

Enrique Matés Villalba. *Málaga febrero 2024.*

*A Gregorio Cabello, (en mi memoria).
A Hana Schultz Matés*

BORRADOR. (último) 6/2/2024

PRO-ÉTICA. NOTAS SOBRE LA POÉTICA DE LA HONESTIDAD
EN **ALTIFALARIO CONTRA LA INOCENCIA** DE JUAN CEYLES.

1. PRIMERAS PUBLICACIONES

La obra poética de Juan Ceyles Domínguez (Málaga 1949), naipes que se reparten en la mesa de dos siglos, un Siglo XX posmoderno y el siglo XXI tecnológico, digital y milenial; una obra forjada a fuego y agua desde el desierto de la creación poética del tardofranquismo, esa joven voz que no alcanza a ser oída, -la soledad del cuaderno, el silencio de la noche-, para proseguir el proceso de su construcción, -voz tímida, poesía vociferante-, habrá de salir al exterior del escritorio por primera vez en 1970.

Su perseverante autoexigencia en lo formal y en la reflexión sobre el sujeto de la poesía ha propiciado una evolución no siempre acorde con aquellas tendencias consagradas con las diferentes generaciones de poetas surgidas al amparo de grandes editoriales durante la segunda mitad del siglo XX y primeras décadas de este siglo. Pero sí con reconocibles afinidades sobre la conceptualización de la poesía con autores coetáneos como Guillermo Carnero -metapoesía-, José Ángel Valente -pureza-, Jaime Siles –metafísica-, Manuel Rico –crítico- o Jenaro Talens -subjetivismo-. Igualmente, en muchos casos también su obra resulta anticipatoria de las temáticas y conceptualizaciones poéticas de tendencias como la poesía textovisual e incluso con algunas temáticas auspiciadas actualmente por la *Generación Rreset o milénica* (Plaza Pedro J. 2022).

Pocas veces hecha pública antes de su breve *Inventario de poemas crónicos y metafísicos* (1999), la poesía de Juan Ceyles se presenta como una voz ecléctica, libre de ataduras canónicas, que aúna en su conformación la poesía social residual de su primera época, el humanismo “ultrarracionalista”, la experiencia culturalista, el expresionismo abstracto y la imaginaria neosurrealista, sin perder el vínculo con la realidad ni con el ser humano y sus preocupaciones existencialistas.

Su afán en la búsqueda de un lenguaje propio en su primera época -años ochenta- le lleva a amalgamar el tono y brusquedad elegíaca de Miguel Hernández, la indignada voz de León Felipe, el humanismo de Whitman y Blas de Otero, el pesimismo de Cioran, el compromiso de Hickmet, y las poéticas simbolista y vanguardista. A esa misma búsqueda suma su reflexión sobre el texto poético como realidad no exclusivamente ficcional, que reconoce abiertamente la conexión con Brecht, Joyce, Nietzsche (y otras influencias extranjeras: Beat Generation, Kerouak, Ginsberg, o Tagore) en una actitud que le conecta tanto al culturalismo de los poetas de los años 70 como a las

corrientes que en paralelo a ésta cuestionaban la capacidad del lenguaje para representar la realidad. Esta contradicción es solo aparente en Ceyles pues la ancestral concepción del texto poético como instrumento ideológico pervive como un fondo magmático latente que emerge a lo largo de su trayectoria en el tiempo sin que ello impida llevar su voz sobre el lenguaje mismo y convertirlo en objeto de la creación con lo que, apunta Pérez Parejo, “el poema inicia un proyecto cognitivo de sí mismo” pero, en su caso, sin cuestionar “su capacidad y solvencia para emprender el conocimiento de la realidad exterior” (Parejo 2018: 154)

La voz que en aquel primer libro titulado *Cartas a Elvira y a Isca*, edición de Ángel Caffarena (1970) se iluminaba con el humanismo de Whitman –“Oídmeme, amigos, os hablo. / Sería muy bello luchar con flores, os lo juro.” (Cartas..., p. 9)– y se rearmaba de rebeldía y sed de justicia con León Felipe porque –“llevamos la esclavitud pegada en la piel”– (Cartas..., p. 15), ejercita una voz ética que permanecerá como una constante en su producción posterior, y que sintoniza con el mensaje de los poetas del 50, no en la forma –sonetos, ritmos populares, coloquialismos etc.–, pero sí en las temáticas –injusticia, solidaridad, preocupación social o el impacto de la guerra civil–.

Frente al contrastado alejamiento de estos contenidos por parte de los poetas de su generación, en su caminar hacia un irracionalismo que favorecería, al menos transitoriamente, el acercamiento a los novísimos, Ceyles hace girar su lenguaje hacia la hibridez y el fragmentarismo en un proceso de indagación que se plasmará años después en su prosa con *Diario de un acróbata* (2015) y en su narrativa, el cual integra el reto de crear una literatura, como señala Alfredo Saldaña, que “haga de la crítica un componente esencial” lo que en nuestros tiempos “implica un compromiso con la incertidumbre, la exploración y el trabajo experimental con el lenguaje (Saldaña, 2018 b: 121) adscrito siempre al compromiso ético y a la especulación texto-poética que ya se empieza a visualizar en la poesía posterior al inicio del siglo.

La producción de Juan Ceyles crece en la sombra durante años mientras proliferan antologías y antologados de lo más variopinto (Molina Gil 2018: 64-72) pero el propósito, ahora firme, de romper su silencio y apremiar la necesidad de acercar su voz al ruido editorial de esos momentos en la poesía española queda patente en el breve prólogo de su *Inventario de poemas crónicos y metafísicos* (1999), poemario en el que quiere abandonar “una especie de clandestinidad”, llamado por esa “larga y persistente lluvia de meteoritos” que atrona en los círculos literarios y de la que dice “no es fácil salir indemne”.

La intención de afirmarse en una convicción ética que afecta no solo a la obra sino a su tesitura vital¹ va gestando en su quehacer poético una estética de la honestidad, que urge al lector más que a comprenderla, a reparar en los temas, cronificados ya en la producción inédita, aun siendo consciente de que la inercia críptica, a la que tiende de forma natural, distorsione la transmisión de un complejo mensaje de desconuelo existencial: el *Ubi sunt* (22) *La muerte igualadora* (27), la llamada mesiánica de *El mayor asesino* (31), el adiós al romanticismo de juventud (37), la duda religiosa, una especulación sobre el sentido de la existencia inseparable de la especulación metafísica sobre el ser y la nada, en la sección *Encíclicas* (59,61 63,69); de ahí que “el quinto y último

propósito” de su breve manifiesto sea: “controlar -al menos transitoriamente- mi tendencia críptica para hacer una propuesta a favor de lo que quiero llamar “ultrarracionalismo sentimental” (*Inventario...*).

La voz, que es palabra y es tiempo, discurso y vida como temas recurrentes que desde este momento finisecular crece durante el viaje operístico, se siente obligada, en primer lugar, a visibilizar la denuncia crítica de un presente de incertidumbre que nos conduce al pesimismo y la rebeldía; y, en segundo lugar a estar presente con su obra y exigir al sujeto lírico una respuesta vehemente que nutra el propósito y autoexigencia de la escritura, de sumar veinticuatro versos, “veinticuatro demoliciones agresivas” (*Inventario...*p.19) que serán veinticuatro sentencias de destrucción las veinticuatro horas del día.

Emprenderé un largo y sinuoso viaje
Y sólo llevaré mi pluma torcida interrogante
Punto y coma
Escribiré doce versos para el día
Y doce más para la noche
Estas pueden ser mis alforjas
Cada hora sentirá el peso material de la palabra
(...) (21)

En el silencio editorial desde 1970 hasta el breve poemario de 1999 se intercalarán sendos libros, *Paisaje de lumiagos* (1987), donde las composiciones van alternando los elementos expresionistas del verso (simios, ratas, corazón de rana, cucarachas, orugas negras) con las texturas y colores de la prosa; y *Versos para enterrar el verano* (1993), breve texto experimental que muestra una poesía ergódica¹, que por primera vez aparece en su relación con la geometría a pesar de que su temática aún se ejerce en los asuntos de la existencia y la historia:

esta poesía es geometría que raya la querella se acerca a tr
a e un viento respira la drasis le daña p o n e l a l e n g u a...

Desde “una atmósfera insular”, de aislamiento, como ha indicado Francisco Chica (2013: 16), Ceyles cree que ha llegado el momento de lo que cabría entenderse como desprejuiciación fenomenológica de sí mismo. Sacudido de especulaciones metafísicas e interrogantes sobre la existencia y la justicia divinas, el poeta se entrega a la autoafirmación de un yo poético impelido por un impulso creativo sin ataduras ni influencias de modas puntuales. En el inicio del milenio su poesía parece encontrar el camino y surge el libro que materializa el cambio de este nuevo momento creador, desde el que el sujeto y la voz poética fundidos en una sola instancia comunicativa renuevan su compromiso ético y social con una poesía cargada de contenidos humanizadores.

Nos encontramos ante el libro *Antología de la sospecha*, (2002), donde la reflexión acerca de si la palabra como soporte material del pensamiento es espejo de la

¹ Vicente Luis Mora (2018: 11-26) destaca el uso de elementos ergódicos, junto a otros como el uso de la ilustración, la reordenación alfabética, la reorganización o la intermediación etc. entre las formas de disrupciones poéticas que, por otra parte, sostiene, “animan a pensar que la discontinuidad textual en sus variadas formas constituye uno de los elementos centrales de la poesía española contemporánea” (p.30)

realidad que nombra y sobre la necesidad de que el lenguaje poético deba asumir el compromiso ante las grandes desigualdades del mundo, reconectarse a él hasta convertirse en instrumento para la denuncia de causas y efectos injustos; en definitiva, la recuperación del compromiso de respuesta y denuncia cívica, que en el momento actual parecen ignorados por las prácticas poéticas de muchos de sus coetáneos.

Para Ceyles el compromiso del poeta con el mundo y con los problemas que acucian al ser humano debe continuar siendo una obligación moral, con independencia de sus aspiraciones estéticas y de que la forma y el lenguaje del poema sigan un proceso de indagación metapoética como el que se va fraguando en su poesía cada vez con más convicción. La realidad, como la concibe Ceyles en cada sección de *Antología de la sospecha*, se aleja del pequeño universo cotidiano, que tan de moda habían puesto los poetas de la nueva sentimentalidad, para trascender a los grandes asuntos de la existencia y la naturaleza del ser; el ser como un yo individual, como un nosotros en el presente y como un ellos, huella de nuestro pasado temporal.

Si la realidad es el vivir desde “la decepción que convierte nuestra vida en castigo para que nuestra muerte sea un regalo” (*Antología de la sospecha*, 26), si es el individuo sumergido en su injusta miseria, abandonado espiritualmente por la praxis religiosa, el discurso de la iglesia, y víctima de la injusticia social, solo queda, entonces, el grito plurilingüe de “*El Himno de los Petinegros*” (41).

El hombre (78), Dios (21, 23, 25), la memoria (69, 73, 77), el universo que a todos nos conecta (71), la eternidad (25), el destino (39, 51, 77) se convierten en objetos de reflexión sobre los que el sujeto expone unas ideas sin certezas, pero cargadas de honestidad:

No esperéis un caudal razonado
en mi discurso, piedras claras
en el río...Estoy mucho más allá...
Hundiéndome en las arenas de mi desierto
arrastrando el corazón
Todavía
cada vez más
sediento.
(43)

Otros temas, como: el desengaño ante la deriva política, el anhelo de justicia, la dignidad de los vencidos, el manifiesto del compromiso con la libertad (37,41,61), cobran presencia en la *Antología de la sospecha*, en especial *Del libro de Betún y sus amigos* y *Atlas de Iberia*, desde un lenguaje que mezcla la ironía, el sarcasmo lúdico-reflexivo (51) y un personalísimo simbolismo: (Atocha, San Miguel², orejas del hombre, el toro como animal sufriente en su eterna lucha desde Goya a Picasso) con versos referenciales (54, 73) y la lírica rebeldía (77) del hombre con “la voluntad de no rendirse” y acariar los peligros “ con la yema de la voz y de la estirpe”(Antología...77)

² Así llamado el cementerio más importante de Málaga, en los años 80, hoy clausurado, y que contiene una importante carga simbólica para Juan Ceyles, como se puede comprobar en algunas de sus obras, en especial *It. ETC*, Málaga 2020.

Sin embargo, ese momento de plenitud, que se ha ido materializando en la soledad de su escritorio durante años, se dará a conocer en 2013, con *Cruzando Kazmadán. Summa incompleta (1970-2010)*, y *Altifalario contra la Inocencia*, Málaga E.T.C, 2022, que recogen textos de distintas épocas y del que trataremos a continuación.

2. ALTIFALARIO CONTRA LA INOCENCIA. (LA APERTURA DEL SUMIDERO)

Confeso el amor por “el contraste y la diversidad”, en la composición de *Altifalario contra la Inocencia* ha primado, como declara su autor “el carácter visual y los valores cromáticos y contra-rítmicos” (13) antes que un ordenamiento cronológico que podría revelar claves estéticas muy relevantes en relación a los contextos en que se gestaron sus poemas y su posterior selección. Pero su afán en “saltar a la garrocha” sobre el tiempo y dejarse llevar por un plan alternativo que obedece a su particular concepción del arte y de su obra poética le lleva a organizar el material poético en base a “segmentos e intervalos en función de dichos criterios, zigzagueantes, azarosos, subjetivos...considerando obviamente mis preferencias estéticas como lector activo”(13), dificultando en la medida de lo posible –y con firme voluntad- la constatación de particularidades formales de su lenguaje poético en cada momento creativo de su trayectoria temporal. No obstante, y a pesar de que su obra no haya seguido un proceso editorial continuado, las constantes temáticas de fondo, perceptibles en los textos anteriores y posteriores a *Cruzando Kazmadán*, destapan una reflexión heurística aquilatada en el tiempo acerca del sujeto de la poesía, la existencia, la escritura, la síntesis conceptual, el compromiso ideológico y la indagación en el lenguaje poético, sin perder el horizonte de una obra conectada al compromiso social y a la autoexigencia moral.

El irregular proceso de publicación de la obra poética de Juan Ceyles explica en gran medida el acopio de su escritura en estos dos volúmenes ulteriores a la cronología en que se compusieron, y ponen de manifiesto el reconocimiento de su propia renuencia a concurrir con su obra en los círculos poéticos durante décadas, propiciando a la vez que la crítica diera la espalda y guardara silencio sobre una obra que se construye a fuego lento y evoluciona, libre, a la sombra de las tendencias poéticas surgidas en la postmodernidad desde los años ochenta, perdiendo por tal circunstancia una posición o incluso el reconocimiento del liderazgo que hubiese merecido.

El primero de ellos, *Cruzando Kazmadán. Summa incompleta (1970-2010)*, Málaga, 2013, un libro sobre el que Francisco Chica ha destacado como eje vertebrador el “conflicto heraclitiano” de la vida como contienda o lucha de contrarios, principio a partir del cual “existencialismo y absurdo se hacen presentes en versos que diseccionan minuciosamente la aventura humana” (Chica. 2013: 12), y del que destaca “el hermetismo a que da lugar su particular uso del lenguaje (juegos fonéticos, violaciones sintácticas, elipsis, invención de palabras) y el puro gusto por la experimentación” (Chica, 2013: 15). Antonio Aguilar (2017, 217-223) Insistirá en este carácter al referirse a ella destacando como “componentes insoslayables el sonido, el ritmo y el color” y además del carácter visual, su cripticismo y “la capacidad para cuestionar los oscuros cimientos sobre los que se asienta la sociedad actual”.

La obra, prefigura una temática y lenguaje que se alejan de los primeros libros e inician un recorrido de varias décadas en las que el lenguaje poético ha ido tensándose y destensándose hacia el irracionalismo, aunque sin quebrar la vinculación con su posicionamiento ético ante la realidad y la conexión con ella, en una afanosa resistencia al impulso abstraccionista de ruptura con la racionalidad, una pulsión *cuasi* innata, a la que, por otra parte, parece abocado tanto por su rechazo del canon, puesto de manifiesto en 2015 con la publicación de *EME. Diario de un Transformista*, donde se llega al cenit de esta vertiente de experimentación con el lenguaje, como por convicciones estéticas muy arraigadas que tienen que ver con su posición ante la postmodernidad entendida no como una época que sucede a otra llamada modernidad como resultado de una evolución histórica sino como, ratificando a J. F. Lyotard (2021), Quintín Racionero (1999: 121) considera “una filosofía que se presenta como la conciencia de lo moderno y, en este sentido, como una impugnación de la modernidad”.³

Sin embargo, hasta la segunda compilación: *Altifalario contra la inocencia, Málaga, 2022*, esta reevaluación de su poética, y la consolidación de una pretendida conceptualización que afectará al fondo, a la forma y a la consideración hermenéutica ligadas en su poesía, no se hará plenamente visible. El propósito de resituar la mirada en otra perspectiva se concreta en el nuevamente breve manifiesto expuesto en *Altifalario...que reconoce que en el proceso de construcción “ rara vez la obra está controlada en su totalidad,”* al menos desde su propia consciencia (10) , lo que explica el alejamiento paulatino de la certeza, el orden, lo racional, y la instalación en ese espacio de indeterminación que muchas de las veces acaba fulminando “el mensaje y su evanescente corporeidad” (*Altifalario*, 2022:9).

La búsqueda de su propuesta personal de “desmaquillaje” (10) poético también da entrada a “lo falaz” en esa “pelea contra la razón y contra lo establecido” (10), la despedida –no el olvido- de aquella poesía que no llegó a hacer emerger “el brote de una ausencia” (*Altifalario... 9*), ese vacío generador al que renuncia ahora en *Altifalario... por necesidad tanto como por convicción de un quehacer poético no exento de ideología y contradicción, el cual sitúa al receptor a la vez fuera y dentro del tiempo y el espacio, de la razón y la sinrazón, la duda y la certidumbre, ante una poesía lúdica y reflexiva al mismo tiempo, depositaria de un debate interno que afecta a la ruptura de géneros, a los registros expresivos, a la apuesta por lo elíptico como trampa a la razón y la ambigüedad de los mensajes frente a la objetividad y el dogmatismo; su aportación a un discurso emancipador en poesía que se alimenta en cierto antiesteticismo y huida de*

³ Sobre estas premisas (Jenaro Talens, 2018 b: 215), concluye con Foucault que “no existe la historia, sino series múltiples (superpuestas o consecutivas) de discursos a cerca de lo legítimo y en contra de lo prohibido” y que por tanto hay tantas historias como discursos, lo que implicaría que planteado el discurso en estos términos “la tarea crítica del pensamiento estaría en analizar qué relaciones inconscientes mantienen los discursos del saber con respecto del poder” (216). Pasando al terreno de la estética Alfredo Saldaña subraya que en la actualidad “nos encontramos con una postmodernidad ambivalente y contradictoria que por un lado... parece fomentar procesos abiertos, dialógicos descentrados y desjerarquizados”... y una postmodernidad que ha presenciado el deterioro de las ideologías tradicionales y de los grandes discursos de emancipación fundados en esas mismas ideologías” (82-3)... dos actitudes postmodernas igualmente lícitas pero con distintas ideas sobre el mundo: una postmodernidad “acomodaticia, conservadora, dócil, irreflexiva, sumisa y acrítica” y otra postmodernidad crítica, reflexiva e inconformista que además de describir el mismo caos teórico y artístico lo denuncia y trata de encontrar alternativas” (Sagredo, 2018 b, 83)

lo bello y su perseverante vinculación vanguardista como signo o gesto de insumisión al lenguaje referencial.

3. LA IDEA DE COMPROMISO

Para Juan Ceyles, -"Altifalario no es un título sólo, tal vez un manifiesto"- (*Altifalario*, 10); lo que se debería entender como una poesía contra la cerrazón ideológica y contra cualquier forma de atentado que menoscabe la dignidad del hombre y de la mujer libres, y su aspiración legítima a un mundo sin las desigualdades a las que tanto favorece un modelo económico, el del neoliberalismo de la postmodernidad, tan injusto como insostenible -"Extraeré la médula de la verdadera condición./ la que mueve mi conciencia..." (*Altifalario*, 9)-. Pues todo apunta a que lo que el poeta llamó "ultrarracionalismo sentimental" como forma de pensamiento subyacente a la poética de la honestidad, supedita cualquier otra idea de compromiso a una exigencia utópica desde nuestro horizonte actual, la de una nueva vida para el ser humano, una vida de plenitud frente a la vida de carencias materiales y afectivas como las que nos depara nuestro presente de desigualdad; la apuesta por una - "existencia sin presillas" (*Altifalario*, 9)- que ayudase a conseguir la felicidad del ser, una utopía que no es ni consuelo ni trampa sino, como afirma en su (*Ciudadano EME*, 2023, E.T.C. 134) "la convicción de que todo es posible", destacando lo que entre nosotros, hombres y mujeres de un mundo globalizado, hay de encuentro intercultural, espiritualidad y diversidad, de orgullo étnico y de orgullo sexual y de género.

En su caso, la ironía ultrarracionalista, que había promulgado en *Antología de la sospecha, Málaga, 1999*) lejos de lo que hoy representa *El manifiesto Homo Velamine* y su cuerpo teórico formulado en *Ultrarracionalismo (Delirio 2019)* por Ismael Crespo Amine y José Carlos Cañizares, no atiende a la provocación por la provocación, -quizá, hoy, una protesta estética y sátira política- por considerarla redundante y mucho menos provocadora de aquella otra forma de protesta que en los años 70 del siglo pasado, se justificaba como una necesidad frente a aquellos lenguajes de la poesía académica y cultura oficial del franquismo, donde tal vez se necesitara del exabrupto, la procacidad y la excrecencia rectal de un Fernando Merlo – Porque yo soy poeta/ incluso cagando/ quiero dar,/ os doy, /una poca de mierda./ La demás para mí (Merlo, 1983: 13). - con quien, Juan Ceyles fundaría *Grupo 9*, de donde surgió el primer libro de ambos poetas: *Cartas a Elvira y a Iska, Málaga 1970*), y con quien mantuvo fuertes vínculos de amistad, aunque distintas concepciones y trayectorias en lo poético.

Altifalario... mucho tiene que ver con su posicionamiento poético crítico contra la injusticia y la desigualdad vigente en la llamada postmodernidad, el momento en el que nuestra sociedad inicia y culmina el proceso de transformación de la cultura analógica en digital, y lo que eso lleva aparejado de sustitución de la realidad por otra virtual, la inversión o el desinterés por valores ancestrales de interés social y de desarrollo individual promovidos desde unos medios de comunicación instrumentalizados por el poder económico, pues como señalaba J. F. Lyotard (1984-2021: 35-36) en la postmodernidad "la clase dirigente es y será cada vez más la de los "decididores". Deja de estar constituida por la clase política tradicional, para pasar a ser una base formada por jefes

de empresa, altos funcionarios, dirigentes de los grandes organismos profesionales, sindicales, políticos, confesionales”.

Ceyles, cuya conciencia social se remonta a los tiempos de la lucha antifranquista, mantiene una postura beligerante ante la injusticia y ante un sistema global neoliberal insaciable en su acumulación de riqueza y poder desde un posicionamiento moral e ideológico sereno: “Decidí mantener bajo esta proclama los no exentos de ideología (la manera de entenderlo). Sin tampoco prescindir del ¡Estoy Aquí! ¡Buscadme entrellos! (*Altifalarío*, 9). Con una concepción de la poesía que considera prioritaria la conexión y apegamiento de esta con la vida de los hombres y mujeres del mundo, sus pulsiones, sus miedos y frustraciones tanto como con el disfrute que nos proporciona la obra del ser humano: la música, la literatura, el arte en definitiva... ; ... alcanza la superación del nihilismo de una poesía como queja o grito dolorido sin más, fruto del desengaño vital, el desarraigo y la melancolía existencialistas, que da el paso definitivo a una poesía que es “indagación” y “experiencia, una constante comprobación de todas las formas del mundo”(Ciudadano EME, 85) en esencia rebelde, antidogmática y exocanónica.

Una obra poética adscrita a la postmodernidad, esa “realidad histórica y cultural con perfiles definidos, una realidad en la que se elaboran prácticas artísticas con elevados contenidos críticos y de oposición que revelan profundas contradicciones y tensiones internas del sistema” (Saldaña (2018, 127); una experiencia literaria abierta a lo contingente de la vida y a un horizonte utópico por derecho, una inmersión en la bipolar coexistencia de una realidad de desigualdades y otra imaginaria de difícil alcance que quiere presagiar un futuro de nuevas oportunidades; una voz crítica que entiende la poesía como un lugar de confluencia del poeta y sus receptores, copartícipes y complementarios en la producción poética, el lugar para la reflexión sobre el propio discurso poético, en el sentido en que a ello se refería Debicky, quien como (Bousoño,1979, 11) Lanz (2000, p. 20) ven en la “dimensión metapoética” y, a pesar de las objeciones de Jenaro Talens (1981 a): 16), una reacción contra el lenguaje del poder y una característica de los poetas de este momento que “los ligaría con escritores y artistas postmodernos de otros países, en cuya creación de textos discontinuos, autorreflexivos y abiertos se ha visto una reacción no sólo en contra del arte de la modernidad sino también en contra de los cánones y ritos del lenguaje y los esquemas formales que prevalecen en nuestro mundo”. (Debicky, 1988: 179)

En su obra poética, tanto la recogida en *Altifalarío...* como en *Cruzando Kazmádán* se percibe la actualización de una forma de compromiso cívico semejante en su concepción retórica a las tendencias que desde la reacción contra el olvido de la poesía moral y social de los Novísimos fueron reactivándose al comienzo del siglo a partir, sobre todo, de las reacciones a la “nueva sentimentalidad” y “poesía de la experiencia”, a cuyo discurso (Méndez Rubio 2004, p.126) acusaba de compartir con la propaganda como género,(...) una actitud de arrogancia antiteórica y acrítica”, la misma crítica ejercida por las voces del colectivo Alicia Bajo Cero y el grupo de poetas “no clónicos”, quienes achacaban a los poetas de la experiencia ser los sustitutos del lenguaje novísimo (Bagué Quílez, 2006, 58 y ss).

Su forma de compromiso parte de una sólida convicción moral sobre la idea de una literatura útil para la sociedad desde su sentido de la honestidad, la intimidad reflexiva individual y la idea de justicia. Una forma de compromiso que se consolida desde un lenguaje irracional agujereado por la claridad y nitidez de los mensajes de índole social y ética, a distancia del lenguaje conversacional de la “otra sentimentalidad”, respetuoso con la poesía realista de los cincuenta (A. González, Hierro, Bonald) aunque sin estar ceñida a lo esencialmente político y, como decíamos, en la convicción de su obligatoriedad moral, una poesía que valida, como señala Bagué Quílez (2006, 58) “una utilidad situada a medio camino entre el concepto ilustrado de moral privada y el concepto materialista de conciencia cívica”.

Desde la distancia y alejado de la objetividad característica de las poéticas comprometidas y el divorcio con el lenguaje realista, Ceyles se acerca a autores como Jorge Riechmann, Enrique Falcón o Méndez Rubio en la búsqueda del enriquecimiento estético de los textos, apunta Araceli Iravedra (2010, 50) en base a “un discurso de andamiaje surrealista(...) y una técnica irracionalista que sirve a la voluntad más fiel de representación de una realidad conflictiva (...), o de rebelarse ante los parámetros de un lenguaje funcional que se percibe colonizado por el poder”.

“DICEN QUE HUBO DOS BANDOS/ Cuando dos/ Sería una cuenta exagerada/ Que en ambos se perpetraron/ Fechorías/ Mas ‘ambos’ es/ Un verbo que confunde en la puta equidistancia/ ¡No se compensa la maldad! / ¿Afinando la noticia? ¡Venga! / Un bulto que estalló/ Como la remolacha/ Y el luengo resentimiento de un enorme ciempiés/ Sin gracia/ ¿Quién alimenta este tubérculo/ Que espupa sangre sobre un pañuelo/ Blanco? / ¡En ese cofre /se esconde el alacrán! (48)

No encontraremos un posicionamiento siquiera próximo al poeta combatiente de la poesía social pero sí una poesía cargada de ideología, -“No eludiré lo político ¿A qué fin?” (Altifalario, 9)- un acto crítico que rechaza los referentes auspiciados por los discursos del ultraliberalismo económico y sus inaceptables consecuencias para los individuos de nuestra sociedad contemporánea. Frente a un poder a quien las tecnologías del mundo actual permiten apoderarse de la realidad, manipularla, crear tendencias y someter a su tiranía comunicacional a quienes inevitablemente transitan por sus redes, se informan por sus plataformas de comunicación y leen según propuestas de sus grupos editoriales, la poesía de Ceyles lleva el lenguaje a cotas elevadas de insumisión a la lógica, y a administrarle dosis de acendrado hermetismo, buscando en ello la forma de desenmascarar el modo de realidad que nos intenta legitimar como verdadero el discurso del poder con sus nuevos juegos de lenguaje en los que la riqueza determina la razón, y donde, como señalaba Lyotard, 1984-2021: 83-84)

“lo que se ventila no es la verdad, sino la performatividad, es decir, la mejor relación *input/output*. El estado y/o la empresa abandona el relato de legitimación idealista o humanista para justificar el nuevo objetivo: en la discusión de los socios capitalistas de hoy en día, el único objetivo creíble es el poder. No se compran *savants*, técnicos y aparatos para saber la verdad, sino para incrementar el poder”.

Alejado de dogmatismos, pero sólidamente anclado a la realidad, muchos de sus poemas de calado expresionista y surrealista expresan esa forma de compromiso, señala (Méndez Rubio 2004, p. 127), que entiende la realidad como algo más que un espacio

previamente delimitado y reconocible sino también “un lugar de desconocimiento y de libertad. Por eso una escritura no realista, no figurativa, puede también ser una escritura emancipadora, crítica y autocrítica, de- y reconstructiva, o si se prefiere «comprometida». que supone la legitimación del discurso del humanismo idealista, cuya irracionalidad, aunque pueda parecer contradictorio, se alza frente al discurso utilitarista conque el capitalismo avanzado impregna todos los órdenes de la vida contemporánea.

Sin participar de la sordidez del lenguaje del “realismo sucio” resulta convergente con él en el aprovechamiento de las posibilidades de las formas paremiológicas y en especial del aforismo y la condensación conceptual que el mismo ofrece. Su lenguaje no se sustenta en la desazón, ni en la verbalización combativa de antaño sino, como ha postulado Araceli Iravedra (2018: 48), sustrayéndose “a la dictadura instrumental del lenguaje (...), el auténtico modo de alcanzar una palabra libre susceptible de escapar a los designios del poder, de cuestionar una concepción de la realidad que tiende a reproducirse mediante un lenguaje cuyos sentidos pertenecen al discurso de lo establecido”.

Una poesía “fuera del refugio (*Altifalarío*, 10), a la intemperie, desafiante, sin escudo protector, - “Lejos del chiquero”- (*Altifalarío*, 10). Pero armada de punzante ironía -“pitones afilados” (10)- poesía como “catarsis higiénica” (10), un manifiesto crítico, y una propuesta estética que se inscriben en el contexto de la sociedad actual y su visión “Naif”, y un tanto mojigata de la realidad, “que fomenta un esteticismo blando, edulcorado y balsámico, desprovisto de cualquier implicación social” (Sagredo Saldaña, 2018 b): 83) muy distinta de esa otra postmodernidad crítica, reflexiva e inconformista, con una sólida base moral, ética y social que desde la ironía y la estética de la insinuación por encima de la objetividad, desestima lo bello por coherencia con la visión crítica del mundo actual y su discurso del hombre Feliz. Una poesía, pues, - “a la poesía nada le es ajeno” (10)-, que reclama “(esa incómoda serpentina)” (10) que se llama libertad. Poesía “crítica hasta el fondo” (9), cuyo “tono arranca de la necesidad, de cuando ya es imposible contener aquello dentro” (*Altifalarío*, 13). Poesía a golpe de impulso entre “la idea y el arrebató” (10) que “en muchos casos, si no en todos, supone una pelea entre la razón y contra lo establecido” (10).

Altifalarío contra la inocencia se impregna de la visión consciente del poeta que habita el mundo, girando en torno a los acontecimientos cotidianos y “sobre sí mismo” (143), tanto como del “subconsciente, que acumula el inconmensurable material de una vida. Ese ebullente-desconcertante vertedero” (cita de la solapa) al que se da entrada en la ancha parcela surrealista de la obra.

4. EL DISCURSO EXISTENCIAL

La reflexión existencial a lo largo de la trayectoria poética de Juan Ceyles se subcategoriza en la tematización de asuntos como la soledad, el desconsuelo por la pérdida de la fe religiosa y el desencanto que puede conducir a la abulia. Temas que se erigen en los agujeros de lo que llamaríamos sus poemas del yo, ese espacio de revelación de un sujeto de la enunciación que no oculta la certeza de un sujeto lírico, enunciador desde el espacio textual del que emerge en el tiempo y espacio determinados de la

enunciación que puede llegar a identificarse con la posición del enunciador empírico, del autor como entidad física.

La temática existencial es una de las constantes de su obra poética, y arranca esta de un poso de insatisfacción y pesadumbre donde se agita la experiencia referencial de la apuesta por el riesgo en la juventud(25), lo absurdo que nos distancia del otro, la reflexión sobre el paso del tiempo, de la mordedura del tiempo -“*MORDIENTES/ A CADA PASO/ las mandíbulas/ de las horas*”- (261) , las maneras de emprender la vida a cada edad de la existencia del ser; tiempo de vida que se manifiesta en los afanes diarios de las gentes, -“*Esa burla/ ridícula/ del festín de la miseria*” (113)-, la lucha contra el olvido, el desamor, la huella dejada por la pérdida inesperada del ser querido: “*Perdí un hermano/Que era yo el que se fue/ y quedó una culpa de/ calambur*”(112), referencias de la vida real, generadoras de sentimientos que se exponen sin lamento en la poesía de Ceyles, pero con honda humanidad, incluso con un hilo de ironía contenida en versos sin corteza retórica.

Poemas del yo en los que las palabras referencian el fondo de amargura que arrancan del sujeto de la enunciación el comentario irónico: *CUAN HERMOSO ERA AQUEL TIEMPO/ FIJAOS/ Las ciudades sitiadas durante meses durante años/ Tal vez (no hay que exagerar): ¿Es mucho/ cien días? ¿Doscientos? ¡Sin agua! / Era hermoso ver esa cinta de galopes El poniente/ sediento como una culebra chata/ Finalmente la ciudad quedaba arrasada/ Los supervivientes eran crucificados/ ¡Los supervivientes! en la playa/ ¡Cuán hermoso era aquel tiempo! Cualquiera tiempo/ pasado.*” (126), o la risa absurda y cierto escepticismo ante los fragmentos de fracaso colectivo de la humanidad: “... *”Transhumanar y organizar”. Antes de que todo se convierta en un escombros*” (398), miedos que concitan los temores de una existencia sin sentido que deviene en silencio: “*Entonces ¿Para qué sirvió/ mi vida? / Para equivocarme / y volver a preguntar/ por ella.*” (115).

Poesía dialógica y metaforizada irracionalmente para tratar de la soledad, la que aborda al individuo recién salido de la inocencia, al que deja indefenso un entorno deshumanizado, donde “ya no es la poesía esa fragancia escurridiza/ a bordo de un bajel fuera del mundo...” (345-6) sino un espacio de búsqueda, palabra que busca respuesta a la incompreensión, dialogar con el mundo desde un exilio interior que actualiza en su soledad el tono y la rabia de León Felipe: “*QUÉ PUEDO HACER PARA QUE/ME CREÁIS/ cuando carezco de ubicación, nombre propio/ o aproximación, historia personal/ leyenda/ o letanía, tiempo redimido... ¿De cuantos capítulos, algo que no es nada, consta?*” (151). Un discurso sobre la soledad del ignorado, de aquel a quien nadie espera (69), de quien graba el tiempo en la pared de una celda (72), de quien se busca a sí mismo y solo puede reconocerse “*Hundido en el centro/ epistemológico/ del fango*” (347).

Poemas antidogmáticos, soportes de una transitividad que lleva la poesía del mundo real a la ensoñación, de la actitud paciente al hartazgo, contradictoria y escéptica: “*¿POR QUÉ TIEMBLAS.../ el frío aún no ha llegado/ y ya parece la nieve en tus párpados/ ¿Qué te inquieta.../ Si los caballos antes de brincar/ Ya caen exhaustos/ Sedientos por la escasa luz que refleja la luna/ Si las espadas aún envainadas/ ya culminan la tragedia/ ¿A qué temes.../ Conculcada ya la imposible misión de la sangre/ ¿Qué esperas.../*

Si los jinetes ya han perdido su cabalgadura/ y los caballos tendidos van galopando sin freno.(163).

Poemas que muestran el desconsuelo ante la imposibilidad de reiniciar la existencia, ese borrado reparador de la voluntad que deviene por momentos en pesimismo: *"No repara la voluntad/ Ni permite devolver el hilo/ De aquella madeja/ Que ya es eterno barullo/ Ni siquiera basta con/ morir/ Habría que nacer de nuevo/ Reiteradamente hasta borrarlo todo/ Tantas veces como fuera menester/ (114).*

Pero en los que, superada la coyuntura, renace con ilusión el deseo de conectarse al mundo: *"AUNQUE NADIE LOS VE, / mis ojos se desbordan en su propio asombro/ (esa conmoción que cura el daño de la indiferencia) / La mirada limpia hacia la luz, / el aire: todo de nuevo/ Despierta el mundo en cada cosa" (212)*

Ligado al desconsuelo, la pérdida de la fe se dirime en ironía sobre la figura de Dios (393) y en reproche al discurso eclesiástico de la eternidad, esa quimera falaz que el poeta siente como el engaño de la religión y su discurso del miedo: *"...Acabemos con la perversa eternidad/ y su burda patraña ¡Basta de almas y rodillas/ doblegadas!..." (27), el daño moral causado por quienes "Habéis patrocinado la muerte/ como MALDICIÓN Y PROMESA" .../ (27), con el relato que ha inoculado en el ser humano la culpabilidad del pecado, "Deslumbrado al nacer por tal portentosa fantasía/ qui tollit peccata mundi/ y siempre atemorizado por Su implacable gadgeto-/ brazo ejecutor" (26).*

Pero el discurso anticlerical que se ha ido desgranando en distintos momentos (118) culmina en la hondura metafísica de las preguntas de *"LA CRUCIFIXIÓN"*, un encadenamiento de interrogantes en las que se armonizan la compasión, la humanización del sufrimiento de Cristo y la perpetuación de la culpa que en el ser humano ha instalado la fatuidad del relato del cristianismo.

LA CRUCIFIXIÓN
¿Cómo se convierte un sufrimiento infame
en una muerte sublime
incluso redentora?
¿Cómo se pasa de un hombre abandonado
a la incommensurable representación
de la humanidad entera?
¿Cómo se traduce una herida de lanza
a un manantial se sangre
inagotable?
(382)

5. EL SUJETO Y LA ESCRITURA

El factor de extrañamiento que en su lenguaje provoca el hecho de un ir y venir continuamente de lo real a lo imaginario, de la referencia objetiva a lo inefable y del que interesa su potencial fónico, la irracionalidad en sus posibilidades asociativas, la incertidumbre, el hermetismo, la ambigüedad, lo que para Saldaña Sagredo constituyen los "rasgos característicos de una literatura que escapa del dogmatismo y el gregarismo", (Saldaña, b) 2020, 98) organizan en la producción de Ceyles una praxis literaria, primero en poesía pero también en la prosa, que nos lleva del mundo real al de la ensoñación,

un mosaico de silencios, imágenes visuales, denuncias e interrogantes que constituyen las marcas de un discurso fragmentario construido sobre poemas breves, aforismos, epigramas, sentencias y greguerías, donde el sujeto se diluye y aparece en el texto con voces indeterminadas o plenamente identificadas con el autor empírico.

La responsabilidad de los enunciados que se desenvuelven en los poemas de *Altifalario para la Inocencia*, como en general en la obra poética de Ceyles, apunta en una doble dirección; por un lado, al sujeto de la enunciación lírica que se expresa en el espacio textual, una voz indeterminada, difícil de concretar en unas coordenadas de espacio y tiempo fuera del espacio de enunciación que le vinculen a alguien exterior a la propia enunciación, es un sujeto, que está en la ficción literaria de las ancestrales interrogantes suscritas en sus frecuentes aforismos, “¿QUÉ HAY/ en el fondo/ del silencio?” (192), y greguerías, “El paisaje/ es la abstrusa parábola de quien camina” (32), “LO INFINITO ES UN FINAL QUE NO TERMINA/ o un principio que nunca comienza” (52), “LAS ESPALDAS/ cuadros/ que fueron transitados por la vida” (95) o en enigmáticas sentencias, “SIEMPRE QUEDAN ALGUNOS medio/ vivos/ Aunque depravados” (175), “EN TODO LUGAR hay un no lugar que a su preten/ dido ser/ le sopla la nada” (310) cuya autorreferencialidad le aleja de la voz del autor empírico, del receptor y de una realidad experiencial -“Lo autorreferencial escapa/ a la razón ajena...”- (344) . Este sujeto que emerge de estos enunciados no puede captarse más que a través del lenguaje y en este sentido, como apunta Filinich (2011,p.19) la riqueza y fecundidad del concepto de sujeto de la enunciación reside precisamente en el hecho de considerar al sujeto como una instancia subyacente a todo enunciado, que trasciende la voluntad y la intención de un individuo particular, para transformarse en una figura constituida, moldeada por su propio enunciado y existente sólo en el interior de los textos”.

*NO PODRÉ EVITAR que lo informe se haga forma
Y que la grama llegue a devorarlo todo
Incluso que nos traicione también en nuestra reflexión
(cualquier descuido) ¡zas!
Lo autorreferencial escapa
A la razón ajena
Inocula su espíritu desde que nace
Y
En su funcionalidad
Nunca salta
Al otro lado
(344)*

Este sujeto, enmascarado por el propio lenguaje, que se escinde del yo de la enunciación y como apunta Violeta Garrido (2021, 4.) siguiendo a Karina Savio (2017) “disloca la idea de sujeto (enunciativo) único, unívoco, originario (...)”, que posee una existencia puramente textual, se complejiza si nos acercamos a contemplar las implicaciones que ese carácter textual que hemos apuntado presenta para el psicoanálisis. En efecto, como argumenta Karina Savio, si reconocemos los elementos discursivos que subyacen a la enunciación y lo articulamos con la perspectiva lacaniana que entiende el enunciado como un “Otro” enunciado atravesado por la confluencia de diferentes discursos, (el discurso social, el económico, el ideológico...), entonces el sujeto de la enunciación no sería solamente un efecto del lenguaje “sino también un efecto de estos otros enunciados que dejan trazos en el devenir discursivo” (Savio,2017, 282), lo que

implicaría que para encontrar este sujeto de la enunciación habría que “rastrear” el cruce de todos esos “otros enunciados”, el lugar donde el enunciado y la enunciación “se confunden y embrollan” (Savio, 2017, 282).

Aguardé mi turno Mas
como yo era texto
lo acepté
(269)

Ahora bien, al margen de las implicaciones discursivas del significante,⁴ en los poemas de Altifalario comparece un sujeto enunciator al que su discurso delata como una voz personal y reconocible en el tiempo y el espacio por la trascendencia referencial externa desarrollada en su discurso, que apunta a un yo poético o sujeto lírico identificado con el autor. De esta voz nos llega, por ejemplo, la sentimentalidad contenida en el emotivo y sereno “ANSO”, a la figura del padre, (378), la perseverante indagación en el lenguaje y la reflexión metapoética.

ANSO
De donde era (dijo que fue). De qué lugar
Atmósfera y ceniza
Llegaría
Cuál su luz sin filigrana
Franca y limpia
Su procedencia, honor, temperatura
Afinada sonrisa y transparencia
De corazón
De ningún pago exento arrancaría
Pues que fue naciendo en todos
Elegió azul brillante cronopio y
Verbo
Mas si en algún registro civil
Hubiera de asentarse
Calculo debería ser en la montería gaditana
Allá por Vejer (precisamente)
De la Frontera.
(378)

Además del mensaje existencialista, experiencial y humano de tantos de sus poemas, hay un espacio determinado y acotado para la reflexión sobre la escritura, ese discurso metaliterario que hilvana la obra de Ceyles en su totalidad. Poemas sobre la escritura que evidencian una constante preocupación por perfilar su estética y por la indagación en el lenguaje en la convicción de que la forma poética es la propia sustancia de la poesía.

Para Ceyles la lengua es, como para el escultor el bloque de piedra, la materia de la que extraer una forma, figurativa o conceptual o abstracta y configurar un lenguaje, en su caso manipulando el significante mediante todo tipo de recursos, retóricos,

⁴ Savio 2017,282, Esta posición sobre el sujeto contiene tres implícitos. Supone un sujeto barrado dividido por el acto de la enunciación, que no tiene conciencia de “esas otras voces que subyacen en su decir”. En segundo lugar, no cuestiona la existencia de un sujeto “previo al discurso” porque el sujeto que emerge en el enunciado se localiza allí y “por lo tanto puede analizarse”. Y, en tercer lugar, “refiere a un sujeto que, al estar ligado al acto enunciativo, dura el instante de ese acto”, perdiéndose en la medida en que se encuentra.

logofágicos⁵ y ergódicos. Su lenguaje en muchos momentos se hace críptico, parece entrar en un bucle de introspección cuyas claves resultan inaccesibles, porque en su lenguaje hay mucho de azar, de automatismo, de descontrol, de inmersión heurística en el lenguaje poético, lo imaginario de la esfera simbólica, el deseo de visualizar lo utópico, crear nuevas palabras⁶, jugar con ellas, generar nuevos paradigmas. La experimentación literaria persevera, tal vez por la influencia del diseño gráfico (223), en el plano de la forma, transgrede la relación signifiicante y significado, forzando una indeterminación que la identifica con una poética donde la manipulación de las estructuras semánticas alcanza una “imprevisibilidad que se convierte en una zona permanente de incertidumbre interpretativa” (Vives Pérez, Vicente, 2013, 603-4) a veces envuelta en un hermetismo exacerbado (85), otras atenuado, “ESTE DUELO DENOMINA SU FRACASO/ Alto huyó/ Pero nunca despegó su sombra.” (97) y siempre abiertamente declarada como necesidad, “¡por puro oficio de vivir! (183).

En algunos pasajes de su obra, y también en *Altifalario...*, Ceyles confiesa haber mantenido una larga pugna por no ceder ante corrientes poéticas de su tiempo -“ HAY QUIENES HACEN/ LITERATURA/ con/ brocha/ de cerda/ tosca y garduña...” (202), por no dejarse influir por las mismas, incluso llegando a rechazar no solo a estas sino incluso la tradición clásica -“ESTE SONETO A QUIEN PRIMERO/ ESPANTA/ es a mi mano... (73)- por entenderla como una forma de claudicación ante su convicción vanguardista. Sin embargo, acaba por reconocer con humildad el esfuerzo realizado en la reconciliación con la tradición:

La actitud con la que asumo esta vocación, tras dar tantos palos de ciego y terminar por aceptar críticamente (nunca sumisamente) la tradición. Dura fue esa batalla. Mi cuaderno es un campo de inspiración y un destrozo apasionado (10)

La preferencia por el poema breve, que atrapa un instante temporal de inspiración, lo paradójico: “EXISTE LO QUE SE NOMBRE/y lo que no se nombra se refiere a / ello// Un todo latente infinitesimal/ emerge/ desde cualquier punta// Pero todo se acontece/ o concuerda/ desde ello prefigurado/ como una gran madeja/ y el no silencio lo desaparece.” (267); la intratextualidad, lo elíptico (270), el surrealismo y la abstracción expresionista, van configurando ese lenguaje de imágenes reales mezcladas con otras oníricas e irracionales, como dictadas por el inconsciente:

TENOR FRICATIVO
Desde el capitel
La gelatina invisible
De los siglos
Le nubla los ojos

⁵ Sobre la logofagia es imprescindible el trabajo de Túa Blesa 1998, *Logofagias. Los trazos del silencio*. Universidad de Zaragoza. Por otra parte, Raúl Molina Gil, 2017, “sobre logofagia, silencio y otras cuestiones” en “Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas” en *Dirāsāz Hispánicas*, N.4 (59-77) sostiene que en etapas posteriores a los años 80 se atenúa el uso de estos recursos. (pp 72 y ss).

⁶ Con la publicación del ignorado EME Diario de un Transformista, 2015, Málaga ETC, Ceyles alcanza el zénit de su indagación y búsqueda de su propio lenguaje, iniciado tiempo atrás pero urgido tras la publicación de Antología de la sospecha. Fin de una etapa y comienzo de otra en un ejercicio de experimentación sin precedente donde se manifiesta el resultado estrábico de su meditación sobre el lenguaje, la uniformidad y el definitivo rechazo del canon.

En el pecho
Se observa una grieta
que rezuma nada

¿Quién eres tu
Para mirarla de ese modo?

¿Te atreverás a medir
Las consecuencias?

¿A que esperas?
(392)

voz del inconsciente, la voz del “Otro”, amenazante no se sabe si hacia el propio poeta, su “otro” yo del texto;

El expresionismo: “EN CIFRAS/ Y POEMAS/derramó toda su boca...” (226) el hermetismo sin impostura en sus imágenes surrealistas (374), resultan inquietantes por la extraña conjunción de lo onírico y el mundo real, su “onirismo, destaca Francisco Chica (2013: 11) -reordenado a su modo y con recuerdos a veces del Daly más extremo- es solo un recurso al servicio del fondo psicológico y crítico a que responden la mayoría de ellos”. Por otra parte, el humor absurdo de algunos epigramas y el juego con las palabras: -“mi cabeza es una torrija/ empapada en moscatel” (34). “ORGANIZAR EL MUNDO/orgianizar la vida” (160). “¿ACABARÁ SIENDO LA POESÍA/ un huevo frito? / ¿UN TRAMPECIO?” (63). funcionan como escapes del discurso convencional y del discurso de la reflexión hacia los espacios lúdicos del lenguaje y la recuperación de la confianza en el ser humano y la inocencia perdida.

La reflexión metapoética, que alcanza su momento de mayor expresión en su *Diario de un transformista*, (E.T.C. 2015)⁷ cristaliza en la idea de la escritura como necesidad vital. Una escritura que en Altifalario... se concreta a partir de analogías con la realidad cotidiana, la experiencia de la vida real que surte de imágenes a la voz poética para la recreación metafórica y la visualización, de ella derivada, que sirve como referente para revelar una concepción de la poesía como inquietante labor de costura:

*CON LA PUNTA DEL LÁPIZ/ enhebro/ esta palabra/ Y esta/ con mil/ en una clara-
boya// Y ahora meto por un ojo/ La cuestación de la hilatura/Que me intriga la madre-
selva// (LO QUE ME ENALMA, QUIERO DECIR) // Y estiro el lápiz hacia arriba/ como si
estuviera cosiendo/ Un hermoso borbotón// Y ahora busco/ -para que le corresponda-
un ojal/ Sin párpado existencial Éste es el caso/ Y al final de la escocadura corto el hilo
con los dientes/ Y hago ¡Tal así! Un chirimí profesional// Retiro el lápiz/ Luego/ y lo de-
vuelvo/ -otra vez sin hilo- al costurero. (75)*

La escritura como palimpsesto en la metáfora: la húmeda huella del caracol en su lento caminar (287) o escritura fusionada –*ut pictura poesis*– con el dibujo: ese “*pensamiento poético tangencial*” (225), esas “*formas apátridas del silencio*” (225), que revelan una búsqueda constante en la literatura, en la vida consagrada a ella y en la obra que surge -“*Un verso NO TIENE QUE ESPERAR a un poema*”- en cualquier

⁷ Cfr. Mi artículo “Del verso a la prosa I. La construcción del inconsciente como código en EME Diario de un transformista, de Juan Ceyles. De próxima aparición en Rev. Serta. Uned.

momento, desde la convicción surrealista o expresionista (250), desde el conceptualismo de los aforismos y desde la experiencia musical de los sonidos de la lengua. Escritura plagada de juegos fónicos, como señalaba Francisco Chica (2013: 15), “*Como si esto lo escribiera EL MANCO/DEL ESPANTO cautivo de los moros...*” (252), desde las formas visuales de sus tipogramas (265), caligramas (213), y gráficos (72), desde impulsos hiperbólicos: “*MARTILLAZOS EN EL CORAZÓN un morse/ justiciero*” (285) y desde los recuerdos – “*Tú y Tú: Nada y / Anso...*” (284) que una canción de Billie Holiday despierta en el poeta; y también desde la indiferencia ante la recepción de la obra por su ciudad natal.

*Con cada texto que escribo QUITO EL
TAPÓN
Todo cae por el sumidero
(395)*

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Antonio. 2017, *Antología del Túnel 4 poetas adversativos*, Málaga E.T.C.
- Bagué Quílez, Luis. 2006. *Poesía en Pie de Paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos;
- Bousoño, Carlos. 1979 *la poesía de Guillermo Carnero* en Guillermo Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (poesía 1966.1977)* Madrid, Hiperión.
- Crespo Amine, Ismael y Cañizares, José Carlos, *Ultrarracionalismo (Delirio 2019)* y <https://www.youtube.com/watch?v=iUD3Pu5-7aA>
- Chica, Francisco, 2013, “*Introducción*” a *Cruzando Kazmadán. Summa incompleta (1997-2010)* Centro Cultural Generación del 27, Málaga.
- Debicky, Andrew Peter. 1988. “*Poesía española de la postmodernidad*”. *Anales de Literatura Española*. N. 6, pp. 165-180
- Filinich, María Isabel. 2011 *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba,
- Garrido Violeta, 2021. “*El inconsciente del texto en los Diarios de Pizarnik: una lectura lacaniana*” (*Catedral Tomada* Vol. 9, N. 17, 2021)
- Iravedra, Araceli. 2018. *El compromiso después del compromiso. Poesía, Democracia y globalización (1980-2005)* UNED (extracto pp 39-55. *Revista Kamchatka*. 11 (julio) 2018.
- Lanz, Juan José. 2000, “*Teoría y práctica poética: La metapoesía de Guillermo Carnero a través de los poemas “El sueño de Escipión” y “Variación I, domus aurea”, en Poesía en el Campus, 47, febrero, 2000,*
- Lyotard J. F. 2021. *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- Méndez Rubio, Antonio. 2004 “*Memoria de la desaparición: Notas sobre poesía y poder*”, *Anales de Literatura Española*, 17 (2004), pp. 121-144
- Molina Gil, Raúl 2018: a) “*Antologuemos: tendencias, inercias y derivas de las últimas antologías poéticas en la España contemporánea*” en *Kamchatka*, 11 (julio 2018) 57-109
- Molina Gil, Raúl 2017, b) “*sobre logofagia, silencio y otras cuestiones*” en “*Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas*” en *Diräsöz Hispánicas*, N.4 (59-77)
- Mora, Vicente Luis, 2018 “*Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea: de la disrupción a la textovisualización*. *Rev. Laboratorio*, 18, 2018
- Plaza González, Pedro J. 2022, “*Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989-1999). Un análisis temático de la reciente poesía española*”. *Creneida*, 10 (2022). 715-783.
- Pérez Parejo, Ramón, 2018: “*Significado y relevancia de la metapoesía de la Generación del 68*”, en *Anuario de estudios filológicos* Vol. XLI 139-156.
- Racionero, Quintín. 1999, “*No después sino distinto. Notas para un debate sobre la ciencia moderna y postmoderna*”. En *Revista de filosofía (3ª época)* vol. XII, 1 1999), n. 21 págs., 113—155
- Saldaña Sagredo, Alfredo. a) “*Sobre literatura y pensamiento crítico en la postmodernidad*” en *Tropelías, Revista de Teoría literaria y Literatura Comparada*, N° extraordinario, 6, (2020)

- Saldaña Sagredo, Alfredo, 2018, b) *La práctica de la Teoría, Elementos para una crítica de la cultura contemporánea*. Santiago de Chile. RIL, editores
- Savio Karina, 2017, "El sujeto de la enunciación: Diálogos entre la Lingüística y el Psicoanálisis" en *Linguagem em (Dis)curso-levnD*, Tubarao, V,17, N,2; pp 271-284, maio-ago.2017
- Talens Jenaro. (a)1981. «(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión». En Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, 7-37. Madrid: Hiperión.
- Talens Jenaro. (b) 2018, "¿Gesto o escritura?" en *Hispanic Issues On line*.
- Vives Pérez, Vicente, 2013. "Claves temáticas de la poesía postmoderna española" en *Rev de Literatura*. Vol.LXXV, N.150, pp.503-622