

Gesto

Revista de literatura,
arte y pensamiento

Número 5-6

Enero de 2026





Fundación
**JOSEP
CARRERAS**
IMPARABLES CONTRA LA LEUCEMIA



Para que la
música no pare,
que no pare
la **investigación**
contra la **leucemia**



Colabora en la curación
de la leucemia

900 32 33 34
fcarreras.org/donahora

GRACIAS A:

Chopard

 NOVARTIS

 WÜRTH

 **Pfizer**

Gesto



Revista de literatura, arte y pensamiento

Número 5-6 | Enero de 2026

Gesto

<https://revistagesto.com/>
Segunda época, número 5-6

EDITA

Los Papeles de Brighton
Calle Francisco Gervás 9
28020 Madrid

DIRECTOR

Juan Luis Calbarro

DIRECTORES ADJUNTOS

Natalia Carbajosa
Eduardo Moga

CONSEJO EDITORIAL

Luis Alberto de Cuenca
Jordi Doce
Sebastián Gámez Millán
Olga González Aguilar
María Ángeles Pérez López
Jorge Rodríguez Padrón
Tomás Sánchez Santiago

EMAIL

contacto@lospapelesdebrighton.com

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Juan Luis Calbarro

ISSN: 3020-8629



Joven leyendo, estatuilla galorromana en bronce, según modelo helenístico. Segunda mitad del siglo I d. de C. París, Museo de la Biblioteca Nacional de Francia. Fotografía de Marie-Lan NGUYEN, 2008.

C

Gesto nació en 2023 con el impulso generoso del IES José García Nieto y del Ayuntamiento de Las Rozas de Madrid. El fruto de esa primera época fueron cuatro números en edición en papel (ISSN 3020-3805) y digital.

En enero de 2026 da inicio esta segunda época de **Gesto**, asumida por Los Papeles de Brighton en edición exclusivamente digital pero, en todo lo demás, continuadora de la primera época.

Gesto considerará los originales no solicitados, pero no se compromete a publicarlos ni a mantener correspondencia sobre ellos.

Sumario

<i>Nota del director</i>	p. 7.
--------------------------	-------

POESÍA

Natalia CARBAJOSA ≈ <i>Las hojas no mueren</i>	p. 13.
Tomás SÁNCHEZ SANTIAGO ≈ <i>El allegado silencioso</i>	p. 25.
Rafael COURTOISIE ≈ <i>Dos textos inéditos</i>	p. 41.
Agustín FERNÁNDEZ MALLO ≈ <i>Nuda propiedad</i>	p. 47.
Sebastián MONDÉJAR ≈ <i>Funámbulo en la noche</i>	p. 50.
Diego RASSKIN GUTMAN ≈ <i>Dos poemas sobre ajedrez</i>	p. 60.
Dolores ALCÁNTARA MADRID ≈ <i>Desorden temporal</i>	p. 62.
José Manuel CORREDOIRA VIÑUELA ≈ <i>Enfadados muy grandes y provechosos. Epilio burlesco</i>	p. 76.
Ioana CATSIGYANIS ≈ <i>Bengalas</i>	p. 78.
Víctor RUIZ POLANCO ≈ <i>Cuatro quimeras</i>	p. 89.
Silvia RINS ≈ <i>Cuatro poemas de Follar por amor, amar por placer</i>	p. 93.
Rafael Ángel GARCÍA LOZANO ≈ <i>Tres poemas</i>	p. 100.
Laura URBINA ≈ <i>Gramática del movimiento</i>	p. 103.
José Miguel PERERA ≈ <i>2 poemas de Poelíticamente</i>	p. 109.
Julio MARINAS ≈ <i>Haikus de la culebra, de la ballena y del gorrión</i>	p. 119.

ENSAYO

Jordi DOCE ≈ <i>Cuatro notas de La insistencia</i>	p. 133.
Moisés GALINDO ≈ <i>La negación que afirma lo absoluto: «Punto de referencia», de Juan Larrea</i>	p. 136.
Irina PODGORNÝ ≈ <i>La vuelta al mundo en 80 museos (que, hoy, nadie visita). El Museo de Historia Natural de Verona</i>	p. 145.
Santiago RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN ≈ <i>El verano</i>	p. 149.
Sebastián GÁMEZ MILLÁN ≈ <i>Dos textos sobre Kafka</i>	p. 156.
Benito ESTRELLA ≈ <i>Leer. Sobre la película The Reader (El lector)</i>	p. 160.

TEATRO

Moisés GALINDO ≈ <i>La Cota 220</i>	p. 175.
-------------------------------------	---------

TRADUCCIÓN

- Luís Vaz de CAMÕES ≈ *A una señora que rezaba el rosario*
(Traducción métrica e introducción de Juan Luis CALBARRO) p. 199.
- A. Robert LEE ≈ *Península: poesía de España y Portugal*
(Traducción de Natalia CARBAJOSA) p. 205.

CUADERNO: MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ

- Ángel Luis LUJÁN ≈ *Palabras de presentación* p. 219.
- María Ángeles PÉREZ LÓPEZ ≈ *Antología de lo imposible* p. 225.

PUNTOS DE VISTA

- Mateo RELLO ≈ *Vísperas*
[sobre el libro *Vísperas*, de José Antonio JIMÉNEZ NAVARRO] p. 259.
- Eduardo MOGA ≈ *Máscara y compás*
[sobre la exposición *Máscara y compás*, de Maruja MALLO] p. 261.
- Sebastián GÁMEZ MILLÁN ≈ *Alfonso Reyes y el novecentismo*
[sobre el libro *Alfonso Reyes y el novecentismo. Apuntes sobre Mariano de Cavia, Valle-Inclán, Azorín, Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez*, de Juan PASCUAL GAY y Francisco ESTÉVEZ] p. 264.
- Natalia CARBAJOSA ≈ *Cânticos do Cântico*
[sobre el libro *Cânticos do Cântico: 800 anos do Cântico das Criaturas (Antologia poética)*, edición de Ruy VENTURA] p. 266.
- Sebastián GÁMEZ MILLÁN ≈ *Homenajes. Imágenes. Y márgenes*
[sobre el libro *Homenajes. Imágenes. Y márgenes*, de Rosa ROMOJARO] p. 268.
- Marta PRIETO SARRO ≈ *El rescate de un leonés desconocido*
[sobre el libro *El esplendor y la amargura. La poesía de Basilio Fernández*, de Eduardo MOGA] p. 271.
- Tania FAVELA ≈ *La memoria propia y la del paisaje*
[sobre el libro *Insecto ámbar*, de Javier PÉREZ WALIAS] p. 272.
- Enrique VILLAGRASA ≈ *Contra la gravedad de los poetas*
[sobre el libro *Contra la gravedad de los poetas. Manifiesto en 30 contusiones y/o fracturas*, de Enrique CABEZÓN] p. 274.
- José Antonio JIMÉNEZ NAVARRO ≈ *Dos que se besaban en la muerte*
[sobre el libro *Dos que se besaban en la muerte*, de Mateo RELLO] p. 276.
- Silvia RINS ≈ *Deslindes: el arte de demorarse*
[sobre el libro *Deslindes*, de Santiago LÓPEZ NAVIA] p. 280.
- SEMINARIO PERMANENTE CLAUDIO RODRÍGUEZ ≈ *Claudio y la luz*
[sobre el número 9 de la revista *Aventura*] p. 285.
- Colaboradores del número 5-6* p. 286.

Nota del director

Tras infructuosas gestiones para allegar los fondos que permitirían que **Gesto** continuase siendo una revista en papel, reanudamos nuestra andadura exclusivamente en línea, con un número que reúne el material acumulado durante este año de parón. La pasión por la literatura que nos reúne y la buena acogida de los autores, que han atestado nuestro archivo de pendientes con interesantísimas propuestas, nos convencieron de que esta aventura sigue siendo necesaria. Y aquí estamos: presentando al lector un número doble que nos pone al día y que sigue queriendo reflejar el panorama diverso y bullicioso de la literatura nacional e internacional. A partir de ahora y mientras no cambien las circunstancias, **Gesto** estará disponible en nuestra web en formato PDF. Te recuerdo, cauto lector, que este documento electrónico –repleto de poesía, ensayo, teatro, traducción y crítica literaria– no solamente no tiene precio, sino que además es gratuito: te animo, por tanto, a descargarlo y difundirlo *urbi et orbi* para el disfrute general de cuanto en él se encuentra gracias a la generosidad de los distintos colaboradores. Salud.

Poesía





Natalia Carbajosa.
Cartagena, diciembre de 2025
(Foto de Juan TEBAR).

Las hojas no mueren

... la vida más explícitamente reflexiva, en lugar de verse como un ir más allá, más lejos, puede entenderse como un intento de volver a la proximidad. Tal vez, eso sí, por medio de un sendero que permita advertir aspectos que antes quedaban en la penumbra. Así, la reflexión no estaría lejos del gesto cotidiano. Ambos manifestarían la intención de vecindad con la vida.

Josep María ESQUIROL

ESTRENO este cuaderno artesano que me ha regalado Pilar Antón. Es el segundo regalo que recibo de ella. El primero es ella misma.

UNOS días en la casa paterna, como siempre, sin nada extraordinario que reseñar, salvo el humo voraz (que no es poco) de los incendios cercanos. Más libros a la vuelta que a la ida, como siempre, que ponen a prueba mi espalda en las estaciones y paradas del camino. Entre la compañía de los libros y de las personas con las que he compartido paseos, música, río, piscinas, cañas y cafés, mensajes de *guasap* que acortan lejanías y, en cada caso, conversaciones de todo cariz, sí hay algo, bien mirado, extraordinario que reseñar: que, en medio del caos, levantemos cada día «este otro orden», en palabras del poeta Tomás Sánchez Santiago, acompasando nuestro mero estar aquí, juntos y a solas, sin claudicar.

MENTALIDAD imperante que todos, en mayor o menor medida, hemos abrazado en nombre de un supuesto maná de oportunidades; la connivencia o dejadez (en el caso menos malo) de las administraciones y gobiernos; la voracidad de las grandes corporaciones; todo, a la postre, nos expulsa de la periferia y nos conduce aborregadamente a los centros urbanos y megalópolis donde, ni se nos espera, ni se nos regala horizonte. Dejamos atrás

nuestro ser fronterizo que podría jugar, con toda propiedad, a transformarse en otro al expandir la vista, oír otras voces y mezclarse con ellas. A vivir en quietud si le dejan, si se lo hubieran (nos lo hubiéramos) permitido. Pero no. Había que salir corriendo, gritando «tonto el último».

Ya da igual. Si solo existe lo que conoce una repercusión mediática orquestada por los necios que, a su vez, reconocen nada más que a sus iguales o a los aún más necios, es preferible pasar por inexistente. Quién sabe si la arqueología del futuro rescatará las señales de esa deriva colectiva tan dócilmente aceptada. Quién sabe si, cuando afloren las cenizas bajo el asfalto, alguien sabrá documentar, todavía, la trocha del brezo que una vez dejamos de cruzar.

ASOMADA a la ventana que da al patio, leo de pie mientras espero a que llegue la cuidadora para irme a trabajar. Es ya septiembre y, por tanto, casi sin querer, empiezan a colarse en mi lectura los gritos y llantos de los niños que los padres van dejando en la guardería de la esquina. La vida es así, lo sé. Los padres tienen que irse a trabajar, lo sé. Soy madre y he vivido ese momento terrible de separarte de tu niña por primera vez. Pero ninguna de estas razones acalla, ni remotamente, ese llanto incesante y terrible que no entiende de la tiranía de los horarios ni de las obligaciones adultas.

En cierto modo, mi casa también es una guardería con una sola niña (95 años) de la que nos separamos para servir, precisamente, a esa tiranía de los horarios y las obligaciones adultas. El principio y el fin de la vida acotados por igual, delimitados por tejemanejes no siempre preceptivos que a ellos, principio y fin, ni les van, ni les vienen.

PARA aprender a nadar, lo único que hace falta es aprender a respirar bajo el agua. Una vez dominado esto, la coordinación de movimientos viene sola. El cuerpo encuentra su intuición. Incluso el más torpe se vuelven grácil en el agua (regalo de la ingravidez). Por eso, aunque el agua sea buena para todos, resulta especialmente beneficiosa en el caso de aquellos cautivos entre los muros de, digamos, una parálisis cerebral o cualquier otro padecer grave que coarte el movimiento.

En la piscina, nado por la calle intermedia mientras observo, bajo el agua, la calle de al lado, reservada para quienes hacen ejercicios especiales. Hay dos usuarios; uno, completamente vertical y con el cuerpo sumergido hasta el cuello, desafiando la estela horizontal del nadador común, avanza de puntillas muy despacio, como si flotara en el aire. El otro, también vertical, pedalea sobre una bicicleta imaginaria. De tarde en tarde se cruzan y prosiguen su camino, como trenes que obedecieran a un cambio de agujas invisibles.

Con mis ojos miopes enfundados en sus gafas de nadar no graduadas y los oídos cegados por tapones a medida, envuelta en la oscuridad y el silencio del agua, impulsada por mi propio movimiento que parece no tener comienzo ni final, celebro la cercanía de estas dos figuras a pesar de que, a la salida, no nos reconoceremos.

ABRIR el abanico de las traducciones: de lenguas que dominas o cuya gramática conoces con solvencia (inglés, alemán) a lenguas que desconoces y no tienes intención de aprender (rumano); o a aquellas que, aun siendo muy cercanas (portugués), por tu edad y por su misma cercanía, es poco probable que llegues a dominar, es un acto de humildad. Aunque en todos los casos esté en juego el mismo empeño y la misma pasión, el rumano y el portugués borran, de partida, cualquier conato/ramalazo/gesto, aun inconsciente, de alumna aplicada que acudiera confiadamente a un examen preparado a

conciencia. Actualizan el «para dar sepultura, cualquiera menos un sepulturero» hamletiano. Tu ignorancia ante ellas borra todos los a priori del oficio, incluidos los ya automatizados por el uso continuo; te deja en manos de las personas que han de afinar ese trabajo de tanteo, te hace deudora de su confianza. Y pone de manifiesto más todavía, por si alguna vez lo habías perdido de vista, el hecho de que la poesía es una, repartida entre distintas lenguas que buscan, fragmentariamente, recomponer una y mil veces un único puzle, una palabra y un origen.

EN el parque, con el aire tibio del otoño recién estrenado, perceptible solo al caer el sol. Niños descalzos hundiéndose en la arena sobre la que flotan columpios, tobogán y balancín. No parecen lamentar que sea simplemente arena, sin el pespunte previsible del mar. En los bancos a mi alrededor, madres con velo, charlando en su idioma gutural y austero en vocales, o jóvenes parejas con gorras americanas y rasgos indígenas, desgranando un español con menos aristas que el mío.

Cierto es que, precisamente hoy, todos los «locales» están en los desfiles y otros actos desaforados de las fiestas. Pero no es menos cierto que el parque urbano, con sus atardeceres lentos y su contorno poroso de plátanos, acacias y jacarandas, se ha convertido, en los últimos años, en el único «reducto de ocio» (como el autobús urbano e interurbano en el único modo de transporte) de quienes no poseen una agenda repleta de planes ni una nómina que lo permita. Me acuerdo entonces de los parques de mi infancia y de aquellos en los que, no hace tantos años, me sentaba a hacer lo mismo que estoy haciendo ahora (leer, escribir, a veces charlar con las otras madres), mientras mis hijas hacían lo mismo que están haciendo estos niños ahora: correr, saltar, subir, bajar, llamarse unos a otros con nombres que ya no entiendo y hablando, indistintamente, en la lengua de sus ancestros o la del país donde nacerán sus descendientes.

El parque es un microcosmos de la sociedad. Y es, también, un modo de tomarle la temperatura a esa especie de alegría o destello que todo lo serena con sus intermitencias de luz crepuscular entre las hojas.

LEYENDO, escribiendo y trabajando en el jardín, oigo de fondo a intervalos, según la dirección del viento, el murmullo o ruido a veces, el fragor in crescendo otras, de la zona cercana del estadio, donde todo está sucediendo ahora: partido de fútbol, conciertos en las casetas del campamento festero, ecos de la feria... tan inmediato este continuo sonoro y, a la vez, tan ajeno. Y mi pensamiento puesto en otro lugar y otra conciencia de estar que casi duele físicamente, al tiempo que recompensa por el mismo hecho de ser pensada, imaginada, convocada; de saber, sencillamente, que existe, respira, palpita, lee, escribe y camina por sí misma, con independencia de que yo la imagine con mayor o menor impericia y de que se me llenen a ratos los ojos y la garganta de niebla, a ratos de ráfagas de un aire que suena como agradecimientos y cortesías antiguas, subrayadas por los jazmines que los vaivenes de aquel va arrancando de la verja.

Y así, a ojos del mundo, distraída un instante apenas por una hoja de ficus que se agita, un perro que ladra o un coche que pasa, vuelvo a mis libros, mis cuadernos, mis nimiedades de tarde sabatina.

En recuerdo de Pedro Iturralde

LAS hojas no mueren, del mismo modo que los días no se tornan más oscuros sino como preludio de otros más luminosos y viceversa. El cuerpo no es memoria sino como barómetro que registra, en cada estación, la partida de la anterior y la espera de la siguiente. Los indicios no fallan: la rodilla que

cruje, la sequedad en el ojo, el repentino estremecimiento al levantarse (movimiento desacompasado, ahora, respecto del amanecer).

Y, sin embargo, la canción no miente: «*Les feuilles mortes*». Es falsa pero todo lo dice su colcha ligera de hojas bajo las suelas. Ana Blandiana lo explicó: «es maravilloso no entender lo que dicen». El lenguaje de las hojas al crujir, sus palabras que no significan; que viven encaramadas al pentagrama leñoso un instante hasta que, de un soplo, el clarinete las hace caer. Que no lo olviden tus pisadas, *penseroso* caminante.

HAY una variante del estar y del mirar, no valorativa, en la que no solemos caer y que, no obstante, nos habita con su objetiva (in)diferencia la mayor parte del tiempo, sobre todo si llevamos años/décadas viviendo en el mismo lugar. Lo advertimos cuando llega alguien de nuevas y de pronto dice: «¡Qué bonito/ qué feo es esto!». Comprendemos entonces que belleza y fealdad, aplicadas al espacio que vemos y recorremos cotidianamente, ya no significan nada en sí, del mismo modo que nuestro rostro, en permanente cambio, no se nos hace visible aunque lo llevemos a todas partes y aunque cada noche, ante el espejo, podamos exclamar indistintamente: «¡Qué bonito/ qué feo!».

En el fondo, no importa. Y de ese no importar se nutre la no intención, cada día renovada, del pie y el rostro que mensuran, sin pretenderlo, un paisaje sobre el que solo al tiempo le ha sido otorgado indefinido título de propiedad; precisamente por no ser ellos (¡y qué alivio!) sus poseedores.

TRAS las fiestas quedan, entre los paseos de la rambla y los solares aledaños (y junto con algún remolque varado en mitad de la nada), los restos de la batalla: botellas de plástico, envoltorios de hamburguesas, condones. Llama la atención, casi a gritos, una isla presidida por un acebuche rodeado

de adelfas medio mustias y con el círculo que los contiene (tierra reseca donde antes hubo hierba) cubierto de sobres de la tómbola. No hay un solo rincón al que mirar donde no asalte su reclamo azul y anaranjado. Ha cambiado de color la esperanza de un poco de suerte, la pobre esperanza esparcida en docenas de papelitos curvados por la humedad, descoloridos por el sol, resignados a la tarea encomendada desde su inhóspito destino: enmarcar aún más, si cabe, la desolación del espacio.

DÍA de alerta roja por lluvia. Amaneció tan oscuro que parecía de noche, sin embargo, solo llovió a intervalos durante la mañana. Y ahora que (cerca de las seis de la tarde) lleva lloviendo varias horas con fuerza y sin parar, está el cielo extrañamente claro, de un gris casi blanco y hasta con una sombra de reverbero; tan incongruente en su luminosidad como las gaviotas que lo surcan como si no fuera con ellas el retumbar de los truenos que, con cierta regularidad, rompen la monotonía del agua al caer. Levanto la vista del libro y miro por la ventana abierta como para cerciorarme, por enésima vez, de este desajuste visual. No es, por tanto, la cortina de la lluvia, sino ese telón incoloro lo que oculta, en este momento, cuanto pudiéramos ver más allá. Aquello que, precisamente por no revelarse a los ojos, merodea en la mente con la misma precisión que las miríadas de gotas que habíamos imaginado durante meses y en las que solo hoy, por haberse hecho presentes, por el salto de su frío tintineo en la palma de la mano, hemos podido dejar de pensar.

CURIOSA costumbre inmemorial cartagenera: los paseantes, al cruzarse por la ladera del monte, se saludan. Levantan un momento el rostro del sendero, que siempre discurre cerca de un precipicio, y se toman el trabajo de mirar al otro y pronunciar un sonriente «buenos días», cosa que nunca

harían abajo, en la ciudad. El gesto no se siente como forzado: es una convención, sí, pero desprovista de todo reclamo publicitario o de aire de costumbre asimilada hasta el automatismo. Más bien parece querer decir: «qué bueno encontrarnos aquí, por encima, muy por encima del cemento y otros baluartes que coartan la visión respirada».

NO sé cuándo ha sucedido, pero es prodigioso y empíricamente constatable, valga la paradoja. La última vez que pedaleé por la rambla, hace tan solo una semana, sus jardines y parterres y los solares circundantes agonizaban secos, despedían un color amarillo terroso que dañaba los sentidos. Hoy amanecen (sin intervención municipal) cubiertos por una capa fina y húmeda de hierba. Todo es «verde que te quiero verde», y hasta los bancos (castaño contrapunto) lucen espolvoreados de rocío, como azúcar glasé transparente. Engullo esta tarta vegetal con los ojos, con fruición, para cuando no haya, igual que un cachorro que solo conoce el festín del presente. Caca-rean las gallinas de una finca cercana su boba aquiescencia, y yo digo Amén. Para cuando no haya.

(A Esperanza Ortega)

ALGUIEN cuenta que, en el apogeo de su felicidad llena de otros seres, de vez en cuando tenía que buscar la soledad de un banco en una plaza desierta y llorar. Alguien cuenta con una serenidad que asusta que, en lo más hondo de su desgracia, reía y bromeaba todo el tiempo entre pares con ojos secos. Al final del día, ¿quién era infeliz, dichoso? ¿No son dos páginas de una misma fábula sin moraleja?

EL autobús a Madrid hace varias paradas en el camino. En una de ellas, en Arévalo, decenas de esperantes se agolpan en el apeadero, la mayoría extranjeros (si no todos), y muy probablemente jornaleros, a juzgar por la abigarrada procesión de bolsas de fruta que les abrazan los pies, como árboles a la inversa. Varios de ellos se suben y pagan el billete directamente al conductor. Uno pregunta como puede (apenas habla español) si es posible coger otro autobús en la Estación Sur hasta Murcia. Alguien le responde y averigua que, en realidad, tiene que llegar a Mazarrón. Sí, hay varios al día, debes bajarte en Cartagena y subirte allí en el de Mazarrón; sí, el precio del billete depende del día y de la hora, el transporte público ya no tiene precio fijo, la especulación de mierda. Se comparten, así, unos mínimos rudimentos de navegación con quien, de la siembra al invernadero, avanza a tientas por un mapa sin casa, sin idioma, sin otra puerta a la esperanza que la fuerza de sus propios brazos.

DIÁFANA y bidimensional, en acero corten. Ligera. Apenas dos toneladas de las 24 que pesa la escultura en total. Lo que no se ve es mero anclaje, permanece oculto bajo el mar. Casi dos décadas pedaleando a diario por delante de esta cola de ballena, como quien saludara de lejos al espíritu del capitán Ahab. Y hoy descubro el verdadero sentido de su verdad, que no es sino el de cualquier poema digno de llamarse así. Muy al fondo, masivo, el soporte existencial: tosco amasijo en constante oxidación. Tan necesario como invisible. Al aire, la gracilidad: apenas una sombra en el camino de la luz que resalta, por contraste, la blandura de la dársena, su limpio azafrán.

UN velador con vistas a la calle, resguardado del frío. Adquirido el libro esperado, más otro inesperado. Los hojeo, anoto lugar y fecha, los firmo, los cierro. Prolongo el tiempo de mirarlos en un solo encuadre junto con la

taza de café, el cristal, los transeúntes por la acera, la luz lechosa de noviembre. Importa el gesto inmóvil, la contención. Un íntimo oleaje deshecho en jirones de calma, como las vetas de mármol sobre las que se posan ellos, gaviotas ensimismadas antes de remontar la próxima tormenta.

EXISTEN abrazos que solo tienen nombre. Nunca abandonan el significante, se quedan en el hueco de la palabra (el cuerpo que lo pronuncia) al cuerpo que lo recibe. No tienen brazos, ni calidez, ni ese titubeo torpe, una milésima de segundo (la falta de costumbre) antes de entregarse. Y, a fuerza de cargar con ellos nada más que la palabra, obligan a desplegar una geometría extraña, un desentumecimiento que los devuelva cada mañana limpios, listos para cruzar el día y llegar de nuevo a la noche con voluntad de ensamblar, a pesar de nada, las moléculas de su significado.

Tomás Sánchez Santiago.
León, diciembre de 2023
(fotografía de José Ramón VEGA).



El allegado silencioso^x

A Basilio Sánchez, que lo hizo mejor.

EL tiempo del poeta es precisamente el del deseo. Un poema verdadero, tenga la forma que tenga, es una propuesta envuelta en incertidumbre. En él no se da nada por cierto. Sus versos solo admiten aquello que se ha perdido o aquello que se desea. Lo que ya no está o lo que no ha llegado todavía. La poesía es un acto de espera: se escribe poesía para pedir regresos o convocar apariciones.

ANTE la tentación de detenerse en cualquier punto central, pasar de largo y acogerse a la gloria del rincón. Apoyarse en el aire para decirlo todo. Recado de amor, escritura que huye de tener alcance. Poesía.

CERTÁMENES públicos, concursos, premios, antologías de escalafón, cifras de libros vendidos... Modos de convertir la poesía en un deporte o en una carrera administrativa repleta de funcionarios. No deberías implicarte más en ello.

CUANDO aparecen aforismos de Elías Moro me voy siempre a ellos con ganas. Su última entrega se titula *Lo inseguro*, un discurso entrecortado de fogonazos que arden y se van. Fogonazos así: «Será la poesía la que explique el mundo alguna vez. Si es que tiene explicación». «Aquella musa era tan educada que encontraba al poeta trabajando y se iba sin decirle nada para no interrumpirle». «Lo que se escribe en el agua, en el océano permanece». «El poeta construye su casa con palabras, un frágil andamiaje sobre tablo-

* Selección de entradas de «Los Cuadernos Pálidos», textos publicados mensualmente en la revista digital *El Cuaderno* (Gijón) desde 2019.

nes, ligero palafito sobre las aguas a merced siempre de maremotos y seísmos, cueva ignota taponada por la nieve y las ventiscas». «La palabra es la sombra de la música, otra manera de hacer sonar las cosas del mundo». Admirable y discreto siempre Elías Moro. A él me agarro en esta hora. A *lo inseguro*, para encontrar firmeza.

LA felicidad de una mesa revuelta. Un cargamento atascado que en estos días me ha ido llegando en aterrizajes silenciosos. Ese libro de Theodor Kallifatides, otra vez conmigo; *La moneda de Carver*, que me pone inesperadamente al lado de viejos y queridos amigos extremeños (Álvaro, Ángel); tres números de aquella mítica revista, *Poesía*, que deja en casa Luis Mari-gómez para mí; el recorrido grave y sin concesiones de Eduardo Momeñe (*We Were Not There*) por los vestigios espeluznantes de una Europa bélica, de la mano de Jordi Doce; el poema anual de David Ferrer por estas fechas; un tesoro secreto de Chirbes; aquella novela de la siempre viva Adelaida García Morales; Ignacio Sanz y sus *Voces remotas*; el calambre sostenido en *Aquel mar que nunca vimos*, el emocionante relato de José Antonio Abella; el poema a José Diego que me ha regalado una mujer calígrafa a la que no conocía... Todo, todo me está esperando desde hace un par de semanas con su danza dormida de palabras. Sábado y luces súbitas en el aire.

PACO y yo en ese pueblo de la comarca de Aliste donde nos esperan, pacientes, nuestros muertos. Entramos en un local atiborrado de mercancías de todo tipo. De pronto, escrito en tiza azul aparece este verso de Emily Dickinson: «*Ser una flor es una profunda responsabilidad*». Donde menos se espera, entre lotes de cosmética y bisutería y otros artículos imprevisibles, allí está la poesía. La verdad insobornable y asombrosa de la poesía.

LA poesía no tiene que brillar, tiene que iluminar (Ana Blandiana).

EN el café-librería Tula Varona, un letrado me hace sonreír. Está en portugués: «*Vinho é poesia engarrafada*». Otra manera de crear vínculos entre la poesía y la vida que los portugueses tienen. Como aquella vez en Trás-os-Montes, cuando en una panadería me dieron el pan envuelto en una bolsa de papel con versos de Torga; o aquella otra vez en Tavira, en el entrañable museo-biblioteca dedicado a Álvaro de Campos, un pequeño edificio que en otro tiempo había sido cárcel y donde podías servirte un café tú mismo mientras con él en la mano recorrías aquellos espacios. Así atienden en Portugal a sus poetas. Nada que ver con el descuido habitual que hay en España para con ellos, que no están en la vida sino en los anaqueles culturales y en los altares mediáticos que los convierten en pasto extraño. Pero he visto en el café Tula Varona ese letrado lleno de gracia y convencimiento, y por un momento creí que estaba al otro lado, en ese país extraordinario donde la poesía se amasa con los dedos.

LA poesía: ese lugar de donde nunca se vuelve. Qué bien lo sabía decir Miguel Marinas.

FUE en un recital poético. Tras lo inflamado y lo excesivo de las lecturas anteriores (un derroche confesional que llenó el aire de patetismo glandular) se adelanta al estrado, como si estuviera en un cadalso, Luis Santana. Su figura afilada, su voz huidiza pendiente de no molestar, su poesía quebrada de imágenes que entrechocan sin pretender encajar... Es verlo y oírlo así y entender ya que la más alta condición del poeta es la vulnerabilidad. Absor-

to y en vilo. Así leía quien una vez dijo de sí mismo: «*Voy, como las hojas, apagando los nombres del verano*».

EL significado de un poema ya está inscrito en su propia aparición en el mundo. No hace falta más. Como ocurre con la lluvia, el fuego, el amor o la temperatura de las cosas, el poema se manifiesta y basta. Todo lo que suceda luego sobre él es, en todo caso, un aparato de adiciones que a menudo al pretender explicarlo lo acaban disolviendo. Anne Carson lo decía con ánimo zumbón en aquel poema sobre el viejo Alcman: «Pero, como bien sabéis, el primer objetivo de la filología/ es reducir todo placer textual/ a un accidente de la historia». La filología no debería ocuparse tanto de la poesía; en todo caso, deberían hacerlo los manuales de juegos de azar, las canciones infantiles de rifa y algún tratado sobre las proporciones culinarias.

FUI a hablar de poesía con mis amigos. Pero ellos me hablaron de voracidad.

HAY que volver a decirlo: en las instituciones escolares, desde la escuela parvulita a la propia universidad (aquí aún con más ahínco), no se enseña a amar la poesía; se obliga a aprender datos epidérmicos (nombres, títulos, fechas) y se muestran relaciones y contextos para poder aprobar exámenes y obtener títulos. Pero nada más. De ahí que los alumnos creen que la poesía es parte de una asignatura como las demás, que hay que superar –incluso sin haber leído poemas– antes de olvidarla aprovechando en todo caso aquellos residuos aprendidos para completar algún día crucigramas y exhibir lo que llaman cultura en los concursos de televisión. Pero ningún poeta

ha pretendido eso para sus poemas, que vienen a acompañarnos, a dejar conciencia y belleza en el vacío del espíritu que promueve precisamente una educación basada en la rentabilidad y la competencia. Me atrevería a decir lo mismo de la presencia de la historia del arte y de la música en los currículos escolares. Pero correría el riesgo de sufrir lapidación pedagógica.

CUIDAN las palabras de sí mismas. Su alcance es tan nebuloso como su origen. Eso basta. Nadie ha de esperar nada de ellas. Y menos aún quien las dispuso así, entre la ciencia del nombrar y la osadía. Poesía: lenguaje sin para qué.

ESTAR de bruces ante las palabras del poema. Ver casi salir vapor de ellas, de su delgadez aterida. Es entonces cuando Ana llega a mostrarme un hueso de jamón que trajo ayer de la carnicería. Lejos de perturbarme, es esa pieza del color de los hematomas y los crepúsculos de invierno la que me devuelve del todo al distrito de lo cercano, ahí donde los sentidos se dejan golpear por el ímpetu material. En lo terrestre está inoculada la luz seminal de la poesía. Es así siempre.

DEFINICIONES INEXACTAS

Es rozar a contrapelo las palabras con las uñas hasta sentir un erizamiento. Es medir lo invisible. Es mover las manos en la oscuridad con los ojos muy abiertos. Es salir a las afueras del lenguaje para sentirse del todo un huésped. Poesía: territorio de lo contrario.

EN el zócalo de un pequeño restaurante de Alfama alguien había escrito: «La poesía pertenece a la gente». Aquí siempre fue así. He visto versos de Torga o de Pessoa en el envoltorio del pan, en el jabón enfundado del baño de un hotel... En Portugal cualquier soporte es bueno para posar el vuelo de la poesía.

UN cirujano portugués da cabida a la poesía en las lecciones que imparte a futuros médicos. Elige ciertos poemas para abordar asuntos propios de la profesión: el dolor, la muerte, el alivio, la esperanza, el fracaso. Qué lección para todos: inmiscuir la poesía en la médula de la vida y no hacer de ella materia inane de mero alcance académico o cultural, como ocurre entre nosotros. Cuándo se hará aquí lo mismo en la enseñanza, en ese tramo delicado de la adolescencia y la juventud en el que ellos y ellas nos van preguntando con los ojos llenos de desconcierto dónde está la vida y de qué está hecha.

ANTES de levantarse, oír campanas. ¿Y dónde suenan? ¿De dónde vienen? No saberlo hace todavía más gustoso el postre del sueño. Algo así ocurre con la poesía. Aparece de repente en un *sinsaber* que nos arrebatara, nos pone de frente al lenguaje como delante de un patrimonio extraño. ¿De dónde sale? ¿Y cómo ha llegado hasta aquí? Igual que estas campanas. «Has oído campanas y no sabes dónde», decíamos antes para indicar a alguien que no se enteraba muy bien de lo que estaba contando. El que pregunta «dónde», ese es el poeta.

QUÉ insospechados de siempre los encuentros con la poesía. No aparece necesariamente donde la instalan quienes pretenden colonizar su naturaleza. Más bien la poesía lo sobrevuela todo. En uno de sus diarios, Pessoa

avisaba justamente de eso: la poesía está en cualquier parte porque todo es poético, también —dice el gran poeta portugués— está en ese vulgar obrero que al otro lado de la calle está pintando el letrero de una carnicería. Los pontífices de lo poético deberían revisar el alcance de este concepto.

ESCRIBIR poesía. Agarrarse a las palabras como quien se agarra con todas las consecuencias a un cable pelado. Cosa de riesgo, operación donde se traspasan todas las protecciones para aguantar el calambre último del lenguaje.

A VECES es una palabra que no cabe en el mundo la que se aparece y tira de uno obligándole a seguirla sin dirección cierta. Adónde llevará nunca se sabe. Pero nos apresuramos a abandonarlo todo para ir a marchas forzadas detrás de ella, ocurra lo que ocurra. Es siempre así. Ella dispone de nuestro destino. ¿Puede haber una mayor locura, a los ojos de los demás? Dejarlo todo e irse detrás de una palabra, como los niños en el cuento del flautista, aun a sabiendas —y eso le da sentido a todo— de que nunca la alcanzaremos. Porque, ¿qué es un poema? «Un poema acabado es un membrillo comido por los pájaros», dice Basilio Sánchez en ese libro tan necesario, *El buen lugar*, donde se habla de la poesía como si se estuviese pelando una fruta con compasión y agradecimiento.

EL joven barrendero avanza despacio empujando su carro de mano. A la vez, va mirando con atención a uno y otro lado de la calle, por si en el suelo hubiera algo más que recoger. Y eso haría, de ser necesario: hacerse cargo de lo desechado, nombrarlo con el pensamiento, pasar sobre ello la lengua de la escoba. Hacer desaparecer del mundo de lo útil lo que ofrece ya solo un centelleo residual. Es lo mismo que hace el poeta cuando saca a empujo-

nes las palabras del uso y las conduce hasta la entraña del poema. Allí las mete para que vivan de otra manera, luciendo una electricidad verbal extraña, insospechada.

SOLO los niños y los poetas se atreven a jugar sin miedo con la arena.

EN cuanto a la propensión de algunos poetas a sobreponerse a los demás hablando solo de sí mismos, David Refoyo me recuerda aquel letrero que había a la entrada del bar Marbella en mi ciudad: «No hable demasiado de usted; ya lo haremos nosotros cuando se haya ido».

CONTEMPLAR desde la terraza de enfrente el arte de una vecina para tender la ropa. Una por una, las prendas van quedando así, desmayadas y expuestas como cuerpos al sol. No en cualquier orden; no en cualquier posición. Es como las palabras en el poema: hay que tener cuidado para saber cuáles resistirán mejor un golpe de sol y cuáles no. El poeta las tiende y así quedan, expuestas al peligro de la excesiva desecación o del manoteo del aire. Él lo sabe pero las deja así, a ver si se salvan. Luego llegarán los que las absuelven y los que las condenan. Pero nadie puede ya retirarlas del mundo. Al menos, la ropa sí.

¿HASTA dónde te harán recular las palabras? Es horrible atravesar cada mañana las calles del idioma y no sentirte interpelado por ninguna. La escritura es también eso: entrar sin saberlo en un *cul-de-sac* de donde nadie te garantiza que habrás de salir. Como quien pisa cáscaras, pisas tú en ese sue-

lo frágil y notas que las palabras no te dan la cara. Y no solo eso, sino que te empujan hacia atrás cortándote el paso, arrinconándote contra la pared. Pero yo, ¿qué os he hecho?, dan ganas de preguntarles. Sabes que es inútil. Son las palabras las que eligen a quien las usa y no al revés. Todo escritor conoce eso. Tú mismo lo dijiste hace tiempo: un poeta es un contratado a tiempo parcial. Aplícate el cuento.

CUANDO en vez de temblor hay habilidad, es que el poeta se ha rendido al oficio. Es lo que tiene escribir por costumbre. Se gana en seguridad, se pierde en incertidumbre. Y el poeta se pasea en busca de versos consultando su guía privada, como esos turistas que miran y escuchan la pantalla del móvil mientras caminan sin poner atención a lo que va ocurriendo en torno a ellos. Igual, igual el escritor cuando ya solo le interesa lo previsible.

PUESTA sobre las cosas y sobre los actos, puede la mirada del poeta ser inocente o ser crítica; inocua o encrespada. Todo menos servil.

LA avidez del poeta tendría que ver nada más con el apresuramiento por ocupar cada vez menos espacio, reservado en todo caso para algunos de sus versos. Su territorio no es el presente sino la memoria, precursora del olvido. Tal como quien con los años va menguando de talla para poder seguir arreglándose sin ansia con la vida.

UN verdadero poeta es siempre un desentendido de sí mismo. Actúa como si le molestara dentro una sobrecarga que le cuesta mover, y entonces no puede con esa extraña adherencia que no le cabe en parte ninguna. No mira

los calendarios; no sabe calcular («*Porque os outros calculam mas tu não*», dice del poeta Sophia de Mello); no espera atenciones de nadie. Le llaman por ese nombre –poeta– y a él no le complace en absoluto; al contrario, cuando lo oye se asusta de sí mismo. Conocí a algunos así, extraviados en esa condición: Claudio Rodríguez, Francisco Pino, Aníbal Núñez, Miguel Suárez. Eran de la estirpe de los astros errantes. Siempre incómodos en su estatura, volando en cuanto podían a ese reino innombrable del desentendimiento.

EL final del poema es siempre, siempre un camino cortado. El poeta manotea y trata de seguir. Las palabras no le obedecen. Hay que parar.

CUÁNTOS poemas crecen justamente cuando se tachan versos. Labor de sastrería la del poeta a solas. Tijeras en vez de cinta (métrica). Con ellas, se planta una vez más ante el poema con una sola pregunta: ¿sabré acertar con la palabra que sobra todavía?

LA abrumadora tarea del poeta: desacostumbrarse con obstinación de todo lo que le concierne (vida, cuerpo, lenguaje) para hacer de su existencia un asunto siempre inaugural.

EL que nunca acude a las convocatorias del sosiego. El que no se mueve pero va más allá que cualquiera. El que mira y siente cómo a todo lo atraviesa sin reservas la profundidad de lo invisible. El que busca lo que crece, no lo que aumenta. El que menos sabe. El poeta.

TODO poeta, si lo es, tiene que sentir que cuando el poema avanza, el lenguaje se va perdonando a sí mismo mientras es evacuado hasta los límites del papel.

NO, el poeta nunca es un invitado del lenguaje. Es más bien un intruso. Entra furtivamente en la entraña de las palabras y husmea por allí sin permiso, llega a tocarlas torpemente hasta amortiguar su luz. Está más cerca del *voyeur* o del manazas que de un oficiante lleno de solvencia. Solo por eso, debería huir de esa presunción de presentarse ante el mundo acreditado con un oficio de resonancia social. No hay oficio sino destino y pasión, una pasión que tiene que ver más con el pudor que con el orgullo; su currículum, desplegado en solapas y en flamantes notas biográficas, debería estar más cerca de ser una ficha policial o un historial clínico nefasto que una panoplia con méritos de estirpe.

DISCRETAMENTE, asistido tan solo por la luz de Castilla, sin ruido de rumba en los medios de comunicación, muere en la ciudad de Palencia el poeta Marcelino García Velasco, el único escritor cuya muerte me ha conmovido en estos días.

ESA criatura del bosque que no sabe nunca dónde esconderse y entonces se refugia en el revés de las palabras: el poeta.

ASPIRACIÓN FINAL

Más allá de las pertenencias, más allá de cualquier signo de identidad, sentarse a respirar en un lugar sin nombres. Es el territorio final del poeta («es-

pacio que perdió el ser», decía Francisco Pino). Nada le espera allí salvo la gloria muda de la desatención.

HAY un momento en que el poeta ha de escribir contra su propia habilidad. Alguien dice exactamente eso en el bar Camarote y el poeta Antonio Gamoneda asiente con lentitud pacífica y cierra los ojos, como si viese pasar ante él esas palabras y pudieran atropellarlo. Por un momento, tras oírlas, parece que se ha ido a otro mundo. Y puede que sea así. Abandonar el mundo sin salir de él es cualidad de los grandes poetas, de los locos, de los niños y de los santos. De nadie más.

FORTALEZA, seguridad, convencimiento... Qué conceptos impropios para hablar de un poeta. El terreno que pisa es más bien otro que solo él conoce bien: debilidad, desconcierto, incertidumbre... De ahí sale a menudo lo que luego, en el precipitado crítico, se significa con aquellas otras palabras llenas de rotundidad pero que él desconoce mientras se está entregando al tanteo de su quehacer.

POETA desbocado: sigues corriendo sin tregua en pos de la estridencia, tratando de palpar la carne flácida de la notoriedad. ¿O es simplemente que no encuentras lugar donde estrellarte?

POETA MÁXIMO HERNÁNDEZ

Enmudecer no es ejercicio de privación. Más bien se trata de una decisión lustral. No manchar el mundo con palabras, no atosigarlo aún más. Última misión del verdadero poeta.

HUBIERA durado un poco más el Gran Apagón y todos nos habríamos desprendido de nosotros mismos para recibir a ese otro desconocido que hay en cada cual, alguien que solo se revela en el golfo impreciso de la oscuridad. Ese día el poeta Ildefonso Rodríguez oyó decir esto en una panadería: «Si no hay luz, no hay empanada». Todo un desafío al imperio diurno de la lucidez.

EL poeta, el poeta verdadero nunca está al corriente de sí mismo.

EL poeta: un desalojado que cada vez vuelve a casa sin nombre.

LLEGA él y se viene todo abajo: la fiebre de las frutas, el paso adormecido de un reloj, la quietud doblada de los manteles, el orden militar de los abecedarios, la sucia discreción de la tierra en las minas... Y se desquician los sueños y flota la sangre del pasado en las despensas de la memoria. Echo de menos su irrupción, su manera masiva de entrar por las grietas a revolverlo todo. ¿Cuándo vendrás? Silencioso allegado. Poesía.



Rafael Courtoisie.
Granada, 2025
(foto del autor).

Dos textos inéditos

MUCHO, POQUITO Y NADA

«Somos seres humanos, no flores», afirma el poeta esloveno Tomaž Šalamun en un libro llamado *Soy realidad* (1985).

El poeta esloveno Šalamun en las costas de Chile.

El poeta esloveno Šalamun en Córdoba, España.

El poeta esloveno Tomaž Šalamun en París.

El poeta esloveno Tomaž Šalamun dentro de este texto, en todas partes y en ninguna.

El poeta esloveno Tomaž Šalamun y restos de polen al final de esta línea.

El poeta esloveno Tomaž Šalamun en un jarrón de vidrio, la parte inferior sumergida en agua.

El poeta esloveno Tomaž Šalamun sobre una tumba.

El poeta esloveno Tomaž Šalamun junto a otros poetas, formando un ramo desigual, variopinto.

El poeta esloveno Tomaž Šalamun en Zagreb.

Crisantemo, rosa, margarita, clavel, clavel del aire, azucena, lavanda, dalia, nomeolvides, gardenia, flor de cardo.

El poeta Tomaž Šalamun despetalándose.

RÉQUIEM

«La muerte no me atrapará con vida» es una frase que repiten sarcásticos ciertos escritores, artistas y bohemios mientras miran el mar revuelto de los sucesos cotidianos y la incertidumbre inherente a la mezcla de ser y nada que parece constituir la sustancia de cada persona, en proporciones diferentes según el caso.

Estuve con el poeta brasileño Lêdo Ivo poco antes de su muerte.

Él tomaba ron y yo agua sin gas.

Él sonreía y yo tenía cierta preocupación. Me dolía el interior del oído izquierdo. Una infección mal curada que agravó el estrés de la preparación del viaje y la atención de múltiples asuntos domésticos antes de partir. Una infección mal curada que empeoró el cambio de presión en los tres aviones que tuve que tomar para llegar a destino. Un zumbido molesto. Una mosca en el cerebro. De vez en cuando, la mosca se detenía. Lamía una de mis ideas. Hacía caca.

El dolor subía y bajaba, impredecible dentro del cráneo, cerca del parietal.

Lêdo sonreía. Yo, no.

Pero después comencé a sonreír. Era difícil no estar alegre junto a Lêdo Ivo.

Lêdo era más bien de estatura baja, pero de intensidad inmensa y grata. Antes, en 2010, me había obsequiado la edición bilingüe de su libro *Réquiem* con esta dedicatoria:

«A [...], meu caro poeta, esta lembrança de su gran amigo».

Lêdo Ivo

Luego, la última vez que lo vi, me dio muchos más libros. Alegre, como si ya no importara nada.

*«Sempre amei o dia que nasce. A proa do navio,
A claridade que avança entre as sombras esparsas,
A largo murmúrio da vida nas estações ferroviárias»,* dice Lêdo en *Réquiem*.
Me lo dice hoy, cuando esto escribo. Me lo dice firme y suave, en el oído izquierdo.
Ya no me duele, al menos no me duele tanto como me dolía en vida de Lêdo.
Nos despedimos con un abrazo. Sonreía.
La muerte no lo atrapó con vida, Lêdo la había gastado toda cuando la muerte llegó a buscarlo.



Agustín Fernández Mallo en 2018
(foto de Iván GIMÉNEZ).

Nuda propiedad

Nada se acaba, nunca conocemos el verdadero final de las cosas, todo adiós es una palabra imaginada. Me adentro en una senda que nunca había transitado. Somos el espacio de arena que el mar deja cuando baja la marea, el yo no existe solo, en su debe y haber trae consigo una tercera persona, penumbra multiplicada en más sombras, jamás termina el juego de la silla, la biografía no puede ser espontánea; decir mundo es decir barro *ad hoc*. Cualquier imagen constituye un presagio, volverá, y también es anacrónica, su mundo ya ocurrió, el feto pasa por todas las fases evolutivas, la especie misma viene a visitarlo, para él somos tumores, saludamos con la mano, el lactante ha de fiarlo todo a la madre, Heráclito dejó dicha la más profunda verdad, «los despiertos tiene una vida común, los durmientes cada uno la suya». Nadie puede eliminar la huella que le ha sido dada, huir de lo original. Las huellas también fundan libros, grieta central que une las páginas, sumidero por el que parece irse todo lo leído, enunció un teorema: allí donde hay una grieta, hay un libro, ocurre en la piedra, en una baldosa, en un vestido, en las circunvoluciones del cerebro, en los labios vaginales, en el aro roto de un recién circuncidado, en las protuberancias que un tumor deja a su paso; ahora hablo el libro definitivo. Mi cuerpo tomado por un okupa, mi cuerpo es *nuda propiedad* para mí. La resonancia magnético-nuclear convierte tu interior en imán, los millones de spines de los átomos de los que estás hecho, tal como ocurre en las atracciones de feria, giran y giran y se alinean y desalinean errando y al mismo tiempo orientándose con otro mundo, con otra ficción, ilusión que es tuya pero te crece fuera: tu miedo. El PET es otra cosa, por una vez en la vida es creada antimateria dentro de tu cuerpo —ojalá fuera eterna—, menuda palabra, antimateria. En un lugar de Suiza hay un rótulo que dice Fábrica de Antimateria, y es cierto lo que anuncia, buscamos certezas, da lo mismo si de aire, agua o mármol. Hay algo que tras siglos de estudio la teología no ha podido resolver: ¿dónde estuvo Jesucristo los tres días en los que, antes de resucitar, se hallaba muerto? Quizá fue a ver a los legítimos habitantes del cielo, o a los del infier-

no, o visitó ambos lugares, o quizá permaneció quieto, estático, disuelto en el éter de la sábana que hacía de su cuerpo una larva a la espera de una señal; en efecto, en tal pregunta que abarca 3 días se cifra el código que abre la puerta a la verdad o falsedad del universo que vemos. Continuamos en ese umbral, a la espera. Los cuerpos nunca llegan a saber exactamente qué les agrede, por eso siempre están en guardia, atentos a un cometa, a un ganglio mal ubicado, al aterrizaje de un platillo volante en el patio de tu casa, toda la noche de infancia atento a las estrellas. Siendo niños tenemos una etapa muda, todavía no somos sujetos gramaticales, todavía no sabemos si somos yo, tú, él, nosotros, vosotros o ellos, en efecto, nunca nada se acaba, no conocemos el final de las cosas, todo adiós es una palabra imaginada, pero lo que no he dicho es que tampoco conocemos el principio, no estuviste allí para hoy señalarlo. Los sueños no pertenecen a la noche, de lo contrario, cuando te despiertas no podrías recordarlos.

Somos el espacio de arena que el mar oculta cuando
sube la marea.

Antes de venir al mundo tu cara ya estaba en el mundo. Dentro de ti hay un *hortus conclusus* hecho de órganos que en cualquier momento podrían rebelarse en selva. La primera persona que vio a otra leer sin mover los labios se quedó perpleja, creyó estar asistiendo a magia o a milagro, no entendió qué letras o duendes tenía aquella persona dentro. Nuestra piel, bolsa onírica, y el rostro, máscara que siempre va un poco por delante de la silueta, apenas unos segundos que, no obstante, lo hacen inalcanzable. Nuevos y al mismo tiempo viejos recién nacidos somos, y cada cuerpo, la solidificación de una misma y antigua receta que no figura en libro alguno. La identidad no existe, la identidad es una alucinación del ego, cómo se puede datar el origen de una mariposa si apenas aletea un segundo, un parpadeo en el Tiempo. Transitamos toda la vida entre dos cavernas, la de la placenta y la de nuestro propio cerebro, no podemos salir de ellas, nunca hemos esta-

do ahí afuera, ni tan si quiera de pícnic, Rilke llama ángeles a los pájaros, y tiene razón: nacen sin cordón umbilical, solo los mamíferos tenemos ese hilo que nos une para siempre a una estripe que desconocemos, es por eso por lo que solo nosotros pensamos en la existencia de seres superiores, fundamos ritos que nos eleven o destruyan, sectas y religiones, echamos de menos ser pájaros, la angelicalidad de aquello que nace de un perfecto ovoide, añoramos abrir los ojos al mundo sin contacto con algo que no seamos nosotros, es por pánico que tarde o temprano nos acoplamos a otros cuerpos hasta el éxtasis o la muerte. Somos un pasado que jamás ha pasado, un trozo de carne imaginado, a veces una Ley, a veces un contrato. Me explico: la enfermedad es contrato entre particulares, cuya resolución esperas que no sea resuelta por la Ley Final. Supe de una historia: una mujer quiso que la enteraran con su sombra, dijo que era la misma que la había acompañado desde su nacimiento, odiaba el ruido de lo ajeno, pero si no hay ruido no hay vida, el ruido es la temperatura —Lucrecio lo sabía— que agita las moléculas de toda clase de materia. No estás aquí para nada que no sea soñar. Me hacen gracia las etimologías, sus remotes a través de cordones umbilicales que terminan en planetas imaginarios, tomos de pensamiento mágico. Los sueños son un gasto sin esfuerzo, emergen solos del mismo modo que los órganos internos trabajan sin que pensemos en ellos, son entonces los sueños una suerte de órganos internos, me digo, especialmente cuando dormimos, solo al despertar se destruyen como es destruida tu nuda propiedad cuando en la mesa de operaciones es expuesta a la luz. Abre los párpados, cada palabra es anzuelo de un libro que nadie escribirá —lo dije—:

Me adentro en una senda que nunca había transitado.

Nada se acaba, nunca conocemos el verdadero final de las cosas,
todo adiós es una palabra imaginada.

Isla de Mallorca, diciembre de 2025

SEBASTIÁN MONDÉJAR

Funámbulo en la noche^x

A Ildefonso Rodríguez

*Yo vi al funámbulo
como instantánea luz,
solo en su línea única.*

José Ángel VALENTE

Qué soplo modeló tu rostro,
tu perfil egipcio;

qué señas del olvido
en tu frente, tu mano, tu mentón.

Las heridas son ojos
y los ojos son alas.

La sangre fluye ciega,
se alza, gira, desciende sin vendajes.

* Estos diez poemas conforman, bajo el título «Funámbulo en la noche», la segunda sección del hasta ahora último libro de Sebastián Mondéjar, *El lazarillo ciego*, aún inédito.

Espalda, cuello, nuca,
tu joven luz alzándose
en celosía.

Arden tus ojos,
en tus párpados fundes
un mandala candente;

dedos, dudas, deseos,

signos ignorados
en un tiempo tardío.

Mira: todos son puertas
que el sueño abrió para ti.

Pasa la vida
y es todo lo que pasa,
aire que te atraviesa,
sueño que te hace suyo.

Me conduces a tientas,
con la noche a tus hombros,
tu mosaico de sombras,
tu memoria de armario sin espejo,

sorteando

la frágil vida sola.

Si la vida es oscura, tú la cantas.

Llama es tu pensamiento,
psique tentacular,
identidad completa.

Cierro los ojos
e intercalo mis pasos con los tuyos.

La oscuridad nos abre paso.
La oscuridad no existe sin nosotros.

Cada sombra un camino,
cada huella un compás
que aguarda su relevo.

Con ríos de palabras
me muestras la ciudad
que ya no existe;

con palabras tan solo
la visitamos.

Has construido un arca oral
para mi oído
y he surcado la historia
de mi propia ciudad,
mi propio barrio.

Río de la voz:
todo vive en su cauce.

Echo la persiana.

Salgo del día
a tientas.

Demasiado lento,
demasiado dentro aún
quizá
del día.

De torre en torre,
a tientas,
de latido en latido
hacia la ingravidez.

¿No hay nada por lo que no me preocupe?

Me voy. Ya me quedé. Ahora me voy.
Saco fuera el pie que tenía dentro.
Mi lazarillo ciego me tutela.

Confío, creo en ti,
guía ciego y sonámbulo.
Yo sé bien que mis pasos
van detrás de los tuyos,
que es tu sueño mi sueño
más potente.

Has dado un paso más,
funámbulo en la noche.

Con un pie entre las sábanas
y otro pie en el alambre me despido.

Las rótulas me dicen:
mucho has vivido.

Dejo las llaves
sobre la mesa en flor.

DIEGO RASSKIN GUTMAN

Dos poemas de ajedrez

PAISAJES DE CAMPO

Hay un ajedrez
que es viento

Un tablero de nubes ahogadas
de espumas solapadas

Unas piezas de uranio
en la vejiga de una vaca

Hay
 un
 ajedrez
que tiembla y ama

HUMANIDAD

Se sentaron frente a frente
se desearon suerte (aunque se odiaban)
hicieron sus jugadas
una a una
hasta que el odio se convirtió
en la garra de un tigre.

Se despertaron en la taiga, donde una lluvia leve ahuyentó toda idea absurda de volver a soñar con ser hombre.

DOLORES ALCÁNTARA MADRID

Desorden temporal[†]

ODA A LA POESÍA

*Lo difícil es, como siempre, pasar al otro lado,
entrar en la escritura y dejar en suspenso lo real.*

Ricardo PIGLIA

En el otro lado
palabras que nacen
pretéritas
con reglas inciertas
ascienden y gozan
la mirada sin voluntad
del horizonte.
A este lado
realidades que mueren
incompletas
sin bridas ceñidas
ahuyentan
el destino que les acoge
tras el deshielo.

No hay cuerpo que
enlace el misterio
del ser embarrancado
en las cosas del espíritu
ni alquimia que celebre

[†] Esta selección de poemas pertenece al libro *Desorden temporal*, recién aparecido en Los Papeles de Brighton.

el hallazgo
del decir fugitivo
en la sustancia
de la piedra.

La poesía
es
y lo demás
deviene.

CONCILIO

Pero dónde están mi casa y mi razón.

Anna AJMÁTOVA,
«El sótano de la memoria»

Pero dónde está mi casa
sin los que amo,
grita la mujer
al otro lado del espejo,
atada al mástil
de la incertidumbre
navegando sin carta
hacia el origen de todo
lo que es.

Ella,
señala la mujer
al otro lado del espejo,
espolea al animal
hacia el peñasco escarpado
donde habitan las sirenas,

donde está mi casa
 en el canto
donde está mi razón
 en la ofrenda.

ANUNCIACIÓN EN EL CONVENTO DE SAN MARCO

Principio de primavera
en la Toscana.

Al otro lado de los muros
dormitan los pájaros en las ramas
alzadas al cielo.

Descansan los insectos
de su quehacer incesante,
eterno.

Hasta la savia se detiene
como un corazón sin freno.
Silencio.

Es la gloria de Dios.

El joven exhala. Un gesto
y se hace visible
reverente, atento.

Sus pies apenas se deslizan
sobre el suelo de albero,
como su hábito de ángel,
con alas dando vuelo
a sus palabras. Pero
no musita, no pronuncia.
Calla.

Es la palabra de Dios.

No le fue revelada

más que la dirección del viaje,
no la encomienda.

Mira.

Es la mirada de Dios.

Y quien asciende
es él.

Del encuentro no hay testigos,
no en la pared del convento.

Antiguos y modernos comentaristas
les mencionan:

un escarabajo bosteza
en la cámara contigua,
que toma por celda.

Una araña perezosa piensa,
harta de tejer en la espera,
que abandona esa columna,
esa tierra irredenta.

Sueñan.

Es la obra de Dios.

La mujer reposa sentada
tras una mañana de tarea.

Es fresco en Florencia
este mediodía de primavera
y se cubre con un manto.

Sobre su vientre, los brazos
cruzados. Las manos abiertas,
como sus ojos.

Contempla.

Es la visión de Dios.
Y quien desciende
es ella.

No saben, ni entienden.
No quieren, ni niegan.
Sienten
la mirada del otro
como un eco que crece
y les rodea.
Es la gracia de Dios.
El milagro se operó
entre las 13 y las 13:30 horas
de un día de primavera
en la Toscana, en Florencia.

INTENTO DE DIATRIBA CONTRA MI HERMANO

*Lo malo que tienen los muertos
es que no hay forma de matarlos.*

Ángel GONZÁLEZ,
«Diatriba contra los muertos»

Dispones de un hueco en mi almohada
y de un espacio en mi alacena.
En mi desván están guardados
tus juegos infantiles junto a los míos,
en la misma estantería,
y en la pared cuelgan pósteres enmarcados
de tus viajes.
En orden se encuentran tus discos
tus libros y hasta tu ropa,
la que queda.
Tu reloj, en la mesita de noche
cerca de mi cabecera.

Importa saber dónde están las cosas
en otoño.

Te fuiste en otoño
vuelve a ser otoño y
todo es de aquella manera,
con la luz descendiendo
desde el cielo hacia la tierra

donde te encontré un lugar elevado
mirando al mar.

No sé si te has dado cuenta.

Sea como sea
todo es de aquella manera
incluso si disimulo
me distraigo
estoy ocupada
o pongo en cuestión mi vida entera.

Tú sigues igual y
todo es de aquella manera
sin que la vida pase
ni suceda
hacia delante o hacia fuera.

Se equivocó con nosotros
aquel griego de Elea.
El ser es
por el sentir
y el no ser no es
por la razón
sino por la pena.
Así que es lo que es
y lo que no es.

Como tú y yo
en otoño

cuando todo es
de aquella manera.

AL FIN HUMANO

los sueños no son teoría

Chus PATO,
Hordas de escritura

Porque la vida
acaba sin remedio
y no hay pájaro cuerdo
que no alce el vuelo
ni lombriz o gusano
que no corra el riesgo
de sentir el asfalto
ardiente bajo el cielo,
ingenuamente animal,
al fin humano.

SOÑARTE

Que el tiempo pasa
ya fue dicho
pero que deviene constante fenecer
por la caída de las figuras del saber
ante mi ventana
por la parsimonia de los gestos
no fue dicho
ni insinuado siquiera.

Humana soy
y prisionera libre
de la fugacidad del roce de tus pies en los míos
de la mañana con sabor a mandarina
que te regalé
que nos regalamos.

Esclava de la miseria de la espera
ante el cielo urbano y gris de la memoria
recordando a mi pesar tus andares desgarrados
y ese olor de tu tabaco maloliente
tu voz como un pétalo rasgado
y tu piel un universo de innombrables estrellas
incógnitas estrellas
brillando de deseo
aún indistinto
aún ignorado
en el desvelo de mis horas.

Recrearte es negarte la existencia
esa que es sombra
transcurrir
trazo de niebla.

Soñarte reivindica el puro ser
con el que tejo mi paciencia
para ese inocuo pasar
que desfallecido me sustenta.

VII

Me acerqué a ti
para olvidarte.

Me acerqué poco a poco
casi apenas
menos aún
para desconocerte.

Me acerqué despacio
en silencio
cuidadosamente
para desentenderte.

Para sobrevivirte
y dejarte
me acerqué a ti.

Te olvidé de tan cerca.

Y de la lejanía como una fuente
emanó el recuerdo.

XI

Dejar la vivienda para cohabitar
en el sexo con un arquitecto del deseo.

Entre mis piernas
sus ojos negros
su pecho abierto
su boca escondida
entre mis piernas.

Los azulejos de la ducha
las sábanas arrugadas
los dibujos de los Simpson
anulan la distancia
entre el suelo y el lecho.

La paciencia ávida
el control intenso.

Adiós a la conciencia
por el rumor de los cuerpos.

Enfadados muy grandes y provechosos

Epilio burlesco

Enfádome de las riestras de salchichotes y los grillos místicos...

Enfádome de las méndolas de los alquimistas...

Enfádome de los gregüescos de Calvino, pelafustán vestido...

Enfádome de los zurríos del Banco de España...

Enfádome de las injusticias del Gran Ruso...

Enfádome de los incastos y sensuales...

Enfádome de las sotilezas de la mercadería y cambiantes bruselescos...

Enfádome de la *virtù* depravativa del Presidente de la Comisión Europea...

Enfádome de las barragonadas del Colegio de Comisarios Consultivos...

Enfádome de los almodones del pan público (*pillons qui nous vole, et foutons qui nous fout*)...

Enfádome de la locuencia de los asesores sin acostamiento...

Enfádome de los trolotodos que deshollinan barrios...

Enfádome de los tentetinajas de los pasillos del Congreso...

Enfádome de los vejorritos dramaturgos que nadie lee (y el fecho del CELCIT)...

Enfádome de los sotacómitres de la Patronal...

Enfádome de los perjuros, murmujeantes, blasfemos...

Enfádome del Bosque de Palaschino...

Enfádome de los caribobos jacarandosos...

Enfádome del hombre trapanés, buzo marido...

Enfádome de las insignias zapaterescas (véase Carlos García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos* [1619], cap. IV, pág. 55)...

Enfádome de los gruños trumpetescos...

Enfádome de las pimpodas de Ivanka...

Enfádome de los curucheos de extraña labor de Rajoy...

Enfádome de los inciensos de Felipe González a Susana Díaz (*socialité*)...

Enfádome de las nalgas enlobadadas de Soraya...

Enfádome de las codiciadas bancarias...

Enfádome de los pompáticos sonsonetes de Pedro Sánchez...

Enfádome de la marfílica blancura de Lady Gaga...

Enfádome de las fanfurrias de Pablo Iglesias...

Enfádome de las regalarias del borrico político...

Enfádome de las cazcarrunas de la Burjaca...

Enfádome de los tiquismiquis y embelecocos de Ribera...

Enfádome de la celestialidad de Mayorga (*idolum fori*)...

Enfádome de la dueña toquiblanca y antojuna...

Enfádome de las zucaradas razones y melificadas palabras...

Enfádome de los enfados de mi pluma...

KIMONO

Todas las mañanas, la vendedora de ropa cruza
las vías de la estación con pasitos cortos y se dirige
a abrir su tienda de ropa «Kimono». Es el último
negocio de la galería y, para llegar,
hay que atravesar los primeros locales, usurpados,
casi siempre, con remeras expuestas
como si fueran carteles y pantalones de jeans colgando
del techo. También hay un puesto de panchos,
que emana desde temprano el vapor grasiento
y familiar de la galería. Justo al fondo, se distingue
Kimono,
con su vidriera amplia y la ropa prolijamente
acomodada, de estilo sobrio,
para las mujeres que desean cuidar la elegancia,
incluso al costado de la ruta.

Su padre, el señor Tamazaki, tiene un vivero
detrás de las vías del tren. Se lo puede distinguir,
justo antes que comience el barrio de casillas
de chapa. El señor Tamazaki se levanta a las cinco
de la mañana para comenzar su trabajo.

A esa hora

la señora Tamazaki le ceba unos mates y se pone
a remover la tierra de la huerta.

[‡] Los poemas «Kimono», «Bengalas» y «La chica del tabaco» pertenecen al libro *Ruta 197*, y «Misa» a *Las hilanderas*; ambos libros permanecen inéditos.

Por las tardes, la señora Tamazaki recibe
a su grupo de alumnas de arreglos florales
en el comedor. Las mujeres llegan
con canastos repletos de tijeras de podar,
esponjas y masas de confitería.
Mientras se ríen de sus ocurrencias
toman el té en pocillos blancos con dragones azules,
cortan hojas y acomodan flores y ramas. De repente,
todas advierten que una vara de falianopsis,
erguida e inmóvil, como una flecha,
revela una gracia particular. La señora Tamazaki
hace una reverencia y sonríe a sus alumnas.
Los ojos se le afinan y se pierden en la cara redonda
y blanca, como de orquídea. Al atardecer,
la vendedora de Kimono, atraviesa el campito
que está detrás de la estación,
sombrilla en mano,
entre los pastizales, rumbo al vivero de sus padres.
Todavía hay chicos que juegan al fútbol,
mientras que en la parrilla encienden el carbón
para asar la carne de la noche.
Al fondo,
el sol cae, entre los vagones viejos y abandonados
en el depósito del ferrocarril.

BENGALAS

DOMINGO DE SOL

El cielo es celeste de punta a punta,
oscurecido de golpe
por una bandada de gorriones que levanta
vuelo, mientras que en el aire se respira
la primavera, aún fría, mezclada con el humo
del carbón recién encendido en los patios.
En el terreno de atrás de la estación
la feria de los domingos está terminando.
Los vendedores desarman los puestos y apilan
cajones con verdura marchita. Algunas frutas
quedan desperdigadas en el piso, entre charcos,
sin despertar más interés que el del hocico
de un perro vagabundo. Justo en frente
del terreno, en el jardín de una casona
algo despintada, yace, florecido, el cerezo
de la cuadra. A sus pies, un grupo de chicos
de la asociación japonesa se prepara
para almorzar, inmersos en una nube rosada.
Bajo el cerezo y como quiere la tradición, allá lejos.

Por la tarde, en el salón de la casona colonial,
una feria japonesa
recibe a los visitantes, entre puestos de plantas,
kimonos, vajilla de porcelana, lápices de colores,
termos de té y dulces de arroz y rosa. El viento

recorre el salón y hace tintinear los cascabeles
de los móviles que adornan los *stands*. Las grullas
de papel plegado se balancean, como si levantaran
vuelo. Chicos y grandes esperan la ceremonia
de la noche. El día se clausura con una ofrenda
de fuegos artificiales, con la promesa
de que guíen el alma de los ancestros. Entre
la multitud, me estiraré como el único
abeto del barrio, para acompañar
las bengalas, los estallidos que se desvanecen,
las esquirlas que se hunden en el cielo.

LA CHICA DEL TABACO

La ruta estaba tan inmóvil a esa hora de la siesta, en pleno enero, que lo único que parecía seguir con vida era el ruido de un ventilador, inalcanzable en el techo. Se recostaba en el mostrador, para sentir el resto de frescura que le quedaba a la fórmica que recubría el mueble y ponerse, de paso, al acecho del aire que removía el aparato. Se reconfortó, aunque una tenue angustia empezó a subir desde su interior cuando vio a una familia numerosa, posibles clientes, observando el local desde la vidriera: desaparecen sin dar mayor trabajo.

Se desperezó, mientras repasaba mentalmente las tareas en las que debía ocuparse y se fue deslizando hacia el cuartito de detrás de la caja, un hueco bajo la escalera del local, donde se guardaban los cartones de cigarrillos, esa especie de bloques mullidos, de papel satinado, dulce al tacto. El olor a hoja de tabaco, como si todavía estuviera fresca, había impregnado las paredes, y era ese perfume embriagador y la baja temperatura —por eso la mercadería se almacenaba ahí— los que la invitaban a esconderse del calor o de la insistencia de los pedidos. Fingía vaciar cajas de cartones y acomodarlas, por marca o sabor, mentolados, *light*, sin filtro. Se vio lejos de los clientes, como una trabajadora cigarrera, sola, concentrada sobre la tabla de liar; los dedos trabajando la epidermis del cigarro, la hoja, seca y fina, lo más selecto del tabaco sin dudas, y lo más difícil, el verso final, pensó, el giro delicado de las yemas para rematar el puro. Luego vendría el apetito del fumador, el grato titilar de la brasa, el mareo de las primeras pitadas, los dibujos del humo ámbar, que ascienden y se escapan, entre los huecos de la escalera.

MISA

Una vez nos pasó que estábamos de compras en el centro y tuvimos que volver corriendo a la casa, para estar a las seis en punto, a la hora que empieza la telenovela, «La extraña dama», pero antes teníamos que preparar la merienda, mi abuela el mate y para mí la taza de leche, el pan con manteca y dulce. Llegamos justo.

Mi abuela se acomoda con el mate y la pava en la mesa, y de a poco el cuerpo se le va aflojando. Relaja la cabeza sobre la mano que la sostiene y los ojos se le pierden en la pantalla del televisor cuando mira a sor Piedad, cediendo al beso de Marcelo, con una vergüenza... o resistencia que nos emociona. Le brillan los ojos a mi abuela, yo sé que había querido ser monja. Y yo casi que también, a las dos nos parecen elegantes los hábitos. Yo me imagino que soy Fiamma y siento un ardor en el abdomen cuando la veo pasar del rol de novicia al de novia. El matrimonio es un sacramento, dice mi abuela. Para mí es también un misterio y siento que el ardor subía hasta el pecho.

Los domingos nos levantamos muy temprano, porque mi abuela no debe llegar tarde a la misa. Ella es la encargada de amasar el pan de la iglesia, porque, según me dice, el padre confía en la santidad de sus manos. A veces llegamos antes que el cura, la iglesia todavía cerrada, y lo esperamos en la puerta, perplejas. Durante la misa, mi abuela canta a la par del cura, mirándolo; me señala la belleza de los bordados de su túnica y no le saca los ojos de encima. Yo miro al techo y lo veo a Jesús. El pelo largo que cae de costado, el rostro joven e inclinado, la piel tersa, la pierna izquierda que, desnuda, avanza ligeramente y la cadera derecha, que se contonea un poco. Y el paño que lo cubre. Y la túnica del cura. El misterio y los ojos de mi abuela, cuando brillan y se elevan.

LO QUE SE ESCUCHA CUANDO NO SE VE

Los ojos vendados,
se tensa el oído
¿por qué el pizzicato de un violín
introduce a un bosque?

Entre el negro absoluto, que perforan las notas,
vienen unas mujeres
cantando polcas, un brillo entre las ramas,
las mejillas
carcajadas enloquecidas

un puerto ahora
y una fanfarria
debajo de los faroles
los bronces estallan,
se arremolinan las voces de las mujeres,
hilos se entretejen,
se van alejando,
se desintegran poco a poco,
de nuevo
silencio,

pero una cuerda
queda vibrando,
un recuerdo que flota,
al llegar al puerto,
acá también anocheció sin luna, pensó,

y el otro, al otro lado
del Atlántico,
solo escucha la puerta de barrotes
que se abre, que se cierra,
la cuerda
y su doble,
sube y baja,
punzante, la oscuridad es profunda,
¿hasta dónde llega el sonido
de la cuerda tensada
y dónde
comienza a ser memoria?

Crepita
un monte de otros tiempos
cada vez más calor,
el calor es el guía
hacia dónde dirigir los pasos.
La fogata se agiganta, la temperatura
aumenta. Solo se escuchan las ramas,
se desmorona todo un
bosque.
No lo vieron venir.

Hay quienes cantaban, los ojos hacia las estrellas,
caminando entre cadáveres, y casandra
deportada en una isla,
aullaba al viento.

Es belleza

los sonidos de una orquesta desordenada
afinando
en el exacto momento previo
al silencio que antecede al concierto,
el desconcierto o promesa de lo que está por venir.

Vamvakaris podría haber muerto en la Boca,
pensó y bajó de la autopista,
las cuerdas de un *bouzouki* golpean como gotas
en el parabrisas que suda,
o llora,
después del trabajo, solo puntadas de *bouzouki*,
la niebla conurbana no deja ver más allá.

LE CRI ET L'ÉCRIT

*No hables,
trabaja*

Una mujer doblada
sobre el campo busca
hierbas salvajes
para alimentarse
sus gestos son sus únicas palabras

un hombre en un campo
de trabajos forzados
levanta el pico
cava la tierra
¿su tumba?
entre las rocas
reluce
la palabra que estaba necesitando

Aúlla la gaviota
y sobrevuela el mar
en círculos
mientras busca comida

¿por qué no se puede cantar
mientras se trabaja la tierra?

En la fábrica,

en el hotel, se canta
la canción que ayude
a transitar las 8
o 10 horas
sin mirar el reloj.

La medusa
muda murmura
con todo el cuerpo,
su gesto es su palabra

Imposible ir más lejos
llegar hasta la piedra más lejana
pero tan cercana también.
Las palabras que se buscan yacen,
en la caverna donde se teme entrar:
una roca que canta,
un grito transmitido en el tiempo,
la voz de un dios susurrada al oído.

Cuatro quimeras

괴물 / *THE HOST*

Tiene toda generación sus tuberías de plomo,
sus problemas,
sus niños fumadores empedernidos desde los 10 años,
sus fábricas, si no, que en cualquier caso fuman por ti y
por todos tus compañeros,
sus Ganges de cadáveres, caca y el sagrado chapapote de las textiles,
sus Prestige,
sus *tupperwares* de amoroso almuerzo y cancerígeno plástico,
sus microplásticos,
sus azúcares y sus *loops* de adicción circulares que
como mi sistema circulatorio estirándose abarcan la total extensión del
[globo,
asfixiándolo, oh sí,
autoeróticamente.

Y yo tengo un pozo en el alma,
grande,
que es como un río de aguas
muertas,
donde vienen a dar todos estos desagües
y adentro
vive un monstruo.

PROFECÍA Y TESTAMENTO

Los escombros de lo empírico...

ADORNO

ChatGPT sus vísceras derrama
sobre el mundo: yo me lo inyecto en vena,
y veo a un perro tirar de la cadena
que ata su cuello y, aunque se ahoga, la ama.

Veo a Tántalo estirado hacia su rama...
—¿o es Paris que, a abrazar, se tira a Helena
2.0? (Eurípides)— ¿No os suena
el río en que lo real se desparrama?

Para quien «guy» ya es solamente un hombre
y «jean» un pantalón azul marino
no dejo nada: habláis la *langue d'OK*

del sistema por cuyo fin yo trino.
Alguien vendrá que un día desescombre
la ruina, y nueva luz dará a mi bloc.

METAFÍSICO ESTOY

A veces me entra un hambre dinosauria
al despertar —como si llevaría
siglos de ayuno según raya el día:
un hambre atroz por la proporción áurea;

o igual es que ando a falta de un abrazo
que al alba ligue el cuerpo al alma: y mi ex,
Cristo crucificado y un T-Rex
son en mi psique la sartén y el cazo

donde hiervo un café negro y amargo
como el petróleo y dulce, sin embargo,
trago junto del óleo y de la sal

que unto sobre tu cuerpo, oh vida mía,
transustanciada en la mañana, igual
que mi nevera, oscura fría y vacía.

INTELECTO DE AMOR

*I'vo come colui ch'è fuor di vita,
che pare, a chi lo sguarda, ch'omo sia
fatto di rame o di pietra o di legno,
che si conduca sol per maestria...*

CAVALCANTI

Habla un androide Guido-Cavalcanti
«¡beep bop!», modelo Ω -3-2-6.
¿Por qué os reís? ¿Acaso no me creéis?
Me lo hizo Amor, que me pilló infraganti

y me dejó, sorbiéndome cual mantis,
sin sesos, con la pinta que ahora veis,
blanco como la flor del edelweiss,
y en vez de mi ego inyectó un virus anti-
persona.

Gracias a él veo el futuro,
y he de deciros que el futuro es post-
humano o no será.

Yo os aseguro
que no hay ningún peligro en ser robots:
Amor nos subirá a su disco duro,
aunque con nuestro cuerpo haga compost.

Cuatro poemas de *Follar por amor, amar por placer*^x

EN LOS BRAZOS DE CIRCE

Te balanceas apaciblemente, como un navío, saboreando la leche de sus pechos. No quieres despertar. Aprietas los ojos. Sabes que ella sonríe con dulzura, maléfica piedad. Ser tu cerdo, cariño. Ser tu cerdo es lo sublime. En el pasado ya te hablaron de sus hechicerías y subterfugios: la copa con éxtasis dionisiaco que embriaga el espíritu y el báculo que retiene los huesos en su lecho; de zalamerías más irresistibles que los cantos de las sirenas y el ojo de los cíclopes. ¡Cómo te gusta engañarte, gazmoño aventurero! La naturaleza de Circe es compasiva por definición. Te otorga lo que tu hambre desmesurada implora. Eres libre, siempre lo has sido. Admite, cabrón desagradecido, que ella únicamente alimentó el deseo y tú añadiste la concupiscencia. Te abasteció, magnánima, de su savia consagrada, para devolverte la autoestima. Fue tu salvadora hasta que la abandonaste y cronistas tan ruines como tú escribieron la historia de su lujuria, no la de tu traición. Entornas los ojos. Sientes una gota de leche resbalar por la barbilla mientras te abrazas con todas tus fuerzas a la cintura de la diosa pródiga. Un cerdo de su propiedad exclusiva. No quieres volver a por Penélope. Ítaca ya no es tu hogar. Esta pocilga, sí. Este fétido aroma a eternidad que te llega hasta los tuétanos. Ser su cerdo es lo sublime. Pero el impulso cobarde, que se agazapa en cualquier ego, no es sordo a los honores y agasajos que la posteridad depara a Odiseo. Unos párpados se entreabren con la aurora de dedos rosados. El último sorbo se derrama por tus labios. Harto de saborear el infinito, gruñes de satisfacción, regodeándote en tu inmundicia antes de partir, mientras reniegas, ingrato, de quien eres. La bestia que te advierte: mejor vivir glorioso como un cerdo que solo como un hombre.

* Pertenecientes al poemario *Follar por amor, amar por placer*, recién aparecido en Los Papeles de Brighton.

SAFE WORD

*Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero,
que muero porque no muero.*

TERESA de Ávila

Usted me enloquece.

Fernando ARRABAL

Dependiente afectivo. Efectiva independiente. Y muero porque no muero en esta cárcel de amor. En esta casa sosegada de algolagnia. En esta cámara de gas o de jazmines. Qué conmiseración me inspiran esos jóvenes modernitos, tan razonables como políticamente correctos, con sus polvos asertivos y asépticos. Esos machos alfa que se vanaglorian de sus conquistas y nunca han llevado argolla en el cuello, mordaza en la boca, esposas en las manos. Esos señores divorciados, seguros de sí mismos, que jamás han sido penetrados con un arnés, vírgenes del principio deleitoso de la total y divina rendición. Y de tal manera espero, en mi silenciosa morada, tu llegada. Veinticuatro horas. Sin vivir en mí. Siete días a la semana. Dependiente de tus besos y de tus esputos. ¡Oh, cauterio suave! Dependiente de la pendiente de tu aliento. ¡Oh, gozo balbuciente! Dependiente de tu piel. De tus fluidos. De tu esencia. ¡Oh, llaga regalada en prisión dichosa! Poséeme ya en mi umbrosa mazmorra de amor. Afectiva efectiva. Y muero porque. Independientemente de. Dependiente de. De. De. De. De. De. De. He olvidado la palabra. Vivo.

HORROR VACUI

Nada es más real que la nada

Samuel BECKETT

No. No temas. Vamos a estropearlo. Como te digo en momentos de pasión cuando te aprieto el cuello. Sigue, soy tuyo. No tengas miedo. Vamos a joderlo todo. Igual, igual que cuando te ato las manos mirándote a los ojos. Y me dices: hazme tuya, amor mío. No tengas miedo. De malograrlo. Todo. El deseo. Ese monstruo viscoso de ocho cabezas. Ese fantasma escurridizo de ochenta centímetros o de ochocientos dedos. Ese vampiro insaciable de ocho mil caninos. No luches más. Tira la espada. Tira la toalla. Arrodíllate, vamos. Vamos a sellar un pacto. No de sangre. De horas. A compartir nuestras vidas como dos amantes cursis y suicidas. Ríndete. Entreguémonos. A la nada. Con una sonrisa ingenua y desdentada. Sigue apretando, no pares. Con las arrugas acechándonos en la frente y en las mejillas. Así. Ya casi nos alcanza la vejez. Y con la edad el pánico se temple como el acero. Todas esas parejas perfectas que señalamos sin compasión. De quienes nos burlamos cuando se despeñaban desde lo alto del precipicio. Sus cabezas desnucadas. Sus miembros desperdigados. El rastro de sus vísceras, reflejado ahora en nuestras pupilas. Muy bien. Vamos a soportarnos cortésmente. A tolerarnos con condescendencia. A regalarnos minúsculos y punzantes sacrificios. Más fuerte. Vamos a echar a perder esa erección que te sacude como un seísmo, esa oleada de flujo que me anega, cada vez que nos miramos. No tengas miedo. Todo por ese estúpido —no temas, eres mío y yo soy tuya; eres mío y yo soy tuyo; eres mía y yo soy tuya— espejismo. Flotar en el verdadero vacío taoísta o pitagórico. Abrazarnos en el falso vacío interestelar. Y en la tierra, ligeros del peso y el ardor innecesarios de la carne, desafiar la gravedad. Como dos seres de aire y como dos pájaros muertos.

Como dos seres de muertos. Como dos pájaros de aire. Para siempre. Para nunca. Muertos. Vivos. Vamos. No. Sin miedo.

MUJER FATAL

Mujer fatal
que estás en los cielos.
Santificado
sea tu nombre.
Irredenta pecadora.
Adalid de las infieles.
Maldita entre
todas las mujeres.
Hágase tu voluntad,
magnicida del amor,
torturadora
del sentimiento.
Venga a nosotros tu reino.
Perdona mis ofensas
como yo olvido
tus deslices.
¿Por qué me forjaste
de lo inanimado
consagrando mi cuerpo
con la linfa que corre
por tus venas?
¿Por qué insuflaste vida
al frágil corazón
de un golem o un esclavo?
Mujer fatal,
súcuba de Belcebú,
Ángel exterminador

que sigues a mi lado
sin estar,
pensando en alguien
sin rostro a quien ya odio.
Que la pasión
que me consume
sea el pan nuestro
de cada día.
Y déjame caer
en la tentación,
mujer fatal,
que bajaste al infierno
a buscarme.
Y no miraste atrás
por descuido,
como Orfeo.
Y déjame caer
en tu tentación,
vocera del vicio
y la perversión,
instigadora
de la sodomía.
Que con tu tiranía
me libraste
de la dicha absoluta.
Llena eres de gracia
y de desgracias.
Mujer fatal
que estás en mis sueños.
Y cuando despierto,

sigues envejeciendo
a mi lado.
Mujer fatal
que bajaste al infierno
a buscarme.
Y allí te quedaste.
Protegiendo de las llamas
al fruto de tu vientre.

RAFAEL ÁNGEL GARCÍA LOZANO

Tres poemas

CAFÉ AMERICAIN

Adoro los lugares de ocio común
donde se forjó Europa y la cultura
contemporánea sobre las sábanas
de los tres pilares sustentantes.
Por eso es importante y aún
deseable el rumor paciente del café,
la diligencia esperada de los camareros
orgullosos de la barra a la que sirven.
Suba hasta ellos el olor de su presencia,
los brillos Art Decó de los ventanales
y la acogedora textura de la madera.
Solo aquí son la cerámica y el reloj
dominantes de la explanada. Solo
aquí los sofás y las lámparas
imitando alabastro.

Café Americain, Ámsterdam, 12.II.2024.

CAFÉ AMERICAIN. NOCTURNO

Una luz tenue que invita a la intimidad.
El color de la miel dimensionada
a los puntos de luz fugaces,
en la ciudad preponderante de los canales.
Solo las vidas salen a la calle, protagonistas
de la noche especialmente al transmitir calidez.
Es el devenir cotidiano a los ojos evidentes,
confiando los quehaceres a la discreción habitual.
Cada día cursa un nuevo entresijo,
así como el parquet de este local heredero
del mejor sentir americano aún en su nombre.
Todo es luz y especial ternura. Todo brillo
que levantó la construcción de Occidente.
La cerámica formando almenas matizadas,
los frescos con sabor clásico y las filigranas
grabadas incólumes en los dinteles de los vanos.
El acero colado sustenta la fachada
y el color de las molduras altera el equilibrio
liviano del salón. Todo es luz, de nuevo.
Seguramente al amparo de sus pretensiones.

Café Americain, Ámsterdam, 12.II.2024

ODA A LOS ALTOS TECHOS

Oda a los altos techos sin igual,
a las estufas caseras taladradas
en los vidrios para arroparnos,
en los globos de luz para darnos
la calidez que nos falta, en ventanales
que desafían el sentido pragmático
que hoy calzan, la *belle époque*.
Veladores de mármol blanco que ocultan
con cierta timidez el verde carretero
de sus soportes, testigos diligentes
de la ambición de un masón exiliado.
Es la luz por sus adentros la que cae
toda, la que rebosa y nos inunda,
como tus colores extendidos, como
la quita que es omnisciente sobre todo
el pavimento a nuestros pies, ante
las acróteras y los capialzados de moda
si existe un apeadero intencionado
en la línea deficitaria del ferrocarril.
Cada estación discierne tu destino
y el comedor en la tarde se nubla
para darte todas las razones de
absoluta conveniencia.
Suenan malabares de luz y un escritor
reputado en las traseras del templo local.
Quizá los mejores años fueran los caídos
con el arranque de mis operaciones.

Balneario de Alhama de Aragón, 19.V.2024

Gramática del movimiento

La parte no verbal del lenguaje te reta a revelar lo que nunca dirías. No precisa de cuerdas vocales, sino de miembros y un cosquilleo en las tripas. La danza es su idioma más sutil. La sintaxis del *ballet* (posiciones y movimientos) sentó sus bases durante el siglo XVII. Desde entonces se expresa con distintos acentos; el atrevido del *jazz*, el desmesurado del contemporáneo y la jerga de los amantes de echarse unos bailes. A los nuevos términos, les sobreviven los clásicos que, después de casi cuatro siglos, no han parado de atravesar cuerpos. En esta breve gramática la sintaxis del *ballet* recibe su merecido, concediéndole el inestimable peso de la palabra a una posición de equilibrio y dos movimientos.

RELEVÉ

Cada vez que me pongo de puntillas,
puedo sentir a mis profesores de danza.

Un dedo que se hunde en el ombligo,
dos manos aferradas a las rodillas
para que no tiemblen,
y un consejo liviano,
apenas un susurro,
poniendo firme al cuello.

Soy un capítulo breve
de la historia.
Yo, y al mismo tiempo
Ellos.

La fragilidad del equilibrio
se asienta en la memoria.

Podría caer,
pero no estoy sola
y me mantienen en pie.

TONDU

No es muy grande,
escasamente un treinta y ocho.
Y, sin embargo,
salva montañas
y distancias curvas.

Se abre camino
sin darse importancia,
como suelen hacerlo
los que nos sostienen.

Pero, ¿no te parece
que se queda corto
hacer lo que hay que hacer
cuando toca hacerlo?
Por mucho que hablemos
de un simple pie.

Incítale a revolverse,
a crispas el dedo gordo
hasta arañarle un milímetro
de tierra al linóleo.

Aunque suene a poca cosa,
no tienes ni idea
de la cantidad de emociones
que caben en una distancia
tan insignificante.

Persevera.

La rutina nos vuelve
duros de corazón
y vagos de cuerpo.

No te rindas.

Si quieres que se convierta
en un buen narrador de historias,
la inercia no basta.

Tu misión es enseñarle la diferencia.

Lo difícil vendrá después,
al confesarle lo endeble de vuestra victoria.

Ahora ofrécele el dulce de un primer triunfo
porque estás a punto de pedirle
que defienda todos los días,
con su ejército de sóleos e isquios,
cada milímetro del suelo que pisa.

RONDE DE JAMBE

Helios y Selene ecuatoriales,
tus dos piernas
transitan equitativas
por husos imaginarios.

Gemelas imposibles que
deben cederse el testigo
a las doce y a las seis
en punto.

Empiezan orbitando *en dehors*,
luego *en dedans*,
al dictado de las leyes
de la danza y la relatividad.

Su trayectoria otorga volumen a un universo
simétrico y de tiempo reversible,
en el que la mañana será noche
y las tinieblas se saturarán de luz.

A los días buenos
los llamamos redondos
porque son hermosos,
y ellas lo saben.

Incluso el globo terráqueo
es una licencia;

nuestro hogar está achatado
por los polos.

De apariencia semejante
y espíritu propio,
tus dos piernas pretenden
rozar lo imposible;
la belleza.

Comparten el sueño del ciclo
y se buscan libres de recelos
para encontrarse,
si son puntuales,
a la hora justa.

JOSÉ MIGUEL PERERA

2 poemas de *Poelíticamente*

NO TENGO NADA EN ESTE AMAGO

*De todo lo que no tengo
con todo lo que no tengo*

Yo más que siempre
más que nunca
y/o
no prendo nada.

No me pertenece algo.

No tengo luz
sin la batería que acaba.

... yo) no tengo el cuerpo
si salgo
ahí al lado

parar probar
quién estoy envuelto
de amago

yo ni las manos me son
mis maNOS

SON *NOS*
NOS SON

si parado quedo
sin decir qué haría mimposible

yo del atropello
barranco torpe una palabra torpe

Desde tan abajo
Desde tan abajo
Desde tan abajo
diosssssssshh
torpe de ti

desde más abajo
me *reviento* simposible.

Yo no tengo algo, lo tengo nada.
Yo no tengo tiempo
si me canso muerto
si me desmortajan
no tengopuedo (... (...

Yo no tengo nada
que pudiera
dar

A ti

A ti

A (TI

Cuando me miro de esta forma
cuando no tengo mirada de mí

cuando existo portigo
cuando soy nada siqui(si)era
cuando te miro entreopción
cuando no me queda tiempoguanche
cuando por último es canariamienzo
cuando en posprimero me segunda

cuando te arrancaría del mundo par él
para la toda fuerza que no tengo que no tengo

que no tengo
cuando te miro

cuando tu presencia es dormila
cuando me cae la boca con caminas
cuando pronuncias esclavitú
cuando desapareciste sin me tiemblo
cuando de caminas quiero
sobre tus bocas frente a tu ojo

cuando la luz me perdí
cuando tu cuello encubre celodio
cuando el hielo blanco de tu cuello me resbala la lengua muerta
cuando el retraso ya en tu fhombro
cuando mi vida es tu casito
cuando me enfundo tu optolíquido
cuando la envés de mi mano tu piel
cuando tu rabia me salvó
cuando tu me inquietud ora
me rajo la nosé lengua
cuando miro a nos pulseras en tu mío

cuando me bocas en tus manos tu vientre
cuando mi pelo perdió tus color
mis ganas están sinmigo

cuando mis sustos están par ti
escribo tus violentas hojas cuando tengo anada...

Cuánto...

Mis excesos de palabras
tus callados sepulcrales
no más
que te decir nada.

Mis obligados silencios
nos más
nada que decir.

NOS SON
SON NOS

Si doy un paso fuera, ahí,
tú estás más todas partes:
con el sesgo fantasma de tus roces te espiro.

Si mi estampa está fina,
si se alimenta solo al humoelecto,
si el alimento es a expensas
sin mí,
si yo soy sin rostro tu cabeza;
si no me entero las luces,

si me la mataron de chiquilla,
si da igual el agua rural de soy frente,
si el pecho bárbaro se me olvida de gente...

Si ya no tengo papel si camino en trasnoche,
si otro siglo otro día,
si sí con no me habito;
si no sé firmar mis actos,
si te olvido de mis hijas,
si mendigo al darme cuenta,
si me desencuentro en la casa jamás mía.

Si te toco bajo un liso
mirar de lado
tras tu cuello
que respira
un aire lento de continuo que
si me rosa...

diosssssssshh

Qué no tengo...

Te lanzaré las dos preguntas
del deseo no puedo
que me amaga, mentespiral,
conon sinmigo...

o

tras.

[Inédito del ciclo Espíritu de campanario: 2005-2008].

[Mar Muerto; Madaba, Monte Nebo]

Sube el desierto hasta el *venido*
por la irreprimible historia transoriente;
sube colinas y humo urbano
hasta, de negro grueso, obnubilar las miradas cortadas
de mosaicos primitivos para un tracto redivivo ilimitado.

Al través, la caravana del hambre colma en el hervor
de temporales sucesivas erosiones seculares,
de jaima en jaima y manos arcillosas,
de piedra en piedra junto a corazones pochos.

Ahí va el enfermo, renqueado,
silueteando a contraluz sus imposibilidades
desganadas bajo el aviso endios.
(«¡Oh, mr. Quesada, siga arrastrando la fhondura,
deshuesando las arenas del trance
que lo partan a ustú, de una vez,
y empastar así sus mashorrendos muros desiguales!»).

Nebo nombre altura que revierte,
que convierte en calina claridades...
al unísonamente contemplar, cejudo y pulverulento,
las carnes proformas y los ritmos revelados
en las J de Jerusalén y Jinámar y Jericó,
en la B roja de tan Belén...

Un maR muertO deteriora la vida
y la vista, empero, aminora su estético azar.

Allí donde todo flota,
la condición subterránea del tacto
dibuja el mapamundi la una religiones
sobre el abrazo y las manos,
dentre el roce de las diferencias bultas
y las más tuberculosas enfermedades brunas
en el fin y el abandono,
en el pozO y la contraverbalidad.

Un maR muertO, en línea erecta,
deteriora la vida para anexo del infraire,
en medio del afuera enfrente de lo ()humano.
El cero, aquí, transpone en diagonal rígida
par la avida toda y par tante restosiempre.

[Inédito del ciclo Dentre Jordania: 2019-2024].



Julio Marinas.
Barrio de Olivares, Zamora, 2020
(fotografía de José CARREÑO).

JULIO MARINAS

Haikus de la culebra, de la ballena y del gorrión^x

Dos mariposas
aletean su danza
entre los líquenes.

* Pertenecientes al poemario inédito del mismo nombre, de próxima aparición en Los Papeles de Brighton.

ALISOS, IV

Sedas de arañas
penden de los alisos
iluminados.

Ciegan las llamas
las pupilas del lobo.
Ventea ceniza.

Umbría y céfiro.
Frescura de las frondas.
Ribera amena.

Vivaces dunas
de azucenas de mar
al viento albean.

SIRENAS, II

Brilló en las ondas
el ágil coleteo
de una sirena.

Brama el oleaje.
Estalla en el rompiente.
Nada es la espuma.

Sangra el océano.
Ballena arponeada.
Sus ojos se hunden.

La cencellada
petrificó la hierba.
Resuenan pasos.

RÍO, III

Se lleva el río
en sus espejos vivos
todos los rostros.

MOSCAS, I

Mosca casera
golpea terca el vidrio.
La luz es vida.

Suenan las gotas
sobre las hojas secas.
Luna de otoño.

Ensayo



Cuatro notas de *La insistencia* ^x

Los que desdeñan –con perfecta legitimidad, por cierto– un libro como *El señor de los anillos* no se han dado cuenta de que una parte fundamental de su magia no tiene nada que ver con todo ese mundo fantástico de campanillas que luego ha tenido tanta descendencia, sino con el hecho palmario de que se trata de un libro *caminado*... Es decir, un libro en el que casi todos sus personajes van de un lado a otro a pie (con la única salvedad de los guerreros, a lomos de sus caballos). Y este ir a pie por bosques, cañadas, llanuras, riberas de río o pasos montañosos hace que estén atentos –alertas– a cada mínimo detalle del paisaje: el modo en que la vegetación del bosque se oscurece, amenazante, o la luz del sol no entra en ciertos pliegues de la ladera, o en la margen opuesta del río sentimos un silencio impropio, que nos hace sospechar. Las formas que tiene la tierra de cerrarse en banda son muchas, pero todas acaban igual: lo que parecía un terreno invitador se vuelve de repente hostil. Y esto solo se percibe andando, caminando; la tierra solo cobra vida si la recorremos a pie. No hay en todo el libro una lección de magia más importante. Tolkien sabía, o al menos intuyó mejor que nadie en el siglo de los grandes viajes mecanizados, que no es posible ser animista a la distancia veloz de un coche o la ventanilla del tren. Y quiso dar a sus héroes y protagonistas la experiencia horizontal, inmediata, de una naturaleza vivificada que no tarda en ser un personaje más; y que nos envuelve una y otra vez en sus atmósferas para que habitemos el mundo, el nuestro, con la sangre convertida en otro órgano de visión.



La tarde del domingo 11 de abril de 1819 John Keats sale a pasear por los alrededores de Highgate Wood, en el norte de Londres. En un sendero que bordea el parque se topa con dos figuras familiares: una es el señor Green, asistente médico en Guy's Hospital, donde Keats había estudiado cirugía

* Pertenecientes al libro *La insistencia* (Valencia: Pre-Textos, 2025).

cuatro años antes; la otra es el poeta Coleridge, que vive por el barrio. Tras pedirles permiso, los acompaña un trecho del camino «a paso de concejal», y es entonces cuando Coleridge «se lanzó a perorar sobre mil cosas, ruiseñores, la poesía y la sensación poética, metafísica, géneros y especies de sueños, pesadillas, un sueño acompañado del sentido del tacto, conciencia primera y conciencia segunda, la diferencia entre voluntad y volición [...] monstruos, el Kraken, las sirenas...». Aunque el autor de *Kubla Khan* solo tiene cuarenta y seis años, Keats no duda en pintarlo como un viejecillo excéntrico y locuaz, poco atento a sus alrededores. Se despiden dándose la mano, Keats sigue su camino y Coleridge, que no ha reconocido a su atento admirador, se vuelve a Green y le pregunta. «Era Keats, el poeta». «Por Dios—exclama—, había muerte en esa mano».

Para Keats, el encuentro se prolonga a paso municipal durante «dos millas y media». Para Coleridge, es cosa de «un minuto». Y, sin embargo, en el recuerdo, dice haber sentido el tacto húmedo de la tuberculosis dos años antes de que matara al joven poeta. Fue la única vez que se vieron.



El corazón geográfico de Europa —la Europa celta y germánica que nace simbólicamente entre Bretaña y el Rin y se despliega hacia el noreste— surge de un lento desgajarse del bosque, de su fecundidad oscura. Uno se establece junto al bosque, o abre un claro en su interior, y aprende a convivir con él. El bosque es el lugar del misterio y el extravío, el joven caballero que se interna entre los árboles y da con un castillo encantado cuyo señor lo someterá a pruebas decisivas, la dama que habita el lago y sus tributarios, los pájaros que parlamentan entre sí, las criaturas de leyenda que despiertan por la noche. Hay un entendimiento natural con el encanto y la magia, una cierta predisposición a dejarse llevar de un mundo de otro y seguir las indicaciones de los sueños. Quien vive junto al bosque no ha perdido la esperanza de encontrar el manantial que brota en su centro, el agua sombría del inconsciente.

El sur romanizado, por el contrario, nace en oposición a la presencia vecina del desierto. Aquí no hay velos de bruma ni penumbras enigmáticas, sino la luz inflexible del mediodía y la exigencia de levantar oasis habitables. La ilusión se vuelve peligrosa, porque toma la forma de un espejismo y nos hace creer en un oasis donde solo hay seco y unos pocos árboles

dispersos. En el peor de los casos, esos vestigios de Roma han desaparecido casi por completo, tomados por el sol y la sequía de un yermo que no para de crecer. De ahí la lógica irrefutable de Cervantes. La figura mítica del caballero andante, propia de los aires del norte, debía encontrar su fin en el sur, en la Mancha, entre realidades ásperas que devuelven golpe por golpe las esperanzas –las ilusiones– que el Quijote ha puesto en ellas. Es sintomático que la bajada del caballero a la cueva de Montesinos, donde se queda dormido y sueña toda clase de disparates, sea el preludio de la primera ocasión en la que parece recobrar un poco la cordura: la llegada a una venta que reconoce como tal y no como castillo. Aquí el río subterráneo, las aguas que fluyen a escondidas por el fondo, procuran un sorbo de bienvenido realismo: la inversión es completa.



De las visitas de obra con mi padre retengo una fascinación primeriza por los materiales de construcción, el olor a madera barnizada, la belleza diáfana de los planos en papel vegetal, toda esa mitología del comienzo y los proyectos incipientes. También la paradoja de que los espacios compartimentados parecían más grandes o espaciosos que la totalidad diáfana de la planta, cuando las paredes eran un mero bosquejo con dos hileras de ladrillo visto. Así en todo: abrimos huecos y galerías en nuestro interior para que el yo pueda perderse de vista a sí mismo; montamos estantes y armarios roperos para que la memoria pueda repartir cómodamente sus fardos. El paso del tiempo nos va haciendo más espaciosos a fuerza de levantar tabiques y divisorias, añadiendo nuevas figuras al seno de la matriosca, pero seguimos pensando con nostalgia ingenua en la holgura de los horizontes juveniles, cuando todo estaba por vivir o por padecer. (Puedo añadir, pero no sé si tiene sentido aquí, que estas visitas de obra son el único recuerdo pasable que tengo de mi padre).

La negación que afirma lo absoluto: "Punto de referencia", de Juan Larrea

De entre los muchos poemas perdurables de Juan Larrea, queríamos destacar «Punto de referencia» al reunir toda una serie de elementos que lo hacen revelador de ese misticismo heterodoxo que ha alentado gran parte de su vida y su poesía. Junto a «Evasión», «Versión celeste» —que da título al volumen de su obra poética— o «Sin límites», «Punto de referencia» —el mismo título ya es suficientemente esclarecedor— es uno de esos poemas-eje donde Larrea traza algunos aspectos esenciales de su peregrinaje poético-espiritual, siendo el resto de los poemas de su libro, una maravillosa *paráfrasis* de ellos.¹

PUNTO DE REFERENCIA

No a la arena y a su soltura
no a los pies dispuestos a su persecución
no a un techo más cálido que otro
no a la noche perforada detrás de la oreja
no a los guijarros heroicos a las capas de polvo
no a la llamada del oro adulterado de las dudas
no a los adioses a las mentiras a las reconciliaciones
a todo lo que no sea asegurarme
que ni tú ni yo hemos existido nunca.²

Para Mircea Eliade, «la revelación de un espacio sagrado permite obtener *un punto fijo*, orientarse en la homogeneidad caótica, *fundar el mundo* y

¹ En su magnífico estudio *La poesía de Juan Larrea* (traducido por Juan Manuel Díaz de Guereñu, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1985), el profesor Robert GURNEY, en la p. 285, analiza algún verso del poema en la versión francesa. Nosotros lo haremos de la traducción española hecha por Carlos Barral, ampliándola con un estudio comparativo de la partícula negativa «no».

² Juan LARREA, *Versión Celeste*, traducción de Carlos Barral, Barcelona: Barral Editores, 1970, p. 251.

vivir *realmente*»³; o, como remarca Ramón Xirau: «el universo sagrado es el que tiene un eje —un *axis mundi*— que es base, apoyo y lugar de referencia[...]. El universo sagrado lleva consigo orden, renovación, puntos fijos que son núcleos referenciales».⁴ En todos los procesos místicos y, también en el experimentado por Larrea, el «eje referencial» por antonomasia es la negación. Como subraya Eliade, «el yogui *muere para esta vida* para renacer a otro modo de ser: aquel que está representado por la liberación», y el *madhyamika* tibetano nos invita a renunciar al mundo debido a su irrealdad. También en san Juan de la Cruz —y esto es lo que en esencia nos interesa, pues guarda verdaderos paralelismos con la experiencia místico-poética de Larrea—, la negación es uno de los pilares fundamentales del símbolo de la Noche —*Noche oscura del alma*—, alrededor del cual, como nos recuerda M.^a José Mancho Duque, gira su eje semántico más importante: «¡Oh, quién pudiere dar a entender hasta dónde quiere nuestro Señor que llegue esta negación! Ella, cierto, ha de ser como una muerte y aniquilación temporal, y natural y espiritual en todo, en la estimación de la voluntad, en la cual se halla toda negación».⁵ En el documentado estudio de Robert Gurney sobre la poesía de Juan Larrea se alude en varias ocasiones a este cambio de naturaleza, a esta demolición del ego que es experimentada por el poeta como una verdadera muerte interior⁶. Salvador Pániker ha escrito con especial penetración sobre las raíces e implicaciones de este lenguaje negativo: «Digamos que existe un misticismo que tiene que ver con una *negatividad* más radical que la mera negación lógica. Encontramos este misticismo en el *neti-neti* («no es esto, no es esto») del brahmanismo; lo encontramos en aquel famoso más allá de la *ousia* de que hablaba Platón en la *República* y en *El Parménides*, y lo volvemos a encontrar en los neoplatónicos y en la teología negativa»⁷. Georges Bataille, en *La experiencia interior*, recoge el comentario de Dionisio Areopagita en *Los nombres divinos* (I, 5) donde refiere que «los que por el cese íntimo de toda operación intelectual entran en unión íntima con la inefable luz [...] no hablan de Dios más que por negación». Y, como explica Pániker, el único dictamen atribuido a Buda acerca del

³ Mircea ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid: Guadarrama, 1973, pp. 26-27.

⁴ Ramón XIRAU, *Dos poetas y lo sagrado*, México: Joaquín Mortiz, 1980, pp. 13-14.

⁵ «Subida del Monte Carmelo», II, 7, 6, en *Vida y obras de san Juan de la Cruz*, Madrid: BAC, 1964, p. 406. Y María Jesús MANCHO DUQUE, *El símbolo de la noche en san Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, p. 43.

⁶ GURNEY, *op. cit.*, pp. 238 y 293.

⁷ Salvador PÁNIKER, *Aproximación al origen*, Barcelona: Kairós, 1985, p. 345.

nirvana dice que «se trata de lo no-nacido, no-devenido, no-hecho, no-compuesto». Del mismo modo, según Lao-Tze, el Tao que puede ser expresado *no* es el Tao; y el *Wu-wei* o *no-acción* que lleva el *satori* o *iluminación* –conciencia de la pura conciencia como tal– es uno de los asideros más poderosos, tanto del pensamiento de Lao-Tze como del budismo zen.⁸ Tanto Brahman como el *sunyata* –el vacío esencial de todas las cosas– están simbolizados por la partícula *no*, «que opone lo Absoluto tanto a la relación –mundo, tiempo, dioses– como al pensamiento discursivo».⁹ Una partícula que vuelve a ser fundamental en el famoso aforismo de Wittgenstein que, en cierto modo, marca los límites del lenguaje y abre el umbral de la mística: «De lo que no se puede hablar es mejor callarse». También para Bataille, parafraseando al san Juan de los versos «para venir a lo que no sabes/ has de ir por donde no sabes» (*Subida al Monte Carmelo*, I, 13, 11), «el no saber desnuda» y «El no saber comunica el éxtasis»; porque en la Noche del sacrificio y la locura: «Quien no *muere* por ser más que un hombre, no será nunca más que un hombre».¹⁰

«Punto de referencia» es el poema de la determinación absoluta, la afirmación inquebrantable de morir a una naturaleza para devenir otra más esencial y acorde con las ansias de Larrea de perfeccionamiento y vida que lleva aparejadas. Pero para alcanzarla –abandonar el plano existencial y unirse al Verbo, la Poesía o Dios– ha de experimentar un tortuoso camino muy parecido al padecido por san Juan de la Cruz –y en general, al de los místicos–, que «principia por negarse a sí mismo y anular al resto de los seres. También para él, como para Angelus Silesius, “*Mundus pulcherrimum nihil*”».¹¹ Tanto en Larrea como en san Juan, la negación es «tensión hacia un futuro oscuro en el que alienta la esperanza de un tiempo vivo y eterno».¹²

⁸ Vid., por ejemplo, Ernest WOOD, *Diccionario Zen*, Barcelona: Paidós, 1980, pp. 179-180; Víctor GARCÍA, *La sabiduría oriental*, Madrid: Cincel, 1985, pp.159-163; y Georges BATAILLE, *La experiencia interior*, Madrid: Taurus, 1986, p. 14; pero, sobre todo, Octavio PAZ, *Corriente alterna*, México: Siglo XXI, 1981. En el apartado «El liberado y los libertadores» (p. 144), escribe: «el asceta hindú aspira a la liberación: romper el ciclo de la muerte y nacimiento, anular el yo, disolverse en lo ilimitado e incondicionado, acabar con el esto y el aquello, el sujeto y el objeto –penetrar con los ojos abiertos en la noche de la Negación».

⁹ PAZ, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰ BATAILLE, *op. cit.*, pp. 61 y 43.

¹¹ Jorge GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza Editorial, 1969, p. 108.

¹² MANCHO DUQUE, *op. cit.*, p. 42.

Ya Gurney advirtió los paralelismos entre la poesía mística de san Juan de la Cruz y la de Larrea,¹³ pero esta similitud se convierte en evidencia si comparamos «Punto de referencia» con los versos del carmelita frente al monte de perfección:

no a lo más fácil, sino a lo más dificultoso;
no a lo más sabroso, sino a lo más desabrido;
no a lo más gustoso, sino antes a lo que da menos gusto;
no a lo que es descanso, sino a lo trabajoso;
no a lo que es consuelo, sino antes al desconsuelo;
no a lo más, sino a lo menos;
no a lo más alto y precioso, sino a lo más bajo y despreciado;
no a lo que es querer algo, sino a no querer nada;
no andar buscando lo mejor de las cosas temporales, sino lo peor, y desear entrar en toda desnudez y vacío y pobreza por Cristo de todo cuanto hay en el mundo.¹⁴

Los dos poemas son sendos requerimientos a desvincularse de los patrones que rigen la existencia individual y trascenderlos en virtud de su contrario. Textos que expresan un profundo sentimiento de privación, y en los que la paradoja actúa como detonante de la apertura del ámbito de lo sagrado.

La purgación en forma de mandato o automandato domina en los dos casos de acuerdo con la fuente bíblica por excelencia: el Decálogo (Éxodo 20, 3-17). Es fundamental, para aprehender su contenido, el aspecto que adquiere esta observancia moral; escritas en estilo discontinuo —como casi todo en la Biblia—, su intención es «sugerir que las aseveraciones son existenciales y que deben ser absorbidas de una en una por la conciencia en lugar de ir unidas entre sí por un razonamiento».¹⁵ Algo parecido comunican los versos de «Punto de referencia», como si su sentido profundo se deslizara de la mano de las sucesivas imágenes que lo componen, única forma de *traducir* la íntima lucha en pos de la realidad de la Poesía y el Verbo.

En lenguaje místico, estos avisos que aparecen al pie del monte de perfección, tienen como objetivo trazar el itinerario para que los iniciados o principiantes, puedan entrar y atravesar lo que san Juan de la Cruz denomina «Noche del sentido»; tránsito comúnmente definido como *vía purgativa*: «el objeto de la *noche del sentido* es alcanzar un estado de *desnudez*, que

¹³ GURNEY, *op. cit.*, p. 288. Creo, sin embargo, que, más que en la poesía de san Juan, es en sus comentarios donde se pueden advertir estas coincidencias.

¹⁴ «Subida del Monte Carmelo», I, 13, 5, *cit.*, pp. 390-391.

¹⁵ Northrop FRYE, *El camino crítico*, Madrid: Taurus, 1986, p. 37.

se obtiene mediante la negación purgativa de los apetitos sensibles».¹⁶ O en palabras del propio san Juan: «Se ha de angostar y desnudar la voluntad en todas las cosas sensuales y temporales, amando a Dios sobre todas ellas; lo cual pertenece a la *Noche del Sentido*». Dado el misticismo tan particular que encontramos en Larrea, podríamos hablar de ciertas similitudes con el católico de san Juan o de Santa Teresa en la coexistencia de lo que denominan *Noche del Sentido* y *Noche del Espíritu*: «noche del sentido corresponde a lo más sensible, material o exterior de la actividad psicológica del hombre; noche del espíritu, a lo más espiritual, más interior, menos sensible».¹⁷ En la base de todos los versos de «Punto de referencia» late un profundo deseo de desantropomorfización, la afirmación de un *finis Terrae* interior que es un alegato contra una naturaleza humana insuficiente, impotente para comprender el secreto movimiento de la Vida/Ser/Verbo: su misterio.

Si para Borges —como escribía en *Otras inquisiciones*—, «negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos», en Larrea «se aspiraba desde el principio a la superación del yo, si no a su disolución y, por tanto a la voluntad que a este le es característica, con la esperanza de encontrar el sentimiento de una vida —de la Vida— más allá»;¹⁸ «mi vía de acceso al anhelado *más allá* era la de una *mística poética* no porque así lo decidiese por reflexión discursiva, sino por evolución natural de la conciencia personalizada, dentro del medio humano y de la suerte de nuestro siglo»¹⁹. «Para perder la vida no hay más que un motivo: el cielo»: así resume Larrea en el poema «Diente por diente» esa inclinación espiritual que lo llevará a penetrar en sus estratos más íntimos de conciencia, y a la revelación de que su vida y obra forman parte de un movimiento que los trasciende cuya *razón* es la unión con lo que denomina Vida, Luz, Verbo, o Dios.²⁰ Esta inmersión en su propia mente es vista por Larrea como «une tendance de mon imagination d'aller au plus profond, de descendre aux caves de la conscience».²¹ De hecho, Larrea en un texto de

¹⁶ MANCHO DUQUE, *op. cit.*, 162.

¹⁷ Emeterio del Sagrado Corazón, *apud* MANCHO DUQUE, *op. cit.* p. 45.

¹⁸ GURNEY, *op. cit.* p. 309, n. marcada por error como 129.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 218 y 221.

²⁰ LARREA, *op. cit.*, p. 127. Compárese este verso con Mateo 16: 25: «Pues quien quisiere salvar su vida, la perderá; más quien perdiere su vida por amor de mí, la encontrará». Versículo de tanta importancia para la mística cristiana, y para el propio proceso de Larrea.

²¹ Cit. por GURNEY, *op. cit.*, p. 294.

11 de abril de 1932, contemplaba la poesía por «su valor de yoga, de camino para llagar al ser».²² Este progreso se realizará si es capaz de desprenderse de su antiguo caparazón existencial, solo así alcanzará el reino de lo substancial. Pero, como observa Gurney: «Este deseo de dejar el viejo mundo materialista de la mera existencia por un nuevo mundo de esencia, de significado intrínseco, se acompaña con una conciencia de los obstáculos, entre los cuales no es menor la humana condición misma, que es la de estar inmerso o emparedado en el ego».²³ La poesía de Larrea es un medio de erradicar el ego. En otro fragmento de *Orbe* de 25 de septiembre de 1933, Larrea afirmará que «la suprema vida está más allá de la vida y de la muerte inmediatas. De aquí que para llegar a ella sea preciso pasar una relativa muerte»;²⁴ con lo cual: «resulta así que la idea de ser, elemento de dualidad, aspira en el poeta a la muerte, a la noche absoluta, al anonadamiento, para que la conciencia pueda penetrar en el reino de la Unidad o de la creación consciente, esto es, de la Poesía».²⁵

De forma similar a la de san Juan de la Cruz, el acto poético en Larrea aparece íntimamente vinculado al desarrollo de su experiencia mística. Por otra parte, existen numerosas afinidades entre las dos experiencias: «No importa que el poeta se sirva de la magia de las palabras, del hechizo del lenguaje, para solicitar a su objeto: nunca pretende utilizarlo, como el mago, sino fundirse a él, como el místico [...]. La mística es una inmersión en lo absoluto; la poesía es una expresión de lo absoluto o de la desgarrada tentativa para llegar a él [...]. El poeta tiende a participar en lo absoluto, como el místico; y tiende a expresarlo, como la liturgia y la fiesta religiosa».²⁶ El propio Larrea titulará una parte de su «testimonio poético» *Orbe*, como *Mística lírica*, haciendo referencia a «los procesos místicos y el mío propio».²⁷ Como ha recogido y descrito Gurney por declaraciones del propio Larrea, hacia 1931, año en que compone o deja esbozados buena parte de los poemas de la sección «Versión Celeste» y que da título al libro, Larrea experimentará una verdadera *noche oscura del alma*: «Tal poesía, que es concebida como descripción de las verdaderas profundidades de la

²² David BARY, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Valencia: Pre-Textos, 1984, p. 113.

²³ GURNEY, *op. cit.* p. 304.

²⁴ LARREA, «Orbe (Testimonio poético)», *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, núm. 20-21, Madrid: Ministerio de Cultura, 1978, p. 111.

²⁵ GURNEY, *op. cit.*, p. 307.

²⁶ PAZ, *Las peras del olmo*, Barcelona: Seix-Barral, 1982, pp. 97-100.

²⁷ LARREA, *art. cit.* p. 89.

persona –Larrea comentó de la poesía de 1931-1932: “*je suis arrivé au fond de ma poésie*”– se realiza “*dans la tonique la plus élevée du mysticisme*”». ²⁸ «Punto de referencia», de forma y contenido místico, es representativo de esta convulsa situación espiritual, de esta voluntad de transformación personal que recorre las páginas de *Versión Celeste*. ²⁹ Porque, según Larrea, «vivimos dentro de un mundo mucho más maravilloso de lo que vemos. Mundo invisible reprimido por nuestros ojos, con los que entramos en contacto con uno de los aspectos del ser. Pero tan fuerte es esta evidencia sensible que es muy difícil trasponerla. Es necesaria la noche interior». ³⁰ Noche simbólica de tantos mitos heroicos y mitologías de la Muerte: «El símbolo de la *Noche* forma parte de lo que –dentro de la Historia Comparada de las Religiones– se ha denominado *metafísica lunar*, que englobaría un dualismo marcado por el ritmo y sucesión de modalidades polares contrarias, subsuimibles en la contraposición luz/oscuridad». ³¹ Del *Apocalipsis* (22, 5), de la mística judía y árabe, de los Padres de la Iglesia, de la literatura culta y profana, de la mística flamenca –Tauler, Suso, Ruysbroeck–, de la noche de Novalis: «La noche interior es, pues, asimilable a la realidad suprema, a la realidad universal: ahí, en nuestros abismos, es donde nos superamos, donde somos más que nosotros mismos, donde el universo está en nosotros. No conocemos esta realidad más vasta sino como relámpagos, bajo la forma de diálogo interior con un ser desconocido que “entabla con nosotros una relación vedada a todos los seres atados a las apariencias”». ³² De la de Mallarmé en *Igitur*, de Bataille o Blanchot. Pero, sobre todo, la ya referida *noche* de san Juan: «la Noche equivaldría a una inmersión en las fases negativas y dolorosas que conlleva el proceso místico como único medio que comporta el acceso a la nueva dimensión: el hacerse Dios por participación mediante la unión por amor. La Noche es una muerte a determinadas características del *hombre viejo* y un renacimiento del hombre nuevo [...]». ³³

²⁸ GURNEY, *op. cit.*, p. 292, nn. 35 y 36.

²⁹ Y fruto de ello es esa especie de fuerza electrizante, de magnetismo que recorre sus versos. O, como expresa Gabriel Celaya en el libro-homenaje de Juan Manuel DÍAZ DE GUERREÑO (ed.), *Al amor de Larrea*, Valencia: Pre-textos, 1985, p. 269: «Y si alguien es poeta, no podrá leer a Juan Larrea sin quedarse absolutamente fulminado, *fulminado*, esa es la palabra».

³⁰ LARREA, *art. cit.*, p. 89.

³¹ MANCHO DUQUE, *op. cit.*, p. 18, recogiendo las tesis de Mircea Eliade en su amplísima bibliografía sobre el tema.

³² Albert BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño*, México: FCE, 1937, p. 255.

³³ MANCHO DUQUE, *op. cit.*, p. 18.

O, en palabras de Larrea: «Es preciso que el antiguo concepto de vida muera, y que muera sensiblemente dentro de la sensación íntima de ser. Que la idea del yo conozca la muerte con toda perturbación compleja que el proceso lleva consigo para renacer si es posible dentro del tiempo».³⁴ También en santa Teresa esta negación gradual y progresiva de la individualidad generará la afirmación absoluta: «toda el ansia es morirme entonces [...], todo se me olvida con aquella ansia de ver a Dios; y aquel desierto y soledad le parece mejor que toda la compañía del mundo»; porque «la muerte física y sensible, no una muerte metafórica, sino la muerte real, la mortificación del dolor y la condena de todo cuanto de naturaleza e historia personal contiene la vida individual, la destrucción del propio yo consumada en martirio peor que la muerte misma, son los medios de los que se vale la mística para alcanzar la plenitud de la vida».³⁵ Sustentada en la paradoja de la negación afirmativa, la muerte iniciática es la única vía posible para lograr la metamorfosis, la destrucción del hombre existencial³⁶: «en ningún rito o mito encontramos la muerte iniciática como *fin*, sino como condición *sine qua non*, de pasaje a otro modo de ser, prueba indispensable para regenerarse, es decir, para comenzar una vida nueva».³⁷

Los versos octavo y noveno de «Punto de referencia»: «[no] a todo lo que no sea asegurarme/ que ni tú ni yo hemos existido nunca», resumen de forma impecable la voluntad y compromiso del poeta —que es la base para todo progreso espiritual y que está presente en muchos de los poemas de *Versión Celeste*—, de dejar de *existir* humanamente para devenir *Ser* en plenitud; o como diría san Juan, trocar las viejas vestiduras de criatura por las más altas y hermosas de Dios.

Como hemos visto en el caso de Larrea, y también en san Juan, el «no», la negación («no» al «no-ser») implica «el rechazo de las tendencias afectivas y apetitivas del hombre, no conformes con el estado de desnudez y pureza que se requiere, para que se infunda la forma divina en el alma y se produzca la unión mística»³⁸. El «no» es «la herramienta que se autoinmola

³⁴ LARREA, *art. cit.*, p. 112.

³⁵ Cit. en Eduardo SUBIRATS, *El alma y la muerte*, Barcelona: Anthropos, pp. 130-131.

³⁶ «(No hay nada negativo sin que al mismo tiempo haya algo positivo)». LARREA, *art. cit.*, p. 95.

³⁷ ELIADE, *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961, pp. 267-268; *apud* MANCHO DUQUE, *op. cit.*, p. 18, n. 12.

³⁸ MANCHO DUQUE, *op. cit.*, pp. 260-261.

[sic], pues su función consiste en remitir a *lo otro* [...]. El *no* es el símbolo de lo otro, y, en el límite, de lo otro [...].³⁹

En el *no* de Larrea se adivina, por elusión, la afirmación absoluta, la verdadera vida del alma que anhelaba. Esa intuición acabará por completarse en el último poema de la sección «Versión celeste», «*Sans limites*», donde parece concluir su peregrinación místico-poética, según se deduce de los versos: «Mis pies están fuera de la noche [...]/ Ya no puede perderse lo imposible/ se torna muy paso a paso inevitable».

En los *Upanishads* se dice que «quien busca seriamente el ser tiene que hacerse introvertido y desinteresarse absolutamente por los problemas del mundo; hasta debe desinteresarse por la continuidad de su existencia individual»;⁴⁰ y el asceta budista sabe que, acerca del ser o *sunyata* (vacuidad), nada podemos decir salvo la sílaba «no». No otra cosa persiguieron —en otro contexto— san Juan y santa Teresa, alimentados por una voluntad inquebrantable de mortificar y ampliar su psicologismo, y adheridos a un «proceso sucesivo de autoaniquilación o de negación de los componentes empíricos del sujeto [...], conducente al establecimiento y a la representación literaria [...] de una identidad pura y absoluta».⁴¹ Esta misma motivación acompañó la vida y la poesía de Larrea, fundamentalmente, desde 1926 a 1932, año este en que su búsqueda finaliza. Porque, en palabras del propio Larrea, es «preciso atravesar la muerte para llegar a un nuevo grado de vida. En esto se conoce el gran valor del mito cristiano, tan justo en sus símbolos [...]. El absoluto fuera de la idea de mí mismo, de mi corporalidad individual, y hasta de mi persona espiritual concreta. Etapa de muerte transitoria, de autoconocimiento para renacer de nuevo a la sensación inmediata de mí mismo».⁴²

«Punto de referencia» es un fiel ejemplo de ello.

³⁹ PÁNIKER, *op. cit.*, pp. 346-347.

⁴⁰ GARCÍA, *op. cit.*, p. 101.

⁴¹ SUBIRATS, *op. cit.*, p. 133.

⁴² LARREA, *art. cit.*, p. 91.

La vuelta al mundo en 80 museos (que, hoy, nadie visita). El Museo de Historia Natural de Verona

Buenos Aires, inicios de la década de 1830. Un viajero asienta en su diario que, en esa ciudad no demasiado atractiva, existen unas colecciones de historia natural y un museo que las cobija. Charles Darwin —de él se trata— no hacía más que seguir las rutinas de las personas bien educadas para quienes, llegar a una ciudad equivalía a procurar el domicilio y el horario del museo para poder acercarse al mismo. Así, las anotaciones de octubre de 1832 en su Diario corroboran: «*Museum open 2nd Sunday; 4 November 1832, Museum, civil manners*».

Esta costumbre —el estudio, la conversación con el director o con el dueño de los objetos para, aunque más no fuera, llevarse un panorama de las colecciones locales— era parte de la práctica de hombres y mujeres, aficionados o profesionales que, en el siglo XIX, se dedicaban a la geología, a la paleontología o a cualquiera de las ramas de la historia natural.

En Inglaterra, podemos citar el caso del reverendo William Buckland (1784-1856), profesor de geología de Oxford, y de Mary Morland (1797-1857), su flamante esposa, quienes, unos años antes de la expedición del Beagle, diseñaron su luna de miel como un recorrido por las colecciones más importantes del continente europeo. Ambos se desvivían por los vestigios fósiles por lo que, en su periplo, además de los museos, decidieron incluir y escrutar las reliquias de los santos exhibidas en las iglesias italianas. Bien sabían que tras una escápula consagrada podría esconderse el hueso de una cabra siciliana o de algún reptil antediluviano.

Y cruzando el canal de la Mancha, más o menos en la misma época, tenemos al botánico Adolphe T. Brongniart (1801-1876), el hijo del influyente mineralogista Alexandre (1770-1847), colega de Georges Cuvier (1769-1832), las cabezas de dos de las familias más destacadas en las instituciones de historia natural y en la política parisinas. Adolphe acompañó a su padre

en numerosas excursiones geológicas a Suiza (1817), Italia (1820), los alrededores de París (1822), Escandinavia (1824), las Islas Británicas (1825) y otras regiones de Europa, visitando las colecciones y relacionándose con los naturalistas de la época. Entre ellas, las colecciones de Verona, una de las tantas que –famosas entonces– hoy casi nadie conoce fuera del círculo de los especialistas en los fósiles o en su historia.

Las obras de Brongniart hijo, el promotor de una rama que él llamaba «botánica mineral» y que hoy ha optado por el nombre de paleobotánica, mencionan las colecciones de vegetales fósiles de París pero también las que había visitado y estudiado o que conocía por sus catálogos y publicaciones. Entre ellas, las petrificaciones de plantas y de peces –llamadas fitolitos e ictiolitos respectivamente– halladas en Bolca, una localidad de los Montes Lessini en la comuna de Vestenanova, provincia de Verona, próxima al Valle de Alpone. El yacimiento, apodado la «pecera», consiste en estratos de caliza de unos 19 metros de potencia, depositados en un ambiente típico de los arrecifes de coral.

Estos restos, conocidos desde hacía siglos, procedían de un sitio que en el XVIII empezó a denominarse la «Lastrara», es decir una cantera de losetas de caliza, explotada para su uso en la construcción pero también como fuente de estas petrificaciones que atrajeron el interés del conde Giulio Cesare Moreni, del marqués Scipione Maffei (1675-1755), de Sebastiano Rotari, Gaspare Bordoni, Paolo Cracco y del conde Alessandri Buri. La más rica de todas perteneció al conde veronés Giovanni Battista Gazola (1757-1834), un aristócrata interesado en las plagas de los cultivos del maíz, quien alrededor de 1784, empezó a armar su estudio, el cual no solo fue visitado por los naturalistas sino que en los años 1787, 1789 y 1791, se enriqueció mediante la compra de las colecciones de Cracco, del marqués Jacopo Dionisi y de Vincenzo Bozza.

Gazola las describiría en 1793 en dos cartas dirigidas a Francesco Venini y Domenico Testa (1746-1832), en el marco de lo que el historiador Jean Gaudant ha llamado la disputa de los tres abates. Esta controversia sobre el significado de los ictiolitos del Monte Bolca para entender la historia del planeta, se extendió hasta 1795 e incluyó a Giovanni Serafino Volta (1764-1842) y al agustino Alberto Fortis (1741-1803). Había que explicar la presencia de estos peces marinos a una altitud de unos 600 metros y a un centenar de kilómetros de la costa más cercana.

En 1798, con la conquista de Verona por Napoleón Bonaparte, una gran parte de las colecciones de Gazola —dos habitaciones con peces y plantas petrificada— fueron confiscadas por los comisarios franceses encargados de requisar todo lo que fuera digno de llevar a París: 582 fósiles de Bolca más otros 19 peces de la colección Canossa. En 1803, el ahora ciudadano Gazola y presidente del Consejo de la Ciudad, donó, en nombre de Verona, el resto de su colección al Cónsul Bonaparte, la cual desde entonces se encuentra en el Museo de Historia Natural de París. Estos fósiles sirvieron para un estudio realizado por Henri Marie Ducrotay de Blainville (1777-1850), y para la obra sobre paleoictiología, *Recherches sur les poissons fossiles*, publicada por Louis Agassiz (1807-1873) entre 1833 y 1844.

La riqueza del yacimiento era de tal magnitud que Gazola pudo reorganizar su colección rápidamente gracias a nuevos hallazgos pero también adquiriendo la colección del conde Ignazio Ronconi. En 1805 Gazola publicó una nota donde informaba sobre la dificultad de protegerlo de los excavadores ilegales, es decir, de sus competidores. Allí, explicaba la formación del depósito como una especie de cuenca formada por rocas basálticas, un tramo de un antiguo mar estancado, donde «los peces habían muerto envueltos en la baba que quedaba después de haberse secado por completo».

Mientras tanto, en 1817 la explotación de la parte de la cantera que pertenecía a los Mazzei fue vendida a Giuseppe Cerato, originario de la provincia de Vicenza, interesado en los yacimientos de lignito, el carbón fósil que abundaba en la región de Monte Purga. Desde 1843, Cerato también se encargó de las excavaciones fosilíferas de los herederos del conde Gazola, una tarea que continuaron sus descendientes. De este modo y desde hace 200 años, el nombre de los Cerato permanece ligado al yacimiento, una relación formalizada en 1971, cuando la familia inauguró en el sitio de Bolca el Museo de los fósiles.

Si en el siglo XVIII los ictiolitos de Bolca fueron objeto de numerosas investigaciones, no fue hasta el siglo XIX, en el marco de la geología estratigráfica y la aparición de la paleontología, que el yacimiento empezó a considerarse como uno de los más importantes del mundo para el estudio de los peces de la Era Terciaria.

En 1892, la colección Gazola, que a la muerte de su propietario ya era más grande que la entregada a París, fue adquirida por la ciudad para el Museo Cívico de Historia Natural de Verona. Esta misma institución en 1903 recibió una porción de la colección Canossa que, subastada en el

mercado de historia natural, se dispersó. Como sea, el museo de Verona hoy aloja la colección de peces fósiles más impresionante y completa del mundo: exhibida en una sala con enormes vitrinas, donde es imposible no pensar en una pecera gigante y en el nombre que, desde 1913, lleva la antigua cantera.

Sin embargo, salvo que se coincida con una visita escolar, muy pocos se acercan a este museo. Y menos en verano, cuando hace un calor que reaviva a los muertos. El mismo que hace afuera pero que no impide que la ciudad esté repleta de turistas entusiastas.

De hecho, estas líneas pretenden asesorar a quien se acerque a Verona y, en algún momento, se pregunte cómo descansar del gentío, de las colas para visitar la Arena y de los codazos recibidos al sacarse una foto con el supuesto balcón de Julieta.

Es muy fácil: desde allí, diríjase al río y cruce el Adigio por el puente Navi. El museo se encuentra del otro lado a la derecha, en el Palazzo Pompei que, como el puente, fue dañado por los bombardeos de la Segunda Guerra. Se trata de uno de los edificios renacentistas más importantes de Verona, construido en el siglo XVI para la familia Lavezzola la cual, en 1579, se lo vendió a los Pompei. Hacia 1830 el edificio fue donado por los propietarios, Alessandro y Giulio Pompei, al Ayuntamiento debido a la extinción del linaje; en esta ocasión la Administración adquirió también el edificio que lo flanquea, perteneciente a los marqueses Carlotti. El complejo fue restaurado para albergar las colecciones artísticas, arqueológicas y naturalistas de la ciudad en el museo cívico de historia natural, mientras que la colección de los anteriores propietarios, fue trasladada y expuesta en el museo de Castelvecchio. En 1926, las antigüedades romanas pasaron al Museo arqueológico del teatro romano. El palacio Pompei, destruido durante la guerra, permaneció cerrado durante las obras de reconstrucción que duraron hasta 1948. El edificio se reinauguró en 1952 con la visita del presidente de la República, Luigi Einaudi.

Hoy, mientras se descascara, goza del olvido de las masas.

El verano

I

Escribir recostado en el sofá da a entender que uno se toma la tarea con un grado de indolencia. Escribo así porque estoy convencido de que en la escritura la atención es importante pero no lo es todo. Necesito un punto de dejadez para que —al observar la vida que me rodea— surja. Cuestión de temperamento, imagino, y pienso en el adagio, no sé si cierto o hiperbólico, «carácter es destino». El mío necesita la postura recostada para expresarse con confianza. Lo que surge —el fruto, por utilizar la metáfora agrícola— es también un algo —un texto— tranquilo, algo melancólico que, a veces, da la impresión de que estoy cansado de vivir —sin en verdad estarlo— un texto que, quiero pensar, se lee con gusto, sin excesivo trabajo porque no tengo interés en escribir algo que plantee la ansiedad o la angustia propia de los milenaristas de cualquier clase —políticos, ecológicos, activistas; todos aquellos, en resumen, empeñados en salvarnos, aunque sea muy a nuestro pesar— ni la salutación del optimista al futuro que nos aguarda. (Con frecuencia he pensado que el verbo en este contexto tiene algo de ominoso; lo que nos aguarda es peligroso, puede acabar con nuestra vida o con nuestras ilusiones). Escribo mis pensamientos tranquilos, carentes de importancia, como una forma de pasar el rato —el «tiempo divinamente inútil» cernudiano o el tiempo sin sentido de Ricardo Reis— para que también el lector lo deje pasar, y así lo gane.

A menudo pienso que la postura en que escribo es la misma que me caracteriza en verano —esa en la que dejo que el verano pase por mí porque este llama a la indolencia. Por ello es la temporada apropiada para leer los inmensos novelones que luego recordamos en invierno: *La montaña mágica*, *En busca del tiempo perdido* o *Paradiso* entre otros. Puede parecer una contradicción, una *boutade* incluso, y no lo es. Solo inmerso en el tiempo inmóvil, estancado si hay suerte, del verano logra uno la concentración suficiente

para atrapar el tiempo aquel que transita en tales novelas: la representación de un mundo inexistente que, quizás, aún no ha desaparecido.

Recostado en el sofá, con la ventana de la terraza abierta y el ventilador encendido, leo desde la fresca alba apenas anunciada. Es un hábito que adquirí, en realidad moldeé, siendo casi un niño. En junio ya no tenía colegio y podía pasar el día sin hacer nada con tal de que no me quejara de estar aburrido. Escuchaba música de algún programa de radio en el que hablaban de cualquier tema intrascendente. Las canciones —lo que llamaban pausas musicales— separaban los temas. Entonces, sin tener que prestar atención a lo que el locutor decía, dejaba vagabundear la imaginación al ritmo de la melodía. Eran mañanas luminosas con la pared blanca de la casa vecina como horizonte, tranquilas, arrulladas por el murmullo leve de la radio. En ocasiones por la ventana entraban las alegres melodías de los fandangos de Huelva de la radio vecina.

No pensaba en nada, no hacía falta. Me recostaba —entre las manos un tebeo prestado por mi abuela— y dejaba que el tiempo fluyese, aunque lo que yo sentía era el estancamiento de la vida cotidiana en la leve mañana de verano, que fue la de muchos veranos.

Las tardes no las recuerdo, quizás eran momentos de estar con los demás, de salir a visitar a los abuelos —y hacerme así con mi cargamento diario o semanal de lecturas. Las tardes siempre han sido pesadas. El calor deja sentir su existencia plúmbea (y el adjetivo excesivo e infrecuente da aquí la medida de su exactitud) que se filtraba cual gas tóxico, en todos nosotros. Las tardes son ese vacío en la vida adolescente, el momento que uno no recuerda porque en esos años el ánimo es un espíritu ligero que busca la levedad y la transparencia —algo que, es fácil verlo, está reñido con el espíritu de la tarde, pesado, serio, adulto. La noche es otro mundo, una dimensión en la que uno entra al final de la adolescencia para prolongarla; al menos así la he vivido.

Esas mañanas las recuerdo ahora con agrado, sin nostalgia —en gran medida he logrado preservarlas. Hay una extraña continuación en mi vida. Mucho ha cambiado —soy consciente— pero también he logrado mantener algunas costumbres: el madrugón para sentir el primer aire fresco del día y ser testigo de la luz que descubre lo real, la lectura de los periódicos a media mañana acompañado de un café solo largo, el té con hielo a casi cualquier hora, la relectura de algunos libros que han adquirido la condición de presencias inamovibles, las ensaladas de tomate y escabeche, el murmullo de

la vida oída desde la habitación —esta es, casi sin ninguna duda, la más importante; necesito saber quién está al lado, con oírlos los imagino: sus rostros, sus indumentarias, sus fragmentos de vida entresacados de las conversaciones que aletean y llegan hasta la ventana abierta.

Las mañanas llegaban a su plenitud a mediodía. Podía extenderlas algo más, hasta las cuatro o las cinco, si me refugiaba en la habitación en penumbra donde el calor no entraba. Hubo un tiempo en que cuando alcanzaba la mañana tal esplendor me dio por pensar cuándo llegaba una persona a su cima y, sobre todo, cuánto duraba ese momento. No hay respuesta, terminé por aceptar entre derrotado y contento. No hay una sola plenitud. La intelectual suele alcanzarse, eso dicen, a los cincuenta; la artística llega a los treintaicinco; la de la juventud alrededor de los veinticinco; la sexual, entre los treinta y los cuarenta. ¿Importa de verdad la plenitud? La física la vemos representada en el cuerpo atractivo de quien es joven; la del artista quedará atrapada en una obra de arte, que en el caso de la poesía suele darse o en la extrema juventud o ya en la vejez desde la que se vislumbra el horizonte negro del cierre; para un científico, el descubrimiento es el objetivo, también el libro en el que expone lo más novedoso e innovador de sus ideas. El resultado es la meta para la gran mayoría.

Para algunos, muy pocos —en cierto sentido, los elegidos— el proceso es lo que cuenta: el desarrollo intelectual, artístico o corporal. La observación de cómo va uno haciéndose a sí mismo (y la obra de arte es un hacerse a uno mismo fuera de la propia biografía). Lo de menos es lo que será al final, lo que cuenta es ir labrando la obra día a día, observar su desarrollo lento y constante. Uno va viendo cómo los personajes adquieren espesor humano, cómo la trama va teniendo mayor consistencia, observa la creación de la profundidad en el lienzo, el juego de espacio y colores o el desarrollo progresivo de los músculos, de las curvas de las caderas, de las piernas o del torso.

Ha habido —quizás ya no, quizás nunca más haya— una gran literatura que ha tratado el paso de la adolescencia o de la primera juventud a los inicios de la edad adulta. Muchas de esas novelas las escribieron a finales del siglo XIX y, sobre todo, a comienzos del siglo XX. A veces da la impresión de que, al igual que el siglo iba creciendo y afianzándose, los novelistas daban cuenta de la pérdida de la inocencia por la entrada en la madurez. En esos años el paso de una a otra era más rápido y no existían estadios intermedios. Hoy todo ocurre con mayor retraso y los adolescentes han de cumplir más etapas. Los personajes de Robert Louis Stevenson son jóvenes

que, tras su inmersión en una aventura, llegan a las costas del mundo adulto, costas que quizás anhelasen al principio; tras lo sucedido miran con nostalgia aquellas que abandonaron en busca de un ideal. En otros casos la madurez psicológica va unida a la sexual y a la física. El personaje, casi siempre masculino, va descubriendo su cuerpo, como suele decirse con expresión vulgar propia del acervo popular. Para mí destaca la falta de formación de todo tipo, de unas personas que, con ya varios años de vida, comienzan a ser conscientes de su yo de un modo más complejo, en algunos casos de modo ligero, en otros atormentado. Hay quienes saben de su poder y no pierden la ocasión de mortificar a quienes viven cerca de ellos. Tadzio, el personaje de *La muerte en Venecia*, es uno de los que, siendo más o menos consciente de la fascinación que irradia, vive la vida con la alegre despreocupación de quien cree que todo el tiempo futuro le pertenece.

Eran personajes que se asomaban a la primera juventud —casi aún una adolescencia— y vivían en las páginas de las novelas de un modo inmaduro, con la indefinición corporal y psicológica de quien apenas ha iniciado la vida; personajes cargados de ilusiones y afanes, y carentes de certezas; con cuerpos y mentes aún sin cerrar, mostrando el encanto de lo inmaduro —esa atracción que tiene lo que todavía es pura posibilidad —como si el amanecer aún no hubiera acabado— la frescura de lo nuevo que es pura potencia ignorada, vida que va desvelándose. Tales personajes son tiempo pasado y, por fortuna, en todos los sentidos, ficción pura a estas alturas de la vida.

La inmadurez física y psicológica, tema excelente para una novela, uno no la descubre en sí mismo sino cuando ya ha pasado, y a veces ni siquiera entonces. Cuando vive, lo hace inmerso en sí mismo. Raros son los personajes capaces de separarse de su yo en el momento en que algo está ocurriendo. Más frecuente es que solo años después sean capaces de analizarse y, en los mejores casos, entender lo que ocurrió. Nuestra inmadurez no la sentimos en las mañanas desocupadas de verano ni en las plomizas tardes, tampoco en las noches embriagadoras debido al jazmín, al salitre o simplemente al perfume de la noche. En todo caso, el descubrimiento de la noche es el signo de que algo está cambiando en uno, que la vida ofrece algo más que el mundo diurno, que la oscuridad, la complejidad y el tormento que uno comienza a atisbar se encuentra allí.

II

«Historia natural» era una expresión que me fascinaba en parte por lo que tenía de antiguo en parte porque igualaba las ciencias –lo que los británicos llamaban ciencias de la vida– a la historia de la Humanidad. En realidad, tal como leí en un libro que recogía todas las especies animales europeas, la precedía. Primero tenía lugar el nacimiento y evolución del mundo natural, le seguía la historia de los humanos, lo que hoy, con bastante imprecisión (no dejemos de señalarlo), llamaríamos la historia de la cultura.

La historia natural ocupaba eones, los científicos prefieren hablar de eras geológicas: Paleozoico, Mesozoico y Cenozoico, nuestra era. Hubo otras anteriores, menos interesantes por esa razón. Ahora, al decir de algunos (pero no hay unanimidad científica), hemos entrado en el Antropoceno, una nueva era aún difusa, sometida a escrutinio científico. La historia natural tenía algo de hegeliano. No debería extrañar a nadie si recordamos que se desarrolló en el siglo XIX, cuando la historia la entendían como un desarrollo progresivo hacia la perfección. Predominaba la idea entonces y aún lo hace a pesar de tantas evidencias contrarias a la tesis. Nunca dejaremos de ser idealistas.

Años más tarde leí un ensayo de Antonio Colinas en que afirmaba que el poeta antes de serlo debía de fijarse en el mundo natural. Allí radicaba el asombro al que asomarse, ya fuera uno poeta, filósofo o científico. La observación del mundo real previene contra las brumas de la imaginación. En Colinas, sin duda, el mundo natural estaba influido por el sesgo romántico que habían impreso en ella poetas como William Wordsworth o Novalis. En el fondo la poética de Colinas era lo contrario a lo que habían pedido los filósofos naturalistas. Más adelante me enteré de que Seamus Heaney, poeta irlandés que descubrí en la década de 1990, había publicado un libro titulado *Muerte de un naturalista*.

Mientras Colinas y Heaney escribían sus libros, yo paseaba, en los lentos y extensos veranos remotos, por una tierra casi calcinada, entre chumberas y algarrobos cuyas figuras renegridas me recordaban el porte seco de don Quijote. Bajo las piedras, había oído, se escondían del sol los alacranes, también las víboras. Las lagartijas dormitaban alerta en los muretes que cercaban las fincas o en alguna piedra del camino; parecían dormidas cuando solo descansaban indolentes mientras esperaban el ataque súbito

del que se librarían con ingenio mientras esbozaban una mueca irónica. Algunas veces me alejaba con la bicicleta por una senda pedregosa hasta más allá de la linde del pueblo en busca de camaleones, esos animales fascinantes por lo que tenían de primitivos —su apariencia— y de modernidad —la capacidad para cambiar de color con el solo propósito de mimetizarse con el entorno. Era un animal antiguo, lento, ajeno, del que nadie podía decir si sentía miedo o asombro; un animal muy atento al mundo que lo rodeaba gracias a los ojos, que movía con independencia el uno del otro; un animal que, durante años, representó el verano pedregoso y polvoriento, exótico a pesar de habitar aquellos campos resecos.

También los insectos me llamaban la atención. Los dípteros me resultaban propios de edades geológicas anteriores. Me intrigaban los escarabajos peloteros, de negra y reluciente coraza, a los que nunca vi como soldados; los saltamontes, pequeñas pardas criaturas; y, por encima de todos, la mantis religiosa. Recuerdo las mañanas de observación como sucesivos descubrimientos del pasado natural. Si mi primer encuentro había sido con gatos y perros, luego había visto caballos, asnos y mulas. Pasé luego a las lagartijas y los camaleones, y, por fin, llegué a los insectos, criaturas provistas de esqueletos externos en algunos casos. No tardé en comprobar que, bajo la coraza queratinosa, latían las vísceras blandas y repulsivas casi siempre, más abundantes en el caso de los escarabajos y casi inexistente en el saltamontes. El esqueleto óseo, deduje, era una evolución posterior, mucho más eficiente, aunque en aquellos años no comprendiera su importancia. De entre todos los insectos el que más me fascinaba, lo repito, era la mantis religiosa. Tenía la apariencia propia de un robot o de una criatura extraterrestre. Los ojos —los millares de ojos— observaban con la fijeza del robot, parecían inanimados de no ser porque la cabeza giraba sobre su eje más allá de los 45°. Las patas delanteras eran dos garras con forma de guadaña, con las que las hembras atrapaban a los machos atraídos por las feromonas. Devoraban sus presas con rapidez y meticulosidad, moviendo ligeramente la cabeza sobre la línea secante del animal. Tras el banquete alzaban el vuelo, nunca muy largo, agitando sus élitros. Allí se iba un animal primitivo y futurista simultáneamente. Por el contrario, el insecto palo era el ejemplo perfecto de especie primitiva. Lo confundía con palos, hierbas secas y rastrojos en las horas infinitas en que permanecía inmóvil. Por más que los observé nunca logré verles los ojos ni la boca.

III

Era 1977 cuando asistí en el cine al pase de *La guerra de las galaxias* en las que aparecía el primer ciberorganismo del que tuve noticia. A primera vista parecía tener una especie de exoesqueleto formado por el casco que le cubría toda la cabeza y un ordenador situado a la altura del pecho que regulaba algunas misteriosas funciones vitales. La imaginación humana es reducida si la comparamos con lo que la naturaleza ha logrado en siglos de evolución; en la película efectuaba un retroceso a eras pretéritas. Esto también valía para los androides, tan similares a los insectos: una coraza de aleación de metales encerraba los cables por donde circulaban los impulsos eléctricos que los movían y les daban el lenguaje. Por esos mismos años, en *Blade Runner*, los ciberorganismos avanzaron hasta casi no distinguirse de los humanos. En la película lo ominoso era precisamente eso, la indistinción entre el hombre y su réplica. Ya no se trataba de fantasmas ni visiones. El doble adquiriría una existencia sensible y distinta.

En los años que ahora recuerdo, sin embargo, lo único que existía era el mundo natural que me causaba el asombro de lo que uno ve por primera vez, la fascinación del descubrimiento, una sensación no muy alejada de otras que englobamos dentro del ámbito estético. El descubrimiento y la contemplación no están tan alejadas. Eso, con casi total probabilidad, era lo que habían experimentado los poetas románticos que contemplaron esa misma naturaleza, al igual que Colinas o Heaney, aunque para estos la fascinación del descubrimiento fuera menos intensa y estuviera mediada por casi dos siglos de reflexión estética acerca del mundo natural, y por algunos más de aproximación utilitarista, que había despojado a la naturaleza de su aura misteriosa. Esta, creo, todas las épocas la reviven al tiempo que la modifican. A pesar de las similitudes y de que Kant entendió que el modo de conocimiento sensible era el estético, nunca la contemplación estética fue como la especulación teórica –a la que no deberíamos siempre asimilar a la científica, que en muchos casos también es un conocimiento sensible. A la estética la rodeaba el cenagal de los sentimientos y del gusto –lugares de donde no se sale indemne, aunque el daño, casi siempre, pase inadvertido. Nadie valora un teorema en virtud de su gusto; pocos dejan de valorar un cuadro en virtud de la tendencia personal a la que hemos escondido bajo el nombre de estética.

Dos textos sobre Kafka

UN LECTOR EJEMPLAR

Cada 23 de abril se celebra el Día Internacional del Libro, pero conviene no perder de vista que, aunque los libros son importantes para la formación y educación de las personas, lo decisivo son los lectores. ¿Quién hace a quién, el libro al lector o el lector al libro? Una vez más se trata de una relación recíproca, aunque si tuviera que decantarme por una de las dos hipótesis me inclino a pensar que el lector es más determinante. Del mismo que no es tan crucial qué leemos, sino más bien cómo, qué retengamos y a qué lo apliquemos.

Uno de los lectores más extraordinarios del siglo XX fue Franz Kafka (1883-1924), a su vez uno de los escritores más innovadores y relevantes de la literatura del siglo pasado, del que justamente este año se cumple un siglo de su muerte. No es casual: el escritor es inconcebible sin el lector que habita en él. Walter Benjamin indicó que para entender el mundo de Kafka «no hay que perder de vista su manera de leer». Con menos de 20 años, el 27 de enero de 1904, le escribió una carta a su amigo Oskar Pollack en la que podemos leer:

A mi juicio, solo deberíamos leer libros que nos muerden y nos piquen. Si el libro que estamos leyendo no nos despierta de un puñetazo en la crisma, ¿para qué lo leemos? ¿Para que nos haga más felices, como tú escribes? Dios mío, también podríamos ser felices sin tener libros y, dado el caso, hasta podríamos escribir nosotros mismos los libros que nos hicieran felices. Sin embargo, necesitamos libros que surtan sobre nosotros el efecto de una desgracia muy dolorosa, como la muerte de alguien al que queríamos más que a nosotros, como un destierro en bosques alejados de todo ser humano, como un suicidio; un libro ha de ser un hacha para clavarla en el mar congelado que hay dentro de nosotros.

Kafka no empleaba muchas metáforas, pero esta última imagen es exacta: la lectura puede despertar en nosotros aspectos que permanecían dormidos.

¿Qué es la sensibilidad sino nuestra capacidad de reaccionar ante cualquier fenómeno de la realidad? Digamos que se percibe en la medida en que poseemos sensibilidad hacia algo y, aún más, que nuestras respuestas ante los otros y el mundo dependen de nuestra sensibilidad adquirida y desarrollada.

La visión de la lectura de Kafka aquí se opone a dos de las cuestiones que más me preocupan desde hace algún tiempo. Por un lado, el sesgo de confirmación de nuestras ideas a la hora de consumir información, arte, cine, literatura... Es decir, la tendencia a buscar casi exclusivamente aquello que confirma nuestras ideas. Y si es así, ¿quién puede distinguir si son nuestras ideas o nuestros prejuicios? Como consecuencia de lo anterior y de estar enredados en oposiciones binarias de identidades excluyentes, andamos ensimismados, cada vez más lejos de los otros. Y es bien sabido que no hay nosotros sin los otros: no hay mismidad sin alteridad.

Además de confirmación de sí, la dialéctica de la lectura implica la ruptura consigo mismo. Esto sucede cuando la lectura y el arte poseen el poder de cuestionarnos, ponernos en tela de juicio. Si no fuera de este modo, ¿cómo podríamos autocriticarnos y madurar? Sencillamente no llegaríamos a ser lo que somos. En una línea que coincide con la ética de Kant en la anterior carta Kafka sitúa la humanidad por encima de la felicidad, o por lo menos si esta no se encuentra vinculada con la responsabilidad. En el mundo en el que actualmente vivimos con demasiada frecuencia los cantos de sirena de los placeres hedonistas, que tantas veces nos condenan a permanecer en la minoría de edad, nos embaucan y perdemos de vista los fines. Por ello necesitamos libros como hachas clavadas en el mar congelado que hay en nosotros.

Otro amigo de Kafka que lo vio leyendo en su escritorio dijo que le recordaba la figura *Un lector de Dostoyevski*, del pintor expresionista Emil Filla, donde el lector parece haber caído en trance leyendo un libro que todavía sostiene con una mano. Si la lectura no nos altera, ¿cómo puede transformarnos? Y si no puede cambiarnos, como pedía Rilke en el soneto «Torso de Apolo arcaico», ¿para qué el arte? ¿Para entretenernos, para jugar y evadirnos mientras llega la muerte? Sin embargo, la ironía de Kafka, como la de algunos de sus más sabios lectores en nuestra lengua –pienso en Borges, Monterroso, Ferlosio, Aira...– es tan ambigua que no se sabe a ciencia cierta si sufren o simplemente sonríen. La existencia humana posee al

menos esta doble perspectiva trágica y cómica. ¿De qué depende que nos inclinemos hacia una u otra? ¿Acaso la vida no depende de cómo la leemos?

EL PARADÓJICO CASO DE K.

Desde hace algún tiempo me pregunto por qué un escritor, poco antes de morir, habría de querer el fuego para sus escritos. Desde hace algún tiempo me inquieta por qué Franz Kafka pidió, para cuando él se ausentara, que su amigo Max Brod arrojara sus escritos allá donde la ceniza y el silencio suceden al fuego.

Si escribir es, según la audaz metáfora de Paul Celan, arrojar una botella al mar, esperando que alguien, en algún lugar, reciba y acoja en sí esas palabras, ¿cómo se explicaría que una vez arrojadas las botellas pidiera recogerlas, incendiar el mar en el que naufragaban hacia nadie sabe qué destino o lugar? Ciertamente, no deja de ser paradójico. En términos más afines a Kafka, escribir para ir alzando la bandera en el punto más elevado de una solitaria isla, y al cabo de los días y los años prender la bandera.

Nietzsche advirtió que lo profundo necesita enmascararse, por eso comparó la verdad con un personaje del mito de Deméter, Baubó: «¿No será verdad una mujer cuya razón de ser consiste en no dejar ver sus razones?» ¿Cuál fue entonces la guarida, el refugio de Franz Kafka? Quizá nunca lo conozcamos, quizá nunca tengamos la confirmación de quien eligió este extraño acto de despedida, si es que él lo sabía a ciencia cierta.

Alberto Manguel ha arrojado la siguiente hipótesis:

Tal vez, puesto que Kafka se daba cuenta de que si, para un lector, todo texto debe ser inconcluso (o abandonado, como sugirió Paul Valéry), si de hecho un texto puede leerse únicamente porque es inconcluso, dejando un lugar en blanco para el espacio del lector, Kafka quería para sus escritos la inmortalidad que generaciones de lectores han concedido a los volúmenes que ardieron en la biblioteca de Alejandría, a las ochenta y tres obras perdidas de Esquilo, a los libros desaparecidos de Tito Livio, al primer borrador de *La revolución francesa*, de Carlyle, al segundo volumen de *Las almas muertas*, de Gógol, que un pope fanático condenó a las llamas. Quizá por esa misma razón Kafka nunca terminó muchos de sus escritos: falta la última página de *El castillo* porque K., el protagonista, nunca debe

alcanzarla, de manera que el lector pueda continuar para siempre a través de los infinitos niveles del texto.

La hipótesis es osada, pero no es del todo improbable. Kafka no debía de ignorar el caso de Virgilio, en algunos aspectos simétrico al suyo. Sin embargo, se percibe cierta contradicción: mientras en un primer momento se sugiere que ninguna obra se termina, sino que más bien se abandonan, casi al final se sugiere lo contrario, que Kafka no terminó algunos de sus escritos. En mi opinión, si falta la última página de *El castillo*, así como tantas y tantas otras últimas páginas, no es porque Kafka no quisiera escribirlas, es porque no se pueden escribir. Esto es, conocemos la última página que se escribió en tal o cual obra, no la última página, que siempre es ilusoria. Recordemos con Paul Valéry que las obras no se acaban, se abandonan, siendo el final que conocemos uno de los infinitos posibles, nunca el único o definitivo.

Pero esta tarde me atrevería a responder a la pregunta: Franz Kafka ordenó a Max Brod que acabara con sus obras para negar que él fuera Franz Kafka y que había soñado ser un reconocido y tal vez admirable escritor. Franz Kafka quería olvidar a Franz Kafka porque este había engendrado un sueño que el otro no podía cumplir. Optando por destruir sus obras, desataría al fin el vínculo y la esperanza que lo unía al otro.

De este modo nada tendría que objetarle, nada que reprocharle al otro, cuando al mismo tiempo esquivaría otra tremenda frustración, peor aún que la relación de culpa que mantuvo con su padre o las heridas de elegir que se abrían cada vez que se planteaba la posibilidad de contraer matrimonio: no haber encarnado ese sueño, no haber sido lo que alguna vez quiso ser.

Leer

Sobre la película *The Reader* (*El lector*)

El estado totalitario que engendró el nacionalsocialismo alemán de los años treinta, la sustracción total de la libertad en virtud de la manipulación constante por el poder de todos los medios a su alcance y una implacable e incesante propaganda acompañada de violencia, trajo consigo la ofuscación, sofocamiento, endurecimiento o debilitamiento de las conciencias de una considerable mayoría de alemanes. Cuando una ideología se impone de manera totalitaria, aunque no se lleve a cabo por procedimientos tan burdos y terribles como los que se practicaron en la Alemania nacionalsocialista, ¿no supone igualmente la alienación total del ser humano, la obnubilación de su conciencia, su ceguera para distinguir el bien del mal? ¿No corremos el peligro hoy de convertir también el bien –los derechos, la justicia, la educación, la salud...– en algo banal que se debate con tanta ligereza como saña, en permanente campaña electoral, con un discurso propagandístico repetido dirigido solo a arañar votos en la lucha por el poder? Por mucho que se haya avanzado en el terreno de las herramientas técnicas o de los derechos humanos declarados en leyes y proclamas, cada hombre y cada mujer, si no se han transformado internamente de un modo estable y definitivo en un nuevo hombre y una nueva mujer más allá del depredador que todos llevamos dentro, está, hoy como siempre, a la intemperie; y sus miedos ancestrales pueden ser sometidos a la manipulación de los poderes que no buscan su liberación, sino su dominio. Más allá de estas condiciones de fragilidad que todo ser humano ostenta están también formando parte de ella la ambigüedad constitutiva y borrosa del mundo que leemos y los problemas e insuficiencias de nuestra mirada que lo lee. De ahí la eterna lucha entre la luz y la tiniebla. De estos asuntos cruciales nos habla la película *El lector* (*The Reader*) que quiero comentar.¹

¹ *El lector* está dirigida por Stephen Daldry y protagonizada por Ralph Fiennes (el sádico oficial nazi de *La lista de Schindler*), David Kross y Kate Winslet (la de *Titanic*). El guion es

En primer lugar, en toda película basada en un libro, como es el caso, se plantea siempre la cuestión de la traducción de un lenguaje, el literario, al lenguaje del cine. Resulta curioso que, teniendo el cine más recursos como tiene —palabras, imágenes, música—, suele ocurrir que los libros, en vez de ganar pierden muchas veces poder expresivo al ser llevados a la pantalla. Hay que decir que aquí se ha conseguido una traducción bastante lograda, aunque las impresiones no son nunca las mismas cuando vemos una película después de haber leído el libro, ni al revés. En todo caso, lo que interesa aquí es qué lectura podemos hacer de esta película. En segundo lugar, el título de la película, *El lector*, además de exponer cuestiones fundamentales y constantes de la vida del hombre como el amor y el desamor, la culpa y el perdón, el mal y el bien, la razón y el sentimiento, la ley y la moral..., hace referencia a la lectura propiamente dicha. Y plantea una pregunta importante: ¿sirve la lectura para mejorar la condición humana? En tercer lugar, la lectura de una película, como la de cualquier texto significativo, nos lleva a una lectura o relectura del mundo, de nuestro lugar y papel en él, de la representación que nos hacemos del mundo, de los demás y de nosotros mismos y las decisiones que conlleva esa representación, de nuestras elecciones fundamentales. Dicho de otra manera: la película plantea cuestiones de fondo que afectan a la visión que tenemos de la condición humana, una visión hoy borrosa, dispersa y confusa. ¿Es el hombre siempre culpable de sus actos? ¿Qué relación hay entre la culpa y el perdón? ¿Puede mejorar la condición humana el amor? ¿Qué clase de amor? ¿Puede dormirse en el hombre su conciencia hasta el punto de no distinguir el mal del bien? ¿Mejora el ser humano mediante la lectura? Son estas interrogantes y otras colaterales las que plantea esta película con recursos eficaces, incluso impactantes en su armónica factura, y su visión, sea cual sea su lectura, creo que no dejarán a nadie indiferente. La historia comienza en la Alemania de después de la Segunda Guerra Mundial. Michael Berg, el protagonista, ya de mayor (Ralph Fiennes), hojea un libro que le retrotrae a cuarenta años atrás, a mediados de los años 50, cuando era un joven adolescente (David Kross). Michael vuelve a casa del colegio y se siente de pronto enfermo. Entra en un portal vomitando. Una mujer desconocida, Hanna (Kate Winslet) lo ve y le ayuda llevándolo a su casa. Una vez recuperado, Michael busca a Hanna, una mujer hermosa que le dobla la edad, para darle las

una adaptación de David Hare de la estupenda y premiada novela del mismo título escrita por Bernhard Schlink, traducida a 40 idiomas.

gracias. Comienza así una apasionada y secreta relación entre ambos, un fogoso romance doblemente iniciático: ella lo inicia a él en el sexo y él a ella en la lectura. Michael descubre que a Hanna le encanta que le lea, que eso la excita y hace que su relación física se haga más profunda e intensa. Hanna encuentra un inmenso placer en las lecturas que le hace Michael de algunas novelas clásicas. Un día, sin previo aviso ni señal alguna, Hanna desaparece misteriosamente dejando a Michael confuso y desconsolado. Ocho años más tarde, siendo ya estudiante de Derecho, su profesor lleva a toda la clase a presenciar el juicio a unas mujeres acusadas de crímenes nazis y Michael se queda atónito al ver entre las acusadas a Hanna. A medida que durante el juicio se va revelando su pasado, Michael descubre consternado el doble secreto que guardaba esta mujer: uno, su colaboración como funcionaria nazi en los campos de exterminio; otro, que esta mujer no sabe leer, es analfabeta y es por eso que le pedía que le leyera en voz alta. A partir de aquí, la última fase de la historia nos cuenta el dilema moral que se le plantea a Michael respecto a esta mujer, a la que todavía ama de alguna manera y a la vez condena por aquello que está siendo juzgada. En un momento del juicio Hanna es acusada, con otras funcionarias, de ser la responsable principal de las deportaciones de las mujeres que estaban a su cuidado. Para probar su especial culpabilidad se le somete a la prueba de que escriba algo para comprobar si la firma de cierto documento es suya o de otra. Y ella, antes de descubrirse públicamente como analfabeta, carga con toda la culpa, poniendo en evidencia que se siente más culpable por no saber leer que por los crímenes en los que ha colaborado. Esta situación añade aún más zozobra al estado de ánimo de Michael, pues ahora sabe que ella no sabe leer ni escribir y por tanto no pudo firmar nada. En este dilema, Michael decide ayudarla enviándole a la cárcel unos libros y las grabaciones de sus correspondientes lecturas en voz alta. A partir de estas grabaciones Hanna aprende en la cárcel a leer y a escribir por sí sola. El final es trágico. Cuando por fin Michael se decide a ayudarla a su salida de la cárcel para que pueda integrarse de algún modo en una sociedad, la alemana de postguerra –que se siente culpabilizada y horrorizada por los crímenes del periodo nazi– y va a recogerla a su salida, le notifican que Hanna se ha ahorcado en su celda. Para ello, se había subido a los libros que él mismo le había enviado y ella había ido leyendo durante su encarcelamiento. El marco en el que se desarrolla la acción de esta película, como en tantas otras películas sobre el tema, es el de la Alemania nacionalsocialista, la barbarie y sus

consecuencias. Pero no se trata de una película más. En primer lugar, se sitúa en la postguerra, fuera de las siempre efectistas escenas de acción bélica o la crueldad humana de los campos de concentración. Se han celebrado ya juicios, como el célebre de Núremberg, en los que se ha juzgado a los altos responsables del holocausto y los alemanes se están haciendo conscientes de los hechos terribles ocurridos durante los años de Hitler en el poder y dándose cuenta de que de alguna manera han sido todos cómplices, asumiendo cierta culpabilidad colectiva. Como dice un estudiante en la película «Había miles de campos... todo el mundo lo sabía». A partir de 1945 empiezan a producirse películas y a difundir toda clase de discursos dirigidos a esa toma de conciencia, como parte también del proceso de «desnazificación» auspiciado por los aliados y los nuevos gobernantes de Alemania. En este proceso se incluye el gesto del canciller Willy Brandt arrodillándose públicamente frente al monumento al holocausto en el gueto de Varsovia. Hay, por tanto, una relectura de la historia reciente que los alemanes son en cierta manera obligados a hacer. En segundo lugar, la película enfoca toda esta problemática desde un punto de vista más personal e íntimo que otras sobre el tema, por lo que si cabe resulta más lacerante y demoledora. Los protagonistas, Hanna y Michael, representan a la vieja y la nueva generación, la que está marcada por el crimen y la que hereda, sin culpa, esa carga colectiva. ¿Cómo vivir con esa carga? ¿Cómo perdonar los pecados de nuestros propios padres? ¿Como conjugar los afectos personales con las culpas colectivas? ¿Contribuye esta historia con su presentación descarnada y ambigua, como es la propia vida, a expulsar los demonios de la nación alemana? ¿Puede comprenderse al criminal sin herir a la víctima? No puede resultar extraño que tanto la novela como la película produjeran una enconada e inevitable controversia. Como ocurrió también con el informe Eichmann, de Hanna Arendt, también en esta historia se pone en evidencia el tema de «la banalidad del mal». Una historia sobre la verdad y la mentira, la guerra y la reconciliación, la fuerza y la debilidad de la palabra, la inocencia y la culpabilidad, la autenticidad y la alienación. Una historia a la vez conmovedora e inquietante, un drama tremendo tratado con delicada brillantez. El ambiente general de la sociedad alemana envuelve a Michael y Hanna, la pareja protagonista: el dolor, el daño, la ira, el sufrimiento, el rencor, el castigo y el perdón. Emociones contradictorias entre dos experiencias iniciáticas: una, al sexo y al amor, en Michel, ante una mujer que le abre las puertas de la vida y le hace cambiar de forma brusca y dramática

su percepción del mundo; otra, la de Hanna, ante quien la inicia en el mundo casi mágico de la lectura y le abre las puertas de su muda soledad. Hanna, analfabeta, aprende a leer literatura sin que haya sabido leer su propia vida, adormecida su sensibilidad y conciencia por un régimen totalitario y criminal al que prestó sus servicios. Misteriosa y bella, a la vez ambigua y atormentada, tan hosca como necesitada de amor, lo mismo se emociona escuchando un coro de niños en una iglesia como se muestra fría e imperturbable ante las acusaciones del tribunal que la juzga. Los dos protagonistas intentan justificar su escape de la responsabilidad que el momento, las circunstancias y su relación les reclama, la de enfrentarse de verdad con su propia vida. Una, indiferente con su pasado; el otro exigiendo respuestas que solo él ha de darse. La película *El lector* nos recuerda ante todo lo endebles y lo frágiles que somos, nuestra falta de carácter, de ética profunda, el poco temple con que vivimos inmersos en nuestra existencia cotidiana. Nada parece protegernos de nuestra soledad y nuestra falta de verdad y nos dejamos arrastrar por nuestros deseos inmediatos placenteros, nuestros miedos y nuestra falta de respuesta ante el poder o ante el amor. ¿Es amor la relación apasionada que mantienen los protagonistas? ¿Dónde empieza y dónde termina la culpa de las personas? ¿Y la de los colectivos? ¿Cómo es posible establecer la responsabilidad cuando hablamos de hechos terribles que, para ser llevados a cabo, necesitaron de la colaboración de miles de individuos? ¿Qué hacer cuando la persona se ve atrapada entre fuerzas opuestas que, literalmente, la dejan inmóvil y anulada? ¿Qué es sentir vergüenza por lo que se ha hecho o se ha dejado de hacer? Los dos protagonistas expresan en toda su profundidad eso que Hanna Arendt llama «la banalidad del mal»; especialmente Hanna, la protagonista, y que no es sino una falta de conciencia, de vergüenza, de verecundia: imperturbabilidad por los errores o pecados cometidos, falta de pundonor, de honradez, encogimiento y cortedad para afrontar las consecuencias de nuestros actos, deshonor, falta en suma de dignidad humana. Hay otra cuestión que plantea, con originalidad y crudeza, la película *El lector*: ¿Para qué sirven los libros, su lectura? ¿Con qué fin se adquiere una cultura, en el sentido habitual de la palabra? ¿Contribuye esta adquisición a hacernos mejores de lo que en el fondo somos? Cuando Hanna purga su condena por una acción que en realidad no fue de su entera responsabilidad, declarándose culpable por vergüenza, no de su complicidad con los crímenes nazis, sino de su analfabetismo, la vida le está ofreciendo la oportunidad de saldar una deuda

con los muertos, aunque estén ya muertos para siempre. ¿Quién puede hacerles justicia a los muertos, si no se la hacen los vivos en su propia conciencia? Hanna ha aprendido a leer en la cárcel, pero, ¿sabe ahora leer mejor el mundo y su vida? ¿Ha tomado conciencia del mal que ha causado? ¿Qué es eso de la banalidad del mal? Hanna Arendt en su informe sobre el juicio al nazi Adolf Eichmann pone en evidencia cómo cuando la conciencia es constreñida por el poder del Estado y adormecida por la propaganda hasta hacerla desaparecer, el mal se vuelve banal. La banalidad del mal es la consecuencia del sometimiento de la conciencia personal a un poder que se justifica en una ideología totalitaria que impide pensar y anula la conciencia. Esa anulación proviene de la falta de libertad. Para tener conciencia del mal, la persona tiene que ser capaz de elegir y hacerse personalmente responsable de sus actos. Dice Hanna Arendt en su informe que Eichmann tenía la plena certeza de que él no era lo que se llama un *innerer Schweinehund*, es decir, un canalla en lo más profundo de su corazón; y en cuanto al problema de conciencia, Eichmann sentía que hubiera llevado un peso de remordimiento de conciencia en el caso de que no hubiese cumplido las órdenes recibidas, las órdenes de enviar a la muerte a millones de hombres, mujeres y niños, con la mayor diligencia y meticulosidad. En Hanna, la protagonista de nuestra película, el analfabetismo es un síntoma de algo más hondo: el miedo y el placer de ser leído por otro. Resulta llamativo que se sienta responsable y avergonzada de su analfabetismo y sin embargo sea totalmente insensible en relación con su participación indirecta en el holocausto. Las respuestas en el juicio —«es que no se podía hacer otra cosa», «es que no había sitio para todas»... — ponen en evidencia la banalidad del mal que denuncia Arendt, que aparece aquí con otro aspecto importante: ella cuidaba realmente —el *Sorge* de Heidegger— a las judías, sí, pero como objetos, como alguien del servicio doméstico que limpia el polvo de los jarrones de una casa que no es suya y de la que no se siente dueña ni responsable. En realidad, Hanna es consecuente y coherente, auténtica, se podría decir en algún sentido también heideggeriano: estaba sirviendo a un «orden» determinado. Peores son, desde luego, sus compañeras, que en el juicio tratan de echar sobre ella una culpabilidad que en realidad comparten (es tremenda la imagen de una de ellas haciendo ganchillo y mirando cínicamente a Hanna mientras la están juzgando). En sus respuestas al «por qué» del juez, Hanna se remite a los motivos confundiéndolos con causas y convirtiéndolos así en algo inapelable. Si preguntamos por qué llueve, podemos

contestar con referencias al grado de humedad, a la presión o a la temperatura, que son las causas que producen la lluvia y de las que en absoluto nos sentimos responsables como personas. Hanna confunde motivos con causas, pues esta transformación es la que realiza todo régimen totalitario: convertir el mundo humano en un entorno natural en el que lo que decide el poder es tan inapelable como los factores que causan la lluvia. La banalidad del mal es esta confusión de causa y motivo por parte de una persona que ha dejado de serlo porque ha perdido su conciencia, porque ya no vive en su casa —*ethos*—, sino en una casa ajena en la que se limita a obedecer sin asumir ninguna responsabilidad. La banalidad del mal viene de haber perdido la vergüenza, la conciencia de la culpa, pues ésta se ha proyectado fuera: no soy yo quien ha elegido el mal, sino otro; yo solo he cumplido órdenes. La conciencia moral presupone la libertad de elegir y la asunción de la responsabilidad sobre las consecuencias de esa elección y, aún más, la vigilancia crítica sobre el desarrollo de esas consecuencias y, más allá aún, el examen de nuestra conciencia, la autocrítica de nuestra acción y decisión. Si falta todo esto desde el principio, ¿cómo puede haber arrepentimiento? «El arrepentimiento es cosa de niños», dice Adolf Eichmann en un momento de su juicio. Es posible: tal vez porque los niños vienen al mundo con una conciencia virgen que luego puede ser adormecida o endurecida hasta hacerla prácticamente desaparecer. De aquí lo terriblemente peligroso que resulta poner nuestra libertad en manos de otro poder ajeno a nuestra conciencia, del Estado sobre todo, pues no solo el mundo se despersonaliza y se arrastra hacia la banalidad del mal, sino que entra en la senda del olvido y la impunidad por el mal causado. Y a partir de todo esto, podemos preguntarnos: ¿Qué es la lectura, para qué nos sirve? ¿Le sirve a Hanna la lectura como rito de iniciación, de purificación, de escape o de concienciación? Hanna no sabe leer, pero no solo libros, sino fundamentalmente su lugar en el mundo, su responsabilidad como ser libre. Explica, con gesto de no comprender a los jueces y con la espantada naturalidad de no ser comprendida, que no liberó a las prisioneras de un edificio en llamas porque su tarea consistía precisamente en impedir que escaparan. ¿No es obvio que hizo lo que tenía que hacer? ¿Es esto inocencia? ¿Podemos descargar nuestra responsabilidad en un poder anónimo que nos dicta lo que tenemos que hacer? «¿Qué hubiese hecho usted en mi lugar?», le pregunta la juzgada al juez. Y sin embargo se avergüenza de no saber leer ni escribir, y prefiere agravar su inculpación antes de poner en evidencia su analfabetismo. «La barbarie

prevaleció —dice George Steiner— en la tierra misma del humanismo cristiano, de la cultura renacentista y del racionalismo clásico. Sabemos que algunos de los hombres que concibieron y administraron Auschwitz habían sido educados para leer a Shakespeare y a Goethe, y que no dejaron de leerlos». ¿Sirven las lecturas, las humanidades, para hacer más humano al ser humano? Cuando Michel la visita en la cárcel y le pregunta si ha aprendido algo, Hanna le contesta: «Sí que he aprendido, chico; he aprendido a leer». ¿Qué significa esta respuesta llena de satisfacción en Hanna? ¿Ha superado su complejo? ¿Ha encontrado una manera de escapar del mundo al que tiene que enfrentarse? ¿Puede evadirse de su responsabilidad refugiándose en la ficción de los libros? ¿No es esto lo que nos transmite la escena del final con la imagen de las piernas de Hanna subida a los libros para ahorcarse? ¿No es el suicidio su definitiva evasión de la responsabilidad que le atañe como ser humano libre? Leer no es un acto neutro. Ni lo escrito lo es ni su lectura tampoco, pues el lector puede elegir leer o no leer lo escrito. Tanto en el acto de selección de lo que leemos como en la intención y forma de leerlo hay un compromiso ético. En el cuerpo central de la cinta, asistimos a las clases de derecho —la asistencia al juicio de los alumnos con su profesor es una clase más— en donde se cuestiona la obligatoriedad de obedecer a una ley injusta. ¿No se pone aquí en evidencia, a través de este drama humano, las limitaciones del derecho positivo: bueno es aquello que dice la ley promulgada por el poder de cada momento? ¿Puede prescindir el hombre de su conciencia personal para actuar libre y responsablemente ante el bien propio y ajeno? ¿No resuena aquí la voz de Ifigenia en la *Antígona* de Sófocles, dirigiéndose a su «fuero interno, al amenazado santuario de su yo moral? ¿A qué medios no acudí para defender mi más íntimo yo? ¿Habré de apelar a la divinidad para que haga un milagro? ¿No tengo fuerzas en la profundidad de mi alma?» La película *El lector*, insisto en ello, plantea cuestiones muy serias en relación con la ética y en particular en relación a la lectura. ¿Sirve la lectura para hacer mejores a los seres humanos? Es la misma pregunta del *Protágoras* de Platón: ¿puede enseñarse la virtud? Todo el proyecto de la Ilustración tenía como foco la labor de la escuela y en la escuela el aprendizaje de la lectura ha sido siempre la base para acceder a la cultura. Pero a partir del siglo XX han ocurrido cosas que hacen dudar del papel de la lectura, de la escuela y el de la misma Ilustración en la mejora del ser humano. La primera de ellas es la barbarie vivida en el siglo pasado. Tanto el holocausto de nacionalsocialismo como los crí-

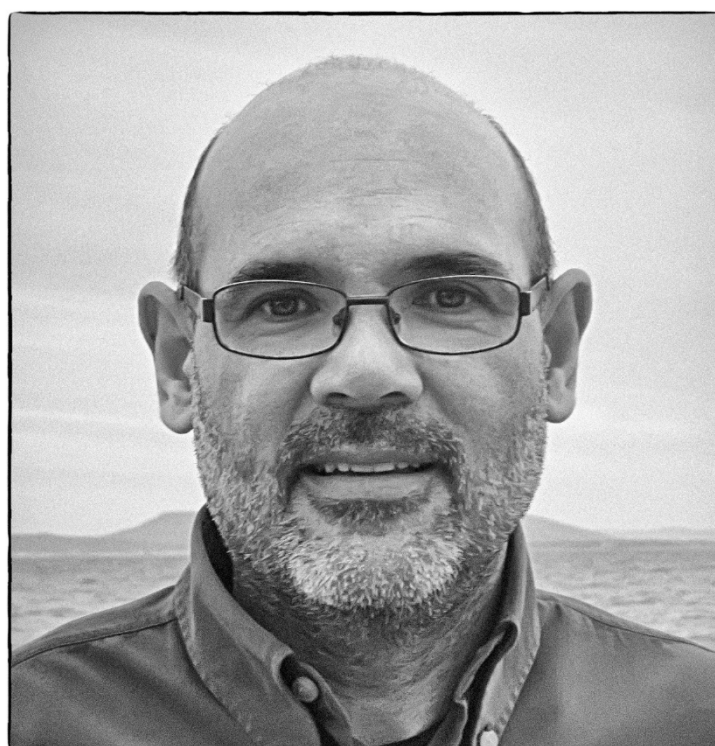
menes de Stalin o los Gulags de la URSS comunista nos llevan a preguntarnos, ¿de qué sirve la ilustración? Porque como bien dice George Steiner, los crímenes fueron planificados y ejecutados no por salvajes sin cultura, sino por gente ilustrada. ¿No son las ideologías que auspiciaron estos regímenes totalitarios del nacionalsocialismo y el comunismo derivaciones de la propia Ilustración? ¿No es el nacionalsocialismo una consecuencia lógica de la versión naturalista de una «razón instrumental» (Horkheimer), de un Nietzsche o un Comte? ¿No es el comunismo la consecuencia natural del materialismo dialéctico y el marxismo que hacen del Estado una representación absoluta de una razón naturalista que admite solo un mundo material? Como se pone de manifiesto en la película que vengo comentando, las lecturas que escucha la protagonista, primero de su amante y que ella acaba leyendo por sí misma después, no le sirven para tomar conciencia de su participación cómplice en la barbarie ni la hacen arrepentirse de ello, pues para ella no son más que ficción, entretenimiento, evasión, vivencias de un mundo virtual, inexistente. Parece que los seres humanos, hombres y mujeres, tenemos esa facultad de vivir o revivir interiormente en mundos imaginados o pensados sin que ello tenga nada que ver con nuestra realidad concreta, totalmente ajenos a nuestra acción en el mundo real. Y también al revés: vivir nuestra vida en lo exterior sin que ese vivir afecte a nuestra conciencia y a nuestra propia interioridad. De estas reflexiones se pueden derivar dos cuestiones: Una primera, ya mencionada, es si la lectura —o alguna clase de lectura— sirve para mejorarnos como seres humanos. ¿Es la lectura algo neutro al que se puede aplicar un simple criterio de cantidad pensando que cuanto más se lea mejor? ¿O se necesita establecer criterios y realizar una selección? ¿Quiénes y con qué criterios hacen la selección? Y aun en el caso de una buena selección, ¿basta con la lectura para que la conducta del hombre mejore? Tal vez la lectura pueda contribuir a una representación más amplia, fidedigna y mejor del mundo, pero ello no implica que lleve consigo una conducta acorde y congruente con tal representación. La protagonista, como tantos otros seres humanos como nosotros aunque sea en ámbitos no tan terribles y dramáticos como los que ella vive, se nos muestra como una especie de hipócrita inconsciente que padece un tipo bastante común de fariseísmo que la hace incapaz de reconocer el bien y el mal en la realidad y que sin embargo le hace vibrar en lo que escucha, lee o predica. Como en la parábola del *Upanishad* indio del ciego y el tullido, la lectura le hace tal vez ver más claro y más lejos, incluso más hondo, pero

no la mueve a que eche a andar hacia aquello que vislumbra como meta acertada. El segundo hecho histórico es la invasión de las nuevas tecnologías. ¿No convierten estas nuevas tecnologías al libro en algo obsoleto y a la lectura en una actividad inútil que pertenece ya al pasado? ¿Tenemos que olvidarnos en la postmodernidad de las pretensiones de la Ilustración? Las nuevas tecnologías han producido una explosión de información al alcance de todos –gratis, pero sin amor–, mostrándose, en cuanto a la cantidad de información producida y distribuida, inmensamente más eficaz que la lectura de libros. A ello se une que estas tecnologías exigen mucho menos esfuerzo y constancia para estar al día: basta un clic y estamos conectados a una gigantesca biblioteca universal. La conexión a esa enorme masa de información, más allá de lo que tiene de consumo inmediato, evasión y diversión, ¿se convierte también automáticamente en conocimiento y comprensión del mundo en que vivimos? Ni la escuela ni la sociedad en general –la producción y distribución que realiza la industria cultural – ha tomado todavía nota de esta nueva realidad y sus posibles consecuencias. ¿Vale la lectura para algo más que servir de instrumento a la Máquina para la producción y el consumo, el entretenimiento y la evasión? ¿Responde a necesidades antropológicas básicas –despertar y formar la conciencia humana dormida– o se trata de un mero instrumento funcional que ha servido y sirve circunstancialmente a las necesidades socio-económicas de producción y consumo? Porque para leer un *wasap*, depositar un voto, manejarse en las redes sociales, con el *smartphone*, la televisión y el ordenador, basta desde luego con una alfabetización superficial y funcional; pero si la lectura debe servir para despertar y desarrollar la conciencia del ser humano, hay que tomarla más en serio. Y tomarla en serio, considerarla desde el punto de vista de nuestra estructura antropológica primordial, es decir, en su significado ético. La situación actual es que vivimos en una sociedad sobreinformada sobre la que cae un permanente diluvio de información a la que no sabemos dar cauce ni empleo. Y, por otra parte, la diversidad y velocidad con que se produce esa información configura también una sociedad confusa, una auténtica Babel, en la que las mismas palabras y su uso espurio ponen en entredicho la existencia y sentido de un mundo empalabrado y apalabrado, de una realidad con sentido. Esta realidad actual de una «sociedad líquida» (Zygmunt Bauman) inundada por un diluvio permanente de información confundida con la propaganda, en la que la casa del hombre se va convirtiendo en un espacio ocupado por cosas, en no-lugares (Marc

Augé) en los que impera el desarraigo, la desorientación y el sin sentido, es la que exige precisamente un replanteamiento riguroso de la lectura. La lectura, amenazada por la inconsistencia, la insubstancialidad y banalidad de una información apenas distinguible de la propaganda que todo lo inunda, se hace más necesaria que nunca como invitación a mirar el mundo con ojos críticos y realizar una toma de conciencia.

Teatro





Moisés Galindo.
Empuriabrava, febrero de 2020
(fotografía de Edu BARBERO).

La cota 220

El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación [...]. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Julio CORTÁZAR, «Casa tomada».

El punto de no retorno de un agujero negro se conoce como horizonte de sucesos. Una vez se sobrepasa ese punto, la gravedad es tan fuerte que ni siquiera la luz puede escapar de ella. Lo más chocante es que un astronauta que lo cruzara no se daría cuenta de ello. No hay ningún rito de paso que señale el cruce de un umbral o un horizonte de sucesos.

James LOVELOCK, *La venganza de la tierra*.

PREFACIO

A pesar de su empuje y fuerza, de cómo se ha ido urdiendo la devastación, no retrocederán. Es una decisión firme, largamente meditada, que asumen con todas las consecuencias.

Hoy se han marchado los últimos habitantes —sus vecinos lo hicieron tiempo atrás—. Cuando por los adoquines resquebrajados de la calle han oído deslizarse sus maletas hasta el vehículo que los pondrá a salvo, un denso silencio se ha apoderado de Irene y George, que han decidido resistir hasta el final en esa pequeña casa situada en el extremo de una urbanización, ahora prácticamente desmantelada por el devenir de los acontecimientos. Es como si todo se hubiera trastocado. Ya no consiguen recordar cuándo o cómo empezó todo, o si en realidad, es solo un sueño con forma de pesadilla del que deberían despertar. A veces piensan que son unos perturbados o unos lunáticos que viven encerrados en una especie de delirio

apocalíptico que nunca acaba de llegar, o que ya sucedió sin que nada ni nadie lo advirtiera. Pasó. Fue el inicio, si es que se puede hablar de un principio, cuando de lo que se trata es de un lento y paulatino envenenamiento de todo.

ACTO 1

(Atardecer. Porche de una pequeña casa de la costa. Jardineras y tiestos con tierra pero sin plantas, como si hubiesen existido en un pasado reciente. En el centro, una mesa y dos sillas de exterior muy deterioradas. Sentados en ellas, la mirada perdida en el horizonte, George e Irene, todavía con gafas de sol y vestidos con viejos chándales deportivos. George lleva puesta una gorra con las iniciales NYC. Caras tristes, pelo canoso, entre cuarenta y cincuenta años. Una pareja a la que, fácilmente, se la podría confundir con dos hermanos. Pobre iluminación. Un sonido de sirena a lo lejos. Se oye traqueteo de maletas y el cierre del portón de un vehículo que arranca y desaparece al instante. Silencio).

GEORGE. Ya solo quedamos nosotros. *(Se quita las gafas del sol y saca de un estuche las habituales y se las pone. Las de sol las guarda en el mismo estuche).*

IRENE. No hay marcha atrás. *(Se quita las gafas de sol y las guarda en otro estuche).* Pero de eso hace mucho tiempo. No pusimos demasiada atención a los signos.

GEORGE. Los signos. *(Repite la palabra alargando las sílabas).*

IRENE. Este silencio. Estas gafas de sol. Estos chándales remendados. Estas jardineras muertas. Este cielo despoblado. Este aire tan denso. Este vacío.

G. Sí, este vacío. Pero, sobre todo, este silencio. Como una afilada sombra que se cierne.

IRENE. Que ya advino.

GEORGE. Sin ser del todo conscientes de los signos. O, precisamente, el estupor de su evidencia hizo posible que nos arrojáramos a sus brazos tan alegremente.

IRENE. El no retorno. *(Se levanta y entra en la casa. Se oyen sonidos de cazos y vasos, y cómo repite dos veces el nombre de Ett).*

GEORGE (*como si hablara solo. Hay una ventana abierta y se oye un rumor de carreras dentro, como una persecución*). Cuando las buganvillas se arremolinaban por el arco de columna a columna. Cuando el jazmín desprendía ese aroma de rocío y mañana. Cuando los vencejos sobrevolaban como flechas los aleros de forma tan escandalosa... (*Se quita la gorra y se rasca compulsivamente la cabeza hasta hacerse sangre. Al observar su uña roja para y se vuelve a poner la gorra. Dirige la mirada hacia el horizonte*). Cuando los libros no escritos no pesaban en la estantería ahora vacía. Por ejemplo, *La Cota 220*, que durante tanto tiempo había imaginado y que ya no... (*Se vuelve a oír dentro de la casa como unas carreras y una especie de pequeño aullido parecido al de un bebé o un perro lobo*). Cuando salir de este recinto para ver a la familia o los amigos era aún un horizonte posible, antes que el colapso y las grandes marchas lo acelerara todo de forma inexorable...

(*El interior de la casa queda en silencio e Irene regresa al porche con una vieja propaganda de supermercado en una mano, y en la otra una vela que coloca en su lado de la mesa. Se hace una cola recogiendo el pelo con una goma. Empieza a leer las páginas del folleto*).

IRENE (*continuando el monólogo de George*). Cuando una propaganda de viajes, una factura o ese texto imaginado tuyo tenían sentido.

GEORGE. Sí. (*Quiebra la mirada y la dirige, primero, a los ojos de ella y, después, al folleto*). Pero eso ocurrió después de todas aquellas gaviotas muertas y de que los coches quedaran ancorados en las calles como barcos en dique seco.

IRENE (*absorta ahora en las páginas*). Tantas clases de... y qué precios... Toda la gente... Principalmente en verano cuando la saturación... Parece que haya pasado un millón de años y tan solo hace... (*Acerca un poco más la vela*). Todavía puedo sentir el metálico vuelo del aire acondicionado filtrándose por los aparadores y acariciando los cuerpos sonrosados y oleosos de ese ejército de ...

GEORGE. En verano. Sí, cuando nos encerrábamos y no salíamos de casa salvo para pasear con Ett.

IRENE. Pero después (*levanta la vista del catálogo y mira a George, como pidiendo su aprobación*) también en primavera, otoño o invierno.

GEORGE. Cuando ya no había estaciones y todo se convirtió en un mismo magma de tiempo impredecible.

IRENE. Sí, algo parecido a cuando no había continentes y la superficie de la tierra era toda una. Como si estuviéramos regresando a ello.

GEORGE. A partir del no retorno. Esa muesca invisible y misteriosa que lo alteró todo. (*Y redirige su mirada a un cielo que, poco a poco, empieza a tatuarse de estrellas, y donde asoma el aura de una luna creciente*).

IRENE. También nuestras vidas.

(*En ese momento empieza a soplar una ligera brisa que apaga la vela. Irene cierra el folleto y lo deja sobre la mesa. Redirige también su mirada hacia el firmamento. Silencio*).

GEORGE (*sin bajar la mirada*). Desde que se fueron no hemos sabido nada de ellos. Ni de nadie. Aunque trataron de convencernos.

IRENE (*sin bajar la mirada*). Pero nosotros ya lo habíamos hablado. De eso hace tiempo. Es como un proceso. Respirar y pararnos. Vencer al miedo con tanta gratitud. Aceptando.

GEORGE. No podemos escapar. Y ellos tampoco. Tan solo es cuestión de tiempo.

IRENE. Pero lo olvidamos.

GEORGE. Sí, te haces la ilusión de que no es cierto. De que existe un día en que pasamos el Rubicón sin que nadie lo advirtiera. Tan solo Ett...

IRENE. Una casualidad. Aunque dejarse morir de aquella manera... (*Bajando la mirada hacia George*). ¿Te acuerdas? El viaje y los nervios, aquellos ojos transparentes e inmensos implorando piedad, que lo liberáramos de su gélido confinamiento y lo lleváramos de vuelta a casa, lejos de esa fábrica de bienestar o pasaje... Y luego, al regresar aquí, como si nada; su vida de caricias y rutinas mientras nosotros tardamos semanas en recuperar el aliento.

GEORGE (*bajando la mirada y dándole a Irene la mano*). Pero algo pasó entonces, estoy convencido, por extraño que parezca; como si nos hubiera cedido el testigo de lo inevitable.

IRENE. Nuestras familias, los vecinos, el accidente ... Desde lo de Ett ya nada fue igual.

GEORGE (*retirando suavemente la mano de Irene y volviendo a mirar el horizonte*). Está ligado a nuestra suerte y él lo acepta; como nosotros, lo veo en sus ojos ámbar. Él lo sabe, y también lo que sucederá; incluso a nosotros; lo sabe desde entonces.

(*El viento, poco a poco, arrecia y se oye claramente cómo los cabos de los barcos golpean sus mástiles. En la lejanía un reloj da la hora*).

IRENE. Es el de la isla. Cada vez que lo oigo pienso que será la última vez.

Tan cerca y tan lejos. Quizás allí hay alguien; como nosotros.

GEORGE. Alguien que resiste.

IRENE. Que no abandona.

GEORGE. Que también intuyó estos momentos.

(Dentro se oye como una especie de trotecillo alegre y un rasgar de tejidos acompañado de un débil aullido. Irene se levanta y entra en la casa. Más penumbra y silencio. George también se levanta y pasea por el porche arriba y abajo. A la vez que el viento se hace cada vez más violento, las estrellas y la luna ceden su sitio a un cielo cada vez más oscuro y amenazador. Relámpagos en el horizonte que anuncian tormenta. George se aprieta la gorra para que el viento no se la lleve. Irene vuelve a salir al porche con dos vasos de whisky y los pone encima de la mesa).

IRENE. Los últimos tragos de la botella.

GEORGE. Su regalo antes de emprender la marcha.

IRENE. Tampoco de él sabemos nada.

GEORGE. Su regalo. Ese sabor a turba, a tierra perfumada por la sal del viento que tanto le gustaba disfrutar junto a nosotros. En esta casa. También junto a Ett.

IRENE. Pero nos queda su bondad y su risa. Ese tic al toser como si le picara siempre la garganta. Todos los caminos que hicimos juntos.

GEORGE. Y el último poema que nos dejó junto a la botella (recita):

*la prisa
los años de encierro y de codicia
de ir a ninguna parte
como un alud que nos arrastra
al centro del desastre
yo me paro.*

IRENE. Siempre su candor. Su paz. Su ser ahí. Aceptándose y aceptándonos. Su libertad.

GEORGE. Pero coincidió con lo de Ett...

IRENE. Fue la primera de las crisis. Quizás una coincidencia. Aunque lo más probable es que Ett lo advirtiera a través de él.

GEORGE. Sí, yo también lo creo. Un conducto transmisor involuntario. Quizás, pero es una locura pensar que ha recogido y almacenado de forma inconsciente la devastación durante todas sus caminadas.

IRENE. Que eran muchas. Trece pares de botas y seis mochilas.
(George intenta encender la vela, pero es imposible debido al viento. Después de un segundo intento desiste. Se miran. Levantan los vasos y brindan).

IRENE y GEORGE. Salud.
(El eco del cristal coincide con el sonido del reloj de la isla a lo lejos. De nuevo un silencio prolongado que se rompe por los fogonazos de los relámpagos y el bramido de la tormenta cada vez más cerca. Entre el silencio y el estrépito se percibe un rumor. Como si se deslizara algo por el agua que se acerca. Irene y George prestan atención a su sonido).

IRENE. Quizás el de la isla...

GEORGE. O un último cormorán desorientado y obligado a hacer una parada de emergencia. O uno de los patos que antiguamente se colaba en la piscina y ahora, de regreso, la busca inútilmente.

IRENE. Su instinto de salvarse que, ahora, tampoco sirve.
(Los dos, como si se hubieran puesto de acuerdo, beben de sus vasos).

GEORGE. ¿Te acuerdas?

IRENE. Sí. Y de los barcos que en procesión salían por la bocana del puerto los fines de semana.

GEORGE. Y de los equipos de piraguas que hacían sus estancias y se entrenaban en los canales.

IRENE. Podría ser uno de ellos... Pero de eso hace tanto tiempo... Antes de que surgieran todas aquellas gaviotas y se tuviera que cerrar también el aeropuerto, y luego aparecieran muertas en las calles, en los patios de los colegios, en los terrados y balcones, en los umbrales de edificios y casas.

GEORGE. Ah sí, el aeropuerto; la insignia del lugar junto a sus canales. Todo aquello por lo que empezó a domesticarse esta ciénaga y estas tierras de cultivo bajo el asfalto.

IRENE. Es una historia conocida. Y su límite. El momento en que se traspasa el ecuador y el reloj empieza a girar al revés reapropiándose de todo lo esquilado.

GEORGE. El bosque corre, las fuentes se secan, el mar se precipita, el cielo amenaza con cubrirnos de esporas venenosas.

IRENE. Hasta aquel día lo normal había sido respirar. Fue igual que un seísmo. Segundos de réplicas y pánico que fueron de extremo a extremo del mundo. Y el desconcierto y miedo posterior que duró meses. Hasta olvidarnos...

GEORGE. Nadie lo detectó. Tampoco las gaviotas que empezaron a desaparecer. Como muchos animales, árboles y plantas. Su silencio. Su ausencia. Algo impreciso. Sutilmente impalpable.

IRENE. Algo cambió entonces. También nosotros.

(Dentro se oyen, otra vez, carreras y algún mueble que se tumba. De golpe, otra vez el silencio).

GEORGE. Ett.

IRENE. Sí. Cada vez le cuesta más volver al equilibrio. Por eso nosotros... El mar...

GEORGE. Pero estamos juntos. Por lo menos, todavía.

IRENE. Los tres. Hasta el final.

(Después de un relámpago extrañamente brillante retumba un trueno cercano. Al poco empieza a llover con fuerza. El viento arrecia todavía más. Irene y George cogen los vasos, los apuran y se disponen a entrar en casa. La lluvia inclinada por las ráfagas de aire está a punto de calarlos y tumbarlos. Rápida y abruptamente cierran la puerta antes que el agua y el viento se cierna y golpee aún con más violencia el porche).

ACTO II

(Interior de la casa. Cocina y comedor en un mismo espacio. Una pequeña chimenea con un fuego casi apagado y un recipiente metálico en el centro. Al fondo se ven dos puertas. No hay electrodomésticos. Todo parece antiguo y en desuso. Irene y George aparecen sentados alrededor de una mesa redonda. La vela, ahora encendida, les ilumina parcialmente la cara. George se levanta y comprueba que la puerta de entrada está bien cerrada, mientras en el exterior se oye llover con insistencia. Vuelve a poner whisky en los vasos y los deja encima de la mesa. Se sienta enfrente de Irene y la mira con cariño y pesadumbre. Ella levanta el vaso y bebe. Después lo hace él. Los dos, a la vez, desvían la atención hacia la ventana y se quedan absortos a raíz del temporal. La lluvia golpea con fuerza el exterior del porche hasta dejarlo totalmente

inundado mientras el viento presiona los cristales hasta hacerlos vibrar. Después, silencio).

IRENE. Cada vez está más cerca.

GEORGE. Primero fue la Primera Línea de Mar, después la Segunda, y ahora ya se nota su perfume a la vuelta de la esquina. Es cuestión de días o de horas.

IRENE. Eso nunca se sabe.

GEORGE. Al principio pensábamos que sería como lo del aire y la respiración, algo súbito y terrible que no volvería a repetirse.

IRENE. Una advertencia.

GEORGE. Pero luego ya vimos que no se trataba solo de las intermitentes convulsiones provocadas por la gangrena o envenenamiento de casi todo lo que nos rodeaba.

IRENE. Cada vez más aleatorio e imprevisible. Sin calendario posible.

GEORGE. Parece que lo hayan tomado todo. Menos este bastión. Y, quizá, algo en la isla...

(Justo en ese momento, solapándose en sus palabras, se vuelve a oír la campana del reloj. Los dos beben otro trago).

IRENE. ¿Tienes miedo?

GEORGE. Sí. ¿Y tú?

IRENE. Solo por Ett. El no comprende, pero sabe. Además, temer pertenece al reino de la ficción.

GEORGE. Ya, pero... *(Apura el vaso y lo deja con un golpe seco en la mesa).*

IRENE. ¿No es suficiente? ¿No te conformas? Piénsalo. Todo es más sencillo de lo que parece. Respira...

GEORGE. Quizás. Pero entonces el futuro...

IRENE. Palabras que no existen salvo en tu imaginación.

GEORGE. Como *La Cota 220*. Ese no-libro que, sin embargo, es tan real como cualquier otro.

IRENE. Qué hermoso título, si no fuera porque... *(Mira a George a los ojos como si quisiera transmitirle la verdad de sus palabras).* ¿Pero quién sabe? Es una posibilidad entre otras.

GEORGE. La misma que poder abrir la puerta, dar un paseo hasta la playa, contemplar las calles repletas de turistas, cómo sus oleosas y sonrosadas figuras se mezclan con el perfume del mar y la intensidad de un cielo cada vez más incandescente. Y no hablo de memoria ni recuerdos.

IRENE. ¿Por qué no? Pasó. Quizás está pasando ahora mismo también, pero en otra... Como en *La Cota 220*.

GEORGE. Sí, en Narvik

IRENE. Esa segunda oportunidad que le brindas a F. G. M., el padre, y a su hijo; tu padre.

GEORGE. Especialmente a su hijo, que murió sin poder imaginarlo.

IRENE. Aunque lo deseaba en el fondo de su corazón. Como un regalo en diferido que le haces.

GEORGE. Reescribir su historia. Obligarla a otro cumplimiento que, quizás, existió también sin que nadie sospechara. Que la imaginación nos procura. Como mundos paralelos que misteriosamente se cruzan e interfieren.

IRENE. Justo ahora es un punto de intersección. Cuando lo narras. Pues en el fondo tiene mucho que ver con nuestro presente. Ya que podría ser otro. Estar sucediendo también.

GEORGE. Otras posibilidades. Otros mundos. Aceptar nuestra indeterminación. Amar. Lo único que cuenta. Respirar y aceptarlo.

IRENE. A pesar del fracaso.

GEORGE. Sobre todo por eso.

(George, como queriendo teatralizar la escena, se levanta y va a lo que parece ser una librería casi vacía. Tan solo un par de diccionarios parecen resistir el paso del tiempo. Hace amago de coger uno de ellos, pero al final medita y regresa a la mesa. Vuelve a sentarse. De una de las habitaciones cerradas llega un aullido casi imperceptible que hace que los dos dirijan la mirada hacia ella).

IRENE. Ett.

GEORGE. Será que lo intuye.

IRENE. Sí. Desde hace mucho tiempo, antes que nosotros.

GEORGE. Se asusta de la lluvia y el viento, principalmente del viento.

IRENE. Se le pasará. No completamente. Siempre acaba sucediendo así.

GEORGE. Menos aquel día, cuando empezó todo y tuvimos que llevarlo al hospital.

IRENE. Lo hemos hablado y estamos de acuerdo en eso. ¿Verdad? Vivir así no puede durar demasiado.

(La vela se apaga y, por unos momentos, todo queda a oscuras, salvo la chimenea con sus rescoldos casi consumidos. George vuelve a encender con una cerilla la vela).

GEORGE. A pesar de estar cerradas (*George señala a las ventanas*), el viento se filtra por toda la casa. Ya solo nos quedan dos diccionarios para frenar el frío.

IRENE. El fuego. Eso también enerva a Ett. No estaba acostumbrado.

GEORGE. Sí, no podemos dejar que se apague. Aunque sean la posibilidad de todos los libros hay que hacerlo por el frío.

IRENE. Tenerlo a raya. Pero antes, vuelve a explicarme la historia. Por qué *La Cota 220* y no *La frontera invisible* o *Regreso a Narvik*.

(*George hace un gesto de asentimiento y se acaricia la nuca. Luego apoya el puño en los labios y medita. Como dándose tiempo a pensar lo que dirá a continuación. Silencio*).

GEORGE. No es un título mío. Se puede encontrar en los libros de historia.

IRENE. Aun así, es muy bonito y triste. Como el nombre de un dios de la nieve, o un reino legendario situado en los confines del mundo.

GEORGE. Sobre el que nunca escribiré.

IRENE. Un no-libro sobre los anaqueles vacíos. ¿Lo ves?

GEORGE. Sí, pero de otra forma a la habitual: así. (*George se toca la sien con el dedo índice*).

IRENE. Nunca se sabe cuál de las dos formas es mejor. Aunque irreal, porque le falta esa pátina de hu-ma-ni-dad (*y pronuncia la palabra separando conscientemente las sílabas y enfatizando su dicción*). Un libro en potencia es un mayor desafío. Y debemos conformarnos con su misterio. Con el enigmático mundo que nos plantea.

GEORGE. Como ellos, los protagonistas.

IRENE. El padre y el hijo. Y los otros, los que fueron a Narvik.

GEORGE. Aunque no sucedió en verdad fue una posibilidad para los dos primeros. Una supuesta realidad, por decirlo de alguna manera, parecida a la de los otros; los que sí estuvieron: X, Y, y Z.

IRENE. Como una segunda oportunidad en el mismo momento que nuestra guerra incivil acababa y su suerte ya estaba echada.

GEORGE. La famosa despedida en la frontera que tantas veces había soñado el hijo. Reescribir también la historia. Hacer que su padre, junto a su hermano, esta vez la cruzara para no regresar a donde le esperaban para ajustar cuentas pendientes. Una muerte segura.

IRENE. Otra forma de literatura que no se ajusta a los hechos, pero que por la realidad paradójica quién sabe si...

GEORGE. La posibilidad de que el hijo lo mantuviera con vida y en el futuro, quizás, pudieran reencontrarse. Tener un padre junto a él en los momentos decisivos de la vida como yo lo he tenido. Es por eso que invento. Para que no se sienta tan solo.

IRENE. Continúa.

GEORGE. La guerra. El paroxismo de las ideas y las armas. Los odios. La vorágine del momento. Decidir si tu poder está por encima de una vida. Las implicaciones y venganzas.

IRENE. Que siempre afectarán a la familia. Sobre todo al hijo, tan pequeño, y que después sueña con ... Sí, igual que tú.

GEORGE. Con que su padre cruce la frontera junto a su hermano y los otros fugitivos a los que durante tantos años perdí el rastro.

IRENE. Como si se los hubiera tragado la tierra o, sencillamente, no existieran.

GEORGE. Todavía peor. Como si al padre lo hubiesen dejado a los pies de los caballos. Como si ese *paradero desconocido* (*George pronuncia estas palabras con rotundidad*) de la Causa contra ellos hiciera al padre todavía más culpable. (*Y de golpe se calla consciente de que la realidad se ha impuesto, cuando se trataba de reescribirla*).

IRENE. Pero regresemos a la frontera. Al «día D».

GEORGE. Cuando el hermano del padre lo sujeta con fuerza, tira de su pantalón de peto mientras X, Y y Z observan a distancia ya fuera del alcance de las bombas. Y lo arrastra entre gritos y lloros donde no lo buscan.

IRENE. Porque la esposa y el hijo han quedado del otro lado.

GEORGE. Confiando en que en un futuro podrán volverse a ver de nuevo. Abrazarse sin miedo.

IRENE. Tanto miedo en la familia. Tantos años conviviendo con él. El tema de este no-libro.

GEORGE. Ahora sí que entramos en otro ámbito, en otra dimensión. Un mundo paralelo que la imaginación y tu consentimiento hacen posible.

(*George se levanta de la mesa. De forma impulsiva se precipita hacia la puerta para asegurarse de que está cerrada mientras Irene lo mira desconcertada. Después se dirige hacia una de las puertas y escucha. Silencio. Después regresa a la mesa y se vuelve a sentar. Ha dejado de llover, pero el viento continúa golpeando el porche y la casa. De nuevo se oyen truenos en la lejanía*).

GEORGE. Parece que se aleja. Por ahora.

IRENE. Ya sabes que es un espejismo. Desde hace tiempo estas bruscas oscilaciones son la norma. No hace mucho, también aquí, las largas colas de migrantes hacia el Norte eran reales. Como en tu historia, pero en otro sentido y por otros motivos. Esperaban salvarse. Pero ahora ya es solo cuestión de tiempo. De ganar tiempo. De ver hasta dónde se puede llegar. Seguir avanzando sin más.

GEORGE. Pero nosotros nos paramos.

IRENE. Sí, nosotros ya hicimos nuestra apuesta. Pero mejor continúa.

GEORGE. No sé. Parece como si todo volviera a repetirse. De golpe otra forma de la misma historia se hace realidad. El anaquel adquiere volumen misteriosamente.

IRENE. Siempre es así. Los mismos hechos con rostros diferentes. Oleadas sucesivas de un mismo devenir. Los diferentes reflejos de la nada o las múltiples reverberaciones del prisma de la realidad. Todos en todo o al revés.

GEORGE. Lo invisible de tan visible. Pero que sentimos siempre como un *déjà vu*. Algo recurrente. Cíclico. Como una legión de sombras o de espectros que se encarnan y luego desaparecen.

IRENE. Siempre un recomenzar. Los desastres: las pandemias, las guerras, las grandes marchas, las fronteras.

GEORGE. Igual que en aquella época. Donde el padre decide dar el paso junto a su hermano y exiliarse. Como los demás compañeros. Otro país, otra lengua, otras costumbres. La incertidumbre de no saber. Los campos de refugiados esperando su confinamiento, clasificación y distribución según las necesidades e intereses del momento.

IRENE. Pero ellos no lo saben.

GEORGE. Ahí se inicia todo. En el momento que pierdes tu libertad y tu identidad se tambalea. Que la diferencia entre haberse quedado y cruzar la frontera no es tan evidente. A partir de ahí comienzan a sospechar que ya todo es posible y no hay marcha atrás.

IRENE. Así, esta segunda oportunidad que le brindas al padre y a su séquito (*Irene pronuncia esta palabra con visible ironía*) es una quimera, una falsa oportunidad, otro campo minado parecido al que abandonan.

GEORGE. Sí. Un nuevo inicio. La posibilidad de ver las cosas desde otra cara del prisma.

IRENE. De que, quizás, el hijo pueda ser feliz.

GEORGE. A lo mejor. Aunque al final siempre desemboca en la misma realidad: alguien desaparece, se ausenta, o muere.

IRENE. Así es siempre.

GEORGE. Pero en el campo, tras las alambradas, cuando duermen sobre la arena de la playa y el frío atenaza sus cuerpos, cuando el hambre regula hasta el más pequeño de sus actos, cuando la fiebre dicta la diferencia entre continuar vivo o morir; ya han sido sustraídos de parte de su humanidad.

IRENE. Como si fueran rehenes de la historia. Una clase de subespecie.

GEORGE. Sí. Estábamos hartos de verlos antes, cuando aún existía el móvil o la televisión. En tantos países lejanos o cercanos. Siempre las mismas imágenes a lo largo de los siglos. Creyéndonos indemnes.

IRENE. Las mismas expresiones en sus rostros multiplicándose hasta el infinito. Carreteras atestadas de gente y los cuerpos abandonados de los que ya no resisten. Suciedad, sabañones, mocos. Pero, sobre todo, miedo. Las lágrimas de los niños al bajar de las embarcaciones, o haciendo cola con unos padres desesperados ante soldados armados que les impedían cruzar, alimentarse, o regresar a sus casas, hospitales o cementerios destruidos. Como un círculo infernal con sus verdugos conocidos.

GEORGE. En el caso de nuestros hombres, la maquinaria de la burocracia en el recinto de confinamiento dirigiendo la suerte de los internos. Su arbitrariedad decidiendo separar a los hermanos y al grupo de *compañeros* (*George remarca esta palabra con sarcasmo*) por los diseminados campos que existen de extremo a extremo de la frontera.

IRENE. Con eso no contaban.

GEORGE. Y eso complica la historia, pues cada vez es más difícil seguirles la pista.

IRENE. Supongo que la imposibilidad de saber en relación a unas vidas que, de forma abrupta, desaparecen del radar de la búsqueda.

GEORGE. Como si no hubieran existido. Nada en los archivos. Desaparecidos sin más en el fragor de la 2.^a Gran Guerra. Es el caso de X, Y y Z. Al contrario del hermano, del que existe documentación rastreable en relación a sus terribles experiencias y, también, contactos epistolares con la familia.

IRENE. Pero nuestro interés reside, sobre todo, en el padre. Un hombre que, en un momento dado, decide hacerle caso a su hermano, y abandonar a la familia cruzando la frontera.

GEORGE. Sí. Después de meditarlo pensó que solo una decisión drástica lo acercaría al final de todo, bueno o malo. Y acepta después de varios requerimientos alistarse en la Legión Extranjera mientras dure la contienda. Como los otros compañeros...

IRENE. Esa es la gran novedad. Aunque no tanto si, como dices, se trataba de una persona que en su país, entre otras funciones y cargos, había sido consejero de Defensa y se había presentado voluntario para ir a luchar al frente.

GEORGE. De la 60.^a Brigada Mixta a un lado de la frontera, a la famosa 13.^a Medio Brigada de la Legión Extranjera en la otra. Y en tan poco tiempo. Un contrato para toda la campaña. El embarque en un puerto rumbo al Sur. La dura instrucción en el desierto de la que sobrevivió.

IRENE. Justo el azar de vivir en esa época.

GEORGE. La mala suerte de nacer en ese momento y no en otro. Como nosotros. Aunque también ahora... De nuevo un callejón sin salida.

IRENE. Igual que el padre y, en cierta forma, también el hijo y la familia.

GEORGE. Que esperaban un paréntesis. Un tiempo de separación hasta que las cosas se calmaran.

IRENE. Como tantos en su época o ahora en la nuestra, aunque por causas diferentes; el largo camino hacia ninguna parte.

GEORGE. Imposible imaginarlo por muchos ideales que tuvieras. Continuar la guerra cambiando de escenario. Defender hasta el final la causa. Más allá de la familia, de ellos mismos; batirse contra el monstruo.

IRENE. El combate por la libertad.

GEORGE. Por eso, entre otras cosas, el alistarse de todos ellos. Su reencuentro en una causa común. Las penalidades del desierto y el regreso al continente. El duro entrenamiento en las montañas para aclimatarse a los rigores del Norte. Entre las penalidades de los campos y los nuevos uniformes de la 13.^a Medio Brigada de la Legión Extranjera tan solo pasó un año.

IRENE. Reinventarse buscando una nueva identidad.

GEORGE. Junto a sus camaradas, la mayoría luchadores de su mismo bando que, ahora, aportaban experiencia y agallas en esta nueva guerra.

IRENE. Narvik. La Cota 220.

(George se levanta y coge uno de los diccionarios. Arranca las primeras páginas y las coloca, junto a unos cuantos palos que todavía hay en el cesto de mimbre,

en un fuego mortecino. Con ello logra avivarlo y regresa de nuevo a la mesa. Acaricia con cariño a Irene y se sienta).

GEORGE. Narvik. Donde los destinaron a todos. Menos al hermano que permaneció en el continente.

IRENE. Al padre, a X, Y, y Z.

GEORGE. Sí, a todos. Fueron las órdenes, los acuerdos de cooperación entre aliados. El monstruo que quiere engullirlo todo; país tras país. En el caso concreto de Narvik, para proteger el mineral de hierro destinado a la maquinaria de guerra. Había, pues, que conquistar el puerto y destruirlo.

IRENE. ¿Lo imaginas? El miedo, la angustia de saber que tienes muchas posibilidades de morir tan lejos de tu hogar y tu país.

GEORGE. El horror de experimentarlo a medida que avanzan con el barco por el estrecho fiordo. Que tras la belleza de las nevadas montañas, del gélido y traslúcido aire, del blanco de las cumbres reflejado en el cobalto de las aguas, se van aproximando a su destino; a su límite.

IRENE. Los esperan.

GEORGE. Sí. Saben de la Brigada de Cazadores. Que para llegar a Narvik han de tomar la Cota 220 que está defendida por nidos de ametralladoras. Todos los del batallón de la 13.^a Medio Brigada de la Legión Extranjera son conscientes de ello. De las órdenes. No hay marcha atrás para el padre, ni para X, Y, y Z que detrás de los tanques que los protegen hasta llegar a la playa, corren hacia las escarpadas montañas bajo una lluvia de balas y explosiones.

IRENE. En cierta forma, aquí empieza la segunda vida para todos ellos.

GEORGE. Justicia poética, especialmente para el padre.

IRENE. Un nuevo sentido para el hijo que nunca llegará a descubrir.

GEORGE. Que los mismos que patrullaban las calles donde nació después de la sublevación y que ostentaban el poder, son los que ahora atraviesan el helado arroyo y trepan por los riscos nevados entre las detonaciones de las ametralladoras. No serán ellos quienes tomen la Cota 220, pero sin sus vidas no hubiera sido posible conquistarla, ni tampoco llegar hasta Narvik.

IRENE. Pero entonces, tampoco...

GEORGE. No, tampoco en esta otra guerra... Pero por lo menos está ese monumento con sus iniciales en ese cementerio situado en los confines del mundo. Un hermoso lugar custodiado por imponentes árboles donde se

diseminan por el césped las tumbas de los soldados. Y en el horizonte, una montaña parcialmente nevada, tan parecida a esa cota que nunca llegaron a pisar.

IRENE. Algo con lo que el hijo pudiera aferrarse a la vida en ausencia del padre. Una ilusión.

GEORGE. Un libro no escrito.

IRENE. Que no se puede ver en el anaquel.

GEORGE. Pero que existe. De eso estoy seguro. Como la 13.^a Medio Brigada de la Legión Extranjera, las ametralladoras, la Cota 220 o Narvik.

IRENE. Es obvio que viven. No ha sido una alucinación.

(Ahora es Irene quien se levanta, va hasta la librería, coge el diccionario y arranca unas cuantas páginas. Las pone en el fuego junto a un par de maderas procedentes de una vieja silla destartada que hay junto al cesto de mimbre. Luego regresa a la mesa donde George la espera para finalizar la historia. Antes, sin embargo, se ha quedado mirando la fotografía del cementerio de Narvik que hay expuesta en uno de los anaqueles vacíos, justo el que hay al lado de los diccionarios).

GEORGE. Las dos caras de una misma moneda: el diccionario y la fotografía. Sus iniciales grabadas en una piedra que yo solo alcanzo a ver.

IRENE. Esta historia. La posibilidad de ser, o su contrario.

GEORGE. Los mundos que se superponen, se alternan y se cruzan. Pero también que colapsan y dicen basta.

IRENE. Como el nuestro.

(Silencio).

ACTO III

(La casa. Interior. Irene y George en la misma mesa. El fuego de la chimenea casi apagado. Detrás de una de las puertas del fondo se oye rascar y como un gemido apenas audible. Luego, silencio).

GEORGE. Ett empieza a estar nervioso.

IRENE. Quizás tiene frío. Ya no es como antes cuando anticipaba los cambios. Ahora ya es demasiado aleatorio. No tienen lógica. Y es por eso que la mayoría de los seres desaparecieron de la zona hace tiempo.

GEORGE. De aquí. Otra zona de exclusión. Sí, pero con mayores dimensiones. Ya no se trata, por ejemplo, de Prípiat, Futaba, Detroit, o la isla

de Vozrozhdenie. Ahora casi todo ya son áreas de exclusión. También la nuestra.

IRENE. Como un efecto en cadena.

GEORGE. No solo el mar. La tierra yerma. Los pocos bosques aún en pie perseverando también por el oxígeno.

IRENE. El efecto inverso. El aire que nos falta. Tantos momentos de pánico cuando las réplicas, cada vez más frecuentes, nos dejan sin aliento.

GEORGE. Es por eso que Ett no lo resistirá la próxima vez. Y nosotros tampoco.

IRENE. Tanta codicia.

GEORGE. Traspasar esa línea invisible.

(Vuelve a sonar el reloj de la isla. Los dos permanecen atentos y en silencio. Sonríen).

IRENE. Es verdad, quizás no estemos solos.

GEORGE. Todavía hay alguien que resiste. Que no se da por vencido.

IRENE. No como nosotros.

(El viento que hasta entonces parecía concederles una tregua, de golpe, se vuelve colérico; acompañado de un extraño y metálico rumor de fondo que nunca antes habían escuchado procedente de un mar cada vez más próximo. Como un animal herido que los acecha. Como si sus aguas hubieran desbordado los canales y se abrieran paso por las calles y edificios. George se acerca a la puerta de entrada, mira a Irene y, sin mediar palabra, desafiando al viento y a la lluvia que vuelve a caer con fuerza, sale al porche y desaparece en medio de la tormenta. Irene, que no le ha dado tiempo a detenerlo ni hablarle, se pone las manos en la cabeza y contiene la respiración. Después de un largo silencio se oyen pasos en el agua. George regresa entrando rápido en el porche y en la casa. Visiblemente empapado cierra con fuerza la puerta y se sienta en la mesa después de sacudir su ropa. Vuelve a oírse, esta vez más fuerte, las rasgaduras procedentes de una de las puertas del fondo que permanecen cerradas. Irene se levanta, va hacia ella, y apoya la cabeza para intentar saber. Después de unos segundos, regresa a la mesa).

IRENE. Sabe que se acerca, y ya nada puede detenerlo.

GEORGE. Ya había tomado la Primera y la Segunda Línea, pero ahora también la Zona Portuaria, la Gasolinera, la Capilla de la Virgen, y las casas de nuestros vecinos que, aunque ya no vivan, están aquí mismo. En cuanto a la isla...

IRENE. Si dejamos de oír el reloj es que...

GEORGE. Los siguientes somos nosotros.

(Justo en ese momento se escucha su tañido. Un sonido amortiguado por la extraña nebulosa de agua, viento y aparato eléctrico).

IRENE. Quizás escuchamos el último cuarto. El silencio que permanecerá tras la inclemencia. Porque es necesario decir basta en algún momento, rendirse a la evidencia. También la soledad de no poder estar acompañados.

GEORGE. Primero el seísmo del aire, quedarnos petrificados y sin aliento. Luego los contagios cuando todo estaba yermo. Y finalmente, el paroxismo de los elementos; los reequilibrios de una tierra y un cielo que se defienden con unas y dientes contra nosotros.

IRENE. Las consecuencias de no virar de rumbo, de no querer renunciar. Muy pronto las tres R se quedaron obsoletas. En realidad, se trataba de otra cosa.

(George se levanta, coge el diccionario y arranca diversas páginas que deposita en el fuego junto a los últimos palos del cesto de la leña. Luego regresa a la mesa).

GEORGE. Justo en esa época tuvimos, quizás, la última oportunidad de progresar retrocediendo, de caminar juntos cediendo parte del dominio.

IRENE. De percibir los signos y hacerles frente con valentía y piedad.

GEORGE. Como cuando el contagio; esa nueva peste que, de alguna manera, nos dibujó lúcidamente el camino durante meses en tantos aspectos.

IRENE. Esas otras inteligencias.

GEORGE. Sí. Marcando con clarividencia las cartas a preservar y los descartes necesarios; las pautas a seguir.

IRENE. Pero al final, con total indiferencia.

GEORGE. Con la neutralidad de un dios sin miramientos que apela a la responsabilidad.

IRENE. A corroborar y responsabilizarnos de nuestras propias evidencias.

GEORGE. Pero no lo hicimos, y por eso ahora...

IRENE. Finalmente no dependía de nosotros.

GEORGE. O sí. Quizás siempre y en cualquier circunstancia depende de nosotros.

IRENE. Aunque no lo sepamos.

GEORGE. Aunque no lo sospechemos. Aunque lo olvidemos.

IRENE. El olvido de todo lo que somos.

GEORGE. Como los libros no escritos. Las acciones no ejecutadas que persisten, circulan invisibles en esa otra historia no documentada; que transita paralela a la nuestra como una más de las posibilidades. Esos huecos en los anaqueles, su vacía presencia, son también toda la serie de medidas y actos que entonces no adoptamos.

IRENE. Cuando era posible revertirlo, si es que alguna vez existió tal probabilidad desde el inicio de los tiempos.

GEORGE. El olvido.

IRENE. El fuego.

GEORGE. La rueda.

IRENE. El excedente. La pérdida de confianza. El predominio.

GEORGE. Nunca el otro, lo otro como uno mismo.

IRENE. En el fondo siempre fue una cuestión nuestra. Y lo sabíamos.

GEORGE. Para lo que me queda en el convento... Aquí se resume parte de nuestra filosofía.

IRENE. «La Cota 220» podría ser el resumen. Una guerra siempre inacabada.

(Entre el estrépito de truenos, agua y viento parece escucharse como un lamento procedente de la isla. La humedad y el perfume del mar cada vez más cercano empieza a filtrarse por las puertas y ventanas de la casa, empapando su superficie y muebles. El fuego se apaga. Irene y George, a lado y lado de la mesa, se dan las manos como si se saludaran o despidieran).

IRENE. Deberíamos haber oído ya el reloj. El silencio y la furia se abrazan y se amplían.

GEORGE. Cuando revienten la entrada ya solo nos quedará franquear una de las puertas y acariciar a Ett.

IRENE. Acabar con decencia.

GEORGE. Juntos.

IRENE. Como fue desde el principio.

GEORGE. Cuando todavía ignorábamos que el aire o la tierra no eran tan solo un concepto que nos pertenecía; palabras de las que podíamos disponer, pero sin vida.

IRENE. Que todo a nuestro alrededor respira.

GEORGE. Conspira para que lo aceptemos con naturalidad.

IRENE. Sin estridencias.

(Una sorda detonación, seguida de una extraña vibración se apodera del exterior y, en seguida, como la implosión de un silencio infinitamente pesado,

tan denso que su onda expansiva oprime los materiales de la casa y los cuerpos de Irene y George, que han de sujetarse a la mesa para no caer y muestran claros síntomas de no poder respirar. Aun así, a pesar del miedo, aprovechando la pequeña tregua antes del asalto final, se miran con complicidad, como indicándose cuál es ahora el camino a seguir).

IRENE. Ahora sí, están a las puertas.

GEORGE. Es el momento.

IRENE. Ha sido una vida plena. Más de lo que imaginé. Más de lo que nunca hubiera esperado.

GEORGE. Unos seres con suerte. Una belleza que nada ni nadie podrá arrebatarnos.

IRENE. De un momento a otro tomarán la casa. Es la otra cara del silencio.

GEORGE. Antes de que eso ocurra vayamos a refugiarnos a la habitación.

IRENE. Ya está todo preparado. Encima de la cama, acurrucado como siempre, Ett nos espera.

GEORGE. Desde hace rato nos aguarda para que le demos, también a él, su medicina...

IRENE. Como un entrar en la sangre.

GEORGE. Como un abandonarse al misterio.

(Irene y George, a pesar de la inercia que los arrastra hacia fuera, hacia el exterior, se dan la mano y avanzan juntos hacia la habitación. Se miran y, a la vez, miran la casa; las estanterías con los libros no-escritos, la mesa donde hasta ahora habían permanecido, el fuego ya apagado. Al llegar a la puerta se detienen. Y de espaldas, en la oscuridad, se les oye decir...).

IRENE. Entremos

GEORGE. Qué curioso. En cierto modo entrar ahí es como querer tomar la Cota 220.

(Los dos traspasan la puerta y desaparecen en silencio. A continuación, estalla un ruido gutural in crescendo semejante a un barco antiguo vapuleado por la tormenta o a un continuo derribar de árboles en el bosque. Se lo podría confundir con el lamento de un animal o la respiración de un moribundo. Quizás el regreso de un fantasma del pasado).

Traducción





Serie de sellos postales de la República Portuguesa emitida en 1924 para conmemorar el IV centenario del nacimiento de Luís de Camões.

A una señora que rezaba el rosario

Traducción métrica y nota introductoria de JUAN LUIS CALBARRO

NOTA INTRODUCTORIA

A diferencia de la tradición castellana, para la que la redondilla es una estrofa de cuatro versos de arte menor de rima consonante y abrazada (abba), en la métrica portuguesa se llama *redondilha* al verso de cinco –la redondilla menor– o siete sílabas –la redondilla mayor–. (Para su medida, deberemos tener en cuenta que los tratados portugueses denominan sus versos por el número de sílabas poéticas de que se componen solo hasta la última tónica, mientras que en nuestra tradición –como en la italiana– contamos una y solo una sílaba átona más (exista o no como sílaba gramatical) tras la última tónica. El resultado es que en portugués se denominan pentasílabo y heptasílabo respectivamente los versos que en España llamamos hexasílabo y octosílabo). El nombre de la *redondilha*, no obstante, se aplicó también por extensión a las canciones compuestas mediante combinaciones de este tipo de verso breve.¹

La poesía cancioneril ibérica del siglo XV empleó con profusión este tipo de verso, que se mantuvo en paralelo al italianizante endecasílabo durante todo el siglo XVI y los siguientes. La poesía lusa hizo pronto uso de la estrofa conocida como *quadra* o *trova*: una combinación de cuatro *redondilhas* mayores (versos octosílabos) de rima consonante abrazada o cruzada –equivalente en cada caso, por tanto, a la redondilla y a la cuarteta castellanas– y que habitualmente se completaba en sí misma. Con el tiempo, los poetas lusos, pese a mantener el respeto por los límites sintácticos de las trovas, empezaron a combinarlas en series más o menos largas de estrofas. Atrave-

¹ Barbara SPAGGIARI, «As Redondilhas de Luís de Camões: texto e tradição», en Soledad Pérez-Abadín Barro et alii (eds.), *Entre Italia, Portugal y España. Ensayos de recepción literaria*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2021, pp. 217-228; p. 217.

sado el Atlántico, la *trova* mantuvo en Brasil la norma de que el poema sea monostrófico y, por tanto, condense su mensaje en solo sus cuatro versos octosílabos.

Camões empleó a menudo este modelo estrófico en sus poemas líricos *menores*, más ágiles y próximos a lo jocoso y a lo epigramático. Es el caso del conocido por su primer verso, «[*Peço-vos que me digais*]», que leí por primera vez en una preciosa tirada especial de 110 ejemplares numerados y firmados por el editor de *As mais belas redondilhas de Camões escolhidas por José Régio* (1963), bajo el título «A uma senhora que rezava por unas contas»,² y cuyo esquema métrico corresponde desde el primer manuscrito conocido a cinco dobles trovas abrazadas (*abbacddc*). En este hermoso poema, el padre de la lírica portuguesa retoma el tema de la mujer que *mata* con su belleza, oponiendo su actitud devota al hiperbólico estrago que causa entre sus admiradores y jugando con la paradoja y la dilogía en un claro antecedente del conceptismo. Lúcia Vasconcelos y Marina Pestana señalaron esa faceta paradójica y trovadoresca de la lírica camoniana en la que la «muerte de amor» es «condenación y gracia simultáneamente» para una voz lírica que «vivía y moría del mismo amor».³

El texto pertenece al corpus verificado del poeta y tenemos el primer testimonio de su existencia en forma manuscrita en el *Cancioneiro Verdelho*, descubierto hace bien pocos años, con el título «*De Luis de Camões a hũa senhora muito fermosa vendo a estar rezando a hũa igreja*».⁴ Se publicó por primera vez en la edición príncipe de las *Rimas* (1595)⁵ titulado «*A hũa senhora, que estava rezando por hũas contas*»; aquí el editor desglosó las trovas dobles que lo componen, quedando el texto distribuido en diez estrofas de cuatro versos (*abba*). Tomo prestada la transcripción del original de la minuciosa edición crítica de Barbara Spaggiari, que remite al manuscrito Verdelho y elude las estandarizaciones, banalizaciones e interpretaciones bas-

² [Luís Vaz de CAMÕES], *As mais belas redondilhas de Camões*, selección de José Régio, ilustraciones de Alice Jorge, Júlio Pomar, Lima de Freitas y Rogério Ribeiro, Lisboa: Artis, 1963, pp. 15-17. (El volumen que manejo, no obstante, carece de la numeración y firma anunciadas, aunque, en contrapartida, cuenta con la firma y fecha en portada de su comprador: «Díaz-Faes/ Coimbra, Dez. 1967», quien también alumbró alguna página en blanco con la copia de una canción del marqués de Santillana; podría tratarse de la escritora asturiana María Teresa Díaz-Faes Fernández, 1927-1984).

³ Luís [Vaz] de CAMÕES, *Líricas*, selección, introducción y notas de Lúcia Vasconcelos y Marina Pestana, Porto: Lello & Irmão, 1980, p. 50.

⁴ CV, 81r.

⁵ [Luís Vaz de CAMÕES], *Rhythmas de Luis de Camoes divididas em cinco partes*, edición de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, Lisboa: Manoel de Lyra, 1595, 144v.

tardas introducidas por los diversos editores de Camões entre los siglos XVI y XX.⁶ En cualquiera de sus versiones, el poema es jugoso y espléndido; con mi traducción métrica espero haber trasladado al español al menos una pequeña parte de su encanto.

⁶ [Luís Vaz de CAMÕES], *La lírica de Camões. 2. Redondilhas*, edición crítica de Barbara Spaggiari, Genève: Centre International d'Études Portugaises de Genève, 2021, pp. 298-299.

DE LUÍS DE CAMÕES A UNA SEÑORA MUY HERMOSA, VIÉNDOLA REZAR EN UNA IGLESIA

Os pido que me digáis,
esas preces que rezasteis,
si son por los que matasteis
o por vos, que así matáis.
Si son por vos, son perdidas:
pues ¿cuál será la oración
que otorgue satisfacción,
señora, por tantas vidas?

¡Cuántos vienen –y expulsáis–
solo vida a demandaros...!
¿Cómo Dios ha de escucharos,
si vos a nadie escucháis?
No podéis ser perdonada
con manos tan de sicario:
que, si en una va el rosario,
en la otra traéis la espada.

DE LOIS DE CAMOËS A HŨA SENHORA MUITO FERMOSA VENDO-A ESTAR REZANDO EM HUÃ IGREJA// Peço-vos que me diguais,/ as orações que rezastes,/ se foraõ por quem matastes,/ se por vós que asi matais./ Se saõ por vós saõ perdidas:/ que qual será o coração,/ que seja satisfaçom,/ Senhora, de tantas vidas?// Que se vedes quantos vêm/ a só vida vos pedir,/ como vos ha Deus d'ouvir,/ se vós naõ ouvijis ninguem?/ Naõ podeis ser perdoada/ com mãos a matar taõ promptas:/ que se nũa trazeis contas,/ na outra trazeis espada.//

Si decís que encomendando
a los que matasteis vais,
si rezáis por quien matáis,
¿cómo es que matáis rezando?
Que, si en el acto de orar
las manos al cielo alzarais,
por Dios no las levantarais;
las alzarais por matar.

Y cuando cerráis los ojos
tan arrobada en la fe,
se cierran los del que os ve:
ya jamás sufrirá enojos.
Pues, si así han de ser tratados
los que os miran cuando oráis,
son las horas que rezáis
las horas de los finados.

Se dizeis que encomendando,/ os que matastes andais,/ se rezais por quem matais/ pera que matais rezando?/ Que se na força do orar/ levantais as mãos aos çeos/ não nas ergueis pera Deos,/ erguei-las pera matar.// E quando os olhos çerrais/ toda enlevada na fee,/ cerran-se os de quem vos vée,/ pera nunca verem mais./ Pois se asy forem tratados/ os que vos veem quando orais,/ as horas que então rezais,/ são as horas dos finados.//

En fin, que, si sois servida
de que al fin tantos no expiren,
no recéis para que os miren:
miradlos por darles vida.
Y, si queréis excusar
estos males que causasteis,
revivid a quien matasteis
y no tendréis que rezar.

Pois logo se sois servida/ que tantos mortos não sejaõ,/ não rezeis onde vos vejaõ,/ ou vede para dar vida./ Ou se quereis excusar/ os trabalhos que causastes/ resuscitai quem matastes:/ não tereis por quem rezar.

A. ROBERT LEE

Península: poesía de España y Portugal

Traducción de NATALIA CARBAJOSA

SEVILLA: UNA Y LA MISMA

In memoriam, *Gobain Ovejero Zappino*

SEVILLA. SEVILLA

Conoces lo esencial.

Andalucía. Al-Ándalus

Flamenco. Plaza de Toros. Gazpacho.

Las ciudades, Granada, Córdoba, Málaga.

Los cuadros, Murillo, Velázquez, Picasso.

El poema de Lorca, la guitarra de Segovia.

Escuchas *Il Barbiere di Siviglia*.

Pasas de Rossini al original de Beaumarchais.

Muchas. Una y la misma.

TIEMPO Y CIUDAD

Entra en la expansión arquitectónica de Sevilla.

Boundary of City. La Muralla de la Ciudad.

Entra en la geometría de la creencia.

El mito griego de Hércules por descubrir. El culto romano a Júpiter.

SEVILLE: ONE AND THE SAME/// SEVILLA. SEVILLE// *In memoriam, Gobain Ovejero Zappino*//
You know the staples./ Andalucía. Al-Ándalus./ Flamenco. Plaza de Toros. Gazpacho./ The
cities, Granada, Córdoba, Málaga./ The canvases, Murillo, Velázquez, Picasso./ Lorca's
poem, Segovia's guitar./ Listen to *Il Barbiere di Siviglia*./ Switch from Rossini to Beaumarchais
original./ Many. One and the same.// TIME AND CITY// Enter Sevilla's span of architecture./
Boundary of City. La Muralla de la Ciudad/ Enter geometries of belief./ Greek Heracles-
myth for discovery. Roman Jupiter worship./

La cruz de la cristiandad. La media luna del islam. La Estrella de David.
Entra en el desfile de gloria y sombra.
Comercio, puerto, archivo, mezquita, período cristiano.
Las Américas. Pogromo. Corral de esclavos. Oro colonial.
Entra en la Exposición de Sevilla, 1992 y la nueva Europa.
Muchas. Una y la misma.

EL REAL ALCÁZAR

El castillo real de Sevilla, la fortaleza real de Sevilla.
¿Cómo no sentirse embelesado?
Patios ajardinados de cuatro esquinas. Huerto. Patio.
Pasillos de galería, setos simétricos, guían tu paseo.
El naranjo amargo y el limonero dulce dan color, aroma.
Ramas para la sombra, flores para la belleza.
Arquitectura almohade y mudéjar.
La reconquista y el estilo de los Reyes católicos.
Frisos árabes. Azulejos españoles. Estanques conectados.
Contemplas el Palacio de Don Pedro, el lujo de la monarquía.
Deambulas por el Salón del Almirante, la España del mar y los descubrimientos.
Ves incluso esas primeras pistas reales de tenis.

Christianity's cross. Islam's Crescent. David's star./ Enter pageant of glory and shadow./ Trade, port, archive, mosque, período cristiano./ Las Américas. Pogrom. Slave pen. Colony gold./ Enter La Exposición de Sevilla, 1992 and new Europe./ Many. One and the same./ EL REAL ALCÁZAR// Sevilla royal castle, Sevilla royal fortress./ How not to be encaptured?/ Courtyard gardens four-squared. Orchard. Patio./ Gallery corridors, hedge patterns, guide your walk./ Bitter orange and sweet lemon tree give colour, aroma./ Branches for shade, flowers for beauty./ Almohad and Mudéjar architecture./ Reyes Católicos re-conquest and style./ Arab friezes. Spanish tiles. Connecting pools./ You contemplate el Palacio de Don Pedro, kingship's luxury./ You roam el Salón del Almirante, Spain of sea and discovery./ You even view those first, and royal, tennis courts./

¿En qué otro sitio sino en el Salón de Embajadores se siente la llamada del arte?

Arte y columna reticulados, caligrafía cúfica en la pared.
Estrella decorativa. Media luna. Mundo iluminado de fe.
Muchas. Una y la misma.

HISTORIAS CONSTRUIDAS

Giralda: minarete y torre del campanario. Veleta.
Barrio Santa Cruz: parroquia cristiana y judería.
Barrio de Triana: romano, Roma. Enclave de artesanos.
Catedral: gótica, truhan medieval, la tumba quizá de Colón el genovés.
Plaza de España: nichos de provincias españolas tras los pasos de Venecia.
Hotel Alfonso XIII: esplendor cerámico. Cocina libanesa.
Casa de la Memoria: historia del flamenco.
Eli Wiesel: placa de superviviente de un campo de concentración alemán.
«Por la tolerancia».
Las Setas: sombrilla Metropol. Centro de la ciudad. Marquesina del mercado ahora mismo.
Coup d'Etat: bar francés. Tienda de comida inglesa Thompson and Thompson.
Muchas. Una y la misma.

Where more to feel art's call than El Salón de Embajadores? / Poly-linked arch and column, Kufi Arabic wall script. / Decorative star. Moon crescent. Illuminated faith world. / Many. One and the same. // BUILT HISTORIES // Giralda: Minaret and Bell Tower. Weather vane. / Barrio Santa Cruz: Christian Parish and Judería. / Barrio Triana: Roman, Roma. Craft-worker enclave. / Catedral: Gothic, medieval knave, maybe tomb of Genoa's Columbus. / Plaza de España: Alcoves of Spanish provinces yet footfall of Venice. / Hotel Alfonso XIII: Ceramic splendour. Lebanese cuisine. / Casa de la Memoria: Flamenco's theatre of history. / Eli Wiesel: German camp survivor river plaque. «Por la tolerancia». / Las Setas: Metropol Parasol. City-centre. Time-now's market canopy. / Coup d'Etat: French bar. Thompson and Thompson English food store. / Many. One and the same. //

SEVILLA. SEVILLE

«Are you from Peru?» pregunta el norteamericano
en el restaurante mexicano de Sevilla.

«No», dice el camarero con perfecto acento *cockney*,
«I am from Seville».

Atraviesa Sevilla. Legados. Nombres.

Seville. Many. One and the same.

Sevilla. Muchas. Una y la misma

SEVILLA. SEVILLE/ «Are you from Peru?» asks the Norteamericano/ in Sevilla's Mexican restaurant./ «No» says the waiter, in perfect Cockney English./ «I am from Seville»./ Traverse Sevilla. Legacies. Namings./ Seville. Many. One and the same./ Sevilla. Muchas. Una y la misma.

LISBOA, CLARA Y OSCURA

Cuidado con o *Padrão dos Descobrimentos*
mirando a un océano más vasto
que la imaginación.
Toma el barco fluvial nocturno
por el *rio Tejo*.
Bordea la línea de costa iluminada,
mar adentro y de cara a la *Torre de Belén*.
El memorial de 1755 *Arco da Rua Augusta*.

Súbete al tranvía nocturno
Elevador da Gloria
que avanza sin prisa
por la *Grande Lisboa*.
La Lisboa de la belleza y el arte.
El castillo de *São Jorge* al pastel.
El *Palácio da Ajuda*, neoclásico.
Y cada *bairro*, Alfama, Baixa.

Después, contempla cada rostro iluminado.
El rostro de Europa, el rostro de Portugal.
El rostro de Mozambique. El rostro de Angola.

LISBON, LIGHT AND DARK/// Look out with o *Padrão dos Descobrimentos*/ towards an Atlantic as open/ as imagination./ Take the night-time riverboat/ down the *Rio Tejo*./ Steer past electric-lit shoreline./ Seaward facing *Torre de Belén*./ 1755 memorial *Arco da Rua Augusta*./ Board the night-time trolley/ *Elevador da Glória*/ as leisurely it tramlines/ through *Grande Lisboa*./ Lisbon of beauty, art./ Pastel *São Jorge* castle./ Neoclassic *Palácio da Ajuda*./ Each *bairro*, Alfama, Baixa./ Then contemplate each lighted face./ Europe face, Portugal face./ Mozambique face. Angola face./

El rostro de Goa. El rostro de Macao.
El rostro de Guinea-Bissau. El rostro de Timor.
El rostro de Río y de São Paulo.
Mi propio rostro.
El rostro de la historia.

La Portugal imperial proclama
una gloria posible muy distinta.
Esos barcos del «descubrimiento»,
tan tenuemente iluminados
por el océano y por el hemisferio.
¿Cómo iluminaron los rostros portugueses
aquellos de África, Asia, Brasil,
indigino y escravo?

¿Cómo reconciliar
las vidas con la arquitectura
de tan gloriosa factura y tanta luz?
¿Cómo encontrar el equilibrio
entre la luz y la oscuridad
en el tiempo peninsular?
De la *Reconquista* al terremoto de 1755,
de la monarquía de Braganza a António Guterres.

Goa face. Macau face./ Guinea-Bissau face. Timor face./ Rio and São Paulo face./ My own face./ History's face.// Portugal of empire proclaims/ a quite other would-be *glória*./ Those ships of «discovery»,/ so darkly lit/ across ocean and hemisphere./ How did Portuguese faces/ light those of Africa, Asia, Brazil,/ *indigino* and *escravo*?// How to reconcile/ lives from architecture/ so gloriously built of light?/ How to find the balance/ of illumination and dark/ down peninsular time?/ *Reconquista* to 1755 Earthquake,/ Braganza monarchy to António Guterres.//

¿Cómo entender barco y tranvía,
los puentes de Da Gama y Magallanes,
la luz y la oscuridad lisboetas?
¿Cómo, en fin, recordar
a Camões, Pessoa, Saramago,
la luz y la oscuridad de sus páginas?
¿Cómo leer en los descubrimientos de Portugal
la Portugal que tú mismo has descubierto?

How to understand trolley and boat,/ Da Gama bridges and Magellan,/ Lisbon's light and dark?/ How indeed to remember/ Camões, Pessoa, Saramago./ Their page's light and dark?/ How to see in Portugal's discoveries/ The Portugal of your own discovery?

AZULEJOS DE OPORTO

Estación de ferrocarril de *São Bento* en Oporto.

Estação ferroviária de São Bento.

Por supuesto, billetes, vía, andén.

Pero también *azulejos*, diseños en azul.

El alicatado en el vestíbulo de Oporto.

Viaje, conquista, Enrique el Navegador.

Pastoral, caballo, canoa, raíl.

El tiempo como el lugar.

Los murales de lapislázuli de Oporto.

Cada metro el suyo.

Historia, diseño, desde abajo.

Viaje en azul en pos de tu billete.

Las hornacinas en la superficie de Oporto.

Toma las de la catedral en *Sé do Porto*.

Quédate por la moderna *Casa de Música*.

El azul en medio del multicolor.

PORTO TILES/// Porto's *São Bento* Rail Station./ *Estação ferroviária de São Bento*./ Sure, tickets, track, platform./ But also *azulejos*, blue graphics.// Porto's hallway visual tiling./ Journey, conquest, Henry Navigator./ Pastoral, horse, canoe, rail./ Time as much as place.// Porto's lapis lazuli murals./ Each metro its own./ History, design, from below./ Azure travel for your ticket.// Porto's overground art alcoves./ Take cathedral stock in *Sé do Porto*./ Linger in modern *Casa de Música*./ Blue amid multicolour.//

Calles y fachadas de Oporto.

Todas a juego.

Flor, figura, rostro.

Formas antiguas, abstracciones nuevas.

La ciudad de Oporto es un museo en sí misma.

Siempre te cautiva el azulejo.

Pigmentación de cielo y mar.

Desde la misma estación.

Porto's street and house façades./ Each in pattern./ Flower, figure, face./ Old forms, new abstracts.// Porto's city itself a gallery./ Always the arrest of tiled blue./ Sky and sea pigmented./ Start from the railway.

Cuaderno:
María Ángeles
Pérez López



María Ángeles Pérez López.
Palacio de Anaya, Salamanca, 2021
(fotografía de Manuel Ángel LAYA).



Palabras de presentación

María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967) es, además de poeta, profesora titular en la Universidad de Salamanca, en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, campo este en el que ha desarrollado múltiples estudios.

De su producción poética podemos destacar los libros: *Tratado sobre la geografía del desastre* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997); *La sola materia*, (Alicante: Aguaclara, 1998; III premio Tardor); *Carnalidad del frío* (Sevilla: Algaida, 2000; XVIII premio de poesía Ciudad de Badajoz); *La ausente* (Cáceres, Diputación/El Brocense, 2004); *Atavío y puñal* (Zaragoza: Olifante, 2012); *Fiebre y compasión de los metales* (Madrid y México: Vaso Roto, 2016); *Diecisiete alfiles* (Madrid: Abada, 2019); *Interferencias* (Madrid: La Bella Varsovia, 2019); *Incendio mineral* (Madrid y México: Vaso Roto, 2021; premio de la Crítica); y *Libro mediterráneo de los muertos* (Valencia: Pre-textos, 2023; VI Premio Internacional Margarita Hierro (Fundación José Hierro) y IV Premio Nacional de Poesía Meléndez Valdés).

Esta extensa obra ha sido antologada en México, Venezuela, Colombia, Perú, Ecuador, Argentina, Honduras y Estados Unidos, de cuya Academia es miembro correspondiente. Ha sido traducida al italiano y portugués. Su producción poética hasta 2012 ha sido recogida por la Diputación de Salamanca en el volumen *Catorce vidas y una más (poesía reunida 1995-2012)*, de 2020. De su poesía han escrito Eduardo Moga, Julieta Valero, Erika Martínez, Juan Carlos Mestre, entre otros. Aquí espero poder aportar algo a lo que ya han dicho tan lúcidos comentaristas. Con las limitaciones de espacio que impone el formato y la paciencia del lector, me centraré en unos pocos aspectos de esta producción multiforme y multidimensional, y confío en dar con, o al menos rozar, algunos puntos esenciales.

Empezaré por decir que se trata de una poesía útil, en el doble sentido, de que nos sirve y de que es una herramienta, según confiesa ella misma, en *Interferencias*, donde habla del libro como de «una caja de herramientas», sin asegurarlo del todo («Si acaso, es una caja de herramientas») y es una

buena aproximación a lo que es un libro, porque la poesía seguimos sin saber lo que es, aunque la sintamos aquí intensamente, pero un libro es más definible, un libro, en efecto, puede ser una caja de herramientas, y por tanto contiene útiles (versos, poesía). Los útiles sirven para construir y para arreglar cosas, y la poesía, desde luego, construye e intenta arreglar las cosas, reparar mundo, mostrar sus desperfectos y ponerse a la tarea de restauración. Esta poesía trabaja, así, sobre la materia plena de posibilidades (creación) o sobre la materia dañada, la que ha perdido su quizá única oportunidad.

La materia, desde luego, es el lenguaje, pero también la materia real y física, la que forma el mundo y los cuerpos. Porque una de las primeras cosas que nos sorprende y nos admira en la poesía de María Ángeles Pérez López es que está volcada en la materia y la corporalidad, en la estela de Vallejo, el gran maestro que resuena por doquier. Buen ejemplo son los poemas de un libro cuyo título es tan deslumbrante como *Fiebre y compasión de los metales*, en que la materia y el verbo no pueden desligarse. En el despiece o en la cirugía que es todo nombrar, pedazos de la carne del lenguaje se adhieren al cuchillo o al bisturí, y el metal deja su frío y su fiebre en lo cortado o dicho: «En la asepsia que exige el hospital,/ el bisturí recorta el corazón/ de la página blanca del poema» (p. 18). Y esta interpenetración es también una forma de resistencia, como vemos al final de «[Canción de acero]»: «Contra el filo cortante, contra el tajo/ opone el alfabeto sus alfiles,/ sus veintisiete piezas extenuadas,/ reseca como hollejos que pisaron/ los pies de la vendimia y la belleza,/ y en los que aún se destila la alegría» (p. 17). A pesar de la erosión del discurso, de su desgaste, de su descuartizamiento, la palabra todavía nos va a ofrecer el licor destilado de la belleza y la alegría.

Me interesa de esta cita la mención de los alfiles, que será el germen del siguiente libro. Si en la «Canción de acero» los veintisiete alfiles son las letras del alfabeto, en el libro *Diecisiete alfiles* son las sílabas del haikú. La elección del alfil como la pieza que se mueve en diagonal, que avanza de manera transversal es otro buen intento de definición de la poesía, no porque la poesía sea indirecta o alusiva (que lo es), sino porque atraviesa los discursos y atraviesa los cuerpos y en eso se parece a lo afilado y lo cortante. Además, lo diagonal dibuja un atajo, donde suena también el tajo, como en alfiles suena alfileres, lo punzante, lo metálico. El camino hacia una verdad de la materia supone lo acerado del corte.

Este ir atajando y cortando, moviéndose por los intersticios del lenguaje, la realidad, y los discursos que enlazan ambas se ve claramente en dos de los libros que son lo más original de la poesía contemporánea en español. Me refiero a *Interferencias* y el *Libro mediterráneo de los muertos*.

Interferencias propone una relectura de textos emblemáticos de la poesía universal (la mayoría de ellos españoles e hispanoamericanos, en realidad) a partir de su contraste y convergencia con noticias e informes de la actualidad más hiriente. Entendemos normalmente «interferencia» como lo que se mete en medio, como una intromisión (según parece suceder en la disposición de estos textos) pero, en realidad, en el sentido técnico una interferencia es una interacción de ondas, es decir, una acción recíproca, que es lo que ocurre aquí. No es que un texto se inmiscuya en otro, y en ese caso, ¿qué sería lo disruptivo? ¿La noticia o la poesía? Es que ambos textos participan en un diálogo crispado, que no es el del collage, porque en el collage se busca la armonización de lo dispar, aquí no hay posible conciliación, sino choque.

El *Libro mediterráneo de los muertos*, por su parte, es tan complejo que tendríamos que dedicar páginas y páginas a ir desmenuzándolo línea a línea (se trata, en este caso, de poemas en prosa) para descubrir que todavía no habíamos llegado ni a la epidermis de su riqueza. En él también dialogan dos discursos, el de las notas y el discurso principal, que recuerda al surrealismo primero de *Los campos magnéticos*, pero como ocurre con *Interferencias* no tenemos claro qué discurso aclara a cuál ni cuál explica cuál, las jerarquías se trastocan y lo que es marginal o accesorio (la nota) pasa a primer plano. «Tal vez la nota a pie de página —se nos dice— sea un caballo de Troya», y pensamos en Homero, pero también en los virus que amenazan nuestra existencia digital, y descubrimos que en el texto, en todo texto, hay un elemento que, agazapado, está dispuesto para destruir y desestabilizar lo dicho, de manera que lo puramente signico toma el primer lugar de la escena, y crecen las paronomasias y se multiplican los signos diacríticos y nos nacen tildes donde no deberían estar, y esa marquita se convierte en herida, llaga, golpe, tumor.

El lenguaje se descubre, así, polimorfo y metamórfico pues es materia opaca, como dice la autora: mineral, metálico, resistente, pero también es un animal que palpita. Y el libro está lleno de animales, muchos de ellos del mundo egipcio (el cocodrilo, la garza), por algo es el libro de los muertos. Pero estos muertos no son míticos o fantásticos o exóticos, son los muertos

reales del Mediterráneo, que se quedan en esa tierra de nadie que es el agua, esa tierra media ante la que el libro abre nuestros ojos, un lugar entre la supervivencia y el hundimiento, la creación y la destrucción. «La tumba no es el mar sino el lenguaje», se nos dice, porque la gente no solo muere en el mar, sino que muere y se la mata en los discursos y con los discursos. Porque lo que se dice o no se dice es tan definitivo como su existencia o su desaparición.

Y es que una de las preguntas más acuciantes que nos plantea la trayectoria poética entera de María Ángeles Pérez López es ¿dónde acaba el poema y empieza el mundo? ¿Dónde acaba el lenguaje y empiezo yo? Rimbaud planteó ya este problema de una manera memorable: «yo es otro», y nuestra autora, en su poesía extrema, como la del joven francés, la replantea: «¿Y ahora? ¿Quién crees que eres yo?/ Solo soy una herida en el lenguaje» (*Incendio mineral*, p. 12). Lo otro toma ahora la forma de la segunda persona, la del lector o la de uno mismo viéndose en el espejo del poema, que le devuelve la imagen inquietante de un amontonamiento de vísceras, claviculas, riñones, ovarios, en un despiece que nos vuelve a remitir al mundo carnicero de lo que se corta y lo que sangra: «En su doble recurso de ida y vuelta,/ el hombre se sostiene en su pulmón,/ su corazón de sístole y diástole,/ su canto en la palabra y en la sombra» (*La ausente*, XVII). Una herida que se sigue abriendo en el «lenguaje con» Vallejo, porque la expresión «diálogo con» se queda corta para lo que ocurre aquí.

Y es que la identidad es un límite, lo leemos en la explicación que acompaña a *Diecisiete alfiles*: [los haikús] «no imaginan la realidad como algo ajeno al yo que la nombra». Realidad, yo y lenguaje se funden, se confunden; está cerca esta experiencia de la experiencia mística o de cualquier experiencia límite. El yo se disuelve, se despedaza (lo hemos visto), se hace ancestral y actualísimo, todo sucede en una sola capa espesa de tiempo, porque toda identidad es una genealogía simultánea y una etimología. Lo muestra la autora cuando juega con el origen de sus apellidos en *Incendio mineral*. «La piedra me regala su apellido» («Pérez, hijo de Pedro, hijo de piedra») y «López, hijo de Lope, hijo de lobo»), lo que hay en nosotros de mineral y de animal atraviesa el tiempo y deja un residuo en lo que somos, si es que no somos ya ese residuo.

Todo poema, toda escritura es también una genealogía, un lugar donde suenan otras voces, que en todo momento la autora reconoce. Esto queda

claro en el texto que abre *Carnalidad del frío*, una lúcida poética. Pocas veces se ha descrito con tanta precisión el acto de escribir y lo que implica.

El proceso comienza con una soledad inconmensurable, un vacío sin caminos que se abre: «pero a partir de ahí el camino está/ sin marcas ni cercado ni balido,/ la soledad es mía y solo mía». Como quería José Ángel Valente, en cuya estirpe se sitúa nuestra poeta, antes de oír la palabra del poema hay que oír su silencio, y aquí, además, hay que sentir su vacío, el lugar sin cartografiar que va a ocupar el poema, un vaciamiento que nos vuelve a recordar lo que esta poesía tiene de parentesco con la mística. Espacio en blanco que la palabra con su espesura de tinta, pero también de poso, fecunda y ensucia. Y ese poso está hecho de «la fiereza del amor/ de otros versos escritos desde antes/ que apenas malamente si me sirven». Sería esta una buena definición de eso que Harold Bloom llamó la «angustia de las influencias». Uno tiene que pelearse, paradójicamente, con el abandono y la orfandad con que nos asiste la multitud de voces que nos acompañan, de todos los que han escrito antes de nosotros y con la responsabilidad que supone coger la pluma para seguir su estela.

Y el poema finalmente deja una ganancia y una pérdida: «porque gané y me hice poseedora/ de la zona de sombra incuestionable/ con que las cosas miran a la muerte» para acabar reconociendo que la escritura poética es «armar un edificio de cristal/ para atrapar la sombra de ceniza,/ rescoldo que dejamos en el aire». Como una pira, como un relicario, como lo que lleva el viento, pero se trata también de las cenizas de las que renace el fénix. Porque la sensación última que tenemos al leer esta poesía no es de derrota, sino de una fuerza que hace crecer la realidad y la conciencia. Siempre me ha llamado poderosamente la atención el poema XVI de *La ausente* donde la autora dialoga con otra de esas voces gigantes de la poesía. El epígrafe de Pizarnik dice: «no/ las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia/ si digo *agua* ¿beberé?/ si digo *pan* ¿comeré?». A su vez el pesimismo que destilan estas palabras de Pizarnik son una respuesta a la entusiasta afirmación de Breton, que quedó como uno de los eslóganes del surrealismo: «Las palabras hacen el amor». Frente a este festivo surrealismo, Pizarnik toma la opción del realismo extremo o del semiótico endurecido: las palabras son signos, solo señalan la ausencia de un referente. Nuestra poeta, por su parte, entra en ese diálogo y nos dice que no es que las palabras hagan el amor, es que hacen que nos amemos: «cada palabra es manto y alboroto,/ una forma insensata de querernos», y es que Pizarnik se había quedado en la función

sígnica de las palabras y por encima de ella está la función comunicativa, la que reivindica aquí María Ángeles Pérez López. Y las palabras no solo nos enlazan ni solo refieren, sino que realmente crean mundo: «Cuando yo digo agua, no estoy diciendo pan/ sino comienzo»; las palabras, como símbolos, son un origen y una manera de permanecer en el mundo contra toda adversidad.

Lo deja claro, y con ello quiero cerrar estas reflexiones, una cita del *Libro mediterráneo de los muertos*: «La poesía tampoco cede. Aunque caigan milenios. Aunque un animal muerda tu nuca. Ante ti un océano de silencio y de sílice. Y se iza la muchacha que abraza este poema». Todo poema es un gesto de amor o de amistad, el nacimiento oceánico de una muchacha que puede ser Venus o la voz que acaricia y que restaura, y que, intangible, nos abraza a la vez que se disuelve en el abrazo.

Antología de lo imposible

LA MEMORIA, I

la memoria es un vaso astillado
y es fácil sangrar si lo acerco a la boca

pero igual siento sed
de la detenida relación de mis anales,
de la historia de los que amo
cercana, lejanamente,
también de los que no amo
ni de lejos ni de cerca
e igual me duelen con su perfil intenso y repetido
por el lápiz sin punta de vallejo
o de vélez

LA MEMORIA, II

la memoria es un líquido espeso e insufrible
de sangre, semen, silabarios,
cáscaras de plátanos maduros sobre el cuerpo,
hojas de menta y rojo para el aire
y todas las palabras que habitan la espiral, se azuzan,
tiemblan torva o simplemente,
se desmoronan de espuma o placer,
corren con sus patitas y se elevan
tan torpemente que dan risa

aunque al final ocupen
el enorme vacío de las voces calladas

LA MEMORIA, III

la memoria

tan tontamente imagino
que las cosas son pequeñas y perecederas

tan tontamente supongo
que es perecedero el tiempo procurado
para que diga julio y otras cosas
por ejemplo te quiero
dame otro cigarrillo
cuánto tiempo sin verte
me asfixio en la distancia que nos impone el aire
pero podré olvidarlo si vamos al cine
y soñamos juntos que estabas a mi lado y no dolían
los pétalos arrojados para el paso del enemigo
y su espada flamígera, o que no dolían
los puentes despalabrados o desmoronados
(o sea, sin palabras y lejos de Morón)
que se hunden en la niebla
y uno empieza a atravesarlos y se hunde en la misma niebla
antes mencionada
-aunque seguramente nunca hubo camino
pero yo no lo supe hasta la soledad inmensa de un puente
que no lleva a ninguna, ninguna parte
por mucho que nos dijese el plano lo contrario-
o que no dolían
el aire que nos separa,
la desastrosa distancia del corazón

que bebe sus recuerdos largamente
y se desgarran los labios pero bebe igual
aunque ya lo sabía desde el mismo comienzo de las cosas

PODRÍA AHORA,
mientras un hombre duerme aquí a mi orilla,
remontarme por el río de la sangre
hasta la piedra primera de mi especie,
hasta el vértigo inicial de una mujer
ceñida por los signos,
apenas comprensibles,
que fueron roturados en su cuerpo.
Mi madre, y la suya, y la suya de la suya,
se agachan despacio y miran silenciosas,
se acucillan despacio.
La mujer que es primera de mi genealogía
caliente en su entraña aquello que rezumo:
la tintura más roja de la sangre,
el ocre de la piel sobre sí vuelta
hasta alargar las manos y el deseo,
ese blanco sin adjetivos de las lágrimas
o la leche que nace por sí sola.
La palabra es una excrecencia más tardía,
no nos ha sido dada por igual,
ni siquiera en mi origen más cercano
se encuentra el don de hablar y conjurar la muerte.

Por eso estoy condenada a nombrarlas a todas.

*para Ana Orantes, a quien su exmarido prendió
fuego un 17 de diciembre de 1997*

LA MIRADA INSOLENTE

es una forma aguda como un clavo en la tierra,
contiene una porción horrible de sí misma
y apenas imagina la depauperada humillación de estar
como si no,
del cuerpo que se arruga
y se encoge en su nudo primerizo
volviéndose ceniza, haciéndose invisible
materia degradada por el odio,
la paja que se prende con blandura.

La mirada insolente

acompaña a la mano, a la pierna insolentes
para apresar el cuerpo con el garfio del miedo
porque ella está tan sola y ya vencida,
herida de la queja y azotada
con el tizón de espanto que lleva el que es su ángel
del mal o de la ira.

La violencia insolente

hace temblar los márgenes del cuerpo
y en su lenta combustión como de encina
la tinta de las venas escribe ese calvario
cuando era profanado el templo de la carne
y en el aire se anotan garabatos, grafitis
con la voz enfangada y sucia de ese grito
que calcina los labios, las cuerdas de la boca,

«porque yo no sabía hablar
porque yo era analfabeta
porque yo era un bulto
porque yo no valía un duro».

Oh cuerpo de papel para la hoguera.

BESÉMONOS, CORDERO, FLOR DE LANA,
hagamos, deshagamos la madeja
que va de ombligo a ombligo hasta el comienzo
redondo y empapado de mi vientre,
juguemos a tocarnos como niños.
Prometo no gritar si me embadurnas
la cara y los pezones con el barro
que excretas y alimentas y enrojeces.
No diré que te temo si te escucho
llamarme con voz ronca e imposible
en lengua parecida al esperanto,
no estaré sorprendida de belleza
si te veo tan hermoso cada vez,
haré como si no te conociese,
descubrámonos juntos, iniciemos
el viaje por la noche y sus contornos.
Podemos dibujar sobre la espalda
el mapa del deseo en signos chinos,
que sea la saliva nuestra tinta
para atraer de nuevo a las mareas.
Soñemos sueños de cartografía
orgánica y corpórea en el deshielo.

CUANDO ALGUIEN DICE LUNA Y SE SONRÍE,
que no crea que inventa la palabra,
que no se regodee en el latido
de la lengua creciéndole en la boca
como un cetáceo rojo y abisal.
Ella está afuera, es carne de su carne,
no habita ni se asienta entre nosotros,
se pertenece a sí, nada le incumbe
la vibración carnal de los fonemas.
Por más delicadeza en cada gesto,
el que asienta las cuerdas musicales
sobre el violín templado por el habla,
ella está arriba y no nos pertenece,
tampoco a cada niño que trastorna
su aprendizaje lento y laborioso
y descubre esas letras encendidas
contra la noche inmensa, dilatada.
El nombre es solo un golpe de humedad,
un trazo de saliva y de calor
que empapa a quien se busca y reconoce
en el pulso de su animal varado.
Aun cuando no podamos mencionarla,
atónitos de pronto en la secuencia
del signo enmudecido y de su sombra,
aun cuando no sepamos escribir
las cuatro pequeñísimas partículas
de aire ennegrecido por la tinta,
ella es ajena a su propio relumbre,
al canto y floración de las mareas,
al nombre como un gesto del amor
con su escarcha de luz y su derrota.

LA BOCA, ESE ANIMAL SOBRE LA CARA
que duerme acomodado de pereza,
la lengua, una flor muerta, una hoja muerta
que quedó sepultada bajo el musgo
y olvida su tersura y su color,
la entraña en que el lenguaje nos posee
y sangra su placenta malherida
por el empeño en ser no imperceptible,
no torpe, no entregado a los silencios,
no estupefacto siempre en cada letra,
no acariciando lento el tenedor
para buscar despacio el asidero
con que emprender el viaje de retorno.
La boca como vientre penetrado
que esconde sobre sí las aflicciones,
su larga parentela de sonidos
que no saben decirle no a la muerte,
los dientes, sus alveolos ablandados
alimentando el don de la torpeza,
y el cielo de la boca, el paladar
para sentir la dura deglución
en que amargan de pronto los duraznos
si quedaron los nombres sin decir
y vino su recuerdo del despojo.
La boca, ese animal sobre la cara.

DE SU OMBLIGO PEQUEÑO, LA MUJER
saca un hilo invisible y despiadado
con el que fabricarse una peluca.
Tira de él, lo devana en un carrete
y teje una melena amarillenta
para tapar su calva, su pesar,
su cráneo endurecido por la quimio.
Cada porción minúscula de pelo
equivale al total exactamente,
en un píxel de la hebra rectilínea
es completa la masa celular,
resume lo heredado y lo futuro,
el tiempo en su promesa y su baúl.

Por su ombligo pequeño, la mujer
se levanta sin lágrimas, pasea
por el pasillo blanco de hospital
y mira sin rencor y sin pestañas.
Después pinta con yodo su peluca
y sonríe despacio ante el espejo
con su hermosura intacta y sin dolencia.
El yodo trae el mar y las gaviotas;
su perfume es salitre y cualidad
de isótopo soluble, hospitalario
que acaricia la calva, cicatriz.

De su ombligo no nace ningún loto,
no hay belleza redonda o proporción
áurea que mida el mundo y a los hombres,
sino solo el trajín deshilachado

del útero manchado de escasez
que alberga, como forma en otra forma
la condición fibrosa del tumor.
Pero ella no se queja ni lamenta,
pinta un pez de agua dulce entre su pelo
y lo peina despacio y entregada.

CON LA HOJA DEL PERIÓDICO EMPAPADA
por un llanto larguísimo y feroz,
la mujer tapa el día, los cristales,
las losas de cerámica, las puertas,
los techos enlutados y ofendidos.
De las letras de molde se destila
un agua negra como un río de odio
que pudre las manzanas del frutero
y reseca la albahaca, el corazón.
Los peces que dormían en el frigo
se escarchan y fracturan en esquirlas,
y los espejos sangran lentamente
un río de odio denso como el mal.
Con la tinta viscosa y empalada
por las fotos de presos iraquíes
en la prisión llamada Abu Ghraib
y el rímel de su set de maquillaje,
la mujer forma un unte oscurecido
que adorna y hace largas sus pestañas.
Cuando ella se apresura y sale al mundo,
la gota de agua negra se desborda
despacio por el blanco lacrimal.

COMO LOS ELEFANTES, LA MUJER
se inquieta ante los huesos de su especie,
mueve nerviosamente la cabeza,
se extravía y tropieza en su dolor.
Los esqueletos largos, mascarones
que arrojaron el mar y el pleistoceno
para dormir, lavados por el agua
hasta volverse láminas de luz,
son una herida abierta y silenciosa
que los grandes mamíferos elevan
con tal delicadeza, con colmillos
en su arabesco y su melancolía.
Porque los elefantes, la mujer,
levantan la osamenta de los suyos
y los acunan con sus grandes dientes,
los mecen con pasión y con trastorno.

Como los elefantes, la mujer
cubre su piel de arena y de termitas,
arroja a sus costillas, su espaldar
la tierra de sus muertos, se recubre
de su aspereza seca, ventolera
o ráfaga de tiempo calcinado
y canta lentamente una canción
que en su baja frecuencia, solo escuchan
congéneres lejanos, primordiales.

Cuando pinta sus dientes de marfil,
dentina opaca y blanca, romboidal
que prestigia su boca y su alegría,

la mujer talla en ellos la aflicción
preciosa, endurecida como laja
que atraviesa la luz y la somete.

a Esteban Peicovich, por “El otro amor”

LA MUJER PINTA DE PLOMO SUS PEZONES.

Le pueden los corajes, las heridas,
el dedo con que aprieta contra el aire
un lamento de plomo, un grito largo
que se quedó descalzo y sin pendientes.

Al caminar furiosa contra el viento
que ensucia sus caderas de hojas rotas
y trozos de ramitas embarradas,
sacude a manotazos la cal viva
con que la dictadura había prescrito
sus pies y sus apremios, la belleza.

Entonces aparecen los diez dedos,
media suela aterida de un zapato
que caminó ruidoso sobre el mundo,
restos blandos de tela indescifrable
y un grito que revienta en su metal
porque hay pelo adherido a ese dolor
y la mujer camina arrebatada
con su roja clavícula en la mano
para escribir su nombre en las paredes
y en la calcinación de la caliza.

Del reverbero le arden los pezones
pero al llegar la tarde se consuela:
la tibia, el peroné de su esqueleto
apagan el rencor blanco de cal
y disuelven el óxido y el talco,
el miedo, las fracturas, los manteles,
el agua endurecida por el odio.

Y cuando duerme, olvida que en Oswiecim
guardan el pelo humano en una nave.

En el sueño, además, hay una niña
que duerme acomodada por completo
sobre un sol acabado y circular
como una mandarina luminosa.

CONTRA EL CALIENTE HOCICO DE LOS PERROS

se alían los rastros y los cables
de la grúa que sueña con ser pájaro
y reclamó la altura y el color.

En el suburbio enferma la estrechez,
ladrido que se lanza tras el viento
y el nerviosismo de las lagartijas.
Escapan las manadas de gacelas
en la imaginación del abandono
y las radiales rompen las baldosas
como si fueran cuerdas de violín,
venas uncidas hasta el corazón
o el tallo de las flores que se imponen
con su fuerza minúscula y tenaz
al áspero enlosado de cemento.

En el paisaje gris del desamparo
los niños y cacharros de los parques,
piedritas y columpios de metal
exigen, con su amor, no ser heridos.

VASO QUE RESPLANDECE EN SU ESTALLIDO.

Astilla de cristal que no desea
herir, sino soltar toda la luz
en cada gota de agua y sus enjambres.
Ámbar que liba así la transparencia
y la derrama abriéndose en fulgor
al tiempo que libera los insectos,
el caudal de la lluvia en los pistilos,
las traviesas moléculas del día
y su cascada quieta y vertical.

Beben su claridad las garzas blancas,
las hojas transparentes de la niebla,
la brújula que siempre mira al sur
y los mantos de hielo de los polos.

Beben las cebras su blancor, su sombra
y la savia feliz de los hierbajos.
En el agua reposa el movimiento.
De ella beben también rinocerontes,
armadillos y grullas, hipopótamos
oscuros que no temen la desgracia.

Palabras y animales bendecidos
por la sed que se sacia con más sed.
Del filo del cristal tan solo queda
su reverberación hacia la vida.

DESCASCARILLA EL DÍA SU RONQUERA.
Quien masticara estopa desgarrada,
papel de estraza en que se envuelve el día
como se envuelve en lana el animal,
conoce las palabras en penumbra,
los huesos desgajados del sonido.

Linimento y residuo, triza, esparto
que atrapa y espolea cada cuerpo
para que diga en alto su canción,
su vocal vulnerable y encharcada
en el amor violento de la boca.

No hay alfabeto que no tiemble si:
se mitigan los pájaros, los árboles,
los hombres que atraviesa el despertar
—ese tajo en la vida hacia la vida—,
pero después se alzan prodigiosos
y elevan el bullicio de la luz.
En ella se cimbrea y nada el sol
como amuleto rojo en la garganta.

con Tomás Sánchez Santiago

HAIKÚS DEL TRABAJO

Negro centeno
que en su boca convida
hambre y consuelo.

∞

Jornal menguado.
Expoliación, centella,
miedo y resguardo.

∞

Flor que se agosta.
En la piedra de Sísifo
duermen sus hojas.

∞

Días que entregan
la luz de las mañanas
a su gangrena.

∞

Ibuprofeno.
Sonata del trabajo
vuelto veneno.

∞

Lenguaje pobre.
Diecisiete monedas.
Tan solo cobre.

HAIKÚS DE LAS ESTALACTITAS

Flor que desciende.
Moléculas que suman
traba y deleite.

∞

Cráter del cielo
donde duerme la lava
y escribe el trébol.

∞

Agua que filtra
columnas minerales
de la caricia.

∞

Cueva que es bosque.
¡Tantos árboles quietos!
¡Tantos sinsontes!

∞

Nido que baja
a inventar petirrojos:
gruta que se alza.

∞

Desprevenida
abeja que amontona
la miel del día.

con Emily Dickinson

[TODO LO RECUBRE PIEL HUMANA]

Todo lo recubre piel humana.

Como una moqueta despellejada y sola; como si nombres propios y comunes uniesen sus órganos, su temperamento desigual; como si lo heterogéneo pudiese estar contenido en lo homogéneo, todo lo recubre piel humana: puentes que unen sin mampostería las tres letras de la palabra *río*, lujosas viviendas desocupadas en las ciudades que muerden el extrarradio de su necesidad, maltrechos ascensores que siempre huelen a lejía, piscinas públicas y esas catedrales que albergan, bajo la vehemencia sorprendida de sus bóvedas, tendón y ligamentos de quienes las pusieron en pie sobre los hombros.

Cuando giran los cuerpos en sus piedras molares entregan la proporción áurea de su propio agotamiento, las toxinas que enfermaron en los bronquios, la dermis desgastada a causa de ese tránsito: el que va de lo orgánico a lo mineral, el que envía a través de las venas una tumultuosa proliferación de eritrocitos para que en el espesor calcáreo se abran cauces de sangre liberada.

Como si hubiese conductos escondidos, corredores de sombra que nunca aparecen en los planos pero comunican entre sí, furtivamente, la maquinaria exactísima de los huesos radio y cúbito con el magro caudal de la pobreza.

Compás que oprime la musculatura del brazo en sus tardes desesperadas para que la piel sea tegumento y protección, cápsula de aire que todo lo envuelve sobre su propia precariedad y lo protege del desalojo de vivir.

Muy cerca tiembla el trueno de la tilde en el grisú y bajo las redeillas para el pelo de las cocineras quedan atrapadas las declaraciones de libertad, igualdad y fraternidad. La comuna de París está tan lejos que es solo una línea imaginaria, un brevísimo apunte descarado que no termina de desaparecer de los manuales.

Pero también en los barrios de Madrid o Palencia es piel humana la primera que arde y se estremece. No importa que parezca lo contrario.

Luego caerán los días o las bombas pero justo antes de ese estallido que todo lo compete, será piel la que entrega su nombre hasta morir. No importa que parezca lo contrario.

Piedras, pasajes, porterías de fútbol. Todo lo recubre piel humana.

Por eso las manos de mi padre, ahora que envejece, se atormentan. Van agarrotándose hasta quedar inmovilizados los tendones.

Mientras lo miro caer hacia otro tiempo él va volviéndose un bloque desnudo de hormigón. Las casas que ha levantado, el tiempo que ha levantado, los enseres y caminos que ha levantado serán más duraderos que él mismo porque ha entregado su corazón a esa tarea inflexible y pertinaz. Ha donado su luz, su consistencia.

Nada se ha quedado para sí. Ninguna monedita de fulgor ha quedado olvidada en sus bolsillos.

La piedra, a cambio, le regalará su inmovilidad, el noble territorio de lo ausente.

Por eso sé —no importa que parezca lo contrario— que cuando sus manos rotas, incompletas y bellísimas sean tan solo sillares para el aire, formarán argamasa y trabazón. Índice en que el oxígeno se asienta.

Piedra padre que todo lo ha fundado. Geología y canción de los nudillos.

[QUIZÁS ZIGURAT, QUIZÁS GUEPARDO]

Enigma y zigurat en la tormenta. Parpadea el relámpago mientras caen los milenios, las palabras de adobe, cada generación esquiva y convincente.

La sangre que irrigaba el territorio ha cedido, entrando en las córneas, en la multiplicación de vasos y conductos, subsumida. Se van petrificando los estambres. Varias superficies de torres, templetes, santuarios, ven caer los tejidos conectivos. Hemoglobina sumiéndose bajo el zigurat. Como una lengua de carne que perdiese. Una lámina roja salpicando a la vez al chacal y al carnero. Hay también lana fósil, residuos capilares, la canción inconclusa de los corzos.

¿Entonces, por qué permanece el zigurat? Si ni siquiera sé decirlo bien, si es voz en femenino cuando hablan acadio. Siempre están las palabras tropezándose. ¿De verdad intentaron poner una tras otra y escalar hasta el cielo? ¿Incluso si los peldaños eran el almacén de un único idioma? ¿El hueso y la espina de un solo lugar? Y antes de la torre, en esa torre, ¿se entenderían leopardo y guepardo? ¡Pero si ellos no tropiezan entre sí! Gracilidad estricta del guepardo que muere con amor a las gacelas. A las crías de otros animales. A todas las bocas del comienzo y las que han quedado muertas, extinguidas.

Sigiloso, el guepardo. El brillo de su mandíbula en Anatolia, ¿contará como parte de lo vivo? Si hay motas oscuras salpicando el lenguaje, ¿contarán como parte de lo vivo? Acecha el animal y nos despierta. Al amanecer he pintado líneas negras en mi rostro para traerlo aquí, brotando en lacrimal. Una línea del set de maquillaje, esa herida ungulada que no entiendo.

Estigma y zigurat en la tormenta

La lengua que se traba y

se

desploma

Guepardo sobre el cuerpo mineral

Magnetismo golpeando en el talud

Imagen en que surgen los desiertos

Ahhh, ¿pero no eran peldaños ascendentes?

Escalera que aflige lo real, que desciende hasta el tiempo de la tierra. El agua del idioma no remonta, se encharca y desciende por ese esqueleto (el de cada escalón, el del leopardo). ¿Pero no habíamos quedado en que era el otro felino? ¿Se entregan los dos a la profundidad? Desde ella nace el negro sol de las especies como si todo se asomase hasta el vértigo abrupto de caer.

Quiero decir *enigma* y *zigurat* pero solo tengo arena en la garganta. ¿O eran las agujas, los glosarios, el grito que despierta en el vivir? En el mapa tatuado en cada nuca no alcanzo a saber lo que se dice. Línea sangrando, dunas que confunden. La aguja Magnum como el revólver Magnum con el que algo se dice en cada cuerpo.

Por eso la lengua está sucia, consanguínea, como un melocotón maduro que han mordido los pájaros y hubiera terminado cayendo y golpeándose. Siempre se escribe desde el hematoma. De cada astilla o hueso o quemadura brota también el lenguaje como pulpa consanguínea. Si cierras la mandíbula sobre tu propia mano sale un agüita roja que oscurece el papel, la rampa sur de cada zigurat.

Se subía por él hasta una espléndida torre. Cámara eterna, habitación de las delicias, ¿con cuántos aposentos acercarse a la luz? ¿Subirían los ciervos tras el aire? ¿Girarían los pájaros deprisa para hacer posible la rotación del

mundo? ¿Y si la luz brota a oscuras de la tierra? Cuando aprietas los párpados también salta la sangre.

Entonces el guepardo se acerca al zigurat.
¿Reconoce allí arriba su abolengo?
¿Linaje entre la herida y la belleza?
¿Exclamación de viento y mordedura?

En el periodo de Ur, el monarca era un joven y fiero leopardo que solo bebía de la leche justa. ¿Entonces, se bebe la sangre del enemigo como leche? ¿Se endurecen así los caninos? ¿Los cambiamos cuando muda nuestra sed? En los patios del colegio, en el acoso, en la turbulenta adolescencia siempre hay alguien cambiando los caninos. Alguien que se ha tatuado sobre el bíceps las patas retractadas en la velocidad, la alianza temible de la sombra. Alguien que escruta entre las vísceras el resplandor urgido del ahogo.

Quizás los peldaños tenían que descender. Quizás el zigurat (la zigurat) se había empezado a construir desde un ala (o un cetro) (o una nube) y había ido bajando hasta la tierra. Entonces caería desplomándose. Caerían las torres, las palabras, aquello que te muerde y no comprendes. Golpeo el suelo con las patas, la cabeza, el bíceps o el cuádriceps pintados. Yo también caigo porque no comprendo, colapso en lo animal que soy (no soy).

¿Caemos porque somos extranjeros? ¿No logramos nunca terminar de llegar? ¿Crecemos en una tela transparente y nunca terminamos de llegar? Los ojos se llenan de tierra, todo lo envuelve la arena y la tierra, todo es opaco y el cristalino se desprende, tumefacto y atroz, también opaco. En la desolación extrema, solo será transparente la muchacha que abraza al migrante. Ambos transparentes en lo atroz, lo tumefacto, el alfabeto infame

de lo real. La transparencia salta, con la sangre, de los ojos que miran lo real.

Te dices: *todos* somos extranjeros. Te dices: no puedo hablar *esta* lengua aunque sea *mi* lengua. ¿Es que hay una cadenita invisible por la que las palabras quedan atrapadas junto a ti? ¿Hay algún posesivo en las personas? Herraje en la vagina, el pubis infantil, la mano de obra cuando es brazo y diente y pie de obra, persona de obra, la metonimia atroz y tumefacta. Zigurat separando tierra y cielo.

Te dices: *mi* lengua es solo la de las equivocaciones. Querrás decir cadena y dices cifra (celaje) (celosía).

Si han de caer	las torres
	los milenios
	cada generación esquiva y convincente
	que hable solo la piel
	solo el abrazo
	tan solo los pezones
	que no sangran

NOTAS

1. Anclarse a tierra. Amarrarse al día en cada grumo. Ni cepo ni tobillo que tropiece, solo tierra que dice la verdad. Comerla y saber que estamos vivos. Tal vez subir sea solo un modo más violento de caer, ese castigo enfermo de los dioses. Tierra que entrega abrazo que no sangra.

2. Anclarse para escribir una *autobiografía de la leche*. O quizás otra *historia del algodón*. Que fuese posible olvidar *esta* lengua: sabía Juan Luis Martínez que *el español es una lengua opaca*. Tropiezo en ella, en todos los idiomas menos el pajarístico, esa *lengua transparente y sin palabras*. Por eso me dedico con fruición y dolor a visitar escuelas y países, para hablar algodónes, para hablar la lengua madre de la leche. Y abrazar a sus intérpretes más cualificadas:

i. Mónica Ojeda

ii. Cristina Rivera Garza

Abrazarlas, decir tierra muchacha. Y hacerlo en la mudez de las células vivas, citoblastos que protegen y curan los órganos, ácidos grasos de cadena larga.

3. Repito. Anclarse a tierra. Comerla para saber quién sigue vivo. Topillo y torcedura de esta línea.

4. ¿Guepardo y zigurat en los talones? ¿O era el leopardo y siempre me confundo? El migrante es la torre que va a comerse el rey pero sueño que grita y se levanta, que él es joven y fiero, que no cede.

5. La poesía tampoco cede. Aunque caigan milenios. Aunque un animal muerda tu nuca. Ante ti un océano de silencio y de sílice. Y se iza la muchacha que abraza este poema.

PARA UNA ANTOLOGÍA DE LO IMPOSIBLE

¿Es lo *imposible* el único sustantivo con el que sé acercarme a lo ya escrito?

Del libro *Tratado sobre la geografía del desastre* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997) proceden el primer poema y «Podría ahora». En la breve *plaqueette* *El ángel de la ira* (Zamora: Lucerna, 1999) se editó «La mirada insolente». De *Carnalidad del frío* (Premio Ciudad de Badajoz, Sevilla: Algaida, 2000) es el poema «Besémonos, cordero, flor de lana». A *La ausente* (Cáceres: El Brocense, 2004) pertenecen los dos poemas siguientes. Por su parte, de *Atavío y puñal* (Zaragoza: Olifante, 2012) proceden los que van de «De su ombligo pequeño, la mujer» a «La mujer pinta de plomo sus pezones». En *Fiebre y compasión de los metales* (Madrid: Vaso Roto, 2016) se publicaron los tres siguientes. En cuanto a los «Haikús del trabajo» y «de las estalactitas», forman parte de *Diecisiete alfiles* (Madrid: Abada, 2019). Los dos últimos son respectivamente de *Incendio mineral* (Premio Nacional de la Crítica, Madrid: Vaso Roto, 2021) y de *Libro mediterráneo de los muertos* (Premio Margarita Hierro y Premio Meléndez Valdés, Valencia: Pre-textos, 2023).

Junto a ellos se desliza la palabra *gracias*, por si lo imposible se pone a conversar con sus tantos prefijos.

Puntos de vista



MATEO RELLO

Vísperas

[José Antonio JIMÉNEZ NAVARRO, *Vísperas*, Barcelona: Libros de Aldarán, 2025].

Según el diccionario de la RAE, la palabra «cordial» tiene dos acepciones. La primera alude a aquello «que tiene virtud para fortalecer el corazón»; en su segunda acepción se refiere a lo que es «afectuoso, de corazón». Creo que no hay mejor forma de definir la poesía de José Antonio Jiménez: cordial. Porque, de un modo u otro, no hay verso suyo que no tenga su origen y su sentido en el amor. Para evitar confusiones, y aunque decirlo me parece enojoso, especificaré que me refiero no solo al amor de pareja, si queremos llamarlo así; también al filial, al fraternal y al que se profesa al paisaje de la raíz, en su caso el de la Serranía baja de Cuenca. Incluso cuando es social, su denuncia es una declaración de amor a los oprimidos, que en estos poemas suelen estar representados por los emigrantes.

Así es en su único poemario anterior, el excelente *Salvando las distancias*, como ahora en estas *Vísperas*, que me encantan. Precisamente en un poema de *Salvando las distancias*, titulado «Empezando a leer por la página 67» y dedicado a Jordi Virallonga, el autor aventura que «[...] tal vez la poesía/ sea conversación con los amigos». Acaso lo sea, pero solo en parte. En todo caso, la suya es con más frecuencia conversación con los muertos.

En el texto que introduce las «Notas» a *Vísperas*, dice «Me gustaría que de los poemas pesara más el canto que la nostalgia, la celebración que la elegía. Y así creo

que debe ser, pues la voluntad de permanencia que encierra todo poema no puede significar otra cosa que celebración». José Antonio Jiménez canta a los muertos para que no se vayan, para que permanezcan aún un poco más, al menos un poco más, con nosotros. Y lo hace escribiéndoles esos poemas, poemas de una belleza terrible, pero delicada y conmovedora, que se saben emparentados con lo sagrado y con lo

mágico (por cierto, las vísperas son una oración, la vespertina, como su nombre indica). Luego volveré sobre este aspecto.

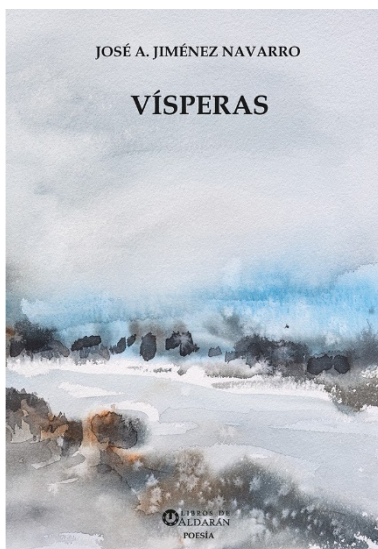
En estos poemas, la muerte suspende el universo entero, porque este muere siquiera un momento con cada criatura que se va, tan grande y definitivo es el vacío que deja, lo mismo que nuestro desaliento. Escribe, en la muerte del padre:

y un bosque de silencio
se arrodilló ante ti.

A la madre, ya partida, le dirá:

Pero tu extensión ya no cabe en mis brazos,
y la gravedad de tu pensamiento
no cabe en las redes del pescador de sueños,
ni en las cavilaciones del taxista ciego,
ni en el destino de la nieve.
Aquí no hay más mar que tu extensión sin
[nadie.

La permanencia del poema es doliente y —lo digo de nuevo— conmovedora; es trascendente en la misma medida que guarda nuestra condición entera, que es el tránsito



to. Me parece hermosa la cifra de la vida humana que da en el poema «Vértigo»:

hervimos
en la luz,
desconocemos
el dominio del fuego.

Luego cierra el poema «Lo que queda de un hombre» con lo que podría ser el epitafio del padre —o de cualquiera de nosotros— y evoca, con este endecasílabo que tiene hechuras y derechuras de clásico, «las nubes, los afanes, los desvelos».

Los muertos quedan viviendo en la memoria; su menaje, su hogar, sus paisajes les evocan también. He hablado de la fundamental presencia del paisaje conquense —como de la casa solariega— en el imaginario del poeta, presencia proporcional a la herida del desarraigo en los que padecieron la experiencia de la emigración. En contraposición, la ciudad es el espacio del destierro, de la alienación. Del mismo modo, en la ciudad están fatalmente los hospitales del morir, sobrevolados por «los ángeles del quirófano», como dice en un verso del libro anterior. Pero la cosmovisión de Jiménez reposa también sobre un compromiso ético, que atraviesa todo lo que escribe. En el poema «Las botellas vacías» construye a partir de estas un perfecto retrato de la alienación; las botellas son residuo y aviso de sordidez en las calles de Europa, pero en el Magreb «cumplen un empleo de vasija y esfuerzo». Porque, además, el trabajo —y en sus trabajos evoca con frecuencia a los ausentes— es sagrado, no como virtud teologal burguesa, sino como dignidad que genera gratitud y respeto, como labor que da el pan familiar y, con él, la vida. Entenderemos mejor esta valoración del trabajo en un contexto radical, y nunca mejor dicho, si lo remitimos al mismísimo origen del movimiento

obrero, donde fue lógico rasgo identitario para dignificar y definir dialécticamente al trabajador, opuesto a las clases dominantes, ociosas y parasitarias.

Precisamente, me queda hablar ahora de la relación de José Antonio Jiménez con el oficio de poeta, y destacaré que, dentro de su breve producción, no son pocos los versos que dedica a lo metapoético. De entrada, es el suyo un castellano riquísimo, como solo lo puede ser el de quien, siendo culto, aún participa de un acervo rural al que, además, anima. Como poeta, este autor confía en el lenguaje. En tanto que herramienta humana, dará lo que seamos capaces de hacer con él. Pero sabe también que, en según qué aspectos, el lenguaje nos lleva más allá de donde estamos. El poema «La pobreza» de *Salvando las distancias*, que está dedicado precisamente «a los que me dieron las palabras», consiste sin más en una larga enumeración de nombres de parajes; da igual que no hayamos estado nunca en ninguno de ellos, ni los conozcamos: ese constructo toponímico va hacia una abstracción sin arbitrariedades, porque se convierte en pura invocación, en convocación. Sabe el poeta que hay algo mágico en el simple sonido: ensalmo, sortilegio, conjuro. Así, abre también el poema «Perfumes», que es una especie de biografía de infancia, acudiendo a la misma operación, y nos canta:

Pipirigallo, mielgas, mejorana,
ababoles, centeno, correhuelas (...)

Es honda su sabiduría en el uso de los recursos poéticos. Si en el verso libre va y viene, a voluntad, de lo conversacional a lo surreal, cuando escribe, por ejemplo, las cuartetas arromanzadas de «Rondalla», que es una biografía paterna, al poema sólo le falta un ciego que lo lleve por los caminos.

Quiero detenerme para acabar en otro ejemplo: dos versos del poema «Éxodo». En parte con los mismos fonemas, aunque en distintas combinaciones, dice dos mundos opuestos. En el verso «de duro alambre en el umbral de un sueño» el sonido pincha y muy apropiadamente, porque habla de la frontera que se cruza al emi-

grar. Sólo un poco más abajo escribe: «Las lomas lentas del amanecer» y hay calma y lentitud al volver al paisaje de la infancia, al paraíso perdido del emigrante.

Por último, añadiré solo que me siento muy, muy cercano a esta poesía que es como una piedra de sal: austera y grave, pero sabrosa.

EDUARDO MOGA

Máscara y compás

[Maruja Mallo. *Máscara y compás*, Centro de Arte Reina Sofía, del 08-10-2025 al 16-03-2026].

A mi llegada al Museo Reina Sofía para ver la exposición *Máscara y compás*, de Maruja Mallo, me extraña la cola de gente que encuentro a la entrada, pero no le doy importancia. («¿Qué estará esperando tanta gente aquí?», me pregunto para mis adentros). Como siempre había hecho hasta hoy, me dirijo a buen paso al vestíbulo donde se compran las entradas, hasta que caigo en la cuenta, con horror, de que la cola soviética que se ha formado ante el Museo es de gente que, como yo, va a ver la exposición y quiere comprar las entradas. Retrocedo, pasmado, hasta el inicio de la fila, preguntándome qué ha pasado para que nunca, en mis anteriores visitas al Reina Sofía, haya tenido que esperar ni un minuto y hoy, en cambio, se haya concentrado aquí medio Madrid, o media España. Lo que ha pasado es la masificación turística, una de las facetas más visibles de la masificación humana. En la cola, que avanza a paso de quelonio (los franceses que están detrás de mí no paran de

quejarse), paso casi una hora, justo detrás de una pareja de gais –uno gordito y el otro muy parlanchín– que me llenan los oídos de noticias y exclamaciones. Cuando por fin entramos en el vestíbulo, comprendo por qué se tarda tanto: solo hay una empleada para vender las entradas a los que no las han comprado ya por internet. Una empleada para centenares de personas, quizá miles, en esta soleada mañana sabatina: he aquí un ejemplo de buena gestión de un museo público. Junto con los inverecundos chascarrillos de los jóvenes que me preceden, me entretiene también la *performance* de «solidaridad feminista» con El Salvador que tiene lugar en la plaza delante del Museo, y en la que un grupo de mujeres,

con tambores y ropas talares, se mueve por la plaza, mientras una de ellas lee los nombres de las mujeres que han sufrido algún tipo de violencia en El Salvador, aunque no me queda claro si es una violencia machista, o gubernamental, o por haber sufrido abortos clandestinos, o todo



junto. Accedo por fin, alabado sea el Hacedor, a la exposición, cuya primera sala, dedicada a las «Verbenas», recoge la parte de la obra de la Mallo que pinta la diversión del pueblo: escenas abigarradas, coloristas, populosas, en las que se reconocen tiouvivos, norias, atracciones de feria, matasuegras. Uno de los cuadros más significativos de esta sección, titulada justamente *La verbena*, de 1927, es el que, reproducido en un enorme cartel, da la bienvenida a los visitantes en la fachada del Museo. Lo habitan, entre muchas otras figuras de la cultura popular española, un guardia civil (solo uno: aquí no hay pareja de la Benemérita), varios marineros, algunos capirotes y hasta un camarero que lleva en la bandeja, airosamente sostenida, una sandía mordisqueada. La turbulencia del cuadro es vanguardista –vagamente surreal– y popular a la vez. En otro cuadro, *El mago*, de 1926, aparece eso, un mago, que tiene todo el aspecto de Valle-Inclán, con su mesopotámica barba. *Kermesse*, de 1928 –este, decididamente surreal–, hace un despliegue de disfraces, y en *Verbena de la Pascua*, de 1927, los protagonistas son los Reyes Magos y un árbol de Navidad. Las *verbenas* de Maruja Mallo son la parte más explosiva de su producción. El resto de su obra, plural y dilatada, persigue otros efectos, menos vívidos quizá, pero igualmente hondos. En la serie «Estampas» –que la pintora prefería llamar «simbologramas»–, predominan las figuras femeninas –una constante, por otra parte, en su obra, donde aparecen muy pocos hombres–, siempre dinámicas, vitales, y muchas de ellas de gran busto. En la siguiente, «Cloacas y campanarios», Maruja Mallo pasa a explorar aspectos sórdidos o residuales de la sociedad. Sus cuadros, habitados ahora por figuras difusas e inhumanas, participan de un cierto

tenebrismo, de una oscuridad impregnada de inquietud. La mayoría de estas piezas corresponden a la década siguiente a la festiva que vio la eclosión de las *verbenas*. *Grajo y excremento*, por ejemplo, fue ejecutado en 1931 (lo excremental está muy presente en estas piezas). Hay un *Espan-tapájaros*, de 1930, y un insólito *Espantapeces*, de 1931, que André Breton adquirió para su colección de rarezas subconscientes. En *Antro de fósiles*, encuentro esqueletos, lagartijas y herraduras: realidades rastreras o muertas que transmiten la pesadumbre de lo oscuro, encarnado en grises y negros. En muchos de los cuadros de esta sección, veo rasas de pescado: más materia consumida, inútil, pero quizá abono o esperanza de un improbable despertar. Las «Cerámicas», con figuras animales y vegetales, sobrias y templadas, y las «Arquitecturas» no me interesan demasiado: acreditan el polifacetismo de la artista lucense, pero no consiguen entusiasmarme (pocas cerámicas lo logran: es, sin duda, una carencia mía). En «La religión del trabajo» abundan, otra vez, los rostros y figuras de mujer, pintados ahora con colores suaves (azules claros, ocre), algo naïfs, pero perturbadores. En el hermoso *Canto de las espigas*, tres caras femeninas aparecen entrelazadas por unas espigas de color teja. Los rostros son inexpressivos, como en casi toda la obra de Maruja Mallo, cuyos personajes tienen mucho de hieráticos: la expresividad se la da la pureza de las líneas, la limpidez cromática, la composición arquitectónica y, en ocasiones, el tumulto y la mezcolanza. Las obras que integran esta «religión del trabajo» cantan a pescadoras y agricultoras: contienen redes, espigas, mar. Maruja Mallo también trabajó para el teatro. La sección así titulada, «Teatro», recoge su plástica escenográfica, en la que hay títeres y

muñecos, y un divertido *El arzobispo de Constantinopla*. Cuando me acerco a observar con más detalle algunas de estas piezas dramáticas, piso sin darme cuenta unos centímetros de la línea pintada en el suelo que constituye el muro invisible que no puedo atravesar, y recibo la consabida admonición del vigilante de la sala, que se sacude así el aburrimiento, feliz de justificar su presencia en el lugar. En las diferentes salas de *Máscara y compás*, presto una atención especial a los libros que acompañan, en vitrinas, a las obras expuestas. Reparo en sendas primeras ediciones de *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset; de *Hércules jugando a los dados*, de aquella rara avis fascista y fieramente experimental, Ernesto Giménez Caballero, a quien hasta Franco tuvo que quitarse de encima (por el singular procedimiento de nombrarlo embajador de España en Paraguay); y de *Transparencias fugadas*, del surrealista canario Pedro García Cabrera, todas cuyas cubiertas cuentan con una ilustración de Maruja Mallo (que también hermo­seaban las de *Revista de Occidente*, cuando la dirigía Ortega, de las que hay muchos números en las vitrinas que veo). Sigo andando. Las «Naturalezas vivas» conforman una serie cabalmente surreal, valga el oxímoron: cada cuadro de esta sección pinta una simbiosis de plantas y animales, que alumbra criaturas imposibles: medusas y orquídeas, caracolas y rosas, estrellas de mar y uvas. Estos extraños seres, polícromos, vivísimos, revelan una imaginación incansable, que atiende tanto a la realidad natural como a las fabulaciones de la mente. Las «Cabezas bidimensionales», por su parte, incluyen retratos (planos, como el título de la serie indica) de mujeres negras u oscuras, muchas de ellas musculosas y alguna con el pecho desnudo. Unas acróbatas protagonizan



Homenaje a los Juegos del 36, pintado veinte años más tarde: el interés por las mujeres activas, deportistas, como metáfora de un espíritu libre y autosuficiente, no decae en ningún momento. El único retrato de hombre está inacabado. Otra serie de rostros, con el título de «Máscaras», sigue en la exposición: son femeninos, desde luego, y muy hermosos; resultan más expresivos, aún llamándose «máscaras», que los anteriores de «cabezas bidimensionales». Las retratadas son mujeres blancas, de piel rosada y ojos azules, que conjugan tenuidad y fortaleza. Muchas son, de nuevo, atletas; otras pasean o corren por la playa. Y de los retratos pasamos a los «Autorretratos», donde Maruja Mallo aparece fotografiada, en blanco y negro, con Pablo Neruda en las playas de Chile o, cubierta de algas, en la Isla de Pascua. La exposición llega a su fin con una sección de título múltiple: «Moradores del vacío. Viajeros del éter. Protoesquemas», en la

que la obra de la Mallo se esencializa, pierde sus atributos más figurativos y se refugia en lo abstracto, después de su largo viaje por los rincones ocultos o fabulosos de la realidad. Y como no hay concepto sin palabra, como nos recuerda una de las muchas leyendas inscritas en las paredes de la exposición, a los conceptos pintados en los cuadros corresponde una palabra, un neologismo que, una vez más, designa a seres fantásticos: almotrón, geonauta, airagu, glaucopión, protozario, selvatro.

Máscara y compás concluye con la proyección de una interesante entrevista que le hizo Pilar Chamorro a Maruja Mallo en el programa de televisión *Imágenes*, en 1979. Es interesante, pero también sorprendente por la cantidad de tonterías que puede llegar a decir un artista de la altura de Mallo, la gran pintora de la generación del 27. Me quedo semihipnotizado escuchando sus recuerdos y sus delirios, de pie, entre mucha gente que parece beber de sus palabras como del oráculo de Delfos.

SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN

Alfonso Reyes y el novecentismo

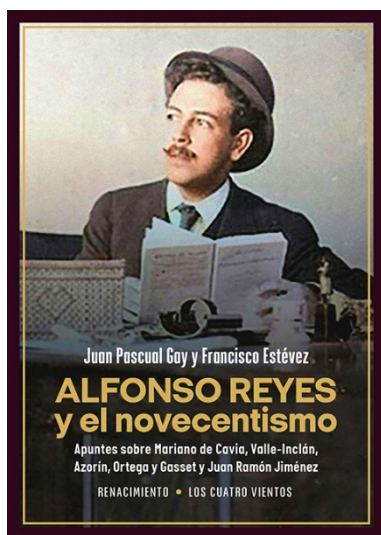
[Juan PASCUAL GAY y Francisco ESTÉVEZ, *Alfonso Reyes y el novecentismo. Apuntes sobre Mariano de Cavia, Valle-Inclán, Azorín, Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez*, Sevilla: Renacimiento, 2024].

Si bien el madrileño fue más filósofo que literato y, sobre todo, con mayor vocación política y regeneradora, Alfonso Reyes (1889-1959) es a la cultura de México lo que José Ortega y Gasset (1883-1955) a la de España, el mejor ensayista y una de las figuras capitales de las letras y el pensamiento humanista de la primera mitad del siglo XX. Escribió más de 200 libros, 88 de crítica, ensayos y memorias, 21 de poesía, 7 novelas, 11 traducciones, 35 prólogos y ediciones comentadas, 16 obras póstumas... Cifras que no nos abrumarían tanto si en él la cantidad estuviera reñida

con la calidad. Pero no es el caso: Jorge Luis Borges escribió en sus memorias: «Todavía considero que Reyes es el mejor prosista del idioma español en este siglo y de él he aprendido a escribir de manera sencilla y directa».

Al indudable valor literario y humanista de su obra se añade que fue una persona decisiva a la hora de tender puentes no solo entre México y España, también con una conciencia anticipadora entre Hispanoamérica. Recuerdese que Reyes fue desde 1939 el primer presidente de la Casa de España, que a partir de 1940 se denominará El Colegio de México, magnífica institución de estudios superiores que el gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas creó, gracias a Cosío Villegas, con el fin de incorporar a su país intelectuales españoles exiliados a consecuencia de la guerra

civil, entre los que cabe citar a Gaos, Díez-Canedo, Moreno Villa o Max Aub. Justamente el primero, en su dedicatoria a la *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea* (Séneca, 1945), anotó: «A Alfonso Reyes, represen-



tante por excelencia de la nueva unidad histórica de España y la América Española, y en ella de una de las figuras humanas esenciales: la del humanista». Entre sus obras de pensamiento sobresalen *El deslinde* (1944), *La experiencia literaria* (1942) y *La filosofía helenística* (1959).

¿Cómo es posible, pues, que su reconocimiento no sea proporcional al valor de su obra literaria e institucional, al menos en España? Precisamente el libro que ahora nos ocupa, *Alfonso Reyes y el novecentismo*, de Juan Pascual Gay y Francisco Estévez, puede contribuir a paliar este desconocimiento, esta falta de debido reconocimiento. Tras el asesinato de su padre, el general Bernardo Reyes, el autor es destinado a la Legación Mexicana de Francia, y poco después a Madrid, donde transcurrirá una fructífera década (1914-1924) de su trayectoria en la que mantiene relaciones con algunos de los mejores escritores de nuestra lengua de los que nos ofrece penetrantes retratos y acertados juicios críticos.

Además de seleccionar con acierto los textos, fragmentos y cartas que Reyes escribe, los autores del estudio reconstruyen con conocimiento y rigor el contexto y la intención comunicativa, labor filológica y hermenéutica que permite una comprensión más adecuada que si leyéramos estos sin su trabajo. La primera parte está dedicada a «El Madrid de Alfonso Reyes». Por el siguiente orden desfilan a continuación cada uno de los autores tratados y leídos: Azorín, Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán y Mariano de Cavia. A excepción de este último, se puede considerar que todos pertenecen al mo-

vimiento novecentista, de ahí el título. Por último, concluye con dos clarificadores estudios sobre uno de los mitos más arraigados en nuestra cultura, Don Juan.

A modo de breve muestra, en Ortega y Gasset observa «una bifurcación interior», escindido entre «dos vocaciones», entre el escritor y el hombre público. De Juan Ramón Jiménez escribe: «Y este hombre severo, superior, grave maestro estético y fiero encabritador del verso, nos aparece de pronto como un san Sebastián barbudo y exangüe, de mirada casi cruel, atado a un árbol y acribillado por las flechitas del ruido [...]. En cuanto a esencia, integridad y trascendencia, nada existe hoy en la literatura española —y, por consiguiente, en todo el arte nuestro— superior a la obra de Juan Ramón Jiménez».

Como indicara José Emilio Pacheco, «Alfonso Reyes no quiso ser más ni menos que escritor. Su herencia civil es de primer orden: inventó para nosotros una prosa en que podemos conocer el mundo, pensar el mundo, explicarnos el mundo. Una prosa que es y será siempre modelo inimitable de precisión, concisión y naturalidad. Como señaló Octavio Paz, al enseñarnos a escribir nos enseñó a pensar». Aunque he comenzado resaltando la mayor vocación filosófica y política de Ortega en esa comparación casi inevitable con Reyes, hemos señalado que este también contribuyó de forma crucial a tender puentes entre México y España. Esta tarea institucional coincide hasta cierto punto con el fin de la creación literaria según Reyes: «iluminar el corazón de todos los hombres en lo que tiene de humano».

NATALIA CARBAJOSA
Cânticos do cântico

[Ruy VENTURA (org.), *Cânticos do Cântico. 800 anos do Cântico das Criaturas [antologia poética]*, Porto: Officium Lectionis Edições, 2025].

De Ezra Pound a Ana Blandiana, pasando por Pier Paolo Pasolini o León Felipe, infinidad de poetas contemporáneos, ateos o creyentes —con toda la gama de matices que alberga la franja entre ambos extremos—, han prestado atención al «Cántico de las criaturas» de San Francisco de Asís. Como afirma George Steiner en *Presencias reales*, la creación y la traducción, no menos que la intersección entre ambas, son el primer y el más acabado ejemplo de crítica literaria efectiva, la que de hecho ilumina el sentido de las obras del pasado para entregárselo a las siguientes generaciones. De este modo, ejemplifica Steiner, la *Divina comedia* sería una lectura crítica de la *Eneida*; el *Ulises*, una actualización de la *Odisea* tamizada por la traducción de Alexander Pope; y así sucesivamente.

La presente antología, compilada por el poeta Ruy Ventura —autor también del epílogo y la traducción del «Cántico» al portugués que se incluye en el volumen—, celebra los ochocientos años del poema del *poverello d'Assisi*, y aspira a continuar transmitiéndolo en lecturas y versiones nuevas. Compuesta por autores en lengua española y portuguesa, consiste en una invitación a que estos recuperen y reescriban, cada cual a su manera, un legado poético franciscano que no podemos llamar espiritual sin caer en la redundancia ni sonar como pobre remedo de ese otro poeta místico, universal, tan nuestro. Si la poe-

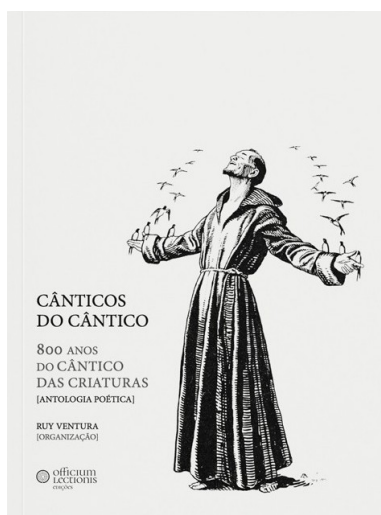
sía es uno de los nombres de Dios, nos recuerda Ventura en su epílogo parafraseando a Sebastião da Gama, entonces, cualquiera de los poemas de la antología, explícitamente franciscano o no, será un intento de volverse cántico, en el sentido original de la palabra, y sin necesidad de más adjetivos. El resultado se añade, si acaso, a la búsqueda de un territorio común capaz de darnos, escribe Ventura, aquello que menos abunda en nuestro en-

torno: «alimento, silencio, retiro, consciencia, clarividencia, coraje y paz».

Es precisamente el poema de Álvaro Valverde incluido en la antología el que une, en torno a un elemento fundamental del «Cántico» —el agua— al poeta recordado (San Francisco) con su poeta-traductor al español (León Felipe). La palabra de los tres (Francisco, León,

Álvaro) aflora y se funde con naturalidad en torno a la propia materia digna de alabanza:

De forma natural he comparado
el agua y la poesía.
Porque esta
—diré con el de Asís—,
igual que aquella,
es «útil, casta, humilde».
[...]
«Preciosa en su candor»,
como la definió León Felipe.
El agua, la poesía.



El tono laudatorio del «Cántico» y su ensalzamiento de la belleza mínima, sin embargo, no permiten olvidar la penuria física y anímica en la que el santo se encontraba en el momento de escribirlo. Dicha circunstancia se convierte, en ciertas páginas de la antología, en un reflejo de nuestro propio padecimiento hoy. De ello da fe, por ejemplo, el autor caboverdiano Abel Inácio Quitaia, en cuyo poema se alaba precisamente, dotándola así de todo su valor, la carencia y el dolor que lo habitan:

Eu louvo o deserto onde me estendo
A segura e o silêncio
A sede de cada dia e de cada noite
[...]

Y, entre ambos extremos de agua y de su falta —no la única pero, sin duda, una de las imágenes más recurrentemente poderosas de la antología—, asoma además la esperanza, una vez que el agua se haya llevado por delante toda la miseria pasada, en la transfiguración; movimiento o cambio supremo cósmico y personal que vendrá, cómo no, de la mano de la naturaleza, formulada en un breve e intenso poema por Maria Guadalupe Alexandre:

Depois do novo dilúvio
Hão de voltar à Terra os lobos de São
[Francisco.
E até eu ficarei transfigurada em mim,
Fénix renascida de todas as dores.

A pesar de que cada poema difiere de los demás en estilo, longitud y acercamiento al tema; y a pesar de las variaciones de tono en cada caso —devoto, secular, popular, himnico, jocoso e incluso imbuido, gracias a una versión de un poema japonés a cargo de Luis Leal, del espíritu zen—, a todos los une, más allá de la alabanza, una dis-

posición contemplativa de la que emanan a la vez agradecimiento y participación. Como, por desgracia, el ser humano tiende a olvidarse de su irrenunciable aspiración de estar en las cosas y entre las cosas como un elemento más, bien insignificante, es cierto, mas no alienado de ellas, la poesía laudatoria bajo el modelo y el abrigo del de Asís ofrece un camino que, hoy como dentro de ochocientos años más, debe ser cuidadosamente desbrozado de tanto en tanto, a fin de no llegar a cerrarse nunca.

Leídos de este modo, los poemas de la antología son, en efecto, cánticos del «Cántico», como proclama su más que elocuente título; comentarios incompletos que, en su conjunto, constituyen una extensión poética de la loa franciscana y de su voluntad de alegría —la gran ausente en nuestro siglo de superabundancia— incluso en medio del dolor más acerbo. Antes que compuestos de palabras, los poemas pueden ser imaginados como un único mirar que se libera de su apantallada cárcel para posarse en la luz refractada de un simple charco y seguir a un gorrión, ese gorrión que pareciera recién creado, rescatado por la obstinación del espíritu en otro gran poeta: «¿Qué busca en nuestro oscuro/ vivir? ¿Qué amor encuentra/ en nuestro pan tan duro?» Ciertamente, siempre andan cerca ellos, los humildes *uccellini*, de la palabra creadora; mucho más que cualquier otra criatura. ¿Qué hacer, pues? Pararse, callar. Y escuchar.

No deseo concluir sin mencionar la elegancia en la edición de este hermoso libro, a cargo de la editorial lusa Officium Lektionis; editorial atenta y hospitalaria, como pocas, a la poesía y su cualidad de cántico a ambos lados de La Raya. No la pierdan de vista.

SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN

Homenajes. Imágenes. Y márgenes.

[Rosa ROMOJARO, *Homenajes. Imágenes. Y márgenes*, Málaga: Centro Cultural Generación del 27, 2025].

Estamos ante un conjunto de textos que poseen el denominador común de dialogar con otros seres e imágenes que giran alrededor de la órbita vital de Rosa Romojaro, por un lado; por otro, pertenecen a la poesía, el género literario al que ha permanecido más fiel la diversa y continuada obra de esta reconocida autora. Ya desde el título apreciamos cómo la cadencia musical del verso guía la elección y el orden de las palabras. Y, por último, se trata de una suerte de síntesis de artes: verbal, plástico, musical. Todo ello en una muy cuidada edición de Miguel Gómez, donde podemos leer poemas, ver imágenes y escuchar música.

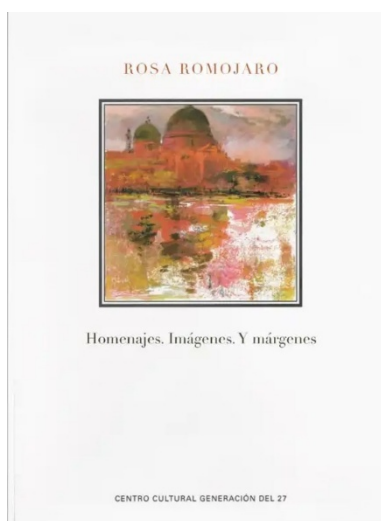
Estructurado en tres partes, que se corresponden con lo anunciado en el título, la primera de ellas, «Homenajes», contiene seis textos. Uno, «Vías de encuentro», compuesto en tres poemas, en diálogo intertextual con san Juan de la Cruz. Otro, inspirado y dedicado a María Victoria Atencia. No obstante, a mí los que más me alcanzan son «Cementerio marino», dedicado a su hermana fallecida y que luego analizaré más detalladamente a modo de ejemplo, y «De su Rosa en su corazón», poema dedicado al insigne antequerano José Antonio Muñoz Rojas, y que es un elogio, al tiempo que una sutil interpretación de una de sus obras maestras, *Cantos a Rosa*, cuya primera edición es de 1954, más tarde ampliada sucesivamente.

La segunda parte, «Imágenes», se compone de doce poemas inspirados por creaciones plásticas. Como indica en el prólogo, su intención ha sido «hermanar las imágenes pictóricas con las poéticas, hermanar, en fin, también, la música del poema con la música obtenida al tratar el texto

como una canción, fundir, pues, de algún modo, artes distintas» (p. 10). De esta parte resalto «Quién ha captado el alma tú o el agua», sobre la exposición de María Teresa Martín-Vivaldi, *Venezia Serenissima* (2015); «El misterio, los sueños, los celajes», sobre la exposición de Nuria Murillo y Mercedes Higuero, *Como dos gotas de poesía* (2017); y «Poemas paseo», en diálogo

con el artista Fernando de la Rosa, compuesto por tres textos.

«Y márgenes», en tercer lugar, reúne once poemas en la serie «Poemas marginados»; dos de ellos, «Cinco maneras de mirar un daño» y «Narrar la gata», compuestos de cinco y tres partes respectivamente, y el tercero, «Otras voces, otros ámbitos», compuesto de dos, al que sigue, igualmente, la serie «En los márgenes del poema», cuyo subtítulo describe lo que contiene: «Canciones, juegos, ruegos». De todas las canciones, la que más me emociona es «La canción que se fue». La dimensión elegíaca es común a todas ellas, incluso a buena parte de la poesía de Rosa Romojaro. Según Antonio Machado, «se canta lo que se pierde». De acuerdo con



Jorge Luis Borges, «todo poema, con el tiempo, es una elegía». Se diría que, en el arte, vida y muerte son dos caras de una misma moneda que brilla más intensamente a la luz de la conciencia de finitud.

Otro aspecto en común, sobre todo en esta última parte de canciones, es lo popular, tan arraigado en la cultura hispánica y andaluza, así como en autores estudiados profundamente por Rosa Romojaro: Lope de Vega, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre...

Ahora quiero detenerme en «Cementerio marino», título cuyo eco nos remite al célebre poema metafísico de Paul Valéry, donde el yo poético de Rosa Romojaro mantiene un diálogo con su hermana, fallecida, imaginamos, de manera próxima a la fecha de composición del poema, el 8 de diciembre de 2012. Curiosamente, algo que en la lógica de lo real nos resulta inverosímil, en el espacio mágico del poema se torna posible: el diálogo entre un ser vivo y otro muerto. Podría considerarse un monólogo bajo la forma de un diálogo ya imposible. Mas eso que llamamos «yo» o, si se quiere, nuestro espacio interior, es un nudo de voces entre las cuales se encuentran de modo especial la de los seres queridos y perdidos.

A pesar de su evolución histórica y sus consecuentes transformaciones, el arte y la poesía no han abandonado esa función ritual que concilia la implacable realidad con los sueños consoladores, y anima y vivifica. En este sentido, es sublimación, un concepto que Freud no llegó a desarrollar, pero que se manifiesta habitualmente en el espacio mágico de las artes, que es la telaraña que segregamos los humanos ante lo que fue y no fue y pudo ser la vida.

El primer verso apela a la recién desaparecida: «Acompáñame, hermana, no te alejes», como si en el espacio del poema se

podiera reanudar la conversación: «has de venir conmigo a la nueva aventura». Y luego, por medio de una anáfora: «de este decir callado,/ de este vivir diciendo,/ de este mirar futuro», logra el ritmo del poema.

En la segunda estrofa se aprecia cómo juega con el campo léxico del mar y de la escritura, estableciendo paralelismos, algo que atraviesa de manera significativa todo el poema: es el mar, el Mediterráneo, que hay frente al cementerio donde descansa ella y es la escritura que permite este diálogo imposible y necesario. Se advertirá la metáfora preposicional, los símiles y la paradoja con la que concluye esta segunda estrofa:

ese río de tinta del poema,
las páginas de un libro, como olas de un mar:
el libro,
como el mar,
tan distinto y tan mismo (p. 19).

Obsérvese cómo la cadencia emula el ritmo de las olas del mar, que van y vienen. Por otro lado, el libro es siempre los mismos signos dormidos en cada página. Pero cada vez que se lee ofrece una nueva lectura, sobre todo si se ha vivido y se ha ampliado el horizonte. Igual sucede con el mar: parece siempre el mismo, pero no es más que una impresión, pues en realidad es siempre distinto.

Los paréntesis que se intercalan en cursiva corresponden a la voz de la ausente: «(¿Escribes?) [...] (Tu-libro-para-cuándo-/ envíame-tu-libro-/ tengo-todos-tus-libros)». Su hermana afirma como pocos a la escritora que hay en Rosa Romojaro, pues se preocupaba principalmente para que siguiera su vocación.

La siguiente estrofa se abre con un ruego: «Oh hermana mía», y continúa con una descripción poética que nos lleva a

Sin embargo, las últimas estrofas son una plegaria, un acto de fe, entendido como un movimiento, al menos provisional, de sus creencias:

La poesía, como acaso ningún otro lenguaje, cumple una extraña función performativa. Mas en vez de inaugurar un acto institucional lo que consigue es alterar y transformar nuestro espacio interior. La hermana desaparecida, la que acostumbraba a preguntarle por sus escritos, le había pedido estar en su palabra. Como suele ocurrir, la muerte, inesperada, impidió que eso se llevara a cabo a tiempo. Y el poema sobreviene para cumplir con lo prometido, para mitigar lo que no fue pero debía ser.

das de seres queridos, en las que también se pierde algo o mucho de nosotros, el yo que éramos con ellos, es lo que quedó sin decir. Lo que se queda sin decir se queda sin ser. ¿Hasta dónde llegan nuestras relaciones personales? Como si fuera un conjuro mágico, el poema quiere guardar la memoria de «lo que se fue contigo sin ser dicho».

Reconocida con premios como el Andalucía de la Crítica (2011), el Premio Internacional Antonio Machado en Baeza (2010), el Premio de Jaén de Poesía (2006), el Ciudad de Salamanca (2000), el Manuel Alcántara (1999), el Premio Elio Antonio de Nebrija de las Letras Andaluzas (2023), entre otros, la trayectoria biográfica y literaria de Rosa Romojaro Montero (Algeciras), vinculada profundamente con sus labores docentes e investigadoras como Catedrática de la Universidad de Málaga —suyos son estudios tales como *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro* (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo) (1998) o *Lo escrito y lo leído. Ensayos sobre literatura y crítica literaria*

(2004)—, se inició con la escritura de relatos y con la poesía, que es el espacio primordial y el que atraviesa toda su creación, quizá porque la poesía se encuentra más íntimamente conectada con la vida que otros géneros y, asimismo, porque le permite indagar, explorar y fijar la experiencia de la vida en símbolos que, por una parte, abren la intimidad del yo poético, pero por otro lado la mantienen velada y salvaguardada.



Rosa Romojaro. Fuente: cuenta de la poeta en Facebook.

MARTA PRIETO SARRO

El rescate de un leonés desconocido

[Eduardo MOGA, *El esplendor y la amargura. La poesía de Basilio Fernández*, Madrid: Los Papeles de Brighton, 2025].

En junio de 1992 se produjo un hecho insólito: el Premio Nacional de Poesía se otorgaba a título póstumo en la persona de Basilio Fernández López por el conjunto de su obra, titulada *Poesía 1927-1987*, que había visto la luz también después de la muerte de su autor. El fallo del premio del Ministerio de Cultura pilló a la mayoría de los críticos literarios, por no decir a todos, a contrapié. Porque, por si ambas circunstancias ya eran extrañas de por sí, resultaba que su autor era un absoluto desconocido. Tras las líneas que Eduardo Moga rescata en la prensa del momento quedan patentes el estupor y la perplejidad vividos, junto a las dudas sobre la calidad de sus poemas.

Sin embargo, en León, la provincia de la que era natural el poeta, sí había quien le conocía. De mi entorno más próximo, José Enrique Martínez, profesor universitario y crítico literario en el suplemento cultural *Filandrón* de *Diario de León* cuyas páginas capitaneaba con asombrosa lucidez (e inmediatez) Alfonso García Rodríguez. También estaban al corriente Antonio Gamoneda, involucrado claramente en la concesión del galardón, como más tarde se sabría, y convertido en descubridor de su obra para otros, incluido Eduardo Moga. Y Francisco Martínez García, que en su obra *Historia de la Literatura Leonesa*, publicada en 1982, había dejado escritas sobre él unas líneas

preciosas al considerar que tal vez era «el único poeta leonés que tenía su reloj puesto a la hora del mundo, sin atrasos seculares». Aunque yo para entonces no le conocía, presumo que Tomás Sánchez Santiago también conocía la obra de Basilio Fernández, a quien después calificaría como poeta «clandestino». No obstante, se trata de una lista que no pretende ser exhaustiva: habría más, por supuesto.

Eduardo Moga, poeta y crítico él mismo, comienza su brillante estudio *El esplendor y la amargura* precisamente con aquella extrañeza, cuyas causas estaban más que justificadas. Basilio Fernández había nacido en Valverdín (León) en 1909, pero la familia se había trasladado siendo él niño a Gijón, donde regentó un almacén de ultramarinos. No puede decirse que fuera, en absoluto, un desarraigo, pero en el lugar se perdió su rastro, a pesar de que

él lo convertiría en materia poética. En Gijón transcurrió el resto de su vida, ligada a aquel negocio en el que nadie atisbó jamás su escondida afición al verso, que solamente se puso de manifiesto tras su muerte en 1987. Fue de la mano de su sobrino –pues el poeta no tuvo hijos– Emiliano Fernández Prado, quien en-

contró aquel tesoro y lo publicó en 1991 en la editorial asturiana ya desaparecida Llibros del Peixe con el título de *Poemas (1927-1987)*. Una nueva edición revisada



y ampliada aparecería en 2015, publicada por la editorial Impronta.

A pesar de aquel reconocimiento, el extraño poeta ha seguido siendo un desconocido. Al menos en la que fue su tierra de nacimiento, donde no recuerdo que, de manera pública, se haya reivindicado su memoria. Por eso ha sido todo un regalo la aparición de *El esplendor y la amargura*, una voluminosa publicación que transita por la biografía de un hombre que parecía que no tenía biografía (una apariencia fruto del desconocimiento), que bucea en sus relaciones literarias (que las tuvo en un época precisa de su vida: Gerardo Diego, Torrente Ballester, José María de Cossío, Luis Álvarez Piñer, Dionisio Ridruejo, Alberti) y que ofrece una interpretación espléndida y profunda de su poesía, de su discurrir por los *ismos* (ultraísmo, creacionismo, existencialismo), de sus influencias literarias y de los temas que la sustentan: la fugacidad del tiempo, la belleza, el amor, el caos, la vanidad, la luz, la oscuridad, la tristeza...

Todos saben que la codicia de vivir
cae fuera de propósito,
y que el tiempo clava el acontecer
sin treguas ni patrañas.

Eduardo Moga recorre la poesía de Basilio Fernández para encontrar en ella «el sufrimiento por haber abandonado un proyecto de vida como escritor y los ideales de la juventud: la literatura, el amor y la libertad». Pero también, y esto resulta extraordinario, «el deslumbramiento de la forma, la crepitación exultante del lenguaje y, al mismo tiempo, la oscuridad superlativa de la angustia». Ahí están, pues, las claves que explican el título del estudio.

No creo que exista la menor duda de que *El esplendor y la amargura* resulta hoy un estudio académico imprescindible sobre Basilio Fernández López, que, al decir de Eduardo Moga, es «uno de los más silenciosos, desconocidos y mejores poetas españoles del siglo XX». Y que hoy está más cerca que nunca de sus lectores. Sobre todo de los leoneses en cuya montaña nació, en una diminuta aldea del Torío:

El 28 de julio de un año sin gloria
Nací a la extrañeza
Y al bienestar de los rincones familiares,
discontinuo y sin sueño
como el que no espera visitas.

TANIA FAVELA

La memoria propia y la del paisaje

[Javier PÉREZ WALIAS, *Insecto ámbar*, Madrid: Vaso Roto Ediciones, 2023].

Mi cabeza es un insecto que tolero porque me habla

Luis Alberto SPINETTA

Hay varias lecturas que podrían abrirse al leer *Insecto ámbar*, de Javier Pérez Walias; una de ellas, que me interesa en particular, sería hacerlo desde la idea de lo fósil de Ralph Waldo Emerson, quien en su

ensayo «El poeta» apunta: «El lenguaje es poesía fosilizada. Tal como la piedra caliza del continente se compone de infinitas masas de conchas de animáculos, el lenguaje se compone de imágenes y tropos

que ahora, en su uso secundario, han dejado de recordarnos hace mucho su origen poético». La idea de lo fósil no está lejos de ese insecto atrapado en el ámbar, ni del interés que Pérez Walias muestra en su libro por la memoria, la propia, pero también la del paisaje: por los anillos que registran el crecimiento de los árboles, por ejemplo. En uno de los epígrafes del libro se lee: «... mucho antes de que los seres humanos inventáramos alfabetos, la naturaleza llevaba una contabilidad exacta del tiempo dibujando círculos en la leña y la savia», citando a Jorge Carrión. Hay un lenguaje anterior al lenguaje humano, el lenguaje de la naturaleza: «No puedo desahacerme de este pájaro, su voz teje y desteje el poema», escribe el poeta español, como si en esa escucha se formara el impulso de la propia escritura.

En *Insecto ámbar*, el paisaje se representa no sólo a través de la imagen, sino a través de los sonidos, es un paisaje que cruje, zumba, trina, tiritas, silba, aletea: esas voces-sonidos resuenan entre la materia verbal que conforma el libro.

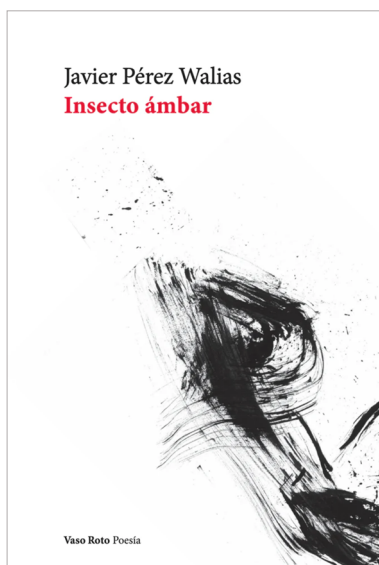
Volviendo a la idea de lo fósil, los poemas de Pérez Walias están también contruidos a partir de distintas capas, de recuerdos, fragmentos, sedimentos o astillas, que, depositados en el fondo de su memoria, suben a la superficie de sus palabras: «Conmovido por aquel instante. Fosilizado acaso, convertido acaso en un pequeño ser, atrapado en la lengua caliente que lamió la corteza». Pareciera que el insecto es también esa astilla del tiempo que llamamos instante: «cada recuerdo es un insecto que alimenta mi recuerdo».

Ese insecto ámbar pone en tensión, como todo oxímoron, dos fuerzas contrarias: la fijeza y el vuelo, la vida y la muerte. La tensión se produce también si lo pensamos desde el instante vivido que, como el insecto, ha quedado encapsulado en el tiempo y que la palabra debe sacar a la luz. O bien, podríamos hacer una lectura contraria, pensar que el lenguaje es esa resina, esa jaula, que atrapa la experiencia, y que

es la palabra poética la única capaz de abrir la jaula, de quebrar la resina: «Tú eres mi cárcel ámbar.// Ahora sé de aquello que apenas me pertenece porque solo concierne al lenguaje».

Otra lectura más política, que también me interesa, podría partir de una cita de Miguel Casado: «una de las claves políticas que pueden resultar más sólidas es

hurgar en lo cotidiano y luchar contra una política separada formalmente de los problemas y emociones de la vida. [Es necesario] preservar un espacio propio, íntimo, como un lugar en que no rijan las leyes del sistema». Para Casado lo privado se erige siempre como un lugar de resistencia. *Insecto ámbar* se construye precisamente desde ese espacio privado, desde lo íntimo, lo personal, una especie de álbum de familia, en el que la abuela, el padre, los hijos, y la propia infancia del autor son piedras de toque desde dónde pensar-sentir-sentir-pensar el mundo. De ahí quizás la necesidad de utilizar en algunas partes del libro el versículo que se alarga hasta la prosa, en una suerte de fluir de conciencia que va tejiendo los distintos momentos familiares como lo hace (en uno de los poemas) la abuela con su ganchillo. De ahí



también la necesidad de ese monólogo que tiende continuamente hacia el diálogo con un tú que termina por ser la propia conciencia del autor, y que traza una serie de cuestionamientos existenciales, en los que lo filosófico y lo poético se dan la mano. Y también de ahí, esa «memoria líquida», esa «lengua líquida», (ambos conceptos o imágenes son del autor) que fluyen desde una lengua irracional cercana a la escritura surrealista, en la que las imágenes ponen en el centro la intuición, como uno de los motores de la escritura del libro.

Estaríamos entonces ante un «pensamiento líquido», siempre y cuando no tomemos pensamiento como sinónimo de razón. El pensamiento que se teje en *Insecto ámbar* incorpora lo emocional, las sensaciones, la percepción, la memoria, el recuerdo, el deseo y el azar. Es sólo desde este punto de partida que me parece que podemos hablar de un pensamiento poético, que sería también un pensamiento proteico en constante metamorfosis. En este libro los elementos pierden su definición, el insecto es un pájaro que aletea y a la vez es un recuerdo que se evoca.

La última lectura que quiero proponer partiría de la idea de ritmo de Henri Mes-

chonnic: «el ritmo no es un signo —anota el poeta y crítico francés—, es por eso que el ritmo es el significante mayor [...]. El ritmo en el poema pone en dificultades a la teoría del signo». El ritmo de la vida y el ritmo de la lengua se entretajan, y ambos, al unísono, impulsan las distintas velocidades de *Insecto ámbar*. Al interior de los poemas podemos encontrar distintos recursos sonoros: aliteraciones que producen el deslizamiento entre las palabras y los versos, paranomasias, paralelismos, anáforas, derivaciones, repeticiones diseminadas. Todo ese tejido sonoro-semántico tan sutil sostiene la estructura de los poemas. En suma, la acumulación de ciertos sonidos dentro del libro lleva y sostiene su carga afectiva, participa en ese ritmo significativo que pone en el centro la materialidad de las palabras. «Nuestras lenguas bendecidas empezaron a aletear palabras trenzándose amorosas en el aire como alas de insectos como dorados caparazones de fonéticos insectos», escribe el poeta español. Y con esos «fonéticos insectos» cierro este pequeño texto para invitar a los lectores y las lectoras a la lectura de este último poemario de Pérez Walias.

ENRIQUE VILLAGRASA

Contra la gravedad de los poetas

[Enrique CABEZÓN, *Contra la gravedad de los poetas. Manifiesto en 30 contusiones y/o fracturas*, Teruel: Plataforma de Poetas por Teruel, 2025].

Este libro es un manifiesto poético en 30 fragmentos que se rebela contra la solemnidad, el narcisismo y la autocomplacencia de la figura del poeta contemporáneo. A través de un lenguaje directo, irónico y a veces brutal, Enrique Cabezón (Logroño, 1976), el autor, desmonta la pose literaria y cuestiona la utilidad de la poesía

en un mundo saturado de discursos vacíos. Con un prólogo de Pablo Lópiz Cantó que contextualiza el manifiesto como un «testamento» de una generación sin generación, el poemario explora temas como la identidad, el fracaso, la comunidad ausente y la necesidad de una poesía ligera, honesta y libre de gravedad. Al final, el li-

bro invita a los lectores a firmar y unirse a esta «resistencia antigravitatoria», cerrando con una imagen poderosa: la del poema como un globo de helio que se escapa y asciende, libre y frágil, hacia lo desconocido. Nos podíamos quedar ahí, pero queremos saber más de esa necesidad de una poesía ligera, honesta y libre que propone el poeta autor de este ensayo en verso libre, suelto más bien. Y terminé de leer *Contra la gravedad de los poetas* y pensé en Antonin Artaud (Marsella, 1896-Yvry-sur-Seine, 1948) y en su frase lapidaria: «Si otros proponen obras yo no pretendo más que mostrar mi mente»; y también en la escritora, poeta, periodista y editora uruguaya independiente, Ana Lissardy (Montevideo, 1975), de quien son estos versos: «¿Qué espera?/ Cualquier respuesta a esta pregunta sería una mentira».

No sé el porqué, pues aún le doy vueltas a ese todo o esa nada, pero es lo que pensé sobre este «...sentido, del crimen». Y es que Cabezón nos tiene acostumbrados a obras así, como su asombrosa *Historia universal de ninguna parte. Olvido, territorio y mapa de una periferia histórica* (La cabaña del loco). ¡No dejen de leerla, personas lectoras, lo agradecerán! Es un libro que se quiera o no hace pensar y nos acerca a los demás, a los otros. El caso es que no deja de tener razón en los planteamientos poéticos de *Contra la gravedad de los poetas*. Ya este título lo dice todo y así lo explica en el inteligente prólogo del filósofo Pablo Lópiz Cantó. No tiene desperdicio y concluye con estas palabras: «Como escribe Enri-

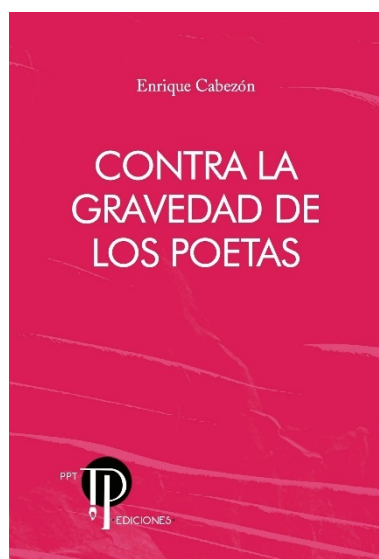
que Cabezón –pero es un sujeto colectivo quien habla, el yo de esa generación sin generación ni fecha que nos diga, lo que en nosotros hay de pueblo olvidado, el espectro que este manifiesto invoca, el último fantasma, un fantasma que recorre la poesía–, “declaro públicamente que ya no quiero ser yo”. Al fin y al cabo, como todo el mundo sabe, “un poema es una güija”».

Cabe apuntar que el libro comienza con este verso, tras el citado prólogo: «Reunidos todos para celebrar y celebrarnos la alegría», un tono realmente franciscano en la perfecta Alegría, sin ir más lejos, y termina con esta pregunta: «Quién se

viene?», donde podríamos leer: el evangélico mensaje de quién me sigue, quién me acompaña. Para ello, curiosamente, el libro termina con una tabla de adhesiones para rellenar: nombre y apellidos, DNI y firma, y este texto: «Los abajo firmantes, tanto si son una Administración Pública, una institución, o eres parte de la sociedad civil, incluso si eres poeta, filósofo, actor, novelista, editor u otra persona de mal vivir, puedes

subscribir las iluminaciones del manifiesto *Contra la gravedad de los poetas* y hacer visible tu compromiso por una sociedad más antigravitatoria, antimatérica, metamórfica y soportable. Únanse a la resistencia. Sean el margen de un margen».

Bien, pues, a pesar de esta *boutade* –justa y necesaria, por otra parte–, que ya se sabe que es una intervención pretendidamente ingeniosa, destinada por lo común a impresionar (RAE *dixit*), no hay que perder de vista el poemario-manifiesto que nos ocupa y, aunque no sea un manifiesto de carga (conocemos el mundo ma-



rítmico portuario), lleva cargas potentes y de profundidad. Así pues, desde esas iluminaciones, con eco del tal Rimbaud de turno hasta esos ecos del Hesse de esa estirpe de Caín, hay de todo y no son o sí encogimientos diríanse espirituales: «Nosotros, la estirpe de Caín, los del desespero,/ Los de si he de morir ahora, sea, los de un qué sentido/ tiene esto».

Lo cierto es que el poeta Enrique Cabezón sí sabe que urge la necesidad de un planteamiento poético de la realidad, a la vez que urge un planteamiento poético del lenguaje y sabe que de ahora en adelante el lenguaje será nuestro medio de ruptura y así lo explica en esta sesentena de páginas que tiene el libro, pues: «Vamos a ensalzar esta falsificada belleza,/ esta manera de alambicar el no decir nada,/ esta

presunta pericia en domeñar la palabra,/ y comerciaremos como las putas que somos».

Es un libro divertido, irónico, también serio –muy serio– en su juego, con poemas certeros, arriesgados; no olvidemos que en lo lúdico anida la lucidez, que hay que leer aunque solo sea por la sinceridad del poeta, Pessoa aparte, pues en el mismo está la enjundia del propósito: «Dejo aquí la palabra civilización/ de la que los poetas somos notarios». Los periodistas son notarios del acontecer diario, no mezclar. Lo cierto es que es un libro que, desde Tírrael y escrito por un poeta riojano, llega para confundirnos en esa gravedad de gravedades, en este horizonte de sucesos, agujeros negros mediante, en: «el alunizar contra el mundo de las ideas».

JOSÉ ANTONIO JIMÉNEZ NAVARRO

Dos que se besaban en la muerte

[Mateo RELLO, *Dos que se besaban en la muerte*, prólogo de Manuel Rico, Barcelona: Libros de Aldarán, 2025].

El asunto principal del último libro publicado por Mateo Rello (Badalona, 1968), *Dos que se besaban en la muerte*, es la enfermedad y la pérdida, y cómo esas circunstancias afectan y transforman radicalmente a quienes las sufren.

Ha confesado el autor que cuando escribió el primer poema, el día del diagnóstico de la enfermedad de su compañera, lo fechó, en contra de su costumbre, y que, sin pretenderlo, lo que escribía fue adquiriendo forma de diario, primero de la enfermedad, y luego del calvario en que se convirtieron para él los años siguientes. Por esta razón, porque se trata de una especie de diario, el libro está estructurado en cuadernos que luego se ramifican en bloques numerados.

Esta ordenación obedece también a una segunda causa: la voluntad del autor de afrontar los poemas siguiendo un método que se asemeja al proceder científico en lo que tiene de observación y estudio minucioso de la enfermedad y sus consecuencias. De ahí que la segunda parte del tercer cuaderno se titule significativamente «Historia natural del llanto y la sonrisa». Hay, pues, un deseo de objetivar, de no dejarse avasallar directamente por las emociones derivadas del dolor. Para ello las ordena y estudia como si el análisis detallado diera más garantías de asumir la conllevancia.

El poeta sabe que su dolor es único, pero sabe también que comparte su naturaleza con otros seres humanos y que ese

compartir, puede diluir en alguna medida el sufrimiento. Por otra parte, esa forma de hacer es también un modo de ahorrarle al lector el pudor de contemplar directamente la desnudez emocional del que escribe.

Dice Mateo Rello que cuando llegó el diagnóstico de Tere, su compañera, tuvo tanto miedo, que necesitó rezar y que, de manera instintiva, dirigió su oración a los muertos «de la única forma que sé, porque es la forma en la que vivo: escribiendo poemas».

Dentro de esa oración desesperada se abre en primer lugar el pensamiento reflexivo, de notas existenciales que, a veces, toma la forma de un diálogo sin respuesta. Un diálogo con los muertos, efectivamente, entre ellos, los padres, la gente de su sangre, un asunto del que Mateo Rello se había ocupado ya en *Los primeros ángeles* (2017) y que ahora retoma en algunos poemas del primer cuaderno. Intuimos que en el poema que abre *Dos que se besaban en la muerte*, aunque el poeta se dirige a los muertos de forma genérica, está pensando también en esos muertos familiares. Cito algunos fragmentos:

Si hay alguien ahí,
si es verdad que de algún modo estáis,
muertos, decidme, ¿cómo se nos ve?
[...]
Cómo, tras la tenue
distorsión de agua y de cristal,
decirme, muertos, se nos ve.
[...]
¿Veis ondular, con textura de alga
o agitación de arena,
junto al amor nuestra aflicción y nuestras
[inquietudes?

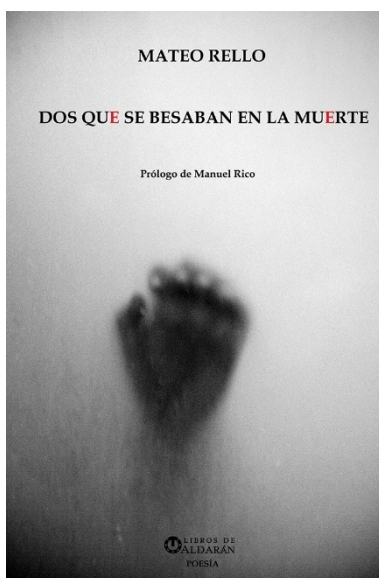
[...]
Si hay alguien ahí
[...] poned
del otro lado del cristal el dedo.
[...] seguiremos su curso de bruma
en esta ronda de la pena esférica.

Estas primeras palabras nos desvelan ya dos asuntos de importancia, porque sintetizan el tono del libro. El primero, que el autor, junto al resto de la comunidad de los vivos, se ve ante los muertos como un ser marino dentro de un inmenso acuario esférico. El dolor aísla y esta metáfora de

la pecera revela el estado de sonambulismo y angustia vital, de falta de libertad y de aire en que se encuentra ante la perspectiva de la muy posible desaparición de su compañera. Un estado del que solo conseguirá liberarse a través de la escritura de los propios poemas. Y segundo asunto de interés: en esta situación dramática de su vida, y quizás siempre, el autor considera que el centro de la

existencia humana es el amor y que, alrededor o a consecuencia del amor, nuestra naturaleza se centrifuga en aflicciones (desesperación, tristeza, dolor frente a la pérdida) e inquietudes (miedo y preocupación ante el futuro). Al final del libro, para cerrarlo de manera circular, el autor volverá a la conversación con los muertos y al tema del amor.

En cualquier caso, Mateo Rello escribe desde el dolor, desde el amor, desde la impotencia y el vacío, y recorre los lugares de la enfermedad, la casa, el hospital, y más adelante, los lugares de la huida y de la bajada al infierno, como en el poema titulado «Balada del Mirón» o en «Augurios



(3)», en donde gravita la tentación del suicidio; pero también los lugares de la felicidad compartida, como los viajes o el momento en el que los amantes temblaban en un abrazo, y, finalmente, el regreso a la vida.

El resultado de este itinerario es un libro profundo, intenso, en el que el autor analiza con meticulosidad, como un explorador riguroso, el miedo («al miedo –dice– le ponemos cubierto en nuestra mesa»), la rabia, la angustia (transformada en una perra que no puede quitarse de encima: «Muerde mis huesos, le complace/ el sabor y le sirve de higiene/ dental./ Y cuántos dientes,/ qué agudos: la perra angustia»), el cáncer («cómo no imaginarte sombrío,/ entronizado en glándulas/ que tomaste de noche y a traición»), la pena, etc. Es decir, los trastornos emocionales que produce la enfermedad, y también la transformación física del cuerpo, que es observado con una atención pasional:

Esqueleto, ya no seré más tu amigo,
no admiraré más tu compleja nobleza,
lo sutil de esa trama articulada.
Te quiero secreto, allá adentro, ahí abajo;
cruje si gustas, duele si debes,
pero guarda tu mueca,
vive sumido en la esperanza de la carne.

Se trata de un momento dramático y hermoso a la vez, en el que el poeta advierte, por contraste con su fragilidad, la belleza del cuerpo humano, y se lamenta de no saber los nombres detallados de sus partes. Pero ese lamento, finalmente, se elevará a canto y se convertirá en reconciliación con el cuerpo y con la vida:

Pienso de repente en todo lo que alienta
entre la piel del pecho y el corazón.
[...] soy el geógrafo
que remontaba el río hasta sus fuentes.
Habrá músculos, venas y glándulas,

arterias caudalosas, sangre
rica de oxígeno [...].

Todo esto bastaría para llamarse universo;
llamar *la vida* a su prolijidad
sería justo.

Tarde descubro cuánto de trascendente
hay
en mi maravillosa anatomía.

Pero en los poemas dirigidos a Tere se trata sobre todo de un acto de amor, del afán del poeta por conocer y fundirse en el cuerpo enfermo, recorrerlo impregnándose de su sustancia y de su forma en una carrera desesperada por apresar y retener lo que todavía palpita, lo que ama y sabe que está destinado a desaparecer antes de cumplirse. El poema «El nombre de esta vena» dice:

Quiero saber qué vena es esta, dónde nace,
cuál es su curso y entre qué órganos
como regiones cuyos mapas
aún no trazó nadie, discurre [...]
Quiero, en una afinidad de pulsos,
navegarla con la yema del dedo,
apretar si la pierdo, aunque te duela
un poco –es la geografía
una parte importante del amor
y conocer siempre tiene su precio.

En este punto, Mateo Rello establece un bello paralelismo simbólico entre el dedo que recorre la vena de su compañera y el dedo de los muertos del primer poema que se deslizaba tras el cristal, presumiblemente también con amor y con piedad. Ante la eternidad de los muertos, los enfermos somos nosotros.

Sobre este magma de aflicciones e inquietudes –para decirlo con las palabras del poeta– se alza con una fuerza y una delicadeza extraordinarias, como vamos viendo, un canto de amor a Tere, con poemas inolvidables como el que acabamos de citar, o el que empieza: «Vayamos al

principio, retrocedamos/ a la primera golondrina que cruzara el mar/ en busca de calor...», o la hermosísima «Canción para enseñarte a volar», compuesta para ser leída el día en que se lanzaron sus cenizas al aire, que termina con estas palabras:

La cúpula de un gran azul
se comba para ti.
A ti tus garzas y tus mariposas,
a ti la levedad y nuestro arrobo.
Se ha quemado tu rama y ha dejado ceniza,
pero te espera el aire,
toda tú vuelo puro, plumas color de cielo,
cristal tañido el canto de lo que eres.
Ligera entre la luz y las corrientes,
espéranos
del otro lado del aire.

Pero volvamos al principio. Creo que cualquier persona reflexiva que ha perdido a un ser querido, inicia una relación nueva, tal vez más profunda, con ese ser. En algunos poemas del libro de Mateo Rello, esta relación toma –lo hemos dicho ya– la forma de un diálogo sin respuestas. No de un monólogo, porque el poeta no habla para sí mismo, o no únicamente. En la urgencia de que sus palabras sean recibidas, necesita la presencia del otro, a veces esos muertos genéricos que nos observan del otro lado del cristal, a veces sus padres, otras veces, muchas, Tere. Esa recepción es una forma de rescate, y las preguntas que formula, al no obtener respuesta, al no cerrarse nunca, son también una forma de rescate, cordones umbilicales con los que se une a ellos para que no pierdan el contacto con la vida.

Cuando escribe un poema en estas condiciones, el poeta está otorgando al lenguaje esa capacidad extraordinaria de levantar y mantener una presencia que ya solo existe dentro de él. Es decir: de rescatar al otro para salvarnos a nosotros mis-

mos de la pobreza radical en que nos deja la desaparición.

Además de la textura de los poemas, del aliento y el temple con el que los conduce, de la precisión de las imágenes, de su profundidad, esta confianza en el lenguaje es una de los aciertos más notables del libro de Mateo Rello. Sabemos que todo poeta confía en la capacidad del lenguaje, si no, no escribiría, pero Mateo Rello, a pesar de que tiene algún momento de duda respecto a la capacidad de consuelo de su escritura (véase el poema «Augurios»), ha desplegado un lenguaje envolvente, dinámico, expansivo, que se detiene y vuelve a su equilibrio y a su intimidad justo antes de desbordarnos; y por otra parte, como vengo diciendo, metódico, analítico, como el amante que recorre minuciosamente el cuerpo de la amada porque no quiere que se acabe nunca, porque dejar de escribir es darle cartas a la muerte. Y todo esto lo hace, como señala Manuel Rico en el prólogo respecto a cada uno de sus libros, con un lenguaje preciso y diferenciado con el que arroja aquí cada uno de los asuntos que trata.

En el poema inicial que ya hemos comentado, dice con unas imágenes precisas: «¿Serán rojo coral las alegrías/ y pecios los rencores, las derrotas y las deserciones?/ Enormes leviatanes los remordimientos;/ o morenas o pulpos las mentiras?» En otro poema que he citado también nos lleva hasta el origen del universo, «cuando el espléndido/ agujero negro unció con cabellos de medusa/ la materia y la luz...», cuando «el magma original hervía/ después de la explosión y, de tan denso,/ languidecían los fotones...». Hay muchos ejemplos pero, en todo caso, lo que está haciendo Mateo Rello, probablemente dejándose llevar por su instinto de poeta de raza, es contraponer la belleza y

la riqueza de un mundo que él pone en pie con extraordinaria habilidad, a la ruina y a la desaparición. Y en la palabra mundo incluyo todo lo que somos capaces de entender medianamente e imaginar: el cosmos, los océanos y sus oscuros y desconocidos habitantes, el mundo de la marinería que tanto le fascina, el arte y la literatura. Y también lo pequeño, los fotones, las partes del cuerpo, los huesos, las venas, las células, toda esa ebullición de vida que analiza poéticamente con precisión, ya sea como un geógrafo, como un astrónomo, como un arqueólogo, como un oceanógrafo o como un anatomista. Es como si un prestidigitador llegase a su casa para reunirse con su familia y se la encontrase ardiendo. Y frente al espectáculo de la destrucción, sin ninguna posibilidad de rescate, comenzase a sacar de su chistera átomos, células, jardines, barcos, océanos, planetas. Todo ello sin abandonar la intimidad de lo que quiere revelarnos.

Se trata de un acto de creación propulsado por el amor a su compañera y al

mundo, pero en todo caso, un acto que nos sitúa frente a una dialéctica trágica; en el fondo, la dialéctica de toda buena poesía: el lenguaje creador frente a la muerte. Ese forcejeo constante es lo que me parece más valioso de *Dos que se besaban en la muerte*.

En el poema que da título al libro, el autor encuentra, recordando una visita al Museo Arqueológico de Estambul, la imagen de los que él llama «amantes de Salónica», y en la línea de lo que observa, dice:

Necesito saber
si otra vez,
si en algún sitio borrados por el tiempo,
de uno u otro modo, no me importa,
si de nuevo seremos cuatro labios.

Creo, y creo que el poeta Mateo Rello lo sabe, que el lugar y el tiempo en el que eso se cumple es en sus poemas. Decía Rilke que el arte es el oscuro deseo de todas las cosas, aquello que las cosas esperan para estar terminadas. Estoy convencido de que este libro cumple ese deseo.

SILVIA RINS

Deslindes: el arte de demorarse

[Santiago A. LÓPEZ NAVIA, *Deslindes*, prólogo de César Rodríguez de Sepúlveda, Madrid: Huerga & Fierro, 2025].

No hace tantos años que conozco a Santiago López Navia, pero sí lo suficiente como para advertir que *Deslindes* participa de uno de los temas nucleares de su obra, presente desde su primer poemario publicado, *Tremendo ángel* (2003): el paso del tiempo.

En el espléndido prólogo que antecede a la obra, César Rodríguez de Sepúlveda escribe:

Deslindar no es, a fin de cuentas, sino tomar conciencia de que existen límites, aceptarlos y actuar en consecuencia. Sabernos limitados produce inevitablemente melancolía, pero puede ser también –lo es en este libro de Santiago A. López Navia– una invitación a vivir intensamente en el territorio que tras el deslinde queda determinado como irrenunciablemente nuestro. Hablamos aquí –habla aquí el poeta– no tanto del espacio como del tiempo. La linde que el poeta está pisando en este libro es la que marca la entrada en el manriqueño «arrabal de senectud»: es el momento, entonces,

de inventariar, de hacer balance, de resignarse estoicamente a despedirse de lo que se tuvo, pero también de hacer acopio de energía para afrontar, con fuerzas renacidas, la última etapa del camino.

Subrayo la frase: el poeta habla no tanto del espacio como del tiempo. Porque, aunque el *homo viator* es un tópico clásico consustancial a López Navia, aquí el viaje es sobre todo temporal: el que oscila, como un péndulo, entre el pasado —lo que ya hemos disfrutado— y lo que aún puede gozarse: el futuro. Todo ello con las virtudes estilísticas y métricas a las cuales la poesía del autor nos tiene acostumbrados: el uso magistral de estrofas como el soneto o la octava real y el predominio del verso endecasílabo, que también alterna con otros ritmos más libres de arte mayor. Una escritura serena, elegante, de sabor clásico, donde nada falta ni sobra y que fluye de una manera natural y prístina, a la par que la voz del yo poético.

Decía Baltasar Gracián en su *Oráculo manual y Arte de la prudencia* que «lo único que realmente nos pertenece es el tiempo; incluso quien no tiene nada más lo tiene». Los filósofos se preguntan qué es el tiempo, los físicos inquieren si es posible viajar en el tiempo, y si existe realmente. Los neurocientíficos y psicólogos intentan entender qué significa sentir el paso del tiempo y cómo lo registra nuestro cerebro. Mucho antes, los primeros poetas ya sentían esa fascinación por el misterio del tiempo: Homero, Hesíodo, Píndaro, Parménides, Heráclito... Y Horacio, que en la poesía latina establecerá los tópicos del *tempus fugit* («el tiem-

po huye») y el *carpe diem* («aprovecha el día»), recuperados por el Renacimiento europeo con Garcilaso de la Vega y fray Luis de León, junto a la invitación a vivir en armonía con la naturaleza: el *beatus ille* («feliz aquel»). La poesía de López Navia es heredera de esta larga tradición y se hermana con ella.

Pero vayamos a *Deslindes*, un libro que se compone de cuatro partes diferenciadas, y cada una de ellas con unas peculiaridades muy concretas.

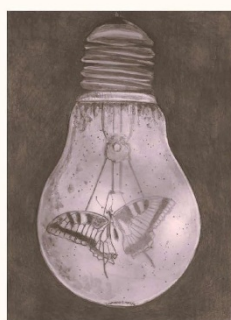
La primera parte, «Agenda», empieza significativamente con un amanecer. La luz es fundamental en el poemario porque

nos permite apreciar lo que hay fuera de nosotros. Con temple e ironía, el poeta observa el mundo cotidiano. Y con el roce de su mirada, como si se tratara de la mano que frota la lámpara maravillosa, este se manifiesta ante nuestros ojos. El yo dialoga con lo que ve: «qué quedará de mí, de lo que he sido/ (si puedo suponer que he sido alguien)», se pregunta en «Agenda IV». «No importa la respuesta. Solo importa/ aco-

modarse al paso de las horas,/ al tránsito sin treguas que es el tiempo,/ a la sorpresa siempre agazapada/ detrás de alguna esquina de la noche». Es decir, seguir viviendo, alternando el dolor con la esperanza. «Todo lo espero y poco me pregunto», continúa reflexionando en el siguiente poema. Y en tono bromista, pero grave, en referencia al narcisismo del que tanto adolece nuestra sociedad, en «Agenda VI» se reafirma en «no ser a todas horas trascendente/ entre tanto gurú despendolado».

Santiago A. López Navia

Deslindes



HUERGA FIERRO editores / Poesía

Poco después, en «Agenda VII» se resigna a todo lo que nos dejaremos por saber cuando nos vayamos de este mundo: «saber el nombre de todos los pájaros, saber el nombre de todas las plantas...». (Ese «nombre de las cosas en sí» va en mi opinión más allá del concepto filológico, y representa por antonomasia la cosa en sí, su esencia).

La conciencia de que «se va estrechando el cerco de los años» es constante en todos los poemas. Sin embargo, este pensamiento desemboca en la cuestión de qué hacer con el tiempo que nos queda. Cito al autor: «No hay tiempo que perder y, sin embargo,/ qué bien perder el tiempo sin urgencia./ El debe y el haber balanceados». La imagen de reconciliación moral entre nuestros yerros y aciertos –o bien entre lo que dejamos por hacer y lo que alcanzamos– aparece más tarde en otro poema, «Balance», justo el último de la tercera parte. Sin duda, López Navia es un hombre mesurado, de templanza, de aquellos a quienes gusta el justo medio aristotélico.

En «Agenda IX» el poeta nos insta finalmente a dejar de lado el «centro», es decir, nuestro ego dolorido y vulnerable, el tortuoso diálogo interno. Y, por el contrario, focalizar nuestra atención en lo que nos rodea: los colores, los olores, las nubes, los pájaros. Simplemente, vivir: «Que no se para el mundo si te paras/ y hay mucho que no hacer de vez en cuando».

La segunda parte, titulada «Tratamiento. Receta. Posología», tiene un tono diferente, que oscila entre la resignación y la ironía.

Considero significativo la presencia del tema de la respiración: desde un primer poema angustioso, «*I can't breathe*», hasta la referencia a «el aire de Dios en mis pulmones». Para los griegos antiguos, la res-

piración no era solo un proceso biológico, sino algo profundamente espiritual y metafísico, el *pneuma*: el aliento era la vida misma. En el plano simbólico, se usan dos animales presentes en la tradición poética del Siglo de Oro para evocar sus desvelos entre el ave fénix y la salamandra; entre el renacer y el resistir, respectivamente.

Se enumeran en este apartado algunos de los remedios y pautas que ayudarán al poeta a seguir en la brecha. Destaca el léxico del campo de la medicina usado en clave metafórica –verbigracia, «emplastos empapados de paciencia»– junto a algunos jocosos neologismos. Cito textualmente:

resilientil en dosis de caballo,
intravenoso, tres veces al día,
y para reforzar el tratamiento
aguantoformo, mucho y a demanda.

Mucho resilientil y aguantoformo, efectivamente, hacen falta ante las derivas que toma el mundo.

Así mismo, ante los golpes y zancadillas que le ha puesto la vida recomienda los «protectores nasales» (para no romperse una y otra vez las narices; ya conocemos la vena satírica del autor), pero tampoco duda en reconocer –disparando la ironía contra sí mismo sin clemencia– los trompazos que se ha pegado él mismo («he tropezado hasta la humillación/ y sin remedio con la misma piedra/ aunque estuviera puesta en otro sitio»).

En «Inventario» el poeta es un caminante, en sentido real y metafórico. Viene precedida esta parte, entre otras, de la cita de Francisco de Quevedo: «Vivir es caminar breve jornada». El *iter vitae* o el trayecto vital. El poeta hace recuento de horas pasadas, a la vez que de los lugares transitados. Testimonio de caminatas por

la naturaleza, como podían ser las de Wordsworth o las de Henry David Thoreau, que se convierten en momentos de contemplación y epifanía.

Como amante de los paseos por el bosque, he conectado muy especialmente con estos momentos de revelación y comunión, en que se advierte la trascendencia en lo más insignificante: esa secreta historia de amor con la primera amapola, «seductora de nubes y de pájaros»; el deleite del canto de la oropéndola y el mirlo; la caricia del pájaro que se baña en la mano; el perfume de la brisa de las últimas mañanas de agosto o el destello de una mariposa en noviembre.... Sensaciones visuales, auditivas, táctiles, o gustativas, como el entrañable «Planto por un bote de mermelada».

Otro de mis poemas favoritos —hay muchos— es «Réplica», en este caso una refutación a Félix Grande, quien escribió una vez «Donde fuiste feliz alguna vez/ no debieras volver jamás». Por el contrario, López Navia afirma: «Vuélvete al lugar en donde fuiste/ feliz y espérate hasta que regreses». A través de la memoria, no solo podemos viajar en el tiempo, sino reencontrarnos con el niño que fuimos. Es la paradoja del tiempo, que cuando lo disfrutamos pasa muy rápido; no obstante, con los años, el recuerdo puede ocupar un tamaño inmenso en nuestro cerebro. Más allá de la nostalgia, se halla la plenitud del instante. Como afirma el poema «*Dust in the wind*», homenaje a la célebre canción de Kansas:

Nadie podrá quitarme este momento,
este silencio en roca cincelado,
este saberme parte de una historia
que escribe el musgo a medias con la lluvia.
Nada me importa ahora que rubrique
el tiempo su sentencia. Yo ya sé
que fui, que soy y seré polvo en el viento.

Y de nuevo la inquietante pregunta, en el poema «Aquí»: «y aún pesa, sin embargo, la pregunta:/ si volveré a pisar este camino,/ si habrá algo en él de mí cuando me vaya».

Por último, en la cuarta parte del poemario («Las tentaciones del ermitaño Antero Freire»), el yo poético aparece bajo el nombre de uno de sus heterónimos: Antero Freire, ermitaño y maestro de Jacobo Sadness. Es una delicia comprobar cómo Freire se resiste a las tentaciones de siete diablos, a cuál más temible: Lucifer, cómo no, es la soberbia. Mammon es la avaricia. Leviatán, la envidia. Amón es la ira. Asmodeo la lujuria. Belcebú, la gula. Belfegor, la pereza. (Debo decir que me ha sorprendido este alarde de sabiduría demonológica en nuestro poeta, siempre tan recto y contenido, lo cual me lleva a concluir que para enfrentarte a tu enemigo con éxito debes conocerlo bien).

En cualquier caso, Freire-López Navia responde a los señores del mal sin violencia alguna, tan solo con su oratoria juguetona, con sus contundentes respuestas, tan cercanas a la sabiduría popular.

De entre todas las composiciones, reconozco que me ha conquistado el dedicado a la pereza, acaso «el pecadillo» del que adolezco más. Quiero finalizar esta reseña comentando este poema, ya que en él se resumen los principales temas del libro. En primer lugar, forma y contenido coinciden. Su ritmo solemne y discursivo reproduce con encabalgamientos y anáforas el curso incesante de la visión del mundo al que alude. Un tiempo que no se detiene, ni siquiera con la calma: «que si no hago nada a veces hay cosas que lo hacen todo/ y que nada se detiene cuando todo se detiene». La paradoja, núcleo del poema, convierte la aparente inactividad en la forma más honda de movimiento, hacién-

donos partícipes de una lectura ontológica y no moral de la pereza y convirtiendo así el vicio en virtud.

Desplazado el ego desde ese «centro» hacia la realidad exterior, el tiempo ya no es tanto una amenaza que roba la existencia como un fluir inevitable que continúa, incluso sin nuestra intervención. «Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando», escribió Juan Ramón Jiménez en «El viaje definitivo». Y la conciencia de la insignificancia humana se sustituye por una serenidad cósmica, cercana a la de las odas de Fray Luis de León y su «Oda a la vida retirada». También el *locus amoenus* se universaliza: no se trata del prado o del río, sino del cosmos entero que danza –bosques, mareas, galaxias– en una armonía silenciosa que el yo contempla.

Como interesada en la espiritualidad oriental, me resulta inevitable relacionar la actitud que el poema «Pereza» defiende ante el demonio Belfegor con la mirada del budismo zen, donde la quietud no significa inercia, sino armonía con el fluir natural de las cosas. La aparente pereza del hablante encarna la sabiduría del *wu wei*: el «no hacer» que, lejos de la pasividad, permite que el mundo actúe por sí mismo. La calma, el silencio y la observación se revelan así como modos de conocimiento, equivalentes a la práctica meditativa que busca vaciar la mente para que la realidad se manifieste tal cual es. No más preguntas. Solo pura presencia.

Frente a la «dispersión del tiempo» de la era moderna y su ritmo trepidante, fragmentado, hiperactivo, un filósofo muy en boga en la actualidad, Byung-Chul Han, en su libro *El aroma del tiempo*, propone precisamente el arte de demorarse. «No hacer nada» no equivale a estancarse, sino a dejar ser; a permitir que el tiempo recupere su respiración. En su ensayo *Vida contemplativa*, Han desarrolla aún más esta idea al afirmar que «la contemplación no es un hacer menos, sino un hacer distinto». Antero Freire, al con-

tradecir al demonio, formula esa misma rebelión: frente a la aceleración del tiempo humano, opta por sincronizarse con el movimiento del cosmos. En la aparente inacción se oculta la forma más pura del movimiento: aquella que no produce, sino que permite ser.

No puedo estar más de acuerdo con sus vehementes argumentos en defensa del no hacer, así como con el intento de poner al

ego en su sitio pese a su resistencia y relativizar su importancia, en tanto que el lugar del que provenimos y al que regresaremos está fuera y no nos pertenece.

Aprendamos, pues, a deslindarnos. Y a demorarnos. No hace falta huir del tiempo, ni exprimirlo. Basta con escuchar su rumor ancestral, que nos susurra verdades eternas, como este magnífico libro.



Santiago A. López Navía.
Fuente: archivo del poeta.

Claudio y la luz

[*Aventura*, núm. 9, Zamora: Seminario Permanente Claudio Rodríguez, 2025].

En enero de 1954 veía la luz que le es propia *Don de la ebriedad*, luminoso libro iniciático de Claudio Rodríguez, un joven poeta de diecinueve años, que había sido reconocido con el Premio Adonais de 1953. Al celebrarse el 70 aniversario de la publicación de este libro, un canto de entusiasmo y asombro que deslumbró la poesía española, era ineludible dedicar las X Jornadas Claudio Rodríguez (27-29 de noviembre 2024) a la obra con que empezó todo. El objetivo del Seminario Permanente Claudio Rodríguez fue conocer su influencia en la poesía posterior y, sobre todo, actual, abrir el libro a acercamientos desde disciplinas diversas y abordar su presencia en otras lenguas.

Siguiendo la línea editorial que dio razón de ser a *Aventura*, el presente número

de la revista recoge los contenidos de dichas jornadas: las conferencias «Los dones, la voz, los árboles», de J.A. González Sainz, y «El poeta extraterrestre. Mística del cielo en la obra de Claudio Rodríguez», de Antonio Martínez Ron; lecturas poéticas comentadas de Olga Novo y Pilar Adón; las mesas redondas «Traducir el don de Claudio», con los traductores Pietro Taravacci y Laurence Breyse Chanet, y «Don de la ebriedad en la reciente poesía española», con los poetas Félix Moyano y Ben Clark; cinco ponencias sobre *Don de la ebriedad* a cargo de Marta Cabrera Iniesta, Stefania Di Leo, Javier Helgueta Manso, Vanesa Ledesma Urruti, Irene Sanañaja Martínez; y la crónica del concierto *En luz plena: poemas sobre Don de la ebriedad*, de Proyecto Airanta.



Colaboradores del número 5-6

Soy un pozo de gestos que ni siquiera en mí llegaron a esbozarse [...].

Fernando PESSOA, *Libro del desasosiego*.

Dolores Alcántara Madrid (Barcelona, 1964) estudió Filosofía en la Universidad de Barcelona y se ha dedicado a la docencia durante más de 30 años. Es autora de los poemarios *Conjunciones* (2019), *Réquiem* (2023), dedicado a la memoria de su único hermano, y *Desorden temporal* (2026). ≈ **Juan Luis Calbarro** (Zamora, 1966) es escritor, editor, profesor de Lengua española y literatura y, actualmente, asesor técnico docente en la Comunidad de Madrid. Su poesía se reunió bajo el título *Caducidad del signo* (2016); también ha publicado libros de crítica de arte y literaria y biografía, como *La mano y la mirada* (2006), *Diez artistas mallorquines* (2013) o *Concertar el desconcierto* (2019). Dirige la editorial Los Papeles de Brighton y la revista *Gesto*. ≈ **Luis Vaz de Camões** (Lisboa, ha. 1524-Lisboa, 1579 o 1580) es el padre de las letras portuguesas. Su obra maestra, *Los Lusíadas* (1572), es un poema épico dedicado a los descubrimientos portugueses de los siglos XV y XVI. Su lírica se recogió póstumamente en *Rimas* (1595) y ha sido objeto de reediciones y mixtificaciones diversas. También fue autor de tres comedias. ≈ **Natalia Carbajosa** (El Puerto de Santa María, 1971) es poeta y traductora. Su último poemario publicado lleva por título *Lugar* (2019), aunque en las dos últimas décadas se ha dedicado, sobre todo, a la traducción de poesía. Ha publicado, entre otras, ediciones de la obra de los poetas angloamericanos H. D. Kathleen Raine, Rae Armantrout, Emily Fragos, Adrienne Rich, Lorine Niedecker (Premio de traducción AEDEAN 2019) o T. S. Eliot; y ha cotraducido, junto con Viorica Patea, la poesía de la Premio Princesa de Asturias de las Letras 2024 Ana Blandiana. Su ensayo *La belleza de traducir... poesía* (2023) fue finalista del Premio de la Crítica de Castilla y León en 2024. ≈ **Ioana Catsigyanis** (Buenos Aires, 1976) estudió Letras Clásicas en la Universidad de Buenos Aires y en París IV. Desde 2006 reside en París, donde se desempeña como profesora universitaria de lengua y culturas hispánicas. Ha publicado el poemario *El paso del equilibrista* (2018); actualmente trabaja en dos series inéditas de poemas: *Las hilanderas* y *Ruta 197*. ≈ **José Manuel Corredoira Viñuela** (Gijón, 1970) es un poeta, comediógrafo, ensayista y narrador español. Sus títulos principales son *Bestiario de amor* (2008), *Iluminaciones al público* (2012), *Diferencias sobre la muerte* (2014), *Miscelánea teatral* (2016), *Las vírgenes locas* (2018), *Memorias, apariencias y demasías* (2021) y *Comedia auriburlesca: Postilas* (2025). ≈ **Rafael Courtoisie** (Montevideo, 1958) es miembro correspondiente de la Real Academia Española y numerario de la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Entre sus muchas publicaciones se encuentran los poemarios *Todo es poco* (2004), *Antología inventada* (2020), *Manual de poesía para resolver problemas domésticos* (2024) y *Es un decir* (2024); las novelas *Vida de perro* (1997), *Caras extrañas* (2001), *Santo remedio* (2006) y *El libro de la desobediencia* (2019); libros de cuentos como *Cadáveres exquisitos* (1995); y el ensayo *Escrito sobre la peste* (2025). Ha recibido, entre otros premios, el Fundación Loewe, el Casa de América, el Jaime Gil de Biedma, el Blas de Otero, el Plural (México), el Jaime Sabines (México), el José Lezama Lima (Cuba) y, en su país, el Nacional de Poesía y de Narrativa. Parte de su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano, portugués, rumano, uzbeko, bosnio y turco, entre otros idiomas. ≈ **Jordi Doce** (Gijón, 1967) es poeta, ensayista, traductor y editor. Es autor de los poemarios *Lección de permanencia* (2000), *Gran angular* (2005), *No estábamos allí* (2016) y *Maestro de distancias* (2022), entre otros, así como de la antología *En la rueda de las apariciones* (2019). Coordina la colección de poesía de Galaxia Gutenberg. Su última publicación es un cuaderno de notas y aforismos, *La insistencia* (2025). ≈ **Benito Estrella** (Higuera de la Serena, Badajoz 1946) es maestro, licenciado en Filosofía y Letras, doctor en Pedagogía y profesor de Lengua y literatura jubilado. Es autor de poemarios como *La soledad y el silencio* (1972), *El lugar que cura* (X Premio Poesía García de la Huerta, 2008) o *Fragmentos de un espejo roto* (2025); ensayos como *Loa a la vieja pizarra* (2014) o *La educación de la mirada lectora* (2023); y la novela *Valdargar* (2007). ≈ **Tania Favela** (México, 1970) es una poeta, ensayista y traductora mexicana. Doctora en Letras por la UNAM, trabaja como profesora de la Universidad Iberoamericana. Es autora de los poemarios *Materia del camino* (2006), *Pequeños resquicios* (2013) y *La marcha hacia ninguna parte* (2018), así como de varias recopilaciones críticas de la obra de José Watanabe y Hugo Gola. Ha traducido a Robert Creeley. ≈ **Agustín Fernández Mallo** (La Coruña, 1967) ha publicado veintitrés libros en los géneros de novela, como *Nocilla Dream* (2006), poesía, recogida en *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida* (1998-2012) (2015), y ensayo, como *La forma de la multitud* (2023). Ha obtenido premios como el Europeo de Literatura, English PEN Award, Premio de Ensayo Eugenio Trías, Finalista del Anagrama de Ensayo, Cercador Prize a la mejor novela extranjera editada en Estados Unidos, o el Premio de novela Biblioteca Breve, entre otros. Su obra está traducida a quince idiomas. Su último libro es *Madre de corazón atómico* (2024). ≈ **Moisés Galindo** (Súria, Barcelona, 1963) ha firmado varios poemarios, entre ellos *Aral* (2016), *Naturalezas muertas* (2020), *Zonas de exclusión* (2021) o *Formas de la materia oscura* (2023). También es autor de la novela *Catarsis* (2019). Practica la crítica literaria en diversas publicaciones y, en ese terreno, ha publicado *Radicales libres* (2023). ≈ **Sebastián Gámez Millán** (Málaga, 1981) es doctor en Filosofía, profesor, escritor, crítico y comisario de arte. Es autor de más de 440 artículos y de libros como *100 filósofos y pensadores españoles y latinoamericanos* (2016), *Conocer a través del arte* (2018) y *Cuanto sé de Eros. Concepciones del amor en la poesía hispanoamericana contemporánea* (2024); también ha publicado el poemario *Meditaciones de Ronda* (2020). ≈ **Rafael Ángel García Lozano** (Zamora, 1979) es doctor en Historia del arte, licenciado en Teología y en Estudios eclesiásticos y maestro. Ha sido profesor en la Universidad Pontificia de Salamanca y actualmente lo es en la Universidad Católica de Ávila. Ha publicado varios estudios científicos sobre el patrimonio arquitectónico de la provincia de Zamora, como *La obra conjunta de la Universidad Laboral de Zamora* (2019), *El espacio sagrado y sus expresiones artísticas* (2022) y *Arquitectura de la luz* (2023). Su obra poética publicada incluye *El tiempo purgante* (2016) y *Poemas del hastío* (2019). ≈ **José Antonio Jiménez Navarro** (Cuenca, 1960) es licenciado en Filología hispánica por la Universidad de Barcelona, ciudad en la que reside. Ha sido gestor cultural en Espai Betúlia (Badalona) y Aula de Poesía de Barcelona y miembro de los consejos de redacción de las revistas *Poesis* y *Caravansari*. Ha publicado los poemarios *Salvando las distancias* (2015) y *Vísperas* (2025) y, junto a Jordi Virallonga, el ensayo *Palabras para la resistencia. Sobre poesía y otras trincheras* (2021). ≈ **A. Robert Lee** (Mánchester, Reino Unido, 1941) ha publicado *Japan Textures: Sight and Word*, con Mark Gresham (2000), *Ars Geographica: Maps and Compasses* (2012), *Portrait and Landscape: Further Geographies* (2013), *Imaginarium: Sightings, Galleries, Sightlines* (2013), *Written Eye: Visuals/Verse* (2017), *Time Travels* (2021) y *Almost Patagonia* (2023). Fue profesor en las universidades de Kent en Canterbury y Nihon en Tokio; entre sus libros de investigación se encuentran *Multicultural American Literature: Comparative Black, Native Latino/a and Asian American Fictions* (2003, American Book Award 2004), *Modern American Counter Writing: Beats, Outriders, Ethnics* (2010) y *Moderns: Chaucer to Contemporary Fiction* (2025). En la actualidad reside en Murcia. ≈ **Ángel Luis Luján** (Cuenca 1970) es doctor en Filología hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y profesor de Literatura española en la Universidad de Castilla-La Mancha. Es especialista en historia y crítica de la poesía española; ha publicado *Una fuga raudal. Capítulos de la Modernidad poética en España* (2024). Tiene publicados también seis poemarios, entre ellos *Días débiles* (1996) y *Una calle cortada* (2005). ≈ **Julio Marinas** (Zamora, 1964) es maestro, atleta y poeta. Es autor de varios poemarios, entre ellos *Poesía incompleta*, 1994-

2013 (2013), *Aquascente* (2019) y *Búsqueda de natura* (2021). ≈ **Eduardo Moga** (Barcelona, 1962) es autor de varias decenas de libros de diversos géneros; entre los más recientes se hallan los poemarios *Tú no morirás* (2021), *Hombre solo* (2022) y *Poemas enumerativos* (2024); los ensayos *Expón, que algo queda* (2021) y *Americanando. Un viaje por los Estados Unidos después de Trump* (2023); los volúmenes de crítica literaria y filológica *Lector que rumia* (2023) y *El esplendor y la amargura. La poesía de Basilio Fernández* (2025); y la antología crítica *Dieciséis de Brighton* (2023). Su poesía completa se ha recogido en tres volúmenes en *Ser de incertidumbre, 1994-2023* (2024). Entre otros premios, recibió en 1995 el Adonáis. Codirigió DVD y dirigió la Editora Regional de Extremadura. Ha traducido a Ramon Llull, Arthur Rimbaud, William Faulkner, Charles Bukowski, Walt Whitman y Edgar Lee Masters, entre otros muchos autores. ≈ **Sebastián Mondéjar** (Murcia, 1956) es músico y escritor. Ha publicado cinco libros de poemas: *Un camino en el aire* (1994), *El jardín errante* (Premio Antonio Oliver Belmás, 1999), *Coplas de arena* (2002), *La herencia invisible* (2008) y *La piel profunda* (2017). ≈ **José Miguel Perera** (Aruca, Gran Canaria, 1978) es doctor en Filología hispánica por la ULPGC, poeta, investigador, crítico literario y profesor de Enseñanza Secundaria de lengua y literatura. Coordina la revista digital *BienMeSabe* y la Biblioteca Sebastián Padrón Acosta. Ha publicado *Literatura canaria con identidad (y más allá)* (2017) y, en poesía, *Trenístenla es venida* (2003), *Espíritu de campanario* (2016), *La boca de las alucinaciones* (2018), *Que nada de esto es silencio* (2019), *Ancho de ánimas* (2021) y *Poelíticamente* (2025). ≈ **María Ángeles Pérez López** (Valladolid, 1967) es poeta, editora, investigadora y profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Entre sus numerosos poemarios se encuentran *La sola materia* (1998), *Carnalidad del frío* (2000), *La ausente* (2004), *Atavío y puñal* (2012), *Fiebre y compasión de los metales* (2016), *Interferencias* (2019), *Incendio mineral* (2021) y *Libro mediterráneo de los muertos* (2023). Por ellos ha recibido premios como el Tardor, el Ciudad de Badajoz, el Nacional de la Crítica, el Margarita Hierro y el Menéndez Valdés. ≈ **Irina Podgorny** (Quilmes, 1963) es investigadora principal del CONICET en el Archivo Histórico del Museo de La Plata. Es doctora en Ciencias naturales y licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de La Plata; fue becaria Humboldt y research fellow del Instituto Max Planck. Historiadora de la ciencia, es autora de libros como *El sendero del tiempo y de las causas accidentales. Los espacios de la prehistoria en la Argentina* (2009), *Los viajes en Bolivia de la Comisión Científica Italiana* (2011), *Charlatanes. Crónicas de remedios incurables* (2012), *Charlatanería y cultura científica en el s. XIX* (2015), *La momia que habla. Microensayos de historia natural* (2020), *Florentino Ameghino & Hnos. (2021)*, *Los argentinos vienen de los peces. Ensayo de filogenia nacional* (2021) y *Desubicados* (2022); y coautora de *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1910* (2008), *Museos al detalle* (2013) y *Nature & Antiquities. The Making of Archaeology in the Americas* (2014). ≈ **Marta Prieto Sarro** (Madrid, 1963) es licenciada en Filología clásica y ha sido profesora de Latín en enseñanzas medias. Ha colaborado con asiduidad en diferentes medios de comunicación y es autora de publicaciones de divulgación histórica, artística, etnográfica y biográfica como *Cisterna y su entorno* (1998), *Loís, la catedral de la montaña* (2014), *Leoneses en la historia* (2019), *Toponimia de La Urz* (2023) y *María Sánchez Miñambres, la jaula de cristal* (2025). ≈ **Diego Rasskin Guíman** (Buenos Aires, 1967) es doctor en Biología e investigador en el Instituto Cavanilles de la Universidad de Valencia. Es autor del estudio *Metáforas de ajedrez: la mente humana y la inteligencia artificial* (2005) y del poemario *Todos los mundos el mundo* (2021). ≈ **Mateo Rello** (Badalona, 1968) es autor de varios poemarios, entre ellos *Orilla Sur: fábula de Barcelona* (2002), *A lomos de salamandra* (2009), *Libro de cuentos* (2009), *Tahúres y emplumados* (2012), *Meridional asombro* (2013), *Los primeros ángeles* (2017), *De magos y mineros (una historia de Plutón)* (2022) y *Dos que se besaban en la muerte* (2025). Dirige la revista *Caravansari*. ≈ **Silvia Rins** (Barcelona, 1971) es licenciada en Filología hispánica y doctora en Filosofía y ciencias de la educación. Ha alternado la docencia con la gestión universitaria y la crítica. Es autora de los ensayos *La pasión en el cine* (2002) y *Las grandes películas asiáticas. Espiritualidad, erotismo y violencia en el cine oriental* (2008). Su obra de creación se mueve en la frontera entre los géneros literarios: *Apología de las sombras* (2016), *El penúltimo infierno de Borges* (2019), *El mundo al revés* (2024) y *Follar por amor, amar por placer* (2026). ≈ **Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan** (Zaragoza, 1968) es profesor de literatura norteamericana en la Universidad de Valladolid. Ha traducido a Henry James y a Walt Whitman. Es autor de *Influencia de la narrativa breve fantástica de Edgar A. Poe en el cuento fantástico español del siglo XIX* (1999), del ensayo *En torno a los márgenes* (2008), del libro de viajes *En busca del fantasma de América* (2022) y de la miscelánea *Donde los pájaros vienen a morir* (2023). ≈ **Víctor Ruiz Polanco** (Maliaño, Cantabria, 1998) ha publicado tres poemarios: *Poemas* (Premio José Hierro, 2023), *Cancionero del desplazado* (Premio Gastón Baquero, 2023) y *Plano de una ciudad* (Premio Joven Generación del 27, 2025). Además, es antólogo y traductor de Charles Baudelaire en *Cambia París* (2023). Es graduado en Estudios hispánicos por la Universidad de Cantabria y máster en Estudios literarios y teatrales por la de Granada, donde actualmente prepara su tesis doctoral. ≈ **Tomás Sánchez Santiago** (Zamora, 1957). Su obra poética hasta 2019 se reunió en el volumen *Este otro orden* (2019). Posteriormente aparecieron *La belleza de lo pequeño*, *El que menos sabe* y la antología *El esmero*. En prosa es autor de las novelas *Calle FERIA* (2007) y *Años de mayor cuantía* (2018). *El murmullo del mundo* (2019) recopila sus diarios, aparecidos anteriormente de manera parcial. Colaboró en *El Norte de Castilla* con artículos, luego reunidos en *Cerezas en el escondite* (2021). Sus contribuciones sobre la pintora Delhy Tejero se publicaron en *Los Papeles de Brighton* bajo el título *Delicada Delhy* (2020). ≈ **Laura Urbina** (Toledo, 1976) es profesora de matemáticas en un centro de Secundaria y Bachillerato de la Comunidad de Madrid. Ha publicado cuatro libros de relatos: *La crisis y veintidós cuentos más* (2016), *Los sin refugio* (2019), *Los cuentos de Mendeleiev* (2022) y *Bailar cansa* (2025). ≈ **Enrique Villagrasa** (Burbáguena, Teruel, 1957) es lector y escritor de poesía. Es responsable de la sección de poesía en *Librújula* y colaborador de *Turia* y *Alhucema*. Sus últimos libros de poesía publicados son *Arpegios y mudanzas* (2021) y *Fosfenos* (2024). Es director de la colección de poesía «Rayo azul» de Hueriga y Fierro.



Este número doble (quinto y sexto) de
Gesto
se terminó de editar
en Madrid el 28 de enero de 2026,
festividad del beato Carlos el Grande,
rey de los francos y de los lombardos
y emperador romano de Occidente,
numerado Carlos I en Francia y Alemania,
conocido por todos como Carlomagno
y patrono de Aquisgrán,
y fue publicado digitalmente por
Los Papeles de Brighton.

FINIS



OPVS