

## EL VIAJE INTERIOR DE LAS PALABRAS

### Una lectura de la poesía de Isabel Bernardo

Todo poema es la expresión del viaje al interior de quien lo escribe, pero también es una flecha que busca clavarse en el centro de la diana emocional del lector. En este sentido, la obra literaria de Isabel Bernardo, que se extiende mucho más allá del cultivo de un solo género, busca conciliar estos dos polos, sin los cuales el viaje del escritor –y del texto– no se cumpliría. Como el propio término *antología* apunta en su origen etimológico, aquí aparecen una parte representativa de las plantas seleccionadas de ese edén inmenso que es toda la obra poética de Isabel Bernardo. Su escritura se caracteriza por cumplir de manera ejemplar con los que, a mi entender, son los requisitos del buen escritor, del buen poeta: saber mirar y saber escuchar. La obra de Isabel manifiesta, así, una visión iluminadora sobre el mundo, incluso en sus peores momentos... A la vez, la vida y la escritura se entremezclan en los poemarios al ritmo de una armonía interior que se ofrece profundamente musical en cada uno de los textos.

Escribió Harold Bloom que a lo que él leía y enseñaba siempre aplicaba tres criterios: esplendor estético, fuerza intelectual y sabiduría. Yo estoy de acuerdo con el crítico americano en esta tríada de características que sirven para conocer la calidad y originalidad de cualquier escrito literario. Y creo

que así se manifiesta en toda la poesía de Isabel Bernardo. En primer lugar, el esplendor estético, que en ella tiene que ver, sobre todo, con el uso del lenguaje en todas sus dimensiones: el brillo de la gramática, complementado con los usos retóricos adecuados al tema, indicadores también de la contemplación insólita de la vida y del mundo. En este sentido, la autora posee una poderosa fuerza de simbolización, aplicada magistralmente a todos aquellos aspectos de la vida recogidos en sus versos.

En segundo lugar, la fuerza intelectual, que se refleja, principalmente, en aquellos aspectos de la realidad, íntima o externa, que se consideran dignos de ser nombrados y hechos perdurables en los poemas. No se trata simplemente de la selección de los contenidos; es mucho más... Tiene que ver con la vida que se intuye tras los versos, y también con esos conocimientos que se han ido adquiriendo en el bagaje vital e intelectual, junto con la melancolía sumada a una manera personal de dejar que empapen los poemas con su goteo sutil... sin que se perciba apenas, sin que se hagan notar forzosamente.

La sabiduría es difícilmente mensurable. Se exhala en la vida, y la obra la deja resplandecer, sin que aparentemente se pueda decir cómo. Tiene la cualidad de los destellos, su fulgor, y su inefabilidad también. Desde esta perspectiva creo que la obra de Isabel Bernardo la tiene y, tras su lectura, deja un poso infrecuente que suma emociones contradictorias: cierta melancolía adicionada a un regusto profundamente esperanzado, características ambas que expresan el registro maduro de una voz propia, y de un poderoso decir que es lo que, al final, hace ser a un buen poeta. Uno nunca sabe de dónde procede esa voz propia... pero si existe, siempre hay un gran escritor detrás.

Lo anterior puede comprobarse fácilmente en esta antología, estructurada siguiendo un orden que suma lo temático

a lo cronológico. La unidad de estos libros, su coherencia temática suele ser tan fuerte, que resulta sencillo reunirlos en bloques respecto del contenido de cada uno de ellos. Entre lo mucho que hay que decir de la obra de esta autora es que sus poemarios están dotados de una férrea unidad, similar al magma que sale de las entrañas de un volcán, pues la poesía de Isabel Bernardo ha sido fundida hasta hacer ser uno solo los elementos amalgamados.

En sus cinco partes: «Adentro, adentro, sur», «El naufragio de la palabra», «Hacia la otra luz», «Del Tormes del agua, del aire de otras orillas», y «En lo frágil de las rosas, respirando», se revelan aspectos íntimos y familiares, también la expresión de vivencias sobre la ciudad y el campo, la experiencia espiritual e incluso la reflexión metapoética, elementos todos ellos que descubren un complejo entramado que constituye el hilo vertebrador de la original escritura de Isabel Bernardo.

En la primera parte, titulada, como se ha señalado, «Adentro, adentro, sur», se encuentran incluidos varios libros. En 2009 Isabel Bernardo inicia su andadura poética con la publicación de *Sur*, cuyos textos comienzan –desde pronto– a mostrar la amplia mirada personal de su autora. Desde el primero (y también en el último) de los poemas del libro que abre esta antología las palabras clave de la poética de Isabel Bernardo ya están ahí: sarmientos y agua, o lo que es lo mismo, la vida, el campo, la naturaleza («A una ráfaga...», en cualquiera de sus dos versiones). Solo quien como la autora habita entre horizontes puede ser tan sensible a paisajes y geografías allá donde esté su cuerpo o su mente. «Mi alma de meseta/ deportada al sur», uno de sus primeros poemas, ya despliega un singular vocabulario (mesetas, viento, dunas, espacio infinito, horizontes,...) en el que se hallan los mimbres en los que se enmarcarán los sentimientos de la autora.

«A una ráfaga caliente de sur/ mi alma de fuegos/ prendí/ con sarmientos», inicia el libro la autora, quebrando –así– el lugar común clásico del fuego como símbolo de la pasión amorosa ardiente. Lo social y lo personal (amoroso) van de la mano también desde el comienzo. («Qué era yo y qué me pertenecía»). Pero la originalidad de Isabel Bernardo consiste en ofrecer un nuevo modo de pasión, aquel que nace de la identificación con todas las dimensiones sintientes de este mundo. De aquí las variadas personificaciones empleadas a lo largo del libro, y de manera especial al final del primer –y simbólico– poema en el que se nombra, proyectándose en ellos, a los «puentes estremecidos», y también al agua, poderoso talismán de salvación y refugio con el que tanto los sucesivos sujetos líricos, como la propia autora, se identifican en ocasiones.

La poeta canta en estos versos primeros a todas las formas metafóricas de sur, siempre contemplado desde la intimidad más profunda. De aquí que sea este sintagma, repetido casi obsesivamente, el que dé unidad primera al libro. Es ese Sur el que incluye todos los rostros apacibles y angustiados de la vida: el sur con su sol de duna, pero también el del cobijo a la necesidad serena del descanso, junto con la luz que protege frente al susurro de lo oscuro: «donde el sol/ era un capricho/ que aquietaba// los miedos». El sur también del cuerpo, que asume el dolor del mundo: «Era el cuerpo del sur/ un cuerpo de mi cuerpo/ lleno.» Porque, al final, esa identidad emocional que se expresa insistentemente mediante la geminación y la tautología («Y las nadadas/ se llenaban de nadadas/ y los vacíos/ de vacíos», «la dicha mortifica la dicha»), comunica la disolución de la conciencia personal, que pasa a formar parte, así, de lo que se está viviendo. Por ello escribirá la autora (con toda la fuerza del adverbio) en uno de sus poemas, de manera conclusiva, habiendo llegado a revelarse en todo lo que la rodea:

«Ya no importa// morir». Se gesta, de este modo, un compromiso reivindicado allí como de orfandad con el Sur, que luego el tiempo ha hecho crecer, y también, la geografía, presente desde esos primeros años poéticos (de escritura al menos, pues poéticos han debido de ser todos los años en Isabel Bernardo). Desde el principio, igualmente, el juego experimental con los versos, y la música...

*Sur* es un libro, en definitiva, de grandes virtudes y valores notables, una obra en la que Isabel Bernardo se muestra ya como autora de un estilo libre, no constreñido, y desde estos primeros poemas sus imágenes son variadas y, con frecuencia, potentes (sirva como muestra: «cielos de emboscada»). Vemos, en ocasiones, también un claro surrealismo de corte lorquiano: «Y en la trampa de la mansedumbre/ aún me preguntaba/ si en las tinieblas sangran/ los granados;/ si una gota de lágrima/ puede llenarse de lobos; si/ cuando se abre la escotilla de la nada/ se alimentan/ de vacíos/ los hijos/ del océano// inmenso». En otro poema, «Solo los campos», encontramos algunos de sus mejores versos de estos primeros años: «Amarga maresía./ Hálito de sur./ Almazara de fatigas/ que se descuelgan por los surcos/ hacia el horizonte pesado/ donde todo/ se desdibuja/ y emerge// la nada». Hay poemas complejos, en los que la tautología campa a sus anchas, como «Era el cuerpo del sur/ un cuerpo de mi cuerpo/ lleno». Y es que, ya desde los inicios de esta década prodigiosa de la poesía de Isabel Bernardo, las figuras retóricas se anclan con rotundidad en su poesía.

En 2015 aparece *Caballos sobre el viento*, un segundo libro en el que la poeta nombra la melancolía y la hace ser mientras la escribe. Ahí está la madre y, también, el padre (y su presencia será ya una constante). Él aparece por sí mismo evocado o a través de las palabras de la madre (como en «Dice mi madre»). La evocación del padre en este libro se desarrolla en el contexto

de la naturaleza en su totalidad. Todo cuando acontece en ella lleva el recuerdo del padre en sus más pequeños gestos. Por eso, también, en la «translúcida memoria», como «una figura en sombra/ que va dejando una traza retraída/ en la marea», aguarda el padre, situados ambos en ese Cabo de Gata que adiciona lo real a lo alegórico. En este lugar permanecen –recordémoslo de nuevo– desde entonces y para siempre los ojos de la madre: «día y noche/ varados en la playa», escribe Isabel Bernardo. Este libro de título tópico y de potente imagen, comienza con esos versos aludidos que ya impactan en el lector: «Aunque ella intenta ocultarlo/ los ojos de mi madre están/ día y noche/ varados en la playa». Y el segundo poema es la explicación del primero. El sujeto lírico se ha echado a volar y va más aprisa ya, sin el sosiego y hasta la serenidad de *Sur*. Y el contexto del paisaje del Cabo de Gata en el que se siente a gusto el sujeto lírico se hace omnipresente también: los caballos, las mareas, el mar. Seguimos en el Sur, cuyo aliento no se irá ya nunca de la poesía de Isabel Bernardo.

De hecho, nuevamente se encuentra presente en este libro la mirada lorquiana, un palpar sonámbulo, de sueño alucinado, que lo cruza en sus imágenes y manifiesta una intensa poeticidad. Esta se combina con una amplia variedad de fórmulas literarias: la narración, para reflejar el discurrir del tiempo; el monólogo, para transitar por la íntima emoción el sujeto lírico; el diálogo entre la hija y la madre, que es quien siempre conjura los miedos: «Tengo miedo, madre, acaso/ tú// ¿no lo tienes?»; el grito, como expresión angustiada de la pérdida: «A gritos le llamaba, un día y otro día,/ ¡Padre! ¡Padre!». También se hacen carnales todos los símbolos. Y por ello, cuerpo y paisaje aparecen fusionados como uno, y el mar consigue hacer, igual que los brazos maternos, de cuna antigua, donde se balancean y se espantan los temores nuevos, siempre con esa repetición de los sintagmas, obsesiva: «Luego, en inquieta

mansedumbre,/ me estrecha en sus brazos;/ y en inquieta mansedumbre/ –el temblor refrenado en las venas,/ el tacto blando–/ madre me zarandea.// Y así va haciendo caer a mis pies/ –rostro abajo–/ jadeantes las sombras,/ con un resbalar transparente de ceniza,/ con un latir sin sangre/ que se desdibuja/ –imperceptiblemente–/ en la arena.// ¿Ves? –me dice–. ¡Los fantasmas/ ya se han ido!».

Igualmente anticipan los animales (caballos, potros, gaviotas, collalbas...) aquello que ha de venir, esas distancias «cada vez más cortas/ –peligrosamente chicas», como dice la madre, y revisan lo que fue. Todo lo que se mira es mensaje, de lo que vive y de lo que, ya muerto, permanece fijado en la retina de la memoria: «En algún lugar del mar unos caballos blancos/ recogen la mirada/ azul/ de mi padre// para traerla de nuevo a casa». Si, como ha escrito Emilio Lledó, «Ser es, esencialmente, ser memoria», quizá por ello las imágenes habitan la vida de quien escribe, y se transforman, en su rememoración, en palabras: «Dice mi madre que mi padre decía...». Testigos en los que se balancea la luz que preside todos los paisajes, interiores o exteriores, a pesar de esa pesadumbre que se deja caer, como amapola ajada, entre los versos.

*El Diario del caballo, la noche y la herida*, evoca por tercera vez a Federico García Lorca y, desde su lorquiano título, todo cuanto de ancestral y mágico tiene el drama de una vida. Publicado en 2018, derrama, con la fuerza y el desgarrar del relámpago, el dolor de la pérdida del padre sobre el folio. La noche es un tajo partido, sin palabras: «He anochecido en la noche y en la herida, doliéndome/ sobre mis huesos como un animal solitario/ entre las sábanas blancas; sin más palabra/ que la palabra retumbante y callada de la noche; sin más voz/ que la oquedad cóncava del propio silencio». El sujeto lírico asume su mudez como una forma de sanar una llaga imposible, y lo hace con uno de los más eficaces recursos de los que provee el lenguaje

para hablar de la desolación extrema: el oxímoron o paradoja, figura que siempre se ha manejado en los bordes de lo conve-nido. Sirve ahora esta figura, en este libro, para decir profundos esos confines afectivos cercanos a la vida: «blanco» y «noche», «infinito» y «nada», «calor» y «frío», «noche» y «sol»... Tam-bién los nombran esas repeticiones tautológicas, contenidas en sí como cuerpos de palabras retorcidas, entregadas a nombrar hiperbólicamente –o quizá no tanto– la magulladura. Al fin y al cabo, dedicado a su padre, este poemario es el duelo por su ausencia. Nada consuela «cuando todo en la noche era noche en fuga hacia la noche/ más negra del alma». Solo tímidamente aflora, al final, un cierto sosiego suficiente para serenar al sujeto lírico, y a la poeta: «Y así fue como/ dulcísimamente/ mi padre/ se dejó llevar por la noche/ a una hermosa lejanía/ de astros// y retamas».

La segunda parte, «El naufragio de la palabra», incluye poemas contenidos en los libros *Tiempo de migraciones* y *Flores del fuego*, además de algunos textos que han ido publicándose en revistas y que anteceden a los dos poemarios, todos ellos unidos temáticamente por la reflexión metapoética. Precisa-mente los sueltos son un conjunto de poemas de circunstan-cias, diversos como lo fueron el motivo de su escritura a la sombra de «papeles» varios (los *del Novelty* y los *del Martes*). Reverenciales unos, lúdicos divertimentos otros. Así el ori-ginal grupo de cinco sextetos a modo de largos haikus que constituyen «El poeta muere buscando la muerte», verda-dero ejercicio de caligrafía lírica en el que más que morir lo que hace la poeta es medirse con la forma. Desde el inicio se plantea ya la toma de postura vital: «Aún con la certeza de que un día llegaría/ la noche/ desde chica inventé palabras/ para mantener la luz de mis riberas». Como una manera ve-lada de conciencia del poder de la escritura, la palabra lírica



se expresa en estos libros como una tabla de salvación, que alumbró los «rincones sombríos» de los sueños. También las imágenes dan vida a estos poemas, y la poesía «huele a selva» y el poeta muere en cada noche en la que escribe...

En *Tiempo de migraciones*, publicado en 2014, hallamos una vez más en Isabel Bernardo no poco de realismo mágico y lorquiano a la vez. Sirvan estos versos al lector para la degustación de lo que se acaba de afirmar: «Por querer ser como el río/ pedí que me parieran en el agua,/ cuando la luna negra/ atravesara a oscuras/ la noche nueva». La clara presencia del agua en *Siempre adentro* es, y sobre todo en este poemario, la verdadera protagonista al hacerse omnipresente. Hay en el relato que se nos canta algo épico: «En la voluntad de mis padres estuvo/ que se levantaran aquellos puentes/ para que del río/ yo habitara todas sus orillas». En el poema «Agua manantial» se nos cuenta, en pretérito imperfecto, una historia triangular que la memoria y el recuerdo vierten al presente. En «Agua viva» la historia continúa ahondando en las profundidades de los recuerdos familiares del sujeto lírico, pero es el pasado inalcanzable ya, representado esta vez por el pretérito indefinido, el que se hace dueño del poema aunque también, con la calma tras la tormenta emocional, al final emerge de las aguas una «dulce ausencia/ que en la algazara azul de la brisa/ viene, día tras día, // para cantarme».

Para la autora todos los sentidos se ven implicados en la escritura, y en *Flores del fuego*, que vio la luz un año después del anterior, en 2015, igualmente lo hace toda la naturaleza y sus elementos esenciales y vivos, el fuego, los pájaros, las flores, el campo: «Te pronunciaré despacio, fuego,/ letra a letra,/ para que no vuelas de mis manos/ como ese pájaro que huye/ al primer soplo// de la hoguera». La escritora se manifiesta, entonces, como un demiurgo que puede participar del estado en latencia de todo lo vivo. «Ha amanecido la dehesa/ entre

los lirios, tan callada,/ que no me atrevo a despertar su nombre», escribe, consciente de ello, Isabel Bernardo en «Tal vez por desencanto». En este poema comprobamos, una vez más, que muchos de los versos de esta autora son generados directamente desde una mirada y un punto de vista totalmente originales, elemento clave en un poeta, como ya he señalado. Una mirada, en este caso a ras de tierra, pues solo así pueden los lirios amojonar el campo charro: «Ha amanecido la dehesa/ entre los lirios, tan callada,/ que no me atrevo a despertar su nombre». Hay versos que, como los buenos vinos, deben paladearse más de una vez.

En otro poema, «El escepticismo del hechizo», nos encontramos con una de las mejores ramificaciones de la anáfora en Isabel Bernardo. Estamos frente a un poema en el que la cuádruple estructura de que la dota el mismo inicio en sus cuatro estrofas con variaciones, hace del poema uno de los que mejor suenan en la mente del lector que hace del silencio la vía de acercamiento a la poesía. Un poema en el que el fuego se hace dueño del destino, revelando al sujeto lírico, cuando es tarde ya, cómo *se pasa la vida, tan callando*.

El sueño es, precisamente, una constante en la poesía de Isabel Bernardo, realidad e imagen muy utilizada en sus primeros poemarios, especialmente en la evocación del célebre adagio de Holderlin en su *Hiperion* sobre que «El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona», y cuya versión de la poeta halla su culminación en el mencionado poema «El escepticismo del hechizo» cuando concluye: «Nadie me habló del hechizo de estas últimas horas/ –tiempo ardido del sol–/ en las que el hombre advierte/ lo poco que tiene, // lo mucho que sueña». Aunque nos adelantemos en el tiempo de estas páginas, hay que decir, sin embargo, que será en los poemas religiosos cuando veamos al sujeto lírico enfrentarse, conscientemente a esa dualidad de los sueños: «Cuántas cosas

somos capaces de soñar cuando creemos/ que nadie nos mira», o «Ah, Cristo, con qué sencillez y resplandor,/ con qué franqueza, germinan los sueños/ y la vida/ en la inocencia primera». Pero sin renunciar a soñar de esa manera: «No, no me digas, Cristo, que estoy soñando como sueñan los poetas».

Asimismo, «Alma», por su parte, retoma también otro de los motivos recurrentes en la autora. Si lo primero que halla el lector es: «A una ráfaga caliente de sur/ mi alma de fuegos/ prendí/ con sarmientos», y en sus primeros años «Mi alma de meseta/ deportada al sur» y otros versos similares manifestaban una materialidad de lo que por definición es inmaterial, eso irá cambiando con el tiempo en la percepción de la autora. Si al principio «[...] contener el dolor/ y callarlo» era «[...] solo el porqué de mantener íntegra/ el alma», esta percepción irá variando en la evolución de *Siempre adentro*.

Si primero el alma sufre al más estilo clásico «presa de la mordacidad de mis sentidos», hasta el punto de que «a través de los astros mi alma/ se pondrá en fuga hacia la luz», aquí, en *Flores del fuego*, la personificación del alma ha dejado atrás, hace mucho ya, la desmaterialización de libros anteriores y «el alma enmudece»: «La realidad nos obliga a subsistir/ con el alma// callada». Y en un poema báquico, que evoca el solsticio de verano y todo ciclo, por definición caduco, «Lo fugaz llegó a su fin», el silencio del alma se extiende a su alrededor: «Ya todo duerme a la intemperie/ del silencio [...]». Será en la segunda parte de este libro, titulada «Silencios de fuego», donde hallemos la respuesta a por qué calla el alma y se entrega al silencio: «Temo mi desnudez/ como temo el silencio/ de un alma/ sin fuego;/ de una palabra/ que no arda/ dentro de mí/ abriéndome el pecho// hasta vaciarme».

En *África*, finalmente, poemario publicado en 2020 y que se analizará más adelante, en la cuarta parte, encontramos otra huella de este particular itinerario espiritual o anímico del

sujeto lírico, en un poema en cuyo título ya la enumeración acumulativa nos pone sobre aviso: «Lejos. Oscuro. Callado». Retomamos aquel silencio del alma con que dejamos *Flores del fuego*, y leemos: «Había un silencio en mi alma/ que me vaciaba por dentro». La misma imagen pervive, el mismo vacío quizás en el sujeto lírico a pesar de los años.

Nos hemos referido hace unos párrafos al silencio. La palabra da cabida, también en estas obras, a su otro registro expresivo, opuesto desde el punto de vista semántico, pero cercano afectivamente, y que de da unidad a este apartado del libro: el silencio, ese «océano oscuro y luminoso», como lo ha llamado Pablo D'Ors. Aquel se revela como postura vital, y también como manera de permitir expresar, rítmicamente, la música serena de los versos y su libertad. Tiene, de igual modo, mucho de esperanza en lo que habrá de venir para salvar, como bien lo muestra el poema «Mi último silencio», donde escuchamos susurrar a la poeta: «No habré de escuchar mi último silencio/ dentro del fuego.// Dejadme dormir en la tierra,/ junto a las raíces de las rosas/ que brotarán/ tras las lluvias// la próxima primavera».

«Hacia la otra luz», por su parte, engloba en su regazo las obras *Para que calle el viento*, *Salve Hijos de Eva*, y *Donde se quiebra la luz*. Son, probablemente, las tres obras más cercanas en el tiempo, más afines en su contenido temático, e incluso en su forma y, sin duda alguna, se trata del bloque con una mayor coherencia entre sus partes de los cinco que conforman este libro. En todas ellas late el corazón creyente de la autora, que se desvela, como ya hiciera en otros libros, solidario con todos aquellos aspectos que abarca la mirada, si bien el enfoque espiritual es, en estas obras, el eje vertebrador.

*Para que calle el viento*, Premio Fernando Rielo de poesía mística, fue publicado en 2015 y aún a cierto panteísmo

profundamente estético con la expresión más intensamente cristiana. En esta obra el sujeto lírico se dirige en oración al Padre, relatándole el desabrigo del mundo en todas sus dimensiones, pero especialmente en las más humildes. El trigo huérfano, la soledad ardida de las ramas de los árboles, el silencio de la noche oscura, el frío del campo o la brisa, se vuelven insignias de lo que respira, lecciones en las que aprender lo esencial que nos nombra y nos hace ser. Con una mirada compasiva y esperanzada y escogiendo el cuerpo del sujeto lírico como entraña y cauce en el que acoger la experiencia, se habla del amor más puro, y también el más grande: «una necesidad infinita de amor se inflama en mis adentros,/ como esta primavera que viene ardiendo/ en el vientre// callado de las rosas». Pero también del abandono: «Hace tiempo, Padre,/ que vienen siendo tus silencios/ páramos/ como los campos que desbroza el estío». En estos versos podemos ver, además, cómo hay una increíble fuerza en la poesía de Isabel Bernardo cuando adopta la forma de diálogo, ya sea con su madre, ya sea reprochándole algo a Dios, ante la que el lector no puede mostrarse indiferente.

Desde el primer poema toda la fuerza del desgarró: «Me duele, Padre,/ cantar la desnudez, arrancarle/ el alma/ a esta intemperie cruda/ donde no se atreven a asomarse/ cantando, los pájaros». Palademos estos versos y sentimos la misma uva con que nos deleitó hace tan solo unas páginas en la primera parte de *Flores del fuego*. Estos pájaros que no se atreven a asomarse son el que entonces huía de la hoguera (en «Letra a letra») y el que no miraba al sujeto lírico (en «Tal vez por desencanto»), o aquellos que cantaban las venturas de «esa presencia incierta de mujer» que el sujeto lírico «ser quisiera» (en «Aunque solo fuera una noche»). Vuelve el diálogo increpador: «Me duele, Padre, la sangre, la desheredad, la lágrima;/ la orfandad del trigo/ que se agosta amarillo en los tirsos/

sin hijuelo». Claramente no es este un poemario optimista describiendo la realidad, a no ser que se arda desde adentro, siempre adentro: «Y ahora, cuando ya nada parece certero,/ cuando todo zozobra en un ayer desdibujado,/ inaprensible,/ una necesidad infinita de amor se inflama en mis adentros,/ como esta primavera que viene ardiendo/ en el vientre// callado de las rosas». Y, al final, con toda la levedad del mundo, estos suaves versos: «Y tú, sin embargo, ahí,/ en el silencio de la noche oscura,/ sin ropas,// tan cerca».

En *Salve Hijos de Eva*, se reúnen los poemas escritos para la Hermandad del Flagelado en 2016, y en ellos la mirada se dirige en oración hacia la Madre. La Virgen se hace, así, confesora y custodia de los padecimientos de la creación, que reverberan en quien los mira, primordialmente de los desterrados, fruto frágil de su vientre, como bien titula en uno de sus poemas: «Cuántos niños del mar arrastrándose a los seca-rales/ del hombre, con el único atrevimiento/ de pedir ya solo tierra/ para inhumar/ sus lágrimas». No hay como la paradoja para mostrar el desgarró de los niños ante la muerte.

El tercer libro que complementa esta tercera parte es *Donde se quiebra la luz*, y con él Isabel Bernardo protagonizó el acto hermoso de «El poeta ante la Cruz» en 2017, acto poético señero de la Semana Santa salmantina. En él la autora realiza un viaje interior en el que la muerte de Cristo se manifiesta en las señales que va dejando, día a día, en el mundo. Nada recuerda aquí los grises versos, dos años atrás, de *Para que calle el viento*, y aquellos concretamente en los que decía: «como si la muerte fuera/ un meridiano/ que no atravesara// las tierras amables de Dios». Ahora, la muerte que aquí se canta es fructuosa, y además la autora repite obsesiva y anafóricamente (una técnica que se hace recurrente en este libro para decir intensamente el dolor), ese llanto lorquiano que acerca la muerte del Cristo a su memoria: «Fue en esas horas de la

tarde [...]. Fue en esas horas de todos los silencios [...]. Fue en esas horas de los cárabos [...]», agarrando, de este modo, el tiempo para sembrar con él la historia propia y evitar, así, el deshielo del olvido: «Acaso así viniste, Señor, tú, a buscarme».

Precisamente por ese agarrar el tiempo y acortar la espera del que ha de llegar al nacer el día, Isabel Bernardo, particularmente en sus poemas religiosos, despliega todo un pacífico ejército de momentos lingüísticos del día, algunos, por cierto, de hermosa evocación semanasantera: alba, alborada, al despertar del sol, madrugada, noche en abismo, noches sin aurora, ... Variaciones de la luz, en definitiva. Pero también delatan estas variaciones lingüísticas la propia pasión por la naturaleza que convive en cada poema de Isabel Bernardo, y que se desborda igualmente por los ojos de la poeta de manera significativa también en sus poemas religiosos. En ocasiones, logrando unas imágenes de una inspiración intuitiva y genial, como cuando escribe: «¡Ah, Señor! ¡Cómo se inflama la soledad en el hombre/ cuando llega la noche! ¡Cómo duelen/ los silencios, las distancias, la crucifixión/ –inexorable–// del sol!»

Todo el texto presenta la estructura unitaria, engastada en forma de oración, en la que, mediante otro de los mecanismos líricos característicos de la escritura de esta poeta, se produce un movimiento pendular que anuda el espacio íntimo emocional con el decorado externo. Por ello, este último se duele en el dolor del hombre que lo contempla, y recoge, así, mediante una personificación intensamente expresiva, su desgarró: «Acaso no sea solo el viento/ o esa soledad del aire/ que en palidez se levanta sobre los huesos/ más fríos del invierno». Especialmente original es la apuesta de la escritora de –a modo de personaje evangélico– responder a Cristo como lo hicieran los discípulos, como buen seguidor fiel y testigo en nuestros días: «Y tú, ¿quién dices que soy yo?»/ –me preguntaste».

El cuarto bloque de los cinco en que se estructura este libro lleva por título «Del Tormes del agua, del aire de otras orillas» y recoge la contemplación que la poeta realiza sobre la ciudad de Salamanca. Este apartado expresa la suma de lo estético con lo afectivo, y señala el amor que le tiene la escritora al lugar en el que vive. Son varios los espacios visitados por estos poemas, hechos de piedra, pero también de cielo y de naturaleza. Todo se suma para ofrecer un dominio de esplendor mineral, animal y vegetal: el Patio Sotomayor, plagado de ruiseñores; la Isla del Soto, con su luz espejeante y su música; la Clerecía, en el concilio de los vientos; la Catedral, desde la lluvia, con las gargantas coaguladas de las gárgolas; la Universidad, tras el vuelo ardido de la luz... y tantos otros lugares que han configurado un mapa de afectos donde se cobija el sucesivo transitar de los minutos, «en el inefable misterio de los siglos,/ siempre// sobreviviéndonos».

Y, junto a la Salamanca resistente, la autora incluye también en este apartado poemas de su libro inédito *Pájaros mendigos*. En un diálogo con los diferentes rostros de todos los otros lados del mundo, se van sucediendo postales dolientes de situaciones geográficas lejanas, pero cercanas al corazón y a la mirada de quien escribe, que pareciera no poder apartar los ojos de un espectáculo que suma la tristeza al desconcierto. Porque, como señala la poeta en esta colección de salmos: «Por muy lejos que vayamos, todo lugar nos busca».

Estos poemas viajeros suponen una Isabel Bernardo distinta, extraída de su mundo natural a otro que, aun siendo también mundo natural, la sorprende fuera de juego, aunque se presta a consignar sus íntimos pensamientos a través de la escritura. A veces es una experiencia vivida, otras un acontecimiento geopolítico lo que dispara las palabras hacia el blanco. Por separado, probablemente, mostrasen su filiación con respecto a la época en que fueron escritos, y algunas de las



constantes vitales de la autora se hallan entre sus versos (el agua, el Sur, el sueño,...). Mas juntos constituyen, sin duda alguna, una cura o limpieza en «el Ganges sagrado del agua».

Cierra el libro un último bloque bajo el título «En lo frágil de las rosas. Respirando», y cobija entre sus páginas las obras: *ÁFRICA: una lejanía donde son posibles todas las lejanías* y *El sacrificio de las flores*, ambos publicados en el año 2020, junto con la obra inédita *La noche blanca de los almendros*. En ellas se revela la emoción por la muerte del padre, que pasa a formar parte del río inmenso de todas las muertes posibles. Entre ellas, la más terrible, la de *África*, que en realidad es un símbolo de todas las Áfricas que forman parte de nuestro mundo occidental: «Un único verso, una sola oscuridad,/ una lejanía/ donde son posibles/ (también la de mi padre)/ todas las lejanías./ África./ África./ África». Y es esta amalgama de sensaciones diversas, esta *poesía fusión* cocinada a fuego lento por Isabel Bernardo en los blancos pucheros del corazón la que hace de este poemario una de las cimas de su quehacer lírico.

*África* es, desde esta perspectiva, la erupción que se venía anunciando desde hacía años en la escritura y en los sentimientos de Isabel Bernardo y que, por fin, halló una grieta a través de la que aflorar a la superficie. *África* es, cuando el tiempo lo ha permitido, la transcripción emocional de la despedida del padre una vez fallecido. «Por qué tardan tanto nuestros muertos/ en hacerse pájaros», podrían ser los versos que resumen el espíritu de este libro (e incluso de buena parte de sus poemas anteriores). Una vez más todo el arsenal lingüístico de la poeta emerge para explicitar, brutalmente, sus sentimientos del modo más gráfico posible. Y surgen imágenes tan bellamente desgarradoras como estas: «Todo tú eres solo un silencio doloroso/ deslizándose/ por las pendientes que se vacían al trampal». Sepa el lector que «trampal» se

define en el Diccionario de la Real Academia como «pantano, atolladero, tremedal»; y «atolladero» como «atascadero», y este, a su vez, como «lodazal o sitio donde se atascan los carruajes, las caballerías o las personas». Ahora, léase de nuevo y entiéndase el sentimiento del sujeto lírico a la luz de las palabras utilizadas para dar corporeidad a lo sentido: «Todo tú eres solo un silencio doloroso/ deslizándose/ por las pendientes que se vacían al trampal».

Pero *África* es, también, la culminación de un aprendizaje poético que coincide, como no podía ser de otro modo, con el alcance de la madurez humana en la poeta autora del poemario. En sus versos convergen el escenario exterior de todos sus libros y el espíritu interior junto al que sus sentimientos han ido tomando forma. «Ni Dios ni el horizonte quisieron darnos repuestas/ del porqué de las distancias; ni Dios ni el horizonte/ del porqué de los silencios». La semántica de la muerte ha hecho presa de los versos, mediante la acumulación de la presencia de su decir agónico, que contagia todos los términos y los afectos: «Toca mi corazón, padre. Mira cuánta muerte/ hay aquí adentro. Cuánto silencio que grita,/ maldito,/ desde su propio silencio». Y la escritora asume, entonces, el papel imaginado de una Penélope en la espera de lo irremediable, vislumbrando un posible futuro alternativo y esperanzado: «Todo él ya solo volverá a mí como Ulises,/ con las manos agrietadas por las cuerdas y los brazos/ ulcerados/ por el temblor de las tormentas».

Aunque hay que señalar que al final de este libro, la resurrección del sol se muestra como señal de lo que renace permanentemente en cada cosa, y se inicia el ascenso hacia la esperanza. Es entonces, cuando en el poemario *África* llega la paz definitiva «y el socavón de la charca nuevamente se ha hecho un cáliz/ de cielo y flores», es en ese momento en el que todo parece dar un giro transformador. Es ahí mismo

donde *África* se engarza con la siguiente obra *El sacrificio de las flores*, donde desde su inicio se adopta una actitud distinta: las flores y su lenguaje señalan la posibilidad de lo que empieza. «[...] Todo tipo de soledad/ se complace con la conquista de una flor» –nos dice–, y eso nos evoca una idea del filósofo Byung-Chul Han que nos recuerda que «el jardín se ha convertido en un lugar del amor. [...] El jardín es, por tanto, un *lugar de redención*».

También se suman a este nuevo canto los poemas de *La noche blanca de los almendros* donde, desde el título, la paradoja guía la lectura: «Desde más allá donde el sol anubló los montes/ en paz te he pensado, mundo,/ con ese silencio verde de los campos donde/ cantan/ los arrieros y las lluvias». Aquí se sitúan palabras y conceptos como belleza, libertad o bien, esos trascendentales de los clásicos que unen la palabra de Isabel Bernardo a aquellas dimensiones de la realidad, a través de la historia, en las que siempre es posible esperar un futuro mejor. «Ah, mundo, si yo hubiera podido escribir por siempre/ con tal aire/ mis poemas. Acaso hacerme/ ráfaga azul o transparente brisa», manifiesta Isabel Bernardo en el último de sus poemarios –por el momento–, desde la plena identificación del sujeto lírico con quien le da vida mediante la escritura.

Toda esta intensidad, fuerza y pasión, que hemos resaltado en la poesía de Isabel Bernardo se muestra patente, asimismo, en el manejo de la forma lírica y en el uso que hace de determinadas figuras retóricas que transparentan la osamenta de su estructura poética. Las numerosas figuras de que se vale en su poesía confluyen, sin embargo, en recalcar la intensidad de sus emociones a la hora de exponerlas ante el lector. Implican, además, una voluntad por trabajar el estilo y dar cuerpo a intuiciones y sensaciones que no siempre resulta fácil verter en la página en blanco. De muchas de estas figuras se han

mostrado ejemplos en las páginas anteriores, pero he considerado que merecía la pena que el lector se acerque individualmente a ellas, de modo directo, pues en el poema están al servicio del caballero cuya armadura hacen brillar.

Como representación de las figuras fonéticas, la aliteración se emplea de manera sensible, para apoyar la semántica del verso. Lo vemos, por ejemplo, en el verso «No hay piedad en la piedra», donde la cercanía fonética entre las palabras pone de relieve, en esta ocasión, el distanciamiento de los significados de ambas palabras.

Otra de las protagonistas de *Siempre adentro* es, sin duda alguna, la anáfora, manejada con destreza y hasta con cierta obsesión, concediéndole buena parte de su éxito retórico a la poesía de Isabel Bernardo. Llegamos a encontrarla, incluso, entre títulos de poemas («Sabía lo que era...», «Sabía que...») precisamente en su primer libro *Sur*. A veces se emplea en forma de paralelismo acumulativo, por ejemplo: «Ángeles que habitáis almenas,/ aves que anidáis cornisas, cielos/ que os detenéis sin temor sobre estas agujas de piedra...», o inserta en el estribillo, como es el caso del «“Y tú, ¿quién dices que soy yo?” –me preguntaste,» en el poema homónimo. Otras veces, con variación de palabras, lo reiterativo es la pregunta que vertebra el poema, como ocurre en «La diabólica del tiempo»: «[...]/ ¿Qué buscas de mí, tiempo? [...] Dime, tiempo, ¿qué quieres de mí?/[...]».

Aunque ya se ha dicho algo en este sentido en páginas precedentes, especial fuerza adquiere también en los poemas religiosos la anáfora. Por ejemplo, en estos versos en los que el recuerdo del abuelo del sujeto lírico se entrelaza con la Pasión de Cristo: «Todo él en el aire./ Para que no me acobarde la noche./ Para que no me estremezcan los silencios./ Para que no me intimide llamarte por tu nombre, Cristo,/ a pesar/ de esa agonía que desde la cruz me habla/ con la quemazón/ del

látigo// en los labios». Una variación de este recurso aparece en los siguientes versos: «Era viernes cuando le condenaron/ a la esclavitud de la sed./ [...] Porque todos saben que era viernes, y a aquel hombre/ le condenaron// a la esclavitud de la sed».

Otro tipo de figuras gramaticales, como ocurre en la epanadiplosis o repetición de palabras al inicio y al final del verso, buscan esa reiteración emocional, como se comprueba en el siguiente texto: «Venid, gentes, venid/ a escucharle». De igual manera actúa la anadiplosis (reiteración de una palabra al final de un verso y al inicio del siguiente) que va precedida de una repetición intensificadora: «¡Vosotros ya estáis muertos, muertos!/ ¡Muertos sobre un pedestal,// sin pensamiento!»; o también en estos otros, precedida de una variación gramatical –intensificadora– de las palabras o polípote: «Porque solo es mi corazón, padre, solo/ el que por buscarte en la muerte muere./ Muere sin sospechar que tú estás en la música/ [...]». Y no es casualidad, evidentemente, que coincidan ambas manifestaciones de esta figura en torno al mismo tema, como hemos visto en los anteriores ejemplos.

En la estela de las figuras precedentes, también es un mecanismo corriente en la poesía de Isabel Bernardo la enumeración, con finalidad acumulativa, además, al eliminarse la coma, como en el tercero de los versos que siguen: «[...] Creer/ que existen páramos con pájaros, colinas/ donde pacen en las fuentes los lobos las flores!». A veces, incluso, una enumeración sucede a otra, como en «La diabólica del tiempo», donde leemos: «Oráculos y constelaciones, musas, querubines y reyes/ de arenisca se desenhachizan de la piedra/ y se encaraman/ a pilastras y capiteles donde la muerte los sorprenderá/ pálida,/ descarnada,/ enflaquecida», y el resalte tipográfico en líneas aparte de los últimos versos –que el lector disfrutará mejor cuando lea el poema– intensifica más aún el poder retórico de los adjetivos acumulados.

En ocasiones puede ocurrir que la fuerza de esta figura logre dar la vuelta a un sentimiento dominante en el poema, al insistir –literalmente– en algo que implica un sentimiento o una emoción contrarios. Así en «Homs. Siria 2017»: «Que a pesar de sus ojos/ mendigos/ los pájaros enfrentan su mirada al sol/ y cantan/ y cantan// y cantan». De modo semejante se muestra este recurso en el libro *África*. Allí, los títulos de los poemas anuncian ya la intensidad del sentimiento: «Lejos. Oscuro. Callado», titula un poema; «El vuelo. El sueño. Lo muerto» se nombra otro. El orden ternario evoca además una perfección universal, eterna. Como un tam-tam que se acerca, así presente el lector lo que los versos le entregan: como un sacrificio ofrendado a la divinidad insaciable de la persuasión fónica: «¡Qué lejos quedaban las cimas blancas/ [...]! ¡Qué oscura estaba la noche del río/ [...]!», o «Más abajo solo la desolación,/ el baldío secarral,/ el arroyo sin agua,/ el árbol sin aliento,/ más abajo/ más abajo/más abajo// el espantadizo contorno/ de lo muerto», versos en los que la ausencia de comas –de nuevo– arrastra vertiginosamente la lectura, hundiéndola en la profunda sima del vacío en que se encuentra el sujeto lírico. A lo largo del poemario resuenan, como cercándole emocionalmente, las ternas del tam-tam: «África/ África/ África». Precisamente este ritmo ternario alcanza su mayor impacto retórico en uno de los poemas de su último libro *El sacrificio de las flores*, cuando lo retórico y lo semántico coinciden, logrando así un efecto visual y auditivo extremadamente eficaz: «Todo tipo de soledad/ se complace con la conquista de una flor. Las mías/ hoy se han aparecido blancas y bellísimas en la brisa y/ se multiplican/ se multiplican/ se multiplican/ sobre sus símbolos [...]».

Varios de estos recursos ya señalados pueden llegar, incluso, a entrelazarse en un mismo poema, multiplicando hasta el infinito la fuerza musical y retórica. Es el caso de «Doi

Inthanon. Chiangmai. Tailandia 1993», donde la anáfora, la repetición intensificadora y la anadiplosis se suceden haciendo de un mismo verso casi todo el poema: «Éramos dos más en la multitud./ Dos más sobre el bambú de las balsas./ Dos más en las nubes de incienso./ Dos más ante el oscuro mirar de los niños/ trepando rasgado al sin sueño./ Dos más, dos más,/ dos más, en los ojos del bosque.// Solo eso».

Junto a las anteriores, existen otras figuras que contribuyen a componer la banda sonora de *Siempre adentro*. Por ejemplo, la paradoja, en una versión conocida de corte místico: «mientras mueres sin morir». A veces, también, la paradoja se muestra entreverada con una sinestesia en forma tópica pero evocadora, en los versos: «Todo habla ahí arriba/ dentro/ de la oscuridad callada», que nos recuerda cercano a nuestro místico fontiveroño. Entre las figuras de carácter semántico se acude con frecuencia a la tautología, una figura profundamente expresiva y de difícil uso, que vemos en: «Nada ni nadie me responden en este sueño que sueño».

En un plano más visual llama la atención el constante recurso a la personificación de los distintos elementos de la Naturaleza, otra de las constantes formales en la poesía de Isabel Bernardo que, con frecuencia, llega a sumar una prosopopeya a otra, como en «Todo habla ahí arriba»: «A lo lejos, la luna enmadra campos de escarchas/ en sus vientres de luz/ para una tierra de ciegos». Precisamente, el uso del verbo pronominal «enmadrarse», que la poeta utiliza como uso no pronominal, se reitera en este ejemplo de otra doble personificación, también con el empleo de tan novedosa imagen: «[...] los ojos/ enmadrados de agua dulce y de espliegos, su silencio/ arrodillado sobre una tierra de sarmientos». Este tipo de acercamiento de los elementos de la naturaleza a su poesía son muy frecuentes.

E igualmente nos podemos encontrar con la animalización, por ejemplo, del río, que «[...] se despertaba/ bravo con

el día, y en las noches/ se hacía zozobra y sombra/ –larga ne-grura–/ reptando por las luces/ desperdigadas entre los jun-cos». O también, y con la misma referencia, aunque en distinto poema, en la noche: «Desde entonces las noches reptan/ la claridad/ de las ventanas». Y, tras este último ejemplo, traída de la mano de la anáfora, una doble personificación: «Desde entonces los espinos acuchillan los umbrales/ y el mundo/ se hace un parto de soledad en el agua». O esta doble animalización: la primera evocando a la serpiente (cuya frecuencia de aparición –o de su forma de moverse– en los versos de *Siempre adentro* constituye otra reminiscencia más de la vida de la poeta en el campo), pero la segunda sumamente original, «bernardiana» me atrevería a decir: «Juntos emprendimos vuelo hacia donde los amaneceres/ serpentean/ la pubertad lampiña de las cosechas».

Otra figura no muy frecuente pero sí sumamente llamativa, de carácter profundamente visual además de semántico, es el quiasmo, que aparece también en ocasiones. A veces, mediante un guiño a nuestro agustino por antonomasia: «Los pájaros nuevos ensayaban/ –de la ladera al monte,/ del monte a la ladera–/ el vuelo en cielo/ y el trino/ en el verde equilibrio de la rama». Otras veces combinado con otras figuras, como en los versos que siguen, donde esa disposición en cruz de sus elementos, se contextualiza, a su vez, en otra estructura formada por una doble personalización, y protagonizada por elementos (piedras y ocasos) que aluden a la vez a las dos partes del quiasmo, la ciudad y la naturaleza: «Piedras donde cantan las tardes/ –de la ciudad al río,/ del río a la ciudad–/ mientras lentamente se desmayan los ocasos/ sobre sus túnicas ardidadas». En ocasiones, su fuerza se redobra, logrando la intensidad retórica y aportando gran fuerza y originalidad estética a los versos: «Un niño medio sano bajo un brazo/ y bajo el otro/ un niño medio muerto».



Dejando a un lado las figuras retóricas, quisiera por último decir algo sobre otro aspecto importante de la poesía de Isabel Bernardo: el de su vocabulario. Agradece quien esto escribe, la invención poética de términos como el sintagma «de sur», o la utilización de palabras como maresía, de origen canario, que alude al aire cargado de humedad procedente del mar, pero también el aprendizaje de palabras nuevas utilizadas por la poeta en un contexto lírico hermoso (amorecer, aovar, volatinero, garriga, zarco, libón, acídula, vadera, huelgos, fáfara, escarpa, zancarrones, rezura, carraña, helor, marcescente, etc.).

Es la poesía de Isabel Bernardo una poesía de sustantivos, donde el adjetivo es sustituido por los nombres, ya que es la propia definición de la realidad la que adjetiva en sus poemas («socavón de la charca», «trampal» –como ya se vio–, etc.). La noche no requiere de más, o si acaso del sintagma «noche en abismo». «Mi único reloj es el de la ausencia.// A menudo el mar me trae una figura en sombra [...]» –nos dice en otro poema. Pocas veces aparece el adjetivo, y cuando lo hace no es para describir sino, generalmente, para matizar emocionalmente: «Fue en esas horas de todos los silencios/ cuando callaron las flautas de los pastores, y los caballos/ hubieron de pacer el aire que exhalaba/ el relincho/ turbado de sus belfos.// Fue en esas horas de los cárabos/ cuando las encinas desfloraban en los campos/ sus azafranes más amargos/ y la noche/ esperaba en la rezaga, con un silencio/ inquieto/ que espantaba las palabras». Con frecuencia los calificativos, cuando aparecen, lo hacen en silencio o pasan desapercibidos.

Para ser una autora con tanta geografía entre sus versos, o tal vez precisamente por eso, apenas describe. Es quizás esa la razón por la que existe tanto término geográfico, porque los sustantivos, a través de su significado, adjetivan y valoran los sentimientos de la autora. Y es por eso también por lo que su

poesía se muestra tan enriquecida por la naturaleza. Resulta impresionante el vocabulario geográfico de Isabel Bernardo, cuyas imágenes –muchas de ellas intensamente descriptivas– bien merecerían un estudio aparte. No puedo evitar citar un pequeño corpus que bien serviría para un estudio sobre este tipo de metáforas en esta autora. Una pequeña clasificación habría de mencionar nombres del campo semántico del relieve terrestre y su evolución (alcores, altozano, barranca, barrancos, breñas, cerro, cimas, colina, crestas, cumbres, escarpa, ladera, mesetas, montecillos, montes, pendientes, pizarras, quebradas, pozas, riscales, sierra, sima, talud, valles o vadera); tipos de paisajes (bosque, dehesa, desiertos, estepa, fronda, garriga, herbazales, llanura, majada, majadales, páramos, pradal, pradera, prado, secarral, selvas, trampal o tremedal); términos procedentes del ámbito de la climatología (carámbanos, cierzo, lluvia, niebla, nieve, nimbos, tormenta, pedrisco o vendaval); vocabulario vinculado con el agua y su papel en el paisaje y la erosión del relieve (aguazales, azud, cárcavas, cascada, charca, cauce, corriente, juncos y juncales, libones, limos, lodo, manantial, orillas, pantanales, rambla, ribera, río, secarral o soto); el mar y lo que con él tienen relación (bahía, costas, islas, mar u océano); términos alusivos a la geografía humana (aldea, caminos, ciudad, jardines, lindes, metrópoli o migraciones) y, por último, términos generales sobre la geografía y el territorio como los puntos cardinales, o las palabras campo, fronteras, umbría, lontananza, paisajes, cercanías, lejanías, etc.

Muchas de estas palabras aluden directamente a situaciones que se dan habitualmente en el campo, hábitat preferido –como bien sabe quien la conozca– de Isabel Bernardo. Hay otros vocabularios, relacionados con el geográfico, en su poesía. Están los animales. También vuelan entre sus versos innumerables aves. La naturaleza de la poesía de Isabel no es

urbana, sino más bien la de Thoreau, la naturaleza del que se aparta de la ciudad y va al encuentro de la vida salvaje. Sus aves están en contacto con los ecosistemas que tiene su obra por escenarios. De ahí también la continua aparición de árboles y todo tipo de plantas en sus poemas.

Llegamos al final de estas páginas introductorias a la obra de Isabel Bernardo, y hemos de pararnos ahora, igual que hace la autora al final de sus textos, ante el último verso, para que respire el poema. En esa interlínea la batuta se abate con la última fuerza del brazo del maestro que espera, quieto ya, el silencio entre uno y otro movimiento... o los aplausos.

Todo lo anteriormente expuesto tiene el objetivo de llamar la atención sobre la escritura de una autora que merece ser leída por el valor de su escritura, y también por la sinceridad de sus emociones encauzadas por una forma poética. Isabel Bernardo es pasión lírica interior, y se desvanece a medida que su poesía se aleja de sí misma. De ahí lo acertado del título, *Siempre adentro*, que hace hincapié en la fuerte convicción de esta escritora de que la poesía surge en el interior de la persona. Luego está la forma, a cuyos mecanismos nos hemos acercado en el apartado anterior, pero esta solo potencia el reflejo de una luz esencial que debe aflorar en el interior del poeta y que le da, como es en este caso, su voz propia.

Cuando con la perspectiva del tiempo observemos a vista de pájaro el año 2020 en nuestras vidas, tal vez podamos ver claramente diferenciadas la muerte de la vida. Nada es solo malo o bueno. Hay poetas, o novelistas, capaces de eludir el reflejo en su escritura de lo que acontece en su vida. Isabel Bernardo no pertenece a esa clase de escritores, sino que su biografía necesita oportunamente del papel para verter en él la cantidad sobrante de emoción que le impediría vivir normalmente.

Isabel es una poeta que siente y que escribe, pero también que lee, que aprende y que pone en práctica al servicio de su escritura todo aquello que la rodea. De ahí que, paralelamente a las emociones de su interior, fuertes y apasionadas, el mundo en el que vive se refleja fielmente en el escenario en el que transcurre la experiencia del sujeto lírico. En este sentido, hay que resaltar que este libro que el lector tiene en las manos es, además, uno de los libros señeros de esa corriente, al alza en los últimos años en nuestro país, cuyos miembros demandan la vuelta al campo, así como una poesía imbricada en el medio ambiente. Isabel Bernardo no precisa volver a un lugar del que nunca se ha ido, sino que mora en él con orgullo, y lo lleva a través de su mirada hasta su corazón, y de ahí al papel. Quien abra por cualquiera de sus páginas *Siempre adentro* se percatará inmediatamente de esta realidad, al tiempo que del valor de unos versos que hacen de Isabel Bernardo una de las mejores poetas españolas de entre aquellas que tienen por bandera la vida en la naturaleza como hábitat e inspiración.

Decía el crítico británico Terry Eagleton, coincidiendo con una de las prerrogativas clásicas referida a la construcción de textos, que «en el arte, el final es algo absoluto». Por ello, nada mejor para terminar este acercamiento a la poesía de Isabel Bernardo que un poema de la autora, precisamente, ese con el que se cierra (no casualmente) todo este poemario. En él se anuda todo: el mundo y su pregunta, la noche y su blancura esperanzada y, sobre todo, el futuro lívido y ardiente de las flores: «Dime, mundo,/ si tú pusiste la noche blanca de los almendros en mis manos,/ por qué ahora/ tus flores// me quemán».

Desde estas palabras, que apenas han conseguido rozar levemente la verdad de la poesía de Isabel Bernardo, deseamos que esta luz intensa se siga extendiendo a los poemas que vengan de su mano a partir de ahora. Pero también que, con la

lectura de esta obra se derrame por el mundo, que hoy tanto necesita de brotes que lo abrasen –real y simbólicamente– con su incendio y con su serenidad.

ASUNCIÓN ESCRIBANO  
En Altaïr, a 28 de enero de 2021