestia que ruge para adentro.

A esta orilla, los hijos; el hijo a aquella orilla; a ambas orillas, los amigos, y las cosas del alma, ya las antiguas, ya las incipientes.

A esta orilla el amor, como una mancha luminosa en el pozo del pecho; la amada, a la otra orilla, entretejiendo la ansiedad y las urgencias del retorno.

¿Y dónde el animal desollado? ¿Dónde la media res derecha o bien izquierda? ¿Dónde el doble coleóptero que vuela apareado consigo? ¿Dónde las fuentes breves y variadas de la alegría sostenida? ¿Dónde la dura cantera del dolor, y dónde la agonía?

¿Dónde, en qué orilla, lo que estaba en los libros, y dónde lo que estaba y está en la vida? ¿Dónde los heroísmos y las cobardías, la afirmación y la renuncia, el coraje y el miedo?

¿En dónde lo escindido flagrante que con diestros, sinuosos costurones no se cierra de prisa? ¿Dónde la flor del verbo, mitad luz, mitad sombra?

¿Dónde el caballo de la infancia? ¿Dónde la espera serena y a la vez agitada de la nieve?

No más preguntas; bastaría la urraca blanca o negra. Bastaría el espejo caligráfico en dos mitades roto. Bastaría la sombra de la sombra. Bastaría la lágrima unitiva, mitad de cuarzo y mitad de hoguera.

O bastaría ver la comadreja y su trabajo apresurado del agujero en tierra —¿en que tierra?— al borde mismo de mis viejos zapatos, o bien de mi descalzo de uñas frías, tenuemente moradas.

(de *Milagro a milagro*)

A caballo

Tenía el niño las rodillas duras, huesudas sus piernas con vello prematuro. Miraba el campo, las perdices. Buscaba un zorro, un jaguar, tal vez un lobo o quizás un leopardo de otras inexpugnables zoologías. Hallaba una culebra, una vizcacha escurridiza, alguna comadreja del color alarmado de la caoba derretida. Sólo el cielo diurno y nocturno, las prodigiosas nubes, el dibujo secreto de las constelaciones, imantaban sus sueños; y alguna vez los charcos, tras el escándalo desmesurado de la tormenta de verano; los charcos, espejos peligrosos del abismo. Montaba su infinito caballo, su caballo infinito, su caballo, su emblema, su sangre transfundida, su corazón robusto y reventón, su tambor, su redoble, su ansiedad, su estampida, sus furias incipientes, su signo genital, su música. Su música. El embrión de la música, el rito, lo sagrado. Lo sagrado sin dioses, lo sagrado sin templos, el cielo inapelable, las distancias. Las distancias, las leguas, la circularidad del horizonte, la repentina flor violeta del cardo, el clamor de la estrella, la hipnosis de la estrella, el fulgor, el vacío, la estatura del padre, columna de la noche, lámpara oscura fría, mudo gigante de las perturbaciones, indicio de la muerte. Del padre, de la muerte. Del vaciamiento de los ojos, del límite y la sombra, de lo secreto, de lo inexorable, del golpe contra el suelo, de la caída breve y dura, dura como rodilla, como hueso que se quiebra, como visión de lo invisible, como súbito hallazgo invalorable, el grumo acre, el sabor hechicero de los corpúsculos de muerte, el himno sin orillas, el encuentro imposible y la tropilla de caballos con uno que fulgura, la flor sonámbula y su corola viscosa sin errores, el cuchillo mellado, las pepas de durazno, la osamenta del toro, el techo de cien metros desarraigado por el huracán, su brillo abstracto en el centeno, las repentinas turbulencias del sexo. El sexo, la rosa urgida de pétalos negros, su delicada antropofagia, la luz abrupta del conocimiento, el labio del poema. El poema, he allí el poema, el absurdo exultante, el mortal resplandor de la belleza, el pavor, la boca desdentada del enigma, el caníbal del ojo, los delicados dulces inicios del

amor, las primicias, la barba, las enumeraciones. Vaivén, zigzag, idas y vueltas, ritornellos, los ratones de piel anaranjada enloquecidos por los relámpagos, la prueba de cianuro, las pinzas del ciempiés, el rito funerario, el escandido de los versos largos, la síncopa, el secreto. El secreto por fin, la sed intraducible, la miseria, las guerras, la fila enmugrecida de los huérfanos, el cura pederasta, la saliva, la desolada saliva seca de las masturbaciones, los campos de la estrella, la muerte en un abrir y cerrar de ojos, los cerdos hocicando en el lodo podrido, la mariposa negra, la sarna de la oveja, y los amarillentos gusanos gordos en la gangrena de la cruz del caballo, la vida. La vida que no se extingue aún, que organiza la huestes de la lepra y el cáncer, el cochinillo al horno, la pasión de los frutos. Los frutos, el silencio.

Amor, a tus orillas se desvanece el brío de la tarde, y el caballo musita con la terrible dignidad del jardín; pía el pájaro demente, sucia la garganta de risas alfabéticas, posiblemente tristes.

Amor, mustia la estrella, brilla tu escasa luz de terciopelo incandescente, la luminaria de tu alma que se enciende y apaga, que parpadea, que no cesa, que no nos deja dormir, que no consiente las declinaciones, que abrirá finalmente las ventanas del día.

Y tu caballo tendrá peso y sombra, para el cauto apretón de tus rodillas, para tu espuela de plata gris, inexistente.

(de *Prueba de artista*)

Un bárbaro en Asia

Misterios de Michaux en los charcos asiáticos con la pupila encendida por el opio, los dioses diminutos que descubre en los pliegues de la cortina de hilo flojo, la vocecita aguda de las chinches, los penes tántricos de dimensiones luminosas.

Y tú no obstante aquí, comiéndote las liendres, atento a tus diarreas vulgares, con las fiebres periódicas del paludismo y tus obtusas cefaleas, aunque amaestrando tu jilguero de plumaje inventado.

¿Para qué?, dime. Vete a la India o a Birmania, chúpale al belga las vértebras del coxis. Encontrarás maestros o gurúes. Trascenderás el limbo o la plasta del limbo de la razón. Supurará tu lívida gangrena.

O no te vayas pues el belga viene con su lápiz de punta de frambuesa. Viene con tu poema terminado. El inconcluso, el negro, el que te daba vértigo esta misma mañana.

Él no tiene pereza ni le aflige la mente. Exuda el barro untuoso del versículo, tiene la lengua larga. No como tú que piensas acurrucado en la bodega de las putrefacciones explicables.

Y si lo ves pregunta qué hacía en Ecuador, dile que te permita deglutir su cosecha de hongos verdes, su pan, su mescalina, su codorniz en escabeche.

Pero no mires su sandalia pues tu pie no se ajusta a su medida. Y no te duermas a mi lado que ya de parecernos me doy pena. Iguales también hieden nuestros mutuos desprecios.

(de *Prueba de artista*)

Trashumante

Te han amado un buhonero, un marino, un militar, un sacerdote, un tabernero lisiado, un maestro de escuela de ojos grises, y te he amado yo que he sido el último, aquel año en que el circo pasó por estas tierras.

Pero tú eres la que más amaste pues nos amaste a todos, a mí el que más. Yo era tu favorito, no por el desarrollo de mis genitales —nada del otro mundo— sino por mi sombrero con su empinada y extraordinaria pluma roja.

Yo era gracioso entonces, yo hacía reír a media España pues la otra media estaba muerta.

(de *El amor*)

Monté a mi caballo y me fui a recorrer el mundo. Por el ventanuco de una casa de adobe vi a una parturienta. En la cuneta vi una guitarra rota. A la entrada del bosque vi a una pequeña bruja —o lo que fuera— orinando sobre una rana viva. Ya no tengo tiempo de volver a mi país: soy demasiado viejo. ¿Qué haré con mis visiones?

A la intemperie, en mitad de la noche, bebo de mi botella solitaria. Va a acabarse el alcohol, van a acabarse las estrellas, mas no la soledad. Adicto soy a dos licores y uno no tiene tregua.

Descendí del caballo y te amé fugazmente. Nada más breve que lo eterno.

Seguí las huellas. Eran de unos pies pequeñitos, como de zorro, pero humanos. No sé adónde me llevaban. Cuando sobrepasaron la frontera de la razón, me dije: Quizá sea hora de regresar. Pero las huellas se habían borrado y yo desconocía el rumbo. Ahora confío en el instinto de mi caballo. O no habrá retorno.

Esa noche no había luna ni estrellas. Había hombres emboscados que respiraban trabajosamente e iban a matar a otros hombres. A mí me dejaron pasar en cuanto comprobaron que yo no creía en nacionalismos. Y no me confiscaron el caballo. Tuve suerte esa noche.

(de *Elogio de la miniatura*)

Lentas las piedras
y más lentos los pájaros.
Comienza el mundo
a detenerse.

El sencillo
argumento
de la vida:
libando
ha muerto
el colibrí.

Son estorbo
las vísceras.
Es estorbo
la orina.
Y la sangre.
Y el alma.

Yo también vi
los cuervos.
No en el trigal,
en el absurdo.

Voy a partir.
Hazme sitio,
caballo,
en tu grupa excelente.

Melocotón,
también llamado
durazno.
Albaricoque,
también llamado
damasco.
También llamada
agonía.

Para cruzar la noche,
el gallo inventa magias.
No puede con su insomnio:
ha visto ya la luz.

(de *El túnel de las metáforas*)

Cuando acabe la luz…

Cuando acabe la luz.
Cuando acabe el sonido.
Cuando el olor acabe.
Cuando acabe el sabor de los frutos perfectos.
Cuando no sienta la tersura delicada de tu piel de delicia.
Cuando la noche y el alba misma, la tarde y la mañana se hayan cerrado como cajas de amianto.
Cuando el mundo se llene de inaudibles mugidos.
Cuando se calle el ruiseñor y se calle la alondra.
Cuando la pluma fuente no rasguñe el papel.
Cuando lamente el Dios no tener nombre.
Cuando el Libro del Hombre arda en la hoguera.
Cuando el perro esté solo.
Cuando caiga la piedra con inscripciones.
Cuando se palpe la ceniza.
Cuando haya un cofre de madera que nadie quiera abrir.
Cuando lloréis en vuestro cuarto.
Cuando el insomnio llegue y la cruenta vigilia.
Cuando retorne el sueño y regresen los sueños.
Cuando el brote de lirio se anticipe a la brisa. Cuando florezca la caléndula.
Cuando comáis del fruto de la higuera.
Cuando se dore el pan y su sagrado olor se cuele en vuestros huesos.
Cuando corran nuevamente los ríos del asombro.
Cuando el sol se deslice por tu cuerpo absoluto.
Cuando se escuche en el silencio el rumor de la noche.
Cuando el amor y sus renuevos.
Cuando la paz del alma.
Cuando el olvido.
Cuando el vino.
Cuando olvide el olvido.

(de *Mi ritrovai per una selva oscura*)

Visión oscura

Veo la noche y el huesecito que fulgura en la jeta del perro de la muerte.

Veo los rododendros, la semilla de la higuera en el bisel del cristal invertido de la noche.

Veo la noche, la impiedad defectible de las estrellas, la cara de albayalde del Pierrot de la luna.

Te veo abrigada con una manta alpujarreña, los pies descalzos, los senos como ciudades de trigo, de indulgencias eclesiásticas.

Te veo a contraluz de la noche, sombría como una luciérnaga apagada, como flor amarilla en la penumbra del dolor, como lengua querida.

(de *Las piquetas de los gallos*)

Se abre el aire y da paso al aroma…

Tus dos pechos, como dos cabritos
mellizos de gama, que son apacentados
entre azucenas.

Se abre el aire y da paso al aroma. En los labios del día hay una mueca de delicia. Los furtivos caminan cabizbajos con sus flacos lebreles. En la montaña el gato montés y la garduña están ambos en celo y lanzan sus urgentes maullidos. Te bañas en el río y tus dos pechos brillan como peces de escamas rubias y tornasoladas.

Te miro, mejor decir te observo y se me enturbia el pensamiento, mujer amada y deleitosa, maternal y luciente. En el agua se mece y se dilata y gira la redondez rotunda de tu culo. Y tu risa es de breva que ha rajado el verano y respetado el pico de los pájaros.

A deidad de los sexos te comparo, a fruto terrenal, a estatuilla de barro sin cocer de Maillol te comparo.

Como dos cabritos mellizos de gama, como magnolias lentas, así tus pechos de pico de paloma, así tus dos panales obedientes, así tu ser y tu opulencia, sacerdotisa de las mieses, diosa de los retablos.

Que mis ojos te absorban, que te incrustes como una gema en la palabra, que quepas en la hondura de mi pecho, que abras los manantiales de la idea, que me talles el alma con el cincel de tu correspondencia con la vida.

Desde la gloria de tu piel y tu planta, hazme que cante en ti y contigo, ahora que se inclina, como una rama del granado cargada de dulzuras, la hora breve y cuajada de la tarde, en donde, como música inmóvil, con suavidades palpo la luz de tu silencio.

(de *Que es de Salomón*)

El silencio y las grietas

Alta es la noche, alta la señal, alta la soledad, alto el silencio. Una música insomne se filtra por las grietas. Alto el silencio. La música es memoria.

Culminan su trabajo los ángeles, los engreídos. Flores de azúcar, cristalitos de nieve color malva. Alta la edad, bajos los colmillos de la hiena preñada. En los huesos se infiltra el humor de la noche, la esperada, la turbia. Alto el silencio, alto el advenimiento.

Alta es la noche. Por las grietas se filtran las hogueras, el vuelo del murciélago. Viento, alto es el viento mudo de las sombrías albuferas.

La peste se arrodilla, mujeruca de esparto apolillado, ojuelos de gallina. ¿A qué viene la peste? ¿Qué va a llevarse si ha venido?

Viene a por músicas la pálida. A por la vomitona. Viene a por notas funerarias en los oscuros pentagramas.

Aquel que va a morir no ha cerrado los ojos. Alta es la noche, piensa, sin signos de tragedia.

Hay ratoncillos en los zócalos. Muge la vaca parturienta. Algo nace al tiempo que alguien muere. Todo se filtra por las grietas trizadas de la noche. Aquel que va a morir ordena sus palabras. Nada temo. No moriré con música. ¿La peste ya ha llegado?

El armadillo ha abierto ya su hueco. Duerme sin normas la calandria. El vegetal se acopla a los muros de piedra. Alto es el viento; su afilado silbido se filtra por las grietas. El invierno musita su parlamento ciego.

Aquel que va a morir no tiene ya memoria del amor, de los años. Aquel que va a morir tiene una lenta prisa. Tiene morados ya los dedos de los pies y las manos. Una tela de araña atenúa la luna

del espejo. Duermen los libros en los cautos estantes. Hay un polvillo ceniciento en los muebles y enseres. Gotea la escarcha en la techumbre. Ha caído una mosca en el agua del vaso.

Alta es la noche, indecisa e informe la precoz madrugada. Ha cesado la música. Duermen las ratoncillos. En el establo el caballo medita. Alto el silencio, alto el fulgor del cielo, alta la madrugada. Breve el sigilo de la muerte.

(de *El silencio y las grietas*)

TRES IMÁGENES DE JOSÉ VIÑALS

Pepe Calvo

No se encuentra accesible, que sepamos, ninguna grabación en vídeo de José Viñals. Eso bastaría para justificar la inclusión en este monográfico de los vídeos de Pepe Calvo, producidos desde Sevilla por el Taller del Hechicero.

Se trata de grabaciones de la lectura de los poemas **"Maestro de pala"**, **"Mujer de amor con mi apellido"** y **"A caballo"**, que José Viñals ofreció el 12 de abril del 2007, en su intervención en el ciclo "Trasatlánticos: poetas latinoamericanos en España", celebrado en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.

Quienes ya conozcan a José, tendrán la oportunidad de recordar su voz y su imagen; para los que no hayan tenido el gusto, éste será un estupendo anticipo.

Pulsa en el siguiente enlace para ver, por internet, dichas grabaciones:

http://www.carmencamacho.net/masletras.html

BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ VIÑALS

Entrevista con el pájaro. Buenos Aires: Losada, 1969

Nicolasa verde o nada [novela]. Buenos Aires: Juárez ed., 1970 [reeditada en Mérida: Libros de la Luna, 2007]

Coartada para Dios. Buenos Aires: Losada, 1971

El príncipe manco; o, La reina de palo; o, El insomnio de Góngora; o, La transmutación de Velázquez; o, Pedro Pablo Pont Vergés [ensayo]. Buenos Aires: Torres Agüero, 1973

Miel de avispa [relatos]. Buenos Aires: Belgrano, 1982

Ojo alegre y viejísmo [relatos]. Jaén, España: Diputación provincial, 1991

Poesía reunida. 3 vol. Jaén, España: Ayuntamiento, 1995

Escombros. Monólogo en un acto [teatro]. Jaén: Universidad Popular Municipal, 1995

Padreoscuro [novela]. Barcelona: Montesinos, 1998

Animales, amores, parajes y blasfemias. Valencia, España: Germanía, 1998

El cielo. Málaga, España: Árbol de Poe, 1999

Milagro a milagro. Madrid: Hiperión, 1999

Fondo de ojo. Villafranca del Bierzo, España: Ayuntamiento, 2000

Prueba de artista. Badajoz, España: Editora Regional de Extremadura, 2000

Transmutaciones. Madrid: Visor, 2000

Animales, amores, parajes y blasfemias. *El cielo.* Valencia: Germanía, 2000

Huellas dactilares [aforismos]. Barcelona: Montesinos, 2001

Rumias, graznidos y gorjeos [relatos]. Barcelona: Montesinos, 2001

La prosa del bastardo [aforismos]. Barcelona: Montesinos, 2001

El amor. Madrid: Hiperión, 2002

Elogio de la miniatura. Barcelona: La poesía, señor hidalgo, 2002

El túnel de las metáforas. Valencia: Germanía, 2003

Señor Ruiseñor. Valencia: Germanía, 2003

"Habla". El Cielo de Salamanca. Revista cultural Euroamericana (2003): 25-30

Mi ritrovai per una selva oscura. Madrid: Luis Burgos, 2004

He amado. Barcelona: La poesía, señor hidalgo, 2005

El silencio y las grietas. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Idea, 2006

los sumarios

números anteriores en:

http://lunrojas.googlepages.com/

(1) abril junio 2001

«Lunas Rojas (1a)»: jorge riechmann: el enigma del 2 # manuel rico: el poeta delgado # salustiano martín: de nuevo hitler... # josé luis ángeles: tropiezo con los sistemas # enrique falcón: una estética del delito # vicente muñoz álvarez: los que vienen detrás # isabel pérez montalbán: selección poética # julia lópez de briñas: luz contra el cristal #

«Lunas Rojas (1b)»: josé luis ángeles: la historia literaria como productora de patrones ideológicos # enrique falcón: sección XII / 3 de la marcha de 150.000.000 # violeta c. rangel: cárgalo a mi cuenta # isabel picazo: ¿qué otra cosa podemos hacer sino darnos abrigo? # antonio méndez rubio: freestate, en la trastienda del escalofrío # julia lópez de briñas: selección poética # isabel picazo: los desplazamientos de maría virtudes # josé luis ángeles: selección poética # mª ángeles maeso: de tratado de la periferia # david gonzález: selección poética #

(2) octubre dic 2001

«Lunas Rojas (2a)»: josu montero: cuatro miradas para un estremecimiento # david eloy rodríguez: poemas de la escritura de la sangre # pedro g. romero: falangita del anular de la mano izquierda # david méndez: nada cambia # antonio orihuela: para una teoría de la identidad # josé luis ángeles: sustituto de ruedas para höpfler # eladio orta: poemas del traductor del médium #

«Lunas Rojas (2b)»: antonio méndez rubio: el pasaje / trasluz # salustiano martín: poemas de g. winstanley # josu montero: punk & tao # juan pedro garcía: fotoversos de mangiatori di prezzi # josé luis ángeles: mil maneras poco gloriosas de pasar a la historia # iván mariscal chicano: cartografías # taller de escritura errekaortu gaztetxea: graffitis en busca de una pared # antonio orihuela: selección de poemas #

(3) abril junio 2002

«Lunas Rojas (3a)»: jorge picó: demasiado humano para ser verdad # antonio orihuela: capital # santiago aguaded landero: poemas de materia prima # enrique falcón: sobre los muertos # virgilio tortosa: algo huele a podrido # jorge j. martínez: la afección / la piscina #

«Lunas Rojas (3b)»: raúl valerio: yo soy aquel negrito # jorge juan martínez: el ayuno # virgilio tortosa: once de septiembre y manhattan al fondo # antonio orihuela: las siete muertes de durruti / dado # josé luis ángeles: parábola del führer # marcos taracido: de construcción de la guarida # julia lópez de briñas: aquí: la hiedra #

(4) octubre dic 2002

«Lunas Rojas (4a)»: *[dinero y éter]* # enrique falcón: 91/02 # josé maría gómez: la ballesta # iván mariscal: es dura la asfixia # mª ángeles maeso: obstáculos internos # david méndez: monserga del mal día # miguel ángel garcía argüez: aftershave # isaak calderón: magnolia / el corazón frío y la ceguera # j.m.g.: el cielo se ha empeñado / país de bárbaros #

«Lunas Rojas (4b)»: *[bomba]* # carlos durá: cuatro poemas # david eloy rodríguez: creían que nos modelaban # miguel ángel garcía argüez: rabbits # d.e.r.: historia sagrada # m.a.a.: galaxia caníbal # d.e.r.: el fuego... / perros en un río # antonio orihuela: soporifera somni aula # david gonzález: herencia # carlos jiménez arribas: tres fechas sin nombre # d.g.: paisaje # jorge riechmann: hervor del tiempo # josé maría gómez: un día los ojos # d.e.r.: hay días en que el viento # iván mariscal: parábola del miedo # d.g.: la señora x # isaak calderón: do not cross the railway lines

(5) abril mayo 2003

«Lunas Rojas (5a)»: MONOGRAFÍAS: «...TEN... / ...NINE...» *ON THE GROUND:* david gonzález: sed # isaac calderón: bushtraxh vaccine immunization poem # josé luis ángeles: uncle sa(dda)m # miguel ángel garcía argüez: perfumería osario # manuel vilas: bagdad # josep lluis abad i bueno: adoració metamòrfica-irònica # «...EIGHT... / ...SEVEN...» *VOICES FROM THE TRENCH:* juanjo barral: a qué estamos esperando # isaac calderón: cuando el rumor revuelto de los bronces / mar rojo # juanjo barral: coda # «...SIX... / ...FIVE...» *OIL FOR FOOD*

«Lunas Rojas (5b)»: MONOGRAFÍAS: «...FOUR... / ...THREE...» *THE DISAPPEARED:* antonio méndez rubio: s.o.s. (versión de dalton trumbo) # isaac calderón: la flor de la memoria # david gonzález: el prestidigitador # virgilio tortosa: en el nombre del padre / estrellas sobre el cielo de bagdad # sarah martín-lópez: buscar la muerte «...TWO... / ...ONE...» *"MONEY, MONEY, MONEY...":* gloria fuertes (de *garra de la guerra*): con el dinero que consiguieron / hay que decir lo que hay que decir / manos a la obra # marc granell: lluny? «...ZERO» *TWO BLADE KNIFE:* david gonzález: señores presidentes de nuestras vidas en guerra # carlos durá: el problema # pedro montealegre: la rabia / pretexto / prensa # josé luis ángeles: 54 mexicanos en el corredor de la muerte

(6)

junio
julio

2003

«Lunas Rojas (6a)»: MONOGRAFÍAS: Material fragmentado del II Foro Social de las Artes # la palabra itinerante: una aproximación a la poesía en resistencia # david méndez: estamos fácticamente desposeídos # jorge riechmann: empeños # josé maría parreño: contra un arte por compromiso # josu montero: la realidad y las palabras # araceli iravedra: ¿hacia una poesía útil? #

«Lunas Rojas (6b)»: MONOGRAFÍAS: Material fragmentado del II Foro Social de las Artes # antonio méndez rubio: poesía en tiempos sombríos # clemente padín: el arte, allí # david eloy rodríguez: ¿por qué se sangra cuando se sangra? # nelo vilar: más madera # miguel casado: hablar contra las palabras # domingo mestre: ¿es posible un arte de izquierdas? #

(7)

nov
dic

2003

«Lunas Rojas (7a)»: miguel culaciati: de *contracorriente* # mª ángeles maeso: cuervos en el manantial # jorge riechmann: don del extranjero # dylan thomas *[traducción de antonio bigardo]*: el niño en llamas # carlos fajardo: hoy que llueve sobre bogotá # concha garcía: mi amor # jesús aller: confesión # josé luis puerto: de la intemperie # uberto stabile: el precio de la guerra # joaquín ferrer: diecinueve de marzo # chamba: dos poemas # enrique falcón: de *codeína* #

«Lunas Rojas (7b)»: MONOGRAFÍAS: Modou Kara Faye [Senegal,1985 - Alicante, 2003]: *poésie posthume* / poesía póstuma # traducciones del francés: isaak calderón, antonio méndez rubio, pep buades y maximiliano alcañiz # el doble regreso de modou kara faye: enrique falcón # desde el sur con esperanza una mirada *malgré lui*: virgilio tortosa # fotografías: alberto di lolli #

(8)

abril
mayo

2004

«Lunas Rojas (8a)»: Del Crimen # carlos durá: de *el agua no espera palabras* # manuel rico: madrid 11 de marzo # daniel bellón: estampas de la guerra social iii # david franco monthiel: "dicen..." # josé mª gómez valero: estación de lluvias # verónica pedemonte: mambrú # enrique falcón: vientres de madrid y de bagdad # miguel ángel garcía argüez: great crack! # De Decir # c.d.: de *el agua no espera palabras* # mª ángeles maeso: atocha 11 de marzo 2004 # marcos canteli: de *su sombrío* # marina gonzález: "los alérgicos al éter..." # miguel ángel muñoz sanjuán: "yo no querría..." # david franco monthiel: liebknecht # juan carlos mestre: eclipse con rimbaud # v.p.: temerarios # d.b.: cardenal: una poética bajo el sol # aurelio gonzález ovies: atril de la belleza #

«Lunas Rojas (8b)»: De La Amnesia # carlos durá: de *el agua no espera palabras* # virgilio tortosa: temblor de horizonte # verónica pedemonte: ocupación # omar ortiz: lino mora # daniel bellón: hervideros / no lugar # omar ortiz: leoncio bueno # juan carlos mestre: el adepto # germán machado: seis confusiones banales # De Resistir # c.d.: de *el agua no espera palabras* # david eloy rodríguez: "nací en las ciudades..." # v.p.: novecento (ii) # david franco monthiel: "hemos venido..." # d.e.r: líneas de fuga # aurelio gonzález ovies: área de prioridades # josé mª gómez valero: conjura / la travesía # miguel ángel garcía argüez: the keeper is slept #

(9)

nov 04

dic 04

enero
2005

«Lunas Rojas (9a)»: MONOGRAFÍAS: *CUATRO IMAGINARIOS DE LA CREACIÓN* (1) *intro: el cruce de miradas* # manuel talens: poética, ficción y realidad # jorge juan martínez: el guión audiovisual, una escritura en precario # isabel pérez montalbán: crítica de lo contemporáneo frente a clasicismo conservador # alejandro jornet: dime que es verdad, por favor #

«Lunas Rojas (9b)»: MONOGRAFÍAS: *CUATRO IMAGINARIOS DE LA CREACIÓN* (2) *intro: el cruce de miradas* # rodrigo garcía: prefiero que me quite el sueño goya... # enrique falcón: cuatro tesis de mayo # llorenç soler: de la imprecisa naturaleza del documental #

«Lunas Rojas (9c)»: MONOGRAFÍAS: *CUATRO IMAGINARIOS DE LA CREACIÓN* (3) *intro: el cruce de miradas* # antonio méndez rubio: tener lo claro # francisco casavella: las trece formas de observar un mirlo # jordi garcelán: el juego y la trama # manuel rico: los días de eisenhower

(10)

junio
julio

2005

«Lunas Rojas (10a)»: NO SE VA NINGUNO SIN PAGAR # jorge juan martínez: en la quietud # germán machado: no fue el infierno el hipermercado de asunción # mario cuenca sandoval: grandes almacenes # alberto garcía teresa: la cartilla / en los besos # MAS ALLÁ DE LOS SAUCES # jorge juan martínez: palabras cruzadas # julieta valero: bahía # josé luis ángeles: bagdad, plaza al-ferdaous # melcion mateu: cercle # alberto garcía teresa: "si abandonásemos cada uno..." / hay que comerse el mundo a dentelladas #

«Lunas Rojas (10b)»: PECES POR LA BOCA # jorge juan martínez: mutatis mutandi # josé luis ángeles: diffarance # vicente luis mora: autopista bagdad-basora, 2003 / la muerte de oriente # mario cuenca sandoval: efecto mariposa # melcion mateu: fossa # NO SÓLO ENTRE PALABRAS # jorge juan martínez: el hombre bala # germán machado: juegos serios # vicente luis mora: moscú, teatro central dubrovka, 23 de octubre de 2002 # omar ortiz: correos al padre eterno # melcion mateu: rambles # alberto santamaría: ellas-barbacoa: 21 hombres miran # josé luis ángeles: "y al final del viaje..." #

(11)

nov
dic

2005

«Lunas Rojas (11a)»: HIJOS DE UN POLÍGONO: vicente gutiérrez: guerra de irak, 2005 / a un rey podrido # juanjo barral: london calling / compañero de viaje # pedro montealegre: te tocó a ti, muchachito... # isabel pérez montalbán: documentos tv: medellín / :las inclusas # *intermezzo:* cuatro poemas de harold pinter: versión de daniel bellón # ESCRIBIR EN UN ATOLLADERO: maria josep escrivà: la casa muerta / el objetivo desconsolado # william butler yeats: un aviador irlandés prevé su propia muerte # germán machado: aquí no hay piedras #

«Lunas Rojas (11b)»: FUERZA USURPADA: irene quintero: poder que arrancas y desvaneces # yanko gonzález: mossi, entiende / gremio / que no quiere # josé luis puerto: cuatro huellas # REDUCTO SIN SALIDA: julio césar galán: documento sobre el frío # carlos jiménez arribas: la cruz / zarza / pasión de hopper / leche de oveja / unreal city # enrique falcón: el tercer día (fragmento)

(12)

sept

2006

«Lunas Rojas (12a)»: MONOGRAFÍAS: ESCRITURAS EN RED # virgilio tortosa: escrituras en la red #

«Lunas Rojas (12b)»: MONOGRAFÍAS: ESCRITURAS EN RED # De vallas y fronteras # Eduardo Kac, cyborgs y hombres chips # Ciberpunk # Bibliotecas # Enciclopedismo # Revistas *online* y electrónicas # Hiperficciones # Poesía # Poesía digital # Dramaturgia # Danza, Klaus Obermayer # Sonidos, imagen # Videojuegos otros # Contrapublicidad # Blogs # Podcast # Netart # Arte multimedia digital # Videoinstalaciones #

>>> (este número 12 se encuentra en: http://lunasrojas12.blogsome.com)

(13)

dic

2006

enero

2007

«Lunas Rojas (13a)»: enrique falcón: el amor, la ira # De profundis. # laura giordani: cartografía del cartón # enrique cabezón: "el poema se resiste..." # alberto garcía-teresa: mercado de trabajo # sergio rigazio: yo no he sido # Lengua de la ira. # verónica pedemonte: lo que queda del día / libro de visitas / "huyendo hacia las fauces..." # sergio rigazio: y así fue cómo vencimos a los osos de las biblias negras # emilio pedro gómez: poeta adentro # josé antonio sánchez pulido: "buena mierda de elefante..." # antonio crespo massieu: también la historia #

«Lunas Rojas (13b)»: enrique falcón: el amor, la ira # El poder y lo real. # antonio crespo massieu: exhortación # sergio rigazio: visiones del abasto (arranque) # verónica pedemonte: "alicia se pregunta..." / miércoles de ceniza / cualquiera # germán machado: asociación para delinquir # antonio martínez ferrer: dos poemas libaneses # Del hechizo y la catástrofe. # héctor hernández montecinos: simas de paccha mamma (2) # carmen vascones: (25) / (26) / (24) # germán machado: hoja de ruta # mario meléndez: made in usa # enrique cabezón: poema sin poema # héctor hernández montecinos: canta porque yo no existo #

(14)

mayo junio

2007

«LUNAS ROJAS (14a)»: # marcos arcaya: tenebroso y mudo como árbol # 5: # arturo borra: el llanto de las estrellas / sin resguardo # rocío silva santisteban: chunniqwasi # eugenio castro: el cielo decidió ocultar su carne al hombre... # alan e. smith: ars poetica # matías escalera: tú eres un dique frente a la negra laguna # 4: # germán machado: de solemne barbarie # josé luis ángeles: madrid, 11 de marzo de 2004 # jerome rothenberg: proposiciones revolucionarias # alan e. smith: escenas de un día en la ciudad / extranjero aquí # matías escalera: la piel de la máquina # 3: # poemas con su voz, de pedro montealegre y enrique falcón # poema con su voz, de miguel ángel garcía argüez #

«LUNAS ROJAS (14b)»: # marcos arcaya: que un poco de lluvia nos caiga # 2: # mario meléndez: abrígate, gladys / laurel de plomo / evangelio de lágrimas # ángel petisme: dos poemas # ángel calle: rojo sobre gris # 1: # arturo borra: seis metros / inmolación # marcos arcaya: prefacio / IV / V / de particular egocéntrico y la luna # víctor m. gómez ferrer: de la madrugada, del escalofrío # ángel calle: las revoluciones del poder # 0: # poesía digital: amor de clarice / pbomba #

«Lunas Rojas»
está bajo una licencia de
Creative Commons:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/es/
Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 2.5: *Usted es libre de: copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra; hacer obras derivadas. Bajo las condiciones siguientes:* * Reconocimiento. *Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra);** No comercial. *No puede utilizar esta obra para fines comerciales;** Compartir bajo la misma licencia. *Si altera o transforma esta obra, o genera una obra derivada, sólo puede distribuir la obra generada bajo una licencia idéntica a ésta.*

» ***poesía: archivos sonoros en:***
http://lunasrojas12.blogsome.com/2006/06/27/poesia/

30 números de la revista, en línea

archivos de LR en: http://lunrojas.googlepages.com/

(15) noviembre 2007 :

A CABALLO

JOSÉ VIÑALS

Número monográfico coordinado por Benito del Pliego y Andrés Fisher.

redacción y
nudos de distribución :

mailto:jangeles@unf.edu
mailto:Virgilio.Tortosa@ua.es
mailto:quiquefalcon@turia.net