

## **EROS Y COMPROMISO. EL NUEVO REALISMO EN LA POESÍA DE ERIKA MARTÍNEZ**

**EROS AND COMMITMENT.  
THE NEW REALISM IN ERIKA MARTÍNEZ'S POETRY**

**Rafael MORALES BARBA**  
Universidad Autónoma de Madrid

A Álvaro Salvador Jofre

**Resumen:** La poesía de Erika Martínez aborda su momento histórico desde una triple perspectiva. Por una parte, se muestra distante de las poéticas realistas de 1980-1990, tanto como de las del fragmento (de corte realista) del 2000. La renovación que propone en su moderna plenitud reivindicativa y atenta a la circunstancia actual, se vale además del poema en prosa o “proema” desde una perspectiva alejada de la vieja reivindicación, muy presente en la poesía española actual (Jorge Riechmann o Antonio Orihuela). La perspectiva indirecta, irónica y a veces ligeramente hermética, le aparta de viejos modelos, pero no elude cuestiones sociales y políticas, tanto como muestra la plenitud del yo desde la memoria, eros, o la crítica del capitalismo tardío y el fin de las ideologías. Una perspectiva de género y reivindicación desde la crisis de ser mujer reproductora se suma a todo ello explícitamente. La crítica y cuestionamiento de los usos sociales, pulsiones, miradas a la ecología, desde la inmediatez del hoy y del hoy de género, terminan de cerrar el perímetro de una nueva propuesta de poesía comprometida.

**Palabras clave:** Nueva poesía realista; Compromiso social; Capitalismo tardío; Eros; Poética del fragmento; Ecología; Anáfora; Ironía; Emigración; Perspectiva de género; Poema en prosa.

**Abstract:** Erika Martínez's poetry addresses her historical moment from a triple perspective. On the one hand, it appears distant from the realistic poetics of 1980-1990, as well as from those of the (realistic) fragment of 2000 year. The renewal that it proposes in its modern vindictive fullness and attentive to the current circumstance, also uses the prose poem or “proem” from a perspective far removed from the old vindication very present in current Spanish poetry (Jorge Riechmann or Antonio Orihuela). The indirect, ironic and sometimes slightly hermetic perspective separates him from other models, but he does not avoid social and political questions, as he shows the fullness of the self from memory, eros, or the criticism of late capitalism of ideologies. A gender perspective and perspective and vindication of being a reproductive woman is added to all explicitly. The critique and questioning of social uses, dives, looks at ecology, from the immediacy of today and today of gender, end up closing the perimeter of a new proposal of committed poetry.

**Keywords:** New realistic poetry; Social commitment; Late capitalism; Eros; Poetics of the fragment; Ecology; Anaphora; Irony; Emigration; Gender perspective.

**C**olor carne (2009) ganó el I Premio de Poesía Joven de Radio Nacional de España. Fue el primer libro conocido de Erika Martínez (1979) y su carta de presentación. Sin duda un anticipo de cuanto vendría desde una perspectiva reivindicativa del yo mujer, con marcado perfil en su fórmula desde *Chocar con algo* (2018) y el “proema” o poema en prosa. Una multitud de asuntos, memoria, eros y reivindicación, crítica y humor, se proyectaban en un regenerado compromiso acorde a los tiempos, percibido como nuevo por la manera de abordar el poema en la segunda década del XXI. O, si prefieren, desde la peculiar perspectiva y fórmulas ante la ecología y la mirada política/social en su atención a las nuevas circunstancias de una sociedad cambiante. Y aunque el marbete de compromiso sea amplio, lejos queda su mirada de los modos y denuncia de Ángela Figuera Aymerich (o de Antonio Orihuela, Jorge Riechmann, Enrique Falcón o Daniel Rodríguez Moya, estarían más próximos generacionalmente). Otros son los ángulos de enfoque, fórmulas o perspectiva, en la construcción del poema de sus últimos libros. Erika Martínez se reivindica desde ahí con marca diferenciada, enigmática en sus zonas de sombra y desconcierto, muy diferente del viejo realismo de origen de los 80/90, perceptible todavía en los inicios. Algo ha cambiado en un contenido mundo tropológico y despojado ornato (existente y muy personal y vivido), nutrido de mundos propios, que se pone al servicio de eros como del compromiso social o el asunto de turno. Motivos esos (eros y compromiso) que brillaron pronto como asuntos caracterizadores de su mirada, aunque no solo (la incomunicación, la mirada de género). Y se contaban de otra manera. Algo anticipó al respecto Theodor Adorno en “El artista como lugarteniente” contra el dogmatismo crítico simplista, en su reivindicación de Valery. Una cuestión todavía abierta y de opiniones extremadas en ocasiones (a veces no se encuentran reparos en su afán de desvirtuar el asunto e incluir dentro de ese marbete a Juan Ramón Jiménez y su noción compromiso con la poesía). Un sinfín de perspectivas caben en esa casuística con origen en Jean-Paul Sartre, pese a su mala relación con la poesía, pero siempre con un sentido inequívoco desde quien mira hacia los lados, reflexiona, señala o denuncia con inconformismo. Erika Martínez lo hará cuidando paulatinamente la “fermosa cobertura” en un asunto que nunca se cerró su puerta o una puerta “cerrada en falso” dijo Luis García Montero (2003: 11). Con todo, la otra sentimentalidad, junto a algunos miembros del realismo de los 80/90, lo habían depositado el compromiso en los escritos teóricos y militancia personal de cada uno, cuidándose de llevarlos al poema pues la recepción en los 80 no era la apropiada. En aquellos tiempos el hastío del realismo dispuso otras propuestas y propició revulsivos teóricos, en lo fundamental. Y en la renovación con Alicia Bajo Cero (Antonio Méndez Rubio y Enrique Falcón) o Jorge Riechmann y Antonio Orihuela, sin olvidar a Fernando Beltrán entre nombres y planteamientos bien tratados por Araceli Iravedra (salvo el olvido de Julio Martínez Mesanza) en *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*.

Sin duda el título (y el antetexto) como punto de partida pueden ser guía de lectura o aviso de intenciones (tanto como un escamoteador de ellas, avisó Montaigne). *Color carne* (2009) con su marcado valor sintético (no en balde Erika Martínez ha dedicado mucho tiempo al aforismo, donde lo sintético prima, y en ocasiones incorpora sentenciosamente al poema). De todo ello, recuerda Covadonga López Alonso, al hilo de Gerard Genette y Claude Duchet, la intención virtuosa de establecer un nexo interno entre el sentido de los “elementos paratextuales y el significado del texto y, por otra, su resultado es sintetizador y da la clave de la interpretación o interpretaciones plurales que los textos encierran” (1993: 128). Algo habló Joan Maragall en 1905 en el Diario de Barcelona a propósito de la vinculación “honrada” entre título y obra, pero como ya le hemos dedicado algunas páginas en otros breves análisis como este que ahora nos ocupa (2021: 171), a ellas remitimos. *Color carne* (2009) fue

clara en su vinculación a Afrodita Pandemos: “Para Andrés, que es el vicio de mi carne” (2009: 7). Y en el oportuno traer a Emily Dickinson: “Quien no ha encontrado el cielo abajo/no lo encontrará arriba/pues los ángeles alquilan la casa vecina/doquiera que nos mudemos” (2009: 9). Y en esa estela a Fernando Pessoa: “El sueño falso y el sueño verdadero/ crean una nueva realidad. El objeto se/hace realmente otro, porque lo hicimos/otro. Manufacturamos realidades” (2009: 9). Y eso es cuanto trae Erika Martínez, tener a la realidad muy en cuenta como punto de partida en este primer libro de madurez.

*Color carne* (2009) y *El falso techo* (2013) atienden a varios frentes: la reflexión metapoética y la identidad del ser mujer, el deseo y eros, guiños con las víctimas de la historia desde el compromiso. O quien proclama los deseos éticos de un mundo más habitable, pero a la vez expone otros más personales (ensoñaciones del yo poético) al hilo de la “propia vida” o pulsiones eróticas con un cristalero (cuenta en un poema), junto a una mirada crítica, simultáneamente, con la incomunicación de la vida moderna, por ejemplo. Siempre de manera clara en esa primera época y bajo el aura de la concisión y precisión, con un toque de humor ocasional, sarcástico o irónico otras. Amén de ligeramente hermético en alguna otra ocasión, en el buen sentido (en poemas del tipo “Mi muerto” (2013: 47), donde se intuye el sugerente sentido, no muy positivo, por otra parte. Tampoco se olvida Erika Martínez de hablarnos de su poética, a trota caballo, sin duda, en “Trompe L’oeil” bajo un amplio paraguas: “Los poemas se explican, no se explican” (2013: 50), y asunto este, el de la interpretación, muy presente en esta autora. Unas características que según el lector avanza entre sus libros, incluyendo los de aforismos (apetecibles, por otra parte), dejan el sabor de un estilo no muy marcado en aquel momento inicial (solo en esos dos primeros libros), contenido de ornato, atado a una idea concreta, muy reconocible o personal, atado a la analogía entre dos mundos paralelos es en muchas ocasiones. O la fórmula para plasmar una destilación vital: eros, memoria, el compromiso social, la incomunicación, la ecología o meras circunstancias al hilo de una experiencia, viaje o mera observación. Sin duda, las últimas entregas, *Chocar con algo* (2018) y *El monstruo ideal* (2022), o su madurez en la fórmula, en el “proema” sumamente estructurado, han enriquecido su mirada con perspectivas inéditas a la vez del juego con zonas de sombra, desconcertantes a veces, y donde queda en suspenso el sentido unívoco del viejo realismo de las poéticas de los años 80/90.

Desde los inicios desplegó la escritora jienense una multitud de asuntos, ocasionales a veces, como la reflexión metapoética, y fondo de armario. Y así “Escritura” (2009: 18), con la ruptura de la ficción del doble del yo, reclama a la autora desde ese pacto de verosimilitud en un “[...] rascarme sin miedo las heridas” (2009: 18) en público (se entiende) o el poema. La voz de la “bailarina tartamuda/intrusa de su piel” (2009: 17), consciente de un mundo de palabras que se pierden, mientras otras nuevas se disponen a la escucha, nos habla de cómo ella no va a cantar lo que se pierde, sino cuanto gana en su desconcierto: “Como en la edad de las primeras sílabas/desconozco de nuevo lo que digo” (2009: 17), sin que sea momento de adentrarnos en cansinas polémicas sobre poesía como conocimiento. También va a indicarnos la tabla de salvación contra dicho desconcierto desde un aspecto clave en su poética como la memoria, muy explícita en “Amerizaje” (2009: 61): “Viviremos una hora justa/ poema, flotador, memoria” (2009: 61) en una recreación de Mallarmé. Más allá de los recuerdos del verso final como parte de su poética, destaca el adjetivo “justo”, una “hora justa”, junto a la apelación al poema como “flotador” frente a los “padres de este cielo” (2009: 14). Así su concepción se rebela, aquí y en otros sitios, también contra concepciones espirituales de corte religioso en una rebeldía crítica plena de ecos (Blas de Otero) en ese “Árbol sin sed de cielo” (2009: 62). Lo hace entre avisos al “perverso polimorfo” y el “[...] terror bíblico y venéreo/que le aguarda en la tierra/

que pisan los adultos” (2009: 19). Se abandona pues el pasado que en *El falso techo* (2013) describirá como “tuétano de infancia con monjas” (2013: 13). Ya sabemos algo que se posterga y renuncia para partir hacia otros rumbos y preocupaciones. Las intentaremos estudiar en su tono, siempre dentro de las poéticas renovadoras del realismo (piensen en Marisa Martínez Pérsico nacida en 1978), multiplicidad de fórmulas y asuntos donde *eros* y la mirada hacia los lados de una conciencia crítica atenta y sin abotargamiento, sobresalen.

Javier Moreno Ruano en un sugerente título: “Deixis, cuerpo e intemperie: la gramática del nuevo compromiso poético en Erika Martínez” (2018), aborda esta cuestión de los nuevos compromisos de la poesía española. Un análisis que se centra fundamentalmente en *Chocar con algo* (2018). Manuel Valero Gómez revisó el asunto en “El compromiso bajo sospecha. De qué hablamos cuando hablamos de compromiso” (2018) al abordar una cuestión que Araceli Iravedra renovada al hilo del presente. No podemos entrar demasiado aquí, salvo desde la mirada Erika Martínez, irónica, sarcástica y mordaz a veces, expositiva otras como en un cuadro de Hopper, independientemente de ese tono que no anima a apuntarse a la comuna y a las barricadas, más frontal de cuanto parece en su estilema y el dejar caer un estado de la cuestión. Sin duda moderno, foucultiario, lejos del dogmatismo y al hilo de Daniel Bell o *El fin de las ideologías* (1964). Fuera quedarán los gritos de combate, Jan Lechner (1968) o Leopoldo de Luis (1965), frente a esta atenta realdad: “Mujer con puñal” que “[...] logró escapar/de aquella marioneta/hizo suyo el puñal/ que sostenía un compañero/ y se cortó las cuerdas/ dejando su orfandad/para los padres de este cielo/que nos hicimos en la tierra/tan ruin, tan puñetero” (2009: 14). Eso canta la sendero hacia la palabra nueva tan vertical como horizontal, parece decirnos (por usar terminología conocida al respecto). Una mujer vinculada todavía a esa deuda con el *oikós* de “Genealogía” (2009:13), o ser mujer, como sustrato y guiño a los tiempos, como no podría ser menos. También un punto de humor muy presente, tono conciso, recortado de ornato, un “reportaje”, por decirlo con José Hierro, que evolucionará desde *Chocar con algo* (2018) hacia una mayor complejidad. Incluso en asuntos serios como el de querer generar en este mundo una existencia “un poco nuestra” (2009: 22), pese a habitar una tierra y un “cielo” terrenal tan “puñetero” (2009: 14). Y junto al humor ocasional, el explícito de “Beata Illa” (2009: 21) muy en el orden de estilo del García Montero de *Además* (1993), un tanto excepcional. Valgan pues estos rápidos apuntes como pequeño prólogo para comenzar a acercarnos al primer asunto de la poesía de Erika Martínez. Me refiero a esta mirada crítica o inconformista con los mundos que nos ha tocado vivir entre dos siglos, insatisfecha en ese diálogo con el ayer “Casco, cráneo, bala” (2017:35), aunque sea en un poema en que excede lo meramente concreto de la Guerra Civil de 1936.

La noción de compromiso en la poesía española tiene una larguísima bibliografía en la década de los 60 que se reactualizó en los 80 a través de declaraciones, artículos y manifiestos de manera masiva. Miguel Ángel García ha venido destacando la paulatina “revitalización del compromiso” (2020:240) desde una perspectiva nueva o el “compromiso oblicuo” tras Mohedano Ruano (2018: 326). Sin duda esa mirada distinta, peculiar en su ángulo de abordaje del compromiso, personal en su silabeo “esticomítico” y sentencioso, caracteriza a Erika Martínez en sus últimos libros, pese a *El falso techo* (2013). No podría ser de otra manera en un asunto inagotable por la propia historicidad de un tema que renueva cíclicamente los debates. Sin duda por ello las reflexiones al respecto no han dejado de repetirse en los últimos años acerca de poesía comprometida, aunque a veces se ha discutido más el concepto que su florecimiento en poemas y poetas concretos relevantes o significativos por alguna cuestión, sin duda la del cambio de perspectiva, caso Erika Martínez. No las reproduciré por estar sus líneas en la mente de todos y porque nos apartaría de nuestro empeño, salvo en algún

aspecto caracterizador de la poesía de la poeta jienense. Abordaremos los dos primeros libros *Color carne* (2009) y *El falso techo* (2013) como una contigüidad emocional y conceptual, a pesar de que existe una notable evolución en la concreción de los planteamientos sociales (mucho más perceptible en el segundo libro, vamos a decirlo a la clásica, pues social es su mirada). Volver a hacer hincapié en ellos, mostrar su desacuerdo con cierta realidad, y reprobar con calidad literaria ciertos mundos del trabajo con que el capital alimenta al canario con lo justo para ganar su plusvalía y que no deje de producir, es compromiso social en sentido clásico. Son lugares que existen y palabra hecha acción, denunciadora al poner sobre la mesa todo aquello que el hábito hace cotidiano sin cuestionamiento. Palabra poética como acción, posible medio siglo después, con Jean Paul Sartre, crítica y humanista (mucho más desligada ahora de maximalismos), que mira hacia los lados sabiendo decir, atractivamente, sin ser mera declaración de denuncia. Estamos ante libros complejos por su miscelánea de asuntos o variados aspectos, personales, confesionales, reflexivos, eróticos, de quien no tiene miedo a exponerlo: “/ Quien demonios me manda hacerlo en público” (2009: 18). Y donde el deseo manda con tanta fuerza que “no logra comprender la diferencia/moral, táctil/que hay entre yo y el mundo” (2009: 19). Ese es otro asunto, sin duda importante, junto al del compromiso; también anticipamos cómo hay en el libro una explícita ruptura con los mundos pretéritos de la inocencia y, a la manera del poema “Ingeniería civil”, el deseo encomiable de hacer esta tierra “un poco nuestra” (2009: 22). Una declaración de intenciones que se elonga, muy a tono con la época, hacia la memoria histórica, comparando el consuelo que ahora se da a un niño que llora por saber que será consolado, frente a aquellos niños acostumbrados durante la Guerra Civil, se supone, a la barbarie y a los que el llanto les era imposible (2009: 40). Sin duda original el punto de vista para llamar la atención sobre las víctimas más inocentes de cualquier guerra. En este sentido algunos poemas quizá no tan peculiares desde la *inventio* y perfil pueden ser “Visión del refugio” (2009: 42) o “Segunda mano” (2009:43), en una crítica desazonada sobre el legado del franquismo. Y así es, aunque esa conciencia crítica, mucho más filtrada y actual, sarcástica, retorna renovada y brillante, acerada, en uno de los poemas centrales del libro, “El edificio” (2009: 46-52), y su crítica de la incomunicación en la sociedad actual.

*El falso techo* (2013) demostró su madurez y capacidad de mirar hacia los lados con piedad nada lastimera, sin duda, pero sobre todo con amargo sarcasmo desde “Carga y descarga” (2013: 25-26) o “Turismo” (2013: 27). Sin duda fue un libro de referencia para entender la madurez poética y conocer la gavilla de asuntos a los que vuelve la vista siempre, incluso echando en falta tiempos pasados de referencia en el compromiso de los “sueños colectivos” (2022: 53), aunque esa referencia sea de *La bestia ideal* (2022). La denuncia de unas condiciones de humildes emigrantes, tan cosificados como las maletas que cargan y descargan en las cintas de avión, e idénticos pese a la empresa contratante que “cultiva el respeto a la diferencia” (2013: 25), recalca irónicamente. Son menos iguales que las maletas, pues esas “no necesitan pasaporte” (2013: 25). Y si bien son hermosos como “los proletarios de Pasolini, que los ima-/ginó hedonistas con un clasismo a su manera” (2013: 25)”, no lo son tanto, sino realmente “muy feos” (2013: 26). Al menos frente a los pasajeros que los contemplan tras las ventanillas del avión, con la misma incomunicación con que comenzaba el poema: una “película muda” (2013: 25). Ambas clases, la de privilegiados turistas cargados de suvenires y los trabajadores, incomunicados por el ruido y las ventanillas del avión, se miran. Son mundos distantes, distintos. Unos, donde el yo se implica tras un viaje a Bolivia, Marruecos o Zambia “donde fuimos a hacer juegos de /supervivencia” (2013: 26), y lugar de origen de los trabajadores. Si el “capitalismo es un uniforme” (2013: 25) de la clase explotada y del “clasismo” de cierta izquierda igualmente, solo de cierta, representada por Pasolini, lo es porque para poder tener servicios se necesitan esos técnicos

de equipaje “muy feos porque lo perdieron/ todo y viajaron para comer basura, para cargar, descar/ gar maletas hasta volverse feos” (2013: 26). Las condiciones dejaron de hacerlos “hermosos”, los desgastaron, uniformaron y explotaron. Los dos mundos, la incomunicación entre pasajeros y mozos de carga, que en “El edificio” (2009: 46-52) tenía un sentido más personal, hace acción, mira hacia los lados y se emplea con el sarcasmo en “Turismo” (2013:27). El texto no necesita explicación en su hiriente sarcasmo:

Aterricé en Etiopía y fui a hacerme la pedicura. Me lo ofrecieron y acepté. Para que nadie se ofendiera. Permitiría cosas atroces con tal de que nadie se ofendiera.

Permití que Betty se arrodillara, ese era su nombre, me dijo. Quién se llama así en Etiopía. Permití que Betty se arrodillara y me limpiara el talón y el tobillo y la planta del pie y los dedos también las uñas, permití que limase todo lo feo que había en mí, que se arrodillara.

Esa mirada crítica se desliza hacia asuntos más próximos al yo en poemas como “La casa encima” (2013: 11) al sentir el peso de la historia y sentirse “miembro de una generación prescindible/ pierda la fe en la emancipación” (2013: 12). Desánimos y desalientos de quien se pone en duda sarcástica como “producto ejemplar/ de la socialdemocracia” (2013: 13). Esta “mujer que asoma la cabeza” o irónico “monstruo” (2013: 13), y “contestona sin decibelios” (2013: 13), todavía entre la autognosis y la crítica, a la búsqueda de esa fórmula de decir compleja y menos directa con que se empleará desde 2017. La poesía de Erika Martínez pugnaba entre la desazón personal y la crítica ante un mundo insatisfactorio. A veces, cuando olvida la memoria y eros, la mirada comprometida con el perímetro de la explotación actual, se revuelve hacia otros lugares muy presentes todavía, pese a todo. La Guerra Civil y la memoria en “Fondo de armario” (2013: 14) o “Los restos” (2013: 15) y próximos. Otras hacia el yo que se ausculta críticamente, caso de “Reversible” (2013: 17). Un poema muy explícito y claro frente a los ligeramente desconcertantes o herméticos (sin llegar al extremo de Mariano Peyrou), sobre el uso de la analogía como procedimiento para hablar de la mala conciencia. Aquella que tanto molestaba a Ubú y encerraba en una maleta. No será el caso, a pesar de ser una “prenda/usada” (2013:17), pues no la empaqueta. Todo lo contrario. Así, ante ausencias de biblias y leyes, tiende, con todo, sus redes al asidero de la conciencia, no sin la ironía del título, casi como el Ubú de Alfred Jarry

#### REVERSIBLE

Sigo las instrucciones de esta lavadora  
porque ya no quedan biblias  
y he extraviado la ley.  
La conciencia es una prenda  
usada: la ropa, mi ropa.  
Le doy la vuelta para que nadie diga  
fue culpa de otro.  
Mi yo reversible,  
trago  
mi suciedad. (2013:17)

Erika Martínez problematiza la realidad inaceptable en *Chocar con algo* (2017) desde una modernidad muy distinta a las deudas iniciales y origen de su canto. Luis Bagué, en una breve reseña en Babelia del 29 de enero de 2018, habló de ello a propósito de *Chocar con algo* (2017), mientras refrenda la mirada iniciada en *Color carne* (2009). Allí destaca esa insurgencia contra clichés, junto a la ironía, el aforismo, o el replantearnos cosas desde una lectura muy generacional. Tiene mucha razón Luis Bagué en esta rápida descripción de la *inventio* y sobre todo la cuestión de las convenciones del género literario. Un éxito generacional desde la recepción y esfuerzo por apartarse de caminos trillados, en esa mirada que ha encontrado sugerentes zonas de sombreado, sinapsis y hermetismo, e inequívoco decir y sugerir. O, si prefieren, de resistencia contra lo unívoco, y a favor de las fórmulas del decir o derretir el *permafrost* de lo convencional y mostrarnos procesos y perspectivas nuevas o, al menos, novedosas. Seguramente la búsqueda de un estilo propio, muy presente en sus “poemas” y enunciados o proposiciones tan verdaderas y afirmativas como contundentes en “Los predadores tienen pupilas verticales para medir mejor las distancias” (2017: 16) y de donde parte para su mundo de analogías como procedimiento), estilemas diferenciados, tanteos desde lo inusual, atractivos por el mero hecho de intentar apartarse de lo trillado. Vayan en ello los títulos, muy expresivos, a los que hemos hecho ya rápida referencia. De ese poner encima zonas de duda y de inestabilidad de lo unívoco y no eludir el conflicto. O de mostrarse en su aventura, por decirlo a la manera de Claudio Rodríguez, de transmitir esa desnudez cuestionadora, sin duda con estupor crítico ante lo recibido. Así nos llega uno de los poemas claves del libro, el espléndido “Hundir el tenedor” (2017: 17). Y donde sabe qué dice y entabla las analogías con precisión, sorteando recortes y elipsis artificiosas, o meras exposiciones casi fenomenológicas, otras de índole amorosa, más o menos vacuas o prescindibles. Esos alimentos “con retina” y esa “paz” mortal del ámbito de lo cotidiano como ir a hacer la compra, y contemplar el silencio de unas estanterías de carne procesada que despiertan el interrogante: “¿Quién quiere en el carrito de la compra un alimento con/ retina? (2017: 17). El mundo de analogías, de las que tanto uso hace, va desplazando el pensamiento hacia el “corazón de la musa” (2017: 17) y su respiración, entre sarcasmos. Y reflexiones de otro calado sobre la licitud moral o ética, lo privado y lo público, en definitiva, sobre cuanto “quitar” implica. El mundo de la madre desnucando conejos, el salto generacional antes del cinismo o la inmolación, se hace lenguaje y “guiño” de época, “feminidad de su poética” (2017: 17). Y el salto lírico de emociones sin adocenamiento, de analogías, más allá de las explosiones de otros momentos (más frescas y apetecibles hasta 2013), donde el poema establece toda su fuerza lírica reivindicativa de lo nuevo (de lo nuevo como sensibilidad de lo nuevo): “Escribir da tanto miedo como hundir el tenedor en algo que te sostiene la mirada” (2017: 17).

“Mujer adentro” (2017: 11) con un título muy emocional, es uno de los puntos de partida pues “se escribe siempre desde algún lugar” (2017: 11). Un espacio desde donde cuestiona roles “Pruebas circulares” (2017: 18), tanto como condena y denuncia desde aspectos sociales y de género “mi abuela” (2017: 21) “estrujando ropa. / Quién sabe lo que habría conseguido estrujando versos” (2017: 21). Así nos emplaza tanto como desde el amor “[...] puéting dentro del hombre sobre el que estoy escribiendo (2017: 11). Y cuyas correspondencias con “Hombre adentro” (2017: 34), y pulsión amorosa que desarrolla aquí y allá, apuntaremos, con un estar maduro y pensativo, alejado de la desinhibición y frescura de los primeros libros. Volveremos sobre ello, brevemente, tras dejar trazados algunos aspectos de los compromisos de Erika Martínez. Evidentemente los guiños de género y clase: “Ser trabajadora” (2017: 26); o próximos, como el hopperiano y atractivo “Mujer mirando a hombre que limpia coche” (2017: 25), en una especie de cuadro, o poema escena (aunque luego resultara un *misreading* interpretativo sobre la soledad —algo dijo, con otro sentido, Umberto Eco

en *Interpretación y sobreinterpretación*—, pues la mujer mirando un libro del famoso cuadro era la propia mujer de Hopper consultando los horarios de trenes de ferrocarriles, según propia confesión). Esa es la perspectiva frontal, cuando toca, conciencia de clase o mundos arriba y abajo, reflexiones sobre su ser y estar como parte de ello en el sarcasmo de nunca dejar de sonreír “especialmente a mis empleadores” (2017: 26). Todo un estar que se cuestiona en un leixa-pren que avanza y sabe recordar en “La sogá al aire” (2018: 28), explícito en el título y en el “miedo de clase” (2017: 28). De clase social, se entiende en un “barrio miserable” (2017: 28). O denunciar de manera la barbarie de la guerra y el horror: “Me acuerdo de aquel fotógrafo que compró unos infrarrojos la/noche que retransmitieron el bombardeo de Bagdad. Y volvió/ a su casa y apagó la luz y se retrató a sí mismo con ellos” (2017: 12). Un recuerdo y denuncia con algo de los viejos modos del realismo, sin duda, pero una propuesta que invita a reflexionar con el fotógrafo sobre la resistencia pasiva. O el recuerdo emocionado de un trabajador muerto por la máquina en “Paisaje de lo que falta” (2017: 30), anónimo pese a tener nombre, un trabajador cualquiera muerto, como aquel Manuel del Río, del poema “Réquiem” de José Hierro en *Cuanto sé de mí* (1957). De la misma manera que en otros de los logros del libro, la contraelegía a los muertos de la Guerra Civil (deducimos por el pantano franquista donde se ubica la acción). Poema donde se reúnen denuncia de un humilde muerto, reflexión melancólica y ratificación de distintos ideales contra el muerto con quien dialoga y se supone del ejército franquista, antagonista, que se asoma desde abajo en “El mundo cabeza abajo” (2017: 32). Poema que dialoga con “Hombre adentro” (2017: 34), conmemorativo desde lo personal y campo semántico del ámbito de la mujer en lo fundamental y donde podemos vislumbrar algo del contenido ornato que caracteriza tropológicamente a su poesía:

La tarde bosteza y se desmaquilla  
sobre la superficie del pantano.  
Justo antes de rendirse, el cielo  
Arriesga un brillo de celofán  
Y el aire es una madre de puntillas  
Que se retira del dormitorio.

En efecto los asuntos de denuncia social y políticos, surgen aquí y allá a lo largo del libro, caso de “Casco, cráneo, bala” (2017: 35), y donde como ha dicho muy ajustadamente Luis Bagué Quílez se “otorga dimensión metafísica a un motivo relacionado con la memoria histórica” (2020: 240). Como ocurre a menudo con Erika Martínez, una anécdota particular se eleva a categoría de alegoría colectiva. Así con motivo del descubrimiento en una excavación arqueológica de una trinchera y el descubrimiento de un casco y la bala, se enlazan comienzos de la civilización (la excavación arqueológica), con los tiempos modernos a través del horror que excede un momento dado, y “no remite a una guerra específica, sino que se erige en símbolo de la barbarie consustancial a la condición humana” (2018: 241). No estaría de más, al hilo del poema “Requiem” de José Hierro, revisar dentro de las poéticas del realismo las correspondencias con los “reportajes” del cántabro-madrileño. En cualquier caso, Erika Martínez va destilando asuntos aquí y allá de corte reflexivo, político y social, elegíaco, de memoria de colectivos olvidados e imprescindibles y su “tormenta de albañiles, carpinteros, electricistas, / con los pies de goma y las costillas fluorescentes, con la patria/colgando de los bajos del pantalón” (2017: 66) y cuyo rastro merece ese recuerdo, a la vez que se especula, recuerda e imprime el “negativo como instrumento” (2017: 66).



*La bestia ideal* (2022) se resuelve de nuevo a través de “proemas” o poemas en prosa, tan afines al versículo que utiliza a menudo (y ocasionalmente con el aforismo lírico o aforema). En los tiempos que corren parece que el recurso del poema en prosa y del versículo, a los que tanta atención ha prestado Carlos Jiménez Arribas, se imponen en buena parte de la poesía española. No hay grandes cambios con el libro anterior, ni en fórmulas, ni en tono, la mirada existencial se acentúa, y se incrementa esa peculiar angulación a la hora de establecer la perspectiva del poema con que la autora suele emplearse. Sin duda se agradece esa perspectiva en un tiempo de tanta escritura mimética en la poesía madura ya de cierta juventud, y donde parece que Berta García Faet ha hecho un auténtico y atractivo esfuerzo para diferenciarse en *Los salmos fosforitos*, frente a otros ejercicios más espesos en su apuesta miscelánea más o menos hermética (Ángela Segovia). Han pasado dos décadas y quizá por eso se agradezcan que de tarde en tarde surjan esos libros diferentes (los primeros de Julieta Valero en su momento, si pensamos en poesía de escritoras, entre el versículo y el poema, tanto como lo hizo, también antaño, una poeta desaparecida del mapa, estupenda, como fue /es Ana Gorría), con este silabeo o fraseo peculiar y punto de vista. En cualquier caso, Erika Martínez va transitando y evolucionando sobre terrenos conocidos y avanzando en otros existenciales, según adelantamos. Por supuesto el humor, el sarcasmo y la ironía y la pura fenomenología de los hechos, continúan afilando su pluma o divirtiéndola, pues perseveran, a la vez que surgen las soledades modernas de la mujer (si bien insiste menos en los asuntos reivindicativos desde esa mirada con que guiña un ojo sabio a los tiempos que corren, como no podría ser menos; aunque conlleven el peligro de la saturación por previsible si no se sabe ser original o “fuerte” (con Harold Bloom en ese aspecto formal y estilístico, solo en ese). Por supuesto la mirada social se perpetúa, aunque la autora eche en falta el proyecto colectivo haciendo un guiño a Fredric Jameson: “La posliteratura del mundo tardocapitalista no refleja únicamente la ausencia de un proyecto colectivo, sino también la cabal inexistencia de la vieja lengua nacional” (1991: 43). Lo recuerda también Alfredo Saldaña en un libro de referencia, me parece, para quienes quieran acercarse a estas cuestiones en *La práctica de la teoría. Elementos para una crítica de la cultura contemporánea* (2018). Y así Erika Martínez dirá algo muy próximo

Los sueños colectivos pueden verse gracias a el agujero gracias por el que  
aún respiran: hay quien recuerda su chorro en el horizonte.  
Para volver al tiempo en que nací, buscaría un forense  
de ballenas. (2022: 53)

Erika Martínez pertenece a esa estela descrita por Michael Foucault que elude el dogmatismo imperante en los 50 para apostar por los nuevos modos críticos. Y en ese camino donde la literatura vuelve a ser realmente útil (con George Bataille) no solo hacia la denuncia de ausencia del fin de las ideologías y sus proyectos tras la posmodernidad, sino a manifestar las dificultades de clase concretas, o los “pupitres inestables” (2022: 54) de quienes se pierden en el camino; o desde quienes no llegan por cuestiones de origen, ya desde el yo del poema, a escolarizarse: “El pupitre inestable de la canción trabajadora” (2022: 54), por ejemplo. No se olvida tampoco la mirada perimetral de Erika Martínez de señalar las duras condiciones de trabajo de esa clase trabajadora. Me refiero al poema “Desierto de Tabernas” (2022: 27) y el cuestionamiento de la sobreexplotación del mundo moderno o los cultivos intensivos bajo plástico, junto a las implacables y miserables condiciones de trabajo. Poemas más interesantes, me parece, que la vuelta a denunciar tópicos sobre España o la Guerra Civil pues ha corrido casi un siglo y esa guerra le queda tan lejos a su generación como a un soldado de la

Guerra del 1914 la Guerra de la Independencia. Evidentemente hay denuncias en otros libros sobre la Transición etc., mucho más próximos y menos consabidas, más interesantes desde la “inventio”, pero menos intensos que en esos en cuantos el yo está en brete, en esos pupitres inestables y similares. O en otros donde el sarcasmo cruel se retrotrae y adquiere una inusual perspectiva. Caso de “Música ciega” (2022: 41), por su originalidad más allá del cruel título por la invidencia del compositor, no en la denuncia de fondo contra el casticismo nacionalista, léase franquista, de Joaquín Rodrigo y su empalagosa música.

“Se escribe siempre desde algún lugar”, cantó en “Mujer adentro” (2017: 11), en su doble lugar de mujer y clase. Desde las víctimas con quienes se identifica o yo: “Un músico disfrazado de africano disfrazado de taíno me pregunta/ cómo se cuele el prójimo en mi voz” (2022: 53). Los cuestionamientos sobre esas vinculaciones donde a veces se mira el yo, y otras extienden su visión al perímetro, muy en consonancia con la cultura postcolonial que cita en esa reivindicación étnica y la singularidad de cuanto viene, por decirlo con Bernard Stiegler (2004). Esa mirada atenta a lo ajeno, frente a la uniformidad de los otros ajenos, recibe su ácido cuestionamiento al describir la imbecilidad masculina del lumpen británico, o de un imperio obsoleto en tierras de otro imperio obsoleto o “Eden Roc” (2022: 34). Una mirada crítica y actual, no meramente expositiva, de la locura mortal de “los pasillos menguantes de la hombría” (2022: 34) saltando al vacío en los hoteles de Mallorca. Actualidad y compromiso son muestras de ello, eros, y forman parte de ese estar en el mundo de una mirada política desde la “poesía impura”, nos cuenta en “Trabajo vivo” (2022: 21). O donde situar el punto de partida a esa incertidumbre y “sospecha” como acción del propio poema, reticencia a ser abiertamente denotativa, para resguardarse en una resistencia del yo que dice y muestra de otra manera, en buena parte desde la analogía. También desde un discurso donde lo público y lo privado se entremezclan armónicamente diciendo y denunciando, mostrando, aunque sea en voz baja de una “contestona sin decibelios” (2013: 45). “Quizá sospechar ha dejado de ser el paso previo a la construcción del poema para convertirse en la acción del propio poema” (2013:50). La sensación de falta de certezas, de reflexión en marcha a la que asistimos en su proceso ha sido una constante en esta escritora y donde “tantear la incertidumbre puede ser una forma de honestidad moral” (2013: 64), atada en lo fundamental al yo como resistencia y circunstancia desde ahí. Lejos queda, frente al yo,

Eros, otro de los asuntos más constantes en su poesía, resente desde esas contigüidades, y de forma más compleja en los últimos libros, aunque con cierta pérdida del gracejo inicial y desinhibición. En efecto, en los primeros poemas, parecía explícito, junto a esa “lengua larga y requetenueva” (2009: 15) de la poesía, y su ir “ganando y perdiendo palabras” (2009: 17) a través del poema cuando “desconozco de nuevo lo que digo” (2008: 17). En ese olvidar y escapar “de aquella marioneta” del pasado (2009: 14), surgía tanto eros, como desasosiegos y resistencias, análisis crítico del mundo: “El conflicto es mi única verdad” (2009: 45) en esta “contestona sin decibelios” (2013: 45). Era una poeta atenta a sí y al exterior, autoescultada, porque/aunque “La conciencia es una prenda/usada: la ropa, mi ropa. / Le doy la vuelta para que nadie diga/que esa mancha fue culpa de otro” (2013: 17). Y junto a ese ejercicio reflexivo está siempre eros al hilo de la vida. Una constante desde la mera ensoñación en “Albada vertical” (2009: 23), hasta la lucha en la entrega y su pizca de humor en “Cruces” (2009: 24) o los explícitos “Nieve” (2009: 29) o “Paraíso” (2009: 41). El explícito título del libro, *Color carne* y su dedicatoria era toda una declaración de intenciones y declaraciones: “si hoy confieso que me ejercito/ en el amor como en el arte más riguroso” (2009: 28).

Muchos asuntos recorren el libro, además de los descritos como “la herida de la infancia” (2009: 35), el humor de “Beata Illa” (2009: 21), y de manera puntual en otros momentos. Y junto a ellos puras estampas “Ocaso” (2009: 59), haikus (2009: 56), reflexiones existenciales (caso, entre otros, del estupendo y original “Grifo que gotea” (2013: 20), circunstancias hiladas a una breve reflexión puntual o desalientos, memorias propias y ajenas como la doliente ante una muerte violenta, por la Guerra Civil tal vez, se sobrentiende en “los restos” (2013: 15). O la soledad del mundo contemporáneo en las grandes urbes de la que hablamos al comienzo de este artículo (asunto muy presente en su poesía), el absurdo “Escalera mecánica” (2013: 32), el paso del tiempo sobre los sustentadores de la retórica franquista “Segunda mano” (2009: 43), igualmente, con gran acidez. Eros también, aunque no tendrá tanta presencia y desenvoltura en *El falso techo* (2013) pero sí de manera y significativa. También como desamor, al menos como crisis, lejos de la efervescencia y entusiasmo en sentido etimológico, del estar poseído por el viejo dios del deseo de 2009. Y así en el explícito “Palacio de hielo” (2013: 55) se emplea desde la analogía con una pista de patinaje sobre hielo para cantar el desamor. Son muchos pues los asuntos que aparecen junto a la reflexión metapoética “Escribir es hacerle cosquillas/ a las raíces de las cosas” (2013: 41). Cuestionarlas o analizarlas, entre ellas el amor “es lo que el tiempo deshace contigo” (2013: 45). Y es que deseo y escritura se entremezclan igualmente en ese todo “Trompe L’oeil” (2013: 50), tanto como se convierten en deseo solitario “Placer ajeno” (2013: 52) o, por el contrario, permanecen como un tiempo detenido y flotando en “Shhh” (2013: 51). Lo hacen con esa expectación y calma de una “media cocina” o “dormitorio y comedor” (2013: 53), o la del expectante y sugerente “Qué extraño el equilibrio/ del agua antes de hervir” (2013: 53). Capaz de lo explícito y sutil, de acogerse a un inusual punto de vista para hablar de otra manera de los tiempos que corren, con precisión y personalidad, la poesía de Erika Martínez va adquiriendo así un peso real en nuestras letras. Seguramente por atreverse a hacer algo distinto desde una verosimilitud atenta al yo y al compromiso con los tiempos que corren, y por ese atrevimiento de escribir desde el realismo que se sombrea frente a lo unívoco y busca ángulos inéditos desde lenguajes impuros, por decirlo a la clásica.

*Chocar con algo* (2017) se propuso como la escritura de una mujer o escritura “siempre desde algún lugar” que “toma/ impulso mirando la sombra que proyecta cada cuerpo que/ falta” (2017:11). La protagonista del poema ligeramente hermético y corte amoroso “hace puenting dentro del hombre sobre el que estoy/ escribiendo” (2017: 11). En cualquier caso, la presencia de eros, el deseo o el amor, son una constante en el libro. No sin crítica: ese deseo que “En inglés isabelino llamaban *nothing* a lo que ellas tenían entre las piernas” (2017: 19), y enmarca dentro de la reivindicación del género. Caso del espacio público en “La institución” (2017: 15) a propósito de como “El fantasma de Carmen Conde se esnifa la raya de la excepción/ en el sótano de la Real Academia” (2017: 15). El explícito texto sobre el papel simbólico de la mujer en la Real Academia de la Lengua no necesita comentario. En “Pruebas circulares” (2017: 18) indaga en el origen de los roles femeninos en la sociedad desde esas “mismas renunciadas” (2017: 18), producto de una educación. Asunto de reflexión metapoética: “aquello/ que rebasa concierne a la lírica” (2017: 18). Las circunstancias, viajes, dan lugar a poemas escena y divertimentos eróticos y anecdóticos “Choque viseras” (2017: 38), junto a otros más específicos y diferentes en su propuesta formal: “Fiesta de la que te tienes que ir” (2017: 53) muy original en su manera de presentar el reclamo de eros o “Lugares que se inventan de camino” (2017: 47) rematado con una especie de aforismo “Amor es una escala de violencia” (2017: 47). Fórmula de destacada en *Lenguaraz* (2011). Aforismos que en ocasiones se encuentran incorporados a

sus poemas, fuera de nuestro estudio, pero donde ha tenido la habilidad y actualidad, de hablar desde el hoy “que concierne”, por decirlo con el título de uno de los últimos libros de Julieta Valero.

*La bestia ideal* (2022) dejó las cosas claras respecto a la concepción del deseo. “Sólo un atisbo del daño (porque no existe/sueño inocuo) y de ese triunfo que es eros/ sobre el rigor y la tristeza, cuando el metal golpea el suelo” (2022: 24). Sea un balonazo o un cubierto o llaves que se caen (2022: 24), llaman la atención esos finales muy característicos en su poesía, rompiendo el clímax pensativo en que la autora se había imbuido, no sin humor en alguna ocasión. Lo cierto es que eros se identifica como el placebo que hace olvidar el dolor, aunque sea un instante, y cuya presencia ha ido caminando hacia planteamientos más reflexivos y circunstanciales, frente a la desinhibición, fresca y divertida de los primeros libros. Eros ya se dice de otra manera, independientemente de su explicitud. Existe una reflexión sobre el mismo frente a la explosividad desinhibida de los primeros libros. O si se prefiere, un segundo plano subyacente, una simbólica puerta abierta al yo mujer respecto al hombre, y a los dos espacios, a las dos escrituras separadas. A las que se enlazan cuando quieren y con una intención simbólica sobre la independencia de la pareja en “Un cambio de postura” (2022: 22). Erika Martínez es explícita en ello: “Escribimos separados; hoy quieres sexo en el marco de la/ puerta. Porque la puerta pertenece y no pertenece a dos/ espacios” (2022: 22). Y concluye “(...)para volver después a la palabra y su deber impar/con el deseo/mientras se escribe otros cualquiera” (2022: 22). Evidentemente no siempre es así, como demuestra un poema que excede y mucho el asunto amoroso, un espléndido y amargo texto por otra parte, “Utilidad de la sangre” (2022:15), clave en su poética de la soledad (y del interés en este caso, de la “generosidad”). Un retrato del mundo moderno, al menos desde la sospecha un tanto aviesa del desinterés, y donde el amor es también un producto de intercambio. Un amor sin eros, en efecto, pero amor, nos cuenta, O el remate que resume un sinfín de circunstancias de intercambio de órganos y emociones, en forma de *peroratio*... “Todo el amor que hicimos y/ lo que por amor encomendamos. La economía del don” (2022: 15). Evidentemente no el don del fervor ebrio del *Don de la ebriedad*, por decirlo con Claudio Rodríguez, sino una mirada desengañada, es decir, lo contrario. Eros y “el vals de la carne” (2022: 16), propiamente, en trabajo vivo, vuelve a mostrar esos otros matices nuevos en “Hacerlo dos veces” (2022: 39) o, sobre todo, en “Trabajo vivo” (2022: 21). Un poema particularmente interesante desde la analogía y que con el *leixa-pren* es uno de los procedimientos más habituales en Erika Martínez. En cualquier caso, lo cierto es que frente a otros libros se van imponiendo otro tipo de reflexiones y asuntos varios que intentaremos citar, sin ir más allá, en las páginas finales del artículo.

#### TRABAJO VIVO

COCINAR para tu gente no da ningún trabajo: es un acto de amor. Y, sin embargo, las moléculas exactas de este cocido puestas sobre la mesa vulgar de un restaurante son doce euros. Querer a quienes quieres te convierte en su riqueza.

Un poema es un acto de amor. A cambio de sus versos, cada poeta se imagina juntando una suma delirante de capital erótico, cuya unidad mínima tiene algo de sílaba o golpe de cadera. Con ellos trastoca los ritmos del mundo: hace política y sigue insistiendo en lo real (que algo de esclavo tiene, aunque eso nos ponga como furias). Pero el siglo veintiuno, el siglo veintiuno, el siglo veintiuno separa nuestras manos, y aquello fue imposible, o eso dicen para quien se lo trague.

¡Mira! Entre tu idea del amor y mi idea del amor se ha abierto  
un surco donde está creciendo la hierba.  
Reñimos a menudo y siempre la regamos. Sabemos que la vida  
no puede acumularse.

Y así desde una hermenéutica *utens*, concreta, desde la frónesis o prudencia analógica o proporcional, acorde a la teoría clásica retomada por Georges Gadamer y Paul Ricoeur al respecto se enmarca el poema de amor y la cocina, también un acto de amor. De esa manera asistimos a esa metaforización de la experiencia amorosa como un todo desde las analogías. A una metáfora prolongada de hechos donde lo amoroso se inscribe en su contexto o, si prefieren en una sucesión de analogías metafóricas, que es algo distinto del mero tropo, y estudió Octavio Paz a propósito de los poetas románticos. Aquí, obviamente, sin desolación romántica, aunque a veces quepa el desaliento en sus versos, sino una analogía que sortea la univocidad del significado para ampliar y matizar su mirada. La mediación de la analogía en ese interpretar es interpretarse (y poca duda cabe de que la reiteración de asuntos en la poeta jienense es muy explícita al respecto sobre esa “verdad” o verosimilitud de sus preocupaciones), tal y como recuerdan Geoge Gadamer (1977) o Mauricio Beuchot (2016) en un claro resumen de la cuestión. Un poema de amor diferente, desde los mundos paralelos con la cocina, la necesidad del riego para que florezca, cuerpo y sílaba, poema y amor en el espacio de lo real. Y de la política (de poesía social, y por añadidura comprometida y política). Tal y como ha recordado Luis Bagué (2020), partiendo de una simple comparación, Erika Martínez va ampliando la onda de sus referencias. Y así, en una especie de *leixa-pren*, retorna al lugar del origen mientras establece esas analogías nada inocentes. Véase por ejemplo “Receptor pasivo” (2022: 42) o, por ejemplificar por lo breve, en *Chocar con algo* (2017), en el sugerente y enigmático “Sperm Whales” (2017: 36), que pone en común los muertos del Elba y del Ártico a través de unas algas, unas raíces, y el rumor de unas ballenas que concilian ambos mundos en un texto muy sugerente y de enigmático final. Sentido literal y alegórico, intencionalidad del autor e interpretación (sobre todo en otros textos más herméticos), nos llevarían a una cuestión teórica sobre el desconcierto y la ambigüedad (tratada por Slomith Rimmond en 1977 y que aquí no podemos abordar) pero muy interesante para interpretarla en cierta poesía contemporánea. En cualquier caso, cierto hermetismo, zonas desconcertantes, e irracionalismo, en ocasiones, pero siempre muy controlado está en los entresijos de la autora en los dos últimos libros. Y donde aparecen zonas de sombra muy atractivas y que apuntaremos frente al sentido más unívoco del realismo de los años 80 y 90. Sin ir más allá en una cuestión que nos llevarían a las cuestiones de pérdida de sentido por parte del lector (cuestión comenzada con Edmund Husserl, y continuada por George Gadamer y Paul Ricoeur y Umberto Eco, entre otros). Intencionalidad, sentido del texto por parte del autor, frente a los del lector que, seguramente son menos. Hemos señalado algunas características y procedimientos muy significativos en su obra lírica. No pretendemos ser exhaustivos. Metáforas del tipo “Cubierto por la nieve, / el campo arado/ sueña su código de barras” (2013: 34), o personificaciones como la tarde que “bosteza se desmaquilla” (2017: 34). La capacidad metafórica y sin desbordamientos es grande en esta autora, como veremos muy sucintamente al señalar y destacar, casi a la carrera, alguna nota sobre estilemas, ornato y procedimientos. La metáfora inscrita en esa renovación del realismo que escapa a los modos de la década de la transición y satélites, tanto como a las fórmulas más denotativas. La fórmula empleada desde el poema en prosa y la original mirada analógica, el realismo combinado con originalidad con una sucinto hermetismo y ligeros irracionismos, las perspectivas y ángulos de enfoque al ahora de abordar el compromiso en su multiplicidad de

facetas de clase, ecología y género; o la diafanidad de eros y las propias circunstancias personales, los desalientos de fondo que asoman con mayor fuerza en los últimos libros, han ido volcándose en cuatro libros de poemas y mostrado una diferenciada personalidad y presencia real de nuestras letras. Y si no revisen la originalidad para encontrar asunto, la *inventio* que Quintiliano definió como el talento de hallarlo y caso, por ejemplo, del poema “Teatro” donde asistimos a una lectura de poesía y el mundo de sensaciones, implicaciones y correspondencias, entre público y el poeta que sube al proscenio tras recorrer el pasillo “El suelo segrega un agua oscura y los rostros/resbalan en su charco” (2017: 68).

A lo largo de sus libros Erika Martínez ha ido deslizado breves poéticas tanto como sus pulsiones emocionales y relaciones con la poesía. Lo ha hecho desde la evolución del realismo (también Marisa Martínez Pérsico), Luis Muñoz o el primer Carlos Pardo y el cambio de ritmo (con cierto Jorge Gimeno), para angular el discurso con originalidad atenta a una sucesión de asuntos ya detallados. Preocupaciones de toda índole, personales, políticas, al hilo de la vida y circunstancias, viajes, memoria, forman parte de un mundo variado y donde la preocupación por la propia escritura se asoma en repetidas ocasiones. Ya en los primeros tanteos y declaraciones del libro inicial dibujaba un pequeño mapa de posiciones. En “La tartamuda” (2009: 17) mostraba su “desconocimiento” ante la realidad o las cosas a las que “solo escucho” (2009: 17) parecía tantear con el verbo en lo desconocido “Como en la edad de las primeras sílabas/desconozco de nuevo lo que digo”, a la vez de “rascarme sin miedo las heridas en público” (2009: 18). Declaraba que era una “palabra a la deriva” (2009: 45), que tanteaba en un desasosiego crítico y emocional donde “El conflicto es mi única verdad” (2008: 44). Una palabra que a veces miraba hacia afuera tanto como otras “palabras que no he dicho” (2009: 33) miran al interior: “Las ventanas se abren hacia adentro” (2009: 33). Es una indagación en “este bosque interior” (2009: 55) canta en una simbólica foresta donde se cuestiona “¿Quién se mira hacia dentro/ como un cadáver? (2009: 55). Eran posiciones personales donde el poema parecía ser también una tabla de salvación: “poema, flotador, memoria” (2009: 61), desde donde inquirir e indagarse o el mundo de interiores en “Paisaje omitido” (2022:19), ya en *La bestia ideal* (2022). Y donde avisa de ese mundo propio, el que se revuelve a interiores para crear poesía en su avisada perspectiva: supermercado o palacio barroco, poesía pura o impura, si se prefiere, y siempre recreación interior, paisaje omitido. Más allá de la anécdota de la poeta que alquila un cuarto al palacio o al supermercado, lo significativo es esa búsqueda explícita de la poeta avisada, la palabra hecha combate por decirse desde una presencia que no suma y resta, corta y pega, acumula efectismos: “el paisaje omitido empuja al /habla y nace bella su lucha” (2022: 19). O, si prefieren, “un mundo del que retirarse para/ pensarlo” (2022: 19). O recortarlo y hacerlo poema y poética propia, desde esa confesionalidad donde se inscribe “volver con más tijeras” (2022: 40). Junto a la concepción está el momento: “Antes pensaba que escribir/ era sinónimo de acción/ ya ahora sospecho que se escribe / después de un tiempo inmóvil, / quizás desde el vacío que sucede/ a un excesivo estar haciendo [...] / Ni una cosa ni la otra:/ enfermedad, paseo, duermevela” (2018: 59), confesional.

Será en *Chocar con algo* (2017) donde reflexione sobre la poesía en su interpretación de la misma como algo “prehistórico o protohistórica”, poroso o intercambiable, mágico. “Las categorías/ hombre, mujer, animal o piedra eran intercambiables, y no/ había barreras entre necios y santos. La poesía es protohistórica/y es siempre la circunstancia” (2017: 67). La analogía con las pinturas de Altamira, ese procedimiento tan habitual en la autora, establece una identificación mágica, protohistórica. Es ese vaho que daña las pinturas del mundo mágico y protohistórico es el que produce el milagro de la comunión con el lector y con el escritor entreabierto o permeable, poroso, a través del poema, como las figuras del techo hablaban y se abrían al primitivo invocante y su dibujo mágico:

“Algo se abre cuando ese mismo vaho toca el /techo de las sílabas que se ordenan” (2017: 67). No se puede ser más explícita en ese sentido expectante ante cuanto se concreta y permeabiliza en el autor, expectación por el logro final. La duda ante “lo inapelable de la experiencia” (2017: 67) o el error del autismo lírico, es decir creer “que la poesía era su propio acontecimiento” (2017: 67). Algo desde ahí se está diciendo frente a un realismo mimético, al menos desde lo declarativo, aunque a veces sucumbía a él “Y tú, ¿serás buena? ¿Lo bastante buena? ¿Será una mujer que / se retracta? (2022: 40). Se ha cuidado de titular el poema “La imagen de mi” (2022: 40) y desde ahí ser inmediata, comunicativa, menos mágica que en otros momentos desde la construcción del poema (y donde reside buena parte de su poética), se filtra y se hace actual desde un sinfín de pulsiones, voliciones, reivindicaciones, guiños al mundo que está aquí y quiere ser reconocido, actual. Y entre todo ello, la reflexión aborda lo sobrante orgánico, lo ecológico junto a esa poesía nutrida de cuanto le acontece y motivo de reflexión, son el sustento de una poesía nueva en la evolución del realismo por esas zonas de sombras que sorteán el significado unívoco. Ahí reside buena parte de la modernidad de su poesía y donde existen muchos registros más allá de los señalados en estas líneas y sin pretensión de exhaustividad. Poeta nueva por esa peculiar angulación desde la que enfoca el poema (la sinécdoque en muchos casos), para avanzar hacia una poesía con muchos compromisos y actualidad en los asuntos. Lo hace con una propuesta a veces desconcertante y ligeramente hermética en algunas ocasiones (últimos libros en lo fundamental), pero con clave, que hacen de la atractiva poesía de Erika Martínez, fundamentalmente en su evolución, una de las presencias con más perfil en la poesía española al día de hoy.

## Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis (1968). *La filosofía como arma de la revolución*. Madrid: Siglo Veintiuno, 26.<sup>a</sup> ed.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2004). “Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta”. *Anales de literatura española*, 17, Alicante: Universidad de Alicante, pp.11-34.
- (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pre-Textos / Fundación Gerardo Diego.
- y SANTAMARÍA, Alberto (2013). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2011-2012)*, Madrid: Visor.
- (2020). “Que (aún) trata de España: la memoria histórica a través de las antologías recientes”, en *El compromiso en la poesía española del siglo XX y el canon académico actual*. Granada: Comares.
- EAGLETON, Terry (2009). *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA, Miguel Ángel (ed.) (2016). “A la ética por la estética. Canon, compromiso poético y antologías en España (siglos XX-XXI)”. *Anthropos*, n.º 245.
- (ed.) (2017). *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- GARCÍA, Miguel Ángel (ed.) (2020). *El compromiso en la poesía española del siglo XX y el canon académico actual*. Granada: Comares.

- GARCÍA MONTERO, Luis (2003). “Poetas políticos y ejecutivos bohemios”, en *Hace Falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Madrid: Visor, p.11.
- IRAVEDRA, Araceli (coord.) (2002). “Los compromisos de la poesía”. *Ínsula*, n.º 671-672.
- (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid: UNED.
- (2017). “*Au-dessus de la mêlée ?* Compromiso, canon y antologías poéticas en la escena del posfranquismo”, en Miguel Ángel García (2017), pp. 183-224.
- LECHNER, Jan. (1968). *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte Primera. De la generación de 1898 a 1939*. Leiden: Universitaire Pers Leiden.
- LÓPEZ ALONSO, Covadonga. “El paratexto en Gramática parda”, en *Juan García Hortelano (1998-1992. Compás de Letras*, n.º 2.
- LUIS, Leopoldo de (1965). *Poesía social española contemporánea. Antología [1939-1968]*. Edición de Jorge Urrutia y Fanny Rubio. Madrid: Biblioteca Nueva. 2001, 4.ª ed.
- MARTÍNEZ, Erika (2009). *Color carne*. Valencia: Pre-Textos.
- (2013). *El falso techo*. Valencia: Pre-Textos.
- (2017). *Chocar con algo*. Valencia: Pre-Textos.
- (2022). *La bestia ideal*. Valencia: Pre-Textos.
- MOHEDANO RUANO, Javier (2018). “Deixis cuerpo e intemperie: la gramática del nuevo compromiso poético en Erika Martínez”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 11.
- MORALES BARBA, Rafael (2021). *Visiones y revisiones. Nuevos apuntes sobre poesía contemporánea*. Oviedo: Ars Poética.
- RIMMON, Shlomith (1977). *The Concept of Ambiguity: the Example of James*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002). “El yo poético y las perplejidades del compromiso”. *Ínsula*, n.º 671-672, pp. 53-56.
- SALDAÑA, Alfredo (2018), *La práctica de la teoría. Elementos para una crítica de la cultura contemporánea*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- VALERO GÓMEZ, Manuel (2016). “El ajedrez asolado. Acerca de la poesía española actual”. *Nueva poesía alicantina (2000-2015)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 11-50.