Gesto

Revista de literatura,
arte y pensamiento
Número 7-8
Julio de 2026





SBQ SOLIDARIO

EL HUMANISMO PEQUEÑITO







Somos una ONG no confesional y trabajamos en el norte de Perú con una comunidad de familias que viven en una situación de pobreza extrema. No aceptamos ayudas institucionales ni de grandes corporaciones para así poder salvaguardar nuestro ideario de trabajo de influencias interesadas

https://www.facebook.com/sbq.solidario/ :::: https://sbqsolidario.blogspot.com

Gesto



Revista de literatura, arte y pensamiento

Número 7-8 | Julio de 2026

Gesto
https://revistagesto.com/
Segunda época, número 7-8

EDITA

Los Papeles de Brighton
Calle Francisco Gervás 9, 10º A
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



Iván Nikoláyevich Kramskói (1837-1887), *Retrato de mujer leyendo*, óleo sobre lienzo, 1881.
Museo de Bellas Artes de Ekaterimburgo.

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

POESÍA

Antonio Colinas ≈ *Dos poemas* p. 11.
Jaime Pinos ≈ Skyglow p. 16.
José Luis Puerto ≈ *Mañana en Berna* p. 18.
Isaac Gómez Calderón ≈ *Cinco inéditos* p. 23.
Oswaldo Guerra Sánchez ≈ *Tres poemas* p. 31.
Andrea Bernal ≈ *Nuevos poemas* p. 35.
Ricardo Hernández Bravo ≈ *Once poemas* p. 41.
Ignacio Martín ≈ *Cuatro inéditos* p. 55.
Jorge León Gustà ≈ *Tres poemas* p. 61.
María Limón ≈ *Cinco poemas* p. 67.
Pablo Malmierca ≈ *Estados de la belleza* p. 73.
Sol Mussons ≈ *Cinco poemas* p. 81.
Jesús Cárdenas ≈ *La espera* p. 86.
Juan Luis Calbarro ≈ *Haikus del vencejo* p. 88.

PROSAS

Sebastián Mondéjar ≈ *Un1versos (selección)* p. 101.
Salvador Perpiñá ≈ *El deseo de ser payaso* p. 108.
Eduardo Moga ≈ *Algo de existencialismo (V): el lastre de la identidad* p. 110.

ENSAYO

Esperanza Ortega ≈ *El silencio de los libros* p. 121.
Jonás Sánchez Pedrero ≈ *La miel salvaje. Apuntes para una lírica opiácea en castellano* p. 131.
Sebastián Gámez Millán ≈ *Julián Marías (1914-2005): fidelidad a una vocación* p. 141.
Carlos Suchowolski Kohn ≈ Antígona, *el conflicto inevitable* p. 145.
Jorge León Gustà ≈ *«¡Ay, Floralba/Zafira! Soñé que…»: los límites de la* imitatio *y la función práctica del poema al sueño erótico* p. 159.
Ramiro Guardia Esteso ≈ *La palabra que sana. Sintonía entre la filosofía de Byung-Chul Han y la poesía de Antonio Colinas* p. 170.
Moisés Galindo ≈ *Escribir lo que excede. Sobre* Dices, *de Eduardo Moga* p. 177.
Inmaculada García Haro ≈ *Maruja Mallo. Símbolo y testigo de la vanguardia española del siglo XX* p. 182.

TRADUCCIÓN

Matt MASON ≈ *Cinco poemas*
(Traducción, introducción y notas de Juan Luis CALBARRO) p. 197.
Miren Agur MEABE ≈ *Seis poemas*
(Traducción de la autora) p. 215.
Georg TRAKL ≈ *En un viejo álbum de familia*
(Traducción de Natalia CARBAJOSA) p. 229.

CUADERNO: JAVIER PÉREZ WALIAS

Javier LA BEIRA ≈ *Camino de perfección de Javier Pérez Walias* p. 235.
Javier PÉREZ WALIAS ≈ *Aunque la casa se quede vacía* p. 243.

PUNTOS DE VISTA

Javier GATO ≈ *Metapoesía y estética*
[sobre el libro *Un adiós abierto*, de Julio César GALÁN] p. 279.
Sebastián GÁMEZ MILLÁN ≈ Dolor fantasma de La Habana
[sobre el libro *Dolor fantasma de La Habana,* de Alexander SELIMOV] p. 282.
Eduardo MOGA ≈ *El deseo a contraluz*
[sobre el libro *Follar por amor, amar por placer*, de Silvia RINS] p. 286.
Moisés GALINDO ≈ *Poder y sumisión*
[sobre el libro *Mandar y obedecer*, de Toni MONTESINOS] p. 289.
Jesús CÁRDENAS ≈ *Herida y resplandor*
[sobre el libro *Mi sombra es mujer*, de Halina POŚWIATOWSKA] p. 291.
Silvia RINS ≈ *La luz de los abrazos*
[sobre el libro *Las esferas del sentir*, de Jorge LEÓN GUSTÀ] p. 293.

Colaboradores del número 7-8 p. 297.

Poesía





Antonio Colinas.
Salamanca, febrero de 2010
(foto de Eduardo MARGARETO).

Antonio Colinas

Dos poemas

LA MÚSICA DE LO INVISIBLE

… contemplaba la estrella de Navidad …

Borís Pasternak

¿Hubo alguien que viera alguna vez
girar en el silencio
de un cielo de oro
una corona de ángeles?
Me refiero a una escena
como la que Botticelli había pintado
en uno de sus cuadros,
la apoteosis
de su *Navidad mística*.

Al fin un día tuve una respuesta
para esta pregunta.
Fue en una cueva de Belén.
Me encontraba a solas junto a aquella monja
famélica y peregrina
que quién sabe de qué rincón del mundo
había llegado.
(¿No sería ella una aparición
de la monja Egeria,
la que un día del remoto siglo IV
vino hasta aquí desde su eremitorio
en los espesos montes del occidente extremo?)
Fue en esa cueva donde vi
(quiero decir sentí) una corona de ángeles

girando sobre el ara
de la estrella de plata
del pesebre.
Era una corona invisible,
pero yo iba sintiendo en mis ojos
la música de las alas de los ángeles.
Sobrevolaban sobre la pobreza.
La pobreza que acaso es otro estado
de la ausencia de amor.

Me pareció escuchar a veces, a lo lejos,
un eco áspero de disparos,
pero dentro la música temblaba
en las llamas de las lámparas de aceite.
La música vencía a las rocas
que una luz de fuego había tornado de oro,
y vencía también a la plata de la estrella,
y a la ebriedad de un humo azul de incienso.

Y comprendí que había descifrado
el misterio de la corona de ángeles
ahora invisibles,
los que iban produciendo
al girar, enlazados por sus manos, una música
que explicaba el amor en la pobreza,
la pobreza en el amor,
pues la soledad de la cueva
tan solo estaba rota por la perturbadora
presencia de la monja peregrina y famélica.
Yo estaba junto a ella cautivado

por aquel haz de nervios de su cuerpo
que también parecía
estar electrizado como el mío
por la música de lo invisible:
la que vencía al oro y a la plata,
la que enternecía
las gruesas losas de la gruta dentro,
la que enternecía
el negro desamor del mundo fuera.

AQUEL VIENTO

Era de noche.
Y en mi adolescencia.
No te olvido, viento suave.
Me llamaba la cima de un monte
y ascendí.
¿De dónde viniste viento
que allá arriba acudiste
para someterme?

Me llamó aquel viento que me abrió
el rostro, que me abrió
los ojos para ver
en lo negro,
y para derribarme
sobre un terreno áspero.
No sabía lo que estaba pasando
en mí y fuera de mí,
ni de quién era aquel viento-llamada.

No supe cuánto tiempo discurrió.
Solo sé que, más tarde,
mientras descendía a tientas
por el sendero oscuro
hacia el canal de las moreras,
comprendí que mi cuerpo
iba lleno de música

que no me abandonaba,
que nunca me abandonó.

Jaime Pinos

Skyglow

un niño nacido en un lugar del planeta
donde se ven 250 estrellas de noche
solo verá 100 cuando sea mayor

la iluminación artificial escapa hacia el cielo
su resplandor impide a humanos animales
ver las estrellas en el cielo nocturno
el uso de diodos emisores de luz
alumbrado publicidad estadios
parkings centros comerciales

las constelaciones más brillantes
serán indescifrables en 20 años
el cinturón de orión
comenzará a borrarse
hasta desaparecer

los astrónomos informan que la vía láctea
ya es invisible para un tercio de la humanidad
los niños del futuro no verán las estrellas
les serán extrañas como un nido de pájaros

street lights parking lights security lighting
interior building lighting from the commercial sector
lighting sports lighting vehicular

no pueden verse las estrellas
bajo el cielo saturado de luz
en la noche blanca de este desierto

caminamos buscamos un lugar
donde pueda vérseles brillar
donde los niños puedan aprender
las figuras las constelaciones
caminamos buscamos ese lugar
donde nuestros recuerdos
nuestros sueños nuestra vida
puedan irradiar su energía
más allá de la luz artificial
viajen atraviesen el tiempo
dibujen en el cielo anochecido
las constelaciones de la memoria

donde pueda verse brillar esa luz
que no se apaga
que no podrán cubrir
los reflectores el resplandor

nada puede encandilar
a quien alza la vista
busca las estrellas en el cielo
sabe que nada brilla más

(de *La película insomne*, ensayo film, Arica: Editorial Aparte, 2025)

José Luis Puerto

Mañana en Berna*

Me esperaba Paul Klee.
Me esperaba la música del ángel.
Aleteo invisible por los cielos
De un vuelo que emprendemos
Desde que aquí llegamos.
Me esperaba la música de Dios.
Me esperaba Paul Klee.
Me esperaban las fuentes, tan hermosas,
Diseminadas por las calles,
Las iba descubriendo con asombro
A medida que, absorto, recorría
Esa cartografía, prodigiosa y tan íntima,
De la ciudad que visitaba.
Allí estaba Paul Klee,
Su misterio, sus trazos, la belleza
Del vuelo de sus ángeles.
Y me estaba esperando.
Y me esperaba un tiempo que existiera
De belleza y asombro y creación
Trazada por aquel artista único
Que plasmara figuras, geometrías,
Aquella canción árabe
Con todo su misterio,
Trazado y sugerido,
En la figura que se nos escapa.
Me esperaba Paul Klee.
Me esperaba la música del mundo,
En la belleza de la torre aguja

---

* Perteneciente al poemario en construcción *Trances*.

Desde la que volaban
Ángeles invisibles.
Me esperaba la música, el silencio,
El misterio que habita
En lo que existe y lo que imaginamos.
Descubrí la llamada,
Me presenté a la cita,
Advertí la presencia
De aquello a lo que estaba convocado
Cuando en un autobús
Con el que me cruzara
Por una de sus calles
Advirtiera con letras luminosas
En su muy alta frente:
«Paul Klee». Me convocaba
El artista a su mundo,
El artista a su música,
También a sus silencios,
Al vuelo de sus ángeles,
Al vuelo de su luz y de sus trazos.
Me esperaba Paul Klee.
Me esperaba un mensaje
Que debía en el tiempo descifrar,
Se me otorgaban días para hacerlo,
Solo debía recoger allí,
En aquella mañana
Luminosa de otoño,
Las señales que hallara
Desperdigadas por la melodía
De calles y de plazas y de fuentes,

De relojes, de arcos,
De la torre delgada y tan esbelta,
Para luego libar
En sus significados
Los mensajes que estaba recibiendo,
Que me salían al encuentro siempre
A medida que fuera transitando
Por el flujo sanguíneo
De la ciudad que recorría.
Y yo me fui impregnando
De todas las señales
Que al paso me salían.
Me esperaba Paul Klee.
Sin saberlo, el artista me guiaba
Y me iba mostrando las señales
De aquel mensaje que se me entregara
Y que debía descubrir
Con el paso del tiempo, de los años.
Y salió a despedirme
Cuando, al final de la mañana,
Al marcharme de Berna,
Aquella última fuente
Que me salió al encuentro
Llevaba la leyenda de «Paul Klee»
Sobre aquel manadero de sus aguas.

Isaac Gómez Calderón.
Barcelona, 16 de febrero de 2026
(foto de Irene Büntemeyer).



ISAAC GÓMEZ CALDERÓN

Cinco inéditos*

SI TE HUBIERAS LLEVADO EL SIGNO DE MIS HUESOS HÚMEDOS
como un nido que habitaran dormidas
nuestras voces de julio
o un cáliz con los licores blancos del amanecer de Varsovia,
si hubiera tendido en mis almohadas los ciervos
que recorren tu mirada
cercados por tus lámparas de fuego,
los ciervos que te miran desde dentro como a un ídolo
de sol doliente y bello
como el amanecer sin ti en Varsovia,
¿qué almacén de lluvia poseeríamos ahora
en el confín donde reverdecen las estatuas
de nuestra juventud? ¿Cuánta angostura
hubiéramos bebido tan solo para compartir
el azúcar del día que rompe,
para interminablemente ser entre unos labios que ya callan?

* Pertenecientes –excepto el primero– al poemario *Interpolar*, de próxima publicación de RIL Editores.

LA TARDE ENVUELVE CON SU MANTO

La tarde envuelve con su manto de ámbar al esbelto caballo de los humedales
y, al recoger en tu vasija sus exudaciones, ves que resbalan por tus nervios
culebras de alambique, cuerdas de violoncelo
vertidas desde la cianosis de un suicida.

Bajo un sol sonámbulo, incensario colgado de las bóvedas de la ebriedad,
te hundes en un agua antigua y, entre la devoción de los nenúfares por las mariposas naufragadas
hallas el residuo de tu cuerpo, tierna sal que lamen ciervos amarillos.

Oculto en tus alcoholes cálidos, contemplas los vestigios
de calendarios diluidos, el musgo en los espejos,
el fuego fatuo en las maderas podridas de la necesidad.

TUS NERVIOS DE COLORES DESCIENDEN

Tus nervios de colores descienden de la violenta polaridad de los cumulonimbos,
así se deslizan tus ágiles serpientes por el abismo que divide el plúmbeo sedimento de tu historia
de la heredad donde delira una primavera trashumante,
vives en un paraíso de álamos incandescentes y jóvenes efímeras de cabello de lluvia
creado por los dedos fosfóricos de un demonio nostálgico,
un mundo donde la conciencia se acerca al acero y lo seduce y engendra un barro azul
con el que se erigen las iglesias del amanecer,
en ellas se congregan el que cree que la constelación del triángulo del litio
aparecerá cuando encuentre las tres fuentes que hizo manar Pablo,
la mujer que desteje un manto imaginario para que solo el elegido de ojos imaginarios vea su desnudez imaginaria,
el tuerto que cambia de nombre con los solsticios y los equinoccios,
el que cabalga la lujuria y rescata a la emperatriz de julio del avance de los negros ejércitos de la mortificación,
la aconsejada por el águila de la transfiguración que hace cada cuerpo idéntico al que ama,
aquel que anunció el apocalipsis de un país, fue encerrado en la celda donde se oculta la psicosis
y en su ancianidad salió al paisaje de la nada,
la que se sumergió en la laguna de la salvación antes de tiempo y ahora arrastra unas alas de piedra,
es aquella para la que cada reloj es un eclipse,

la misma que en los labios tiene el vestigio del idioma en que la palabra hierba es idéntica a la sustancia de la hierba
y te dice amor mi soledad es semejante a la temprana luz que no conoce nadie
y luego es recogida gota a gota de las hojas azules
por los cálices de los ávidos sabios que van por el bosque con candiles
y son para mí como lejanas favilas de un fuego ya frío,
como destellos de un océano que disipa la cólera de un ángel.

En el confín de piel indistinguible de la inmensa envoltura de la noche,
en el vasto ambiente interior donde con lentitud se vierte el líquido vivo de tu sensibilidad
tu voz deviene soberana de una nación de arena,
después surgen las flores estelares cuyo origen es el cieno del silencio,
va brotando un edén con cada sílaba, con cada nervadura de tu pensamiento,
vas creando a las adolescentes que persiguen la trascendencia química con lunas cenicientas en los ojos,
vas creando a los niños cuya soledad habita la sacerdotisa del oráculo de los espejos,
a las bellas quimeras que te aman y te enseñan la escritura del delirio,
a los ancianos que conocen los meses planetarios y la profecía de las cuatro precesiones de los equinoccios,
pero tu columna es idéntica a un ofidio y su amor sigiloso necrosa las venas de este sol que te has dado
y caes como una aurora triste de tormenta.

CUANDO EL OTOÑO SABE A LUNA VIEJA

Cuando el otoño sabe a luna vieja desconoces la curación por las lucernas verdes
que arden tras tus páramos y descubren un ritual de címbalos y azúcar
esparcido en el abdomen de una joven inmovilizada por la introspección,
porque solo vislumbras su cabello de niebla habitado por fantasmas de marfil y hiedras soñolientas,
no los cristales de sus senos procedentes de la desecación de un planeta sombrío
ni el residuo doloroso de la aurora en su sexo.

Esto sucede porque tu exudación te unge de sodio y, resplandor, cuervo de arena,
te alimentas de la abundancia de tu hígado,
monarca ajeno en tu espejada ciudadela cuando afuera yacen como hojarasca tus ejércitos
que buscaron el aceite cian de las ánforas ligeras de tu infancia,
los vencidos por las hijas de la solidez,
los envueltos en la túnica de la raíz del cólquico.

Socio del humo, desde un altar con rebosante bilis en sus cálices
asciendes a tu cúpula, y, sauce de porcelana, desciendes
por tus huesos hasta un hondo laberinto funerario;
renaces lejos, bajo dulces metales, en la luz
circumpolar te alzas, en soledad, herido
por la sombría sal de tus vestigios,

carne sin heredad, ligera
nómada, íntima
unidad.

HAS DADO LAS SEÑALES DEL VERANO

Has dado las señales del verano y pronunciado el nombre del relámpago para la generación del porvenir,
no porque todo sucediera en las estaciones del misterio,
no porque seas tú el custodio de los resucitados, el encarcelador de estrellas,
no porque conozcas al ángel que vela por el número de las serpientes,
porque hayas padecido el fuego de occidente en confines secretos,
por haber ingerido las uvas del saber y haber visto tu desnudez resplandeciente,
no por haber tocado el álamo aromático cuya fragancia se introdujo en tus huesos,
sino porque aquel que te mostró el secreto de la polaridad,
la arena de la cólera, la sal de la acedia,
te enseñó la escritura y por ella se ha unido a ti lo que es perecedero
pero también el signo del sol último, el que ocultó el maleficio originario
y aguarda como un animal de luz el tiempo en que tu rostro sea su espejo.

Has sido lento en la ira, has vaciado los depósitos del viento y ahora esperas tu eco,
has hallado la medida de la lluvia, existen cuerdas que miden la tristeza
y existen los insomnes en el cielo, los que juzgan las órbitas y tienen por escabel los páramos,
aquellos cuyo aliento dispersará el linaje de quienes profirieron anatemas

duraderos como la selenita de las cuevas
y se ajarán en un lecho de gusanos.

Así, con la lámpara llena del aceite rojo del lentisco y el símbolo de los vientos del sur en tu frente
distribuyes las obleas de la sanidad en una catedral que aún no existe,
oficias tus exequias, te bautizas con el vino de la renovación
y sales a denominar las doce divisiones del color de la tormenta con el sabor del desierto en tu boca
bajo el arcoíris de hierro que aprisiona a los ciegos,
tus pulmones son la mariposa que te dio el profeta de la transfiguración,
y aunque la herencia de ofidios en tu lengua yace bajo el azúcar extraído de los juncos del dolor
nadie entre los vivos tiene oídos para las mancias de tu ceremonia,
nadie entiende la caligrafía del vinagre, los racimos que preceden al habla,
y descubres así que los lejanos polos son infranqueables para los vivientes,
que tus vaticinios incendiarios y la nieve vieja de tu introspección se hallan más allá del cementerio,
que la locura es un paréntesis inverso y dividido en los cabos del tiempo,
es decir la luna de la cuarta noche y la menguante alejadas por la cifra del cuerpo
y que es más allá, en el círculo oscuro, de donde procede tu pupila,
que hay un sol dormido en la tiniebla que espera su revelación.

Oswaldo Guerra Sánchez

Tres poemas*

UN JARDÍN, NO SÉ, DONDE PERVIVE...
(De enero de 1975 a enero de 2025)

—¿Dónde estaba la calle?
—Hacía esquina con León y Castillo...
—Ah sí, que abajo, por donde la línea 1, quedabas atrapado en la estrechez de la acera, aguantando el aliento al pasar la guagua, frente a muros de solares y fábricas en ruinas.
—Ahí, por donde Rafael Romero Quesada, tal vez, paseó su soledad.
—Puede, frente a las olas.
—Que ya no pegan, sino en la Avenida...
—Pero el recuerdo es subir al pisito y, tras la puerta, un pequeño salón lleno de figuritas de barro pintadas. Escenas multicolores sembradas en mesillas. Tantas.
—¿Alguna en particular? De las escenas, digo.
—Bueno, la más extraña... La procesión. Pero, sobre todo, El camposanto, adonde se iba mi mirada inocente, que no sabía de pasado ni de futuro.
—¿Entonces?
—Que, con el tiempo, cuando todo fue mudado, ese camposanto solo él sobreviviría y los que iban hacia allí con su dolor en el responso: y se hizo vivero después de años, hiló este pasado con aquel presente, ahí pegado ahora, frente a su jardín vertical, semillero de palabras donde pervive, no sé, la poesía...
—¿La poesía, dices? No me lo esperaba. ¿De qué manera, en estos tiempos?
—Pues eso, la forma de lo que queda cuando el alma se anida ya en lo eterno.

[Recuerdo en el pisito de Berta y Eugenio]

---

* Los dos primeros poemas pertenecen al poemario *Vivero*, en prensa; el tercero, a *Las Casas del Llano (epopeya menor)*, inédito.

S/T, 2007

(Paco Sánchez, pintor desde arriba los pobres de antes)

Parece un poblado si lo vemos desde los cielos, prendido a una sola mirada entre las lindes que se emborronan hacia el lado de atrás. Lo que allí ocurre se ordena en el tiempo y es a la vez un solo instante, cuando la luz de Naciente sube y sube en el arco hasta treparse en el hoy, a una vida de euforbias retorcidas, animales deshuesados que reptan, mujeres con negro velo, aventadas por el siroco, alongadas adónde. O tal vez una rendición de vida en el solajero vertical, a las plañideras o a los bebés que al regazo se aprietan con dolor. Lo que en verdad se ve desde lo Alto, después del cenit, es un lugar inmenso de goros, el nicho que se garabatea una y otra vez como tanteo de una escritura de inmenso dolor hacinada en el plano. Tumbas, tumbas, tumbas que encierran mortajas sin extremidades, sin rostro, mantas de lino, a la espera del viaje endulzado hacia Poniente. Allí aguardamos el blanco y el negro, la hilera que lleva la mirada hacia un centro de poca luz, desesperanzado, descolorido, hacia otro poblado que imaginar tras el reverso.

CABRA EN LA CRUZ, SANTIFICADA

Solo unos pocos deciden su último retrato.
A los dados o en el campo de batalla.
¿Serán esos de verdad valientes?

Cuando su cuerpo yacía en El Llano
los niños tuvimos que cerrar los ojos.
Pero la retina dispara una foto fija del horror
y lo guarda en la caja oscura
para revelarlo luego, cuando menos se espera.

¡Que la muerte respete los cuerpos
para evitar la futura
congoja del alma!

No sabemos si algún carnero,
si alguien la mandó al frente.
Encontró su fin sin buscarlo,
tal vez envalentonada, balando
al viento frío del amanecer. Tras las defensas.

Pero insultaron su cuerpo.

¿Podemos decir que fue mártir?
¿Qué retrato harán los otros,
los que en el nicho improvisado
no la vieron?

¡Cuerpo: sé siempre hermoso,
intocado, iluminante
en nuestra memoria!

Andrea Bernal

Nuevos poemas

HOMBRE Y CARBÓN

Bajo puente el carbón.
Un hombre
en la otra calle
como pájaro hambriento,
anónimo,
no dice adiós,
no dice adiós,
no dice adiós,
mas se adivina
su despedida en la velocidad de sus pasos.
No es de este mundo,
de esta ciudad,
apenas carne, huesos.
Y en el suburbio huele a delgadez y azufre.
Los niños corren con negro sobre sus manos.
El pájaro se aleja,
busca el bosque,
pero solo encuentra raíles,
largos, casi infinitos,
de nuevo anónimos,
de hueso y acero,
y entonces silencio,
y entonces ventisca
y una última gota de lluvia
–la más fiel del mundo–
Para la hulla o la sangre
de todos los hombres.

ALLÍ, A DÓNDE

La alcantarilla expulsa tinta y ya no sé
si es nombre o silencio
en este gris
de pies consecutivos
ahuyentados por la ciudad gigante
ahuyentados por el clamor gigante
ahuyentados por el gobierno gigante
–aquel que grita dónde o quién y ya no sabe–.
La mancha ha venido a convencernos.
En el metro se escuchan pasos sin cabezas.
Veo una luciérnaga torpe dando luz,
y pienso si han caído las demás
en el crepúsculo fuego de las azoteas,
o si es su protesta última
esta luz,
manifestándose
en nuestra torpe humanidad.

UN LARGO INVIERNO

Era un invierno largo y llevabas hojas en tu abrigo.
Iban cayéndose tras tus pasos,
las pateaban o recogían los niños.
Todo apuntaba a prolongar el invierno.
La lluvia concentrada bajo tierra y las plantas moribundas color plata.
La tristeza arrastrada,
no era nuestra,
pero la encadenaba la podrida hiedra a los tobillos.
¿De qué trataba el largo invierno?
Siempre con precipitación los transeúntes desconocían las estaciones.
Nadie sabía de ti.
Ni yo misma,
que te observaba por la ventana y pensaba que eras un árbol en
[movimiento.
Nadie me decía tu nombre
pero el gris invadía las ciudades y pensé en guardarte bajo el suelo,
como tronco inválido y sin ramas,
con las hojas mugrientas que resguardo en mis escritos,
te fuiste quedando,
tímido enigma de largo invierno.



Ricardo Hernández Bravo.
Entorno del Pino de la Virgen,
El Paso, Isla de La Palma
(foto de Emilio Barrionuevo).

Ricardo Hernández Bravo

Once poemas*

POR EL ARCÉN ARDIENTE

a plomo el sol el peso de la hora
camina el viejo apeado por su sombra

encorvado bajo un feje invisible
avanza sobre el piche chicloso
su espinazo vencido hacia la tierra
reclamado donde lo negro bulle

de un coche detenido a pocos pasos
dos jóvenes desmontan y se acercan
con intención quizá de averiguar un rumbo
una costumbre antigua
razón o fe
de una vida extraviada

pero el anciano al verlos se adelanta:
debruzado en su vara
alongado a otro abismo que lo cerca
señala con la vista
el pajonal reseco
las relvas sin ganado
el colchón de pinillo en las cunetas
yesca es eso dios nos libre

y con los ojos idos
aguados por el humo

---

* Pertenecientes al poemario *Corchas negras*, de próxima publicación en El Sastre de Apollinaire.

de lejanos incendios
la arrastradera en los tobillos
se aleja el viejo con su rumia
se va difuminando en la calima

Para Mario Pérez Pedrianes, in memoriam

UN PROTOCOLO NO ESCRITO LO GUIABA

al clamor de los bucios
despejaba primero los contornos
de las casas vacías

aprestaba ante el caos inminente
esos lugares faltos de presencia
como si fuera un valor el desamparo
o albergaran más vida en su abandono
como si en ese gesto conjurara
la impotencia terrible
la ansiedad de los fuegos
sufridos desde lejos
sus años de emigrante

solo entonces
cumplida la tarea
de apuntalar el mundo
por el lado más débil
corría a sumarse a la partida de hombres
valedores de una suerte heredada
medianeros batidos a pie firme
sobre el solar forjado
en insomne gallofa

SILENCIOSA HERMANDAD
la de seres y objetos
en el recinto habitado
donde paredes y cuerpos
dan a un centro común
como a un patio interior en que confluyen
las entradas de luz
las aberturas al aire seco de esta tarde
cuando urgidos por el frente que avanza
situamos con premura
parapetos en puertas y ventanas
no descubra la llama el nudo ausente
lo débil del cristal
el viro de cortina donde agarre
por si libra la casa
y el pellejo

CANTAN LADERA ALANTE LAS GUATACAS

penetra el metálico cancaneo
en la caja del pecho y se propaga
acompasado al eco de las piedras
arrastradas al fondo

en la verada
por donde el fuego asciende
la cuadrilla en su pulso contra el tiempo
traza la estrecha raya que defienda
el paisaje entrañado
el pedazo de mundo construido
de esquejes y margullos y raíces
una tira de tierra descarnada
donde trincar los dientes y esperar

tan escaso lindero en que fundarnos

EL CIELO SE REVIRA POR SU BASE
y ante la orilla ardiente te arremangas

de pronto
te ves ahí
inscrito en ese borde
como si el cielo carcomido por abajo
se apoyara en tu precaria estatura
y fueras tú
tu cuerpo retensado por la urgencia
el único soporte a ese descalce

MI ESTAR SOBRE LA TIERRA
a qué me obliga
qué sacrificio exige
qué arrojo o voluntad desconocidos
me hacen plantarme aquí
crecido en esta suerte
como tirando de una recia
savia que surte desde abajo
por secretos conductos
los miembros desatados

esta energía
de qué me nace
este derroche al ir contra la llama
el lagrimal resequido
el cerco negro en los labios
polvo y sudor ligados más que nunca
sobre la piel expuesta

todo
por que el fuego no alcance
la raíz

por que no pierda humedad
la materia en que hallamos acomodo

TE VES AHÍ
contra el fuego que avanza
confrontado a esa luz y su exterminio

la conciencia del límite amplifica
las señales del mundo
y la piel se deslíe
la adrenalina extrema su finura
y palpas por adentro
y atraviesas las capas y te abarcas
ante esa línea encendida
que gradúa de nuevo las escalas
y repone en tus ojos
la medida olvidada de las cosas

EN LA NEGRURA
cerrando el círculo
la llamarada
el chisperío aventado
sobre el pinar

y en medio yo
leal a lo que tiembla
hecho uno
con la tierra y sus sombras
mi dominio del mundo resumido
a la luz del frontal
mientras cae
y hace capa
la ceniza

NO CLAUDICAN LOS OJOS
no se arrugan
ni pueden ante el fuego
sino mirar absortos
el ondear de la llama entre las copas
como si ahí dentro hubiera algún umbral
y la simple visión la traspasara
como si aún buscasen
el aura de lo vivo en la ceniza
en las corchas voladas de ese caos
hacia lo alto
un desvío

ESTO SE ACABA DICE EL HOMBRE

habla conmigo
mientras descarga su land rover
con esa resignada parsimonia
de quien perdió la cuenta de los palos

va rellenando de agua las bañeras
escarmenando pacas
por encima del espino
de este cerco prestado
donde soltó las vacas tras el fuego

es duro
la gente nueva no quiere

todo está caro
y el trabajo de uno no se paga

yo lo mamé
de mi padre y de mi abuelo
por eso sigo

habla con la misma cadencia
con que echa de comer a su ganado
entreverando palabras y largos vacíos
imitando los tiempos
de una vida que vuelve a abrirse paso
por los trillos salpicados de bosta
que las vacas dibujan en el monte

macerando como ellas el silencio
en su cansino
soñoliento remoler
echadas sobre el polvo
el bolo de su pena

RECOSTADO A LA FRESCA
bajo el pino gigante
superviviente de antiguos fuegos
contemplo a mis dos hijos afanados
en modelar barquitos
con la corcha arrancada
del grueso tronco

felices
de manejar por fin
sus navajas sin ayuda
se esmeran con ahínco en cada corte:

de dentro afuera el movimiento
los dedos retirados de la hoja
van torneando el filo de la proa
excavando
los delicados rebajes de la borda
el jurito centrado para el mástil

bajo la abrumadora sombra
del coloso que los cubre
tan descuidadamente abismados
en su concienzuda tarea
manos y cara emborrallados
de fina carbonilla
caigo en la cuenta
como el fugaz desvelamiento
de una mancha heredada
del vivo parentesco con el árbol

en el negrumo
extendido en la piel
que los señala

Ignacio Martín

Cuatro inéditos

CHILANGO

Vivo en una ciudad donde los ahuehuetes
son mucho más que árboles

la habitan
se manifiestan
toman las calles

levantan las aceras
—yo creo que saben algo
desde el 68—

levantan las aceras, les decía,
aunque debajo encuentren nada más un lago
en el que alguna vez navegó una ciudad

y tomaron las calles
—les contaba—
los ahuehuetes
líderes de otros árboles
—no conozco los nombres—
que llegaron de lejos

y ya mestizos
como los que también llegamos de otras partes
se quedaron también
con la ciudad
en la ciudad

enraizando sus sueños en las calles
que antaño fueron agua

SAUDADES DE MIM

Quando não posso cantar
Tenho saudades de mim.

CAMANÉ, *Mar impossível*

Recorro mis paisajes

los que he ido descubriendo
los nuevos
los antiguos

Vago por esas ítacas a las que he ido llegando
tal vez de pensamiento
nada más

Desando los caminos
en los que me convierto
pues me encanta volver

volver incluso a donde nunca he estado

Mas este afán viajero
tantas veces confuso
tantas veces sentado
en un sillón
que mira al mar
y lee

me ha vuelto un poco

turista de mi propia ciudad
visitante de mis propios recuerdos

Huésped de mis afectos

de quienes son,
de quienes fueron míos
también sé que serán
no hay más remedio
aunque parezca
a veces
que dejaran de serlo

Este volver constante
es lo que tiene

Tanto empezar de nuevo
acaba por tornarme
visitante de mí

No quiero ser burócrata
de mi propia existencia

TAN LLENOS DE RECUERDOS LOS GRANEROS…

Vamos guardando en la memoria
los frutos del presente
los recuerdos,
las vidas,
los amigos

Ese paseo
aquel atardecer
tantos silencios
tan llenos de palabras

No podrá con nosotros el invierno
si llega

LA EDAD DE DON QUIJOTE

A estas edades
en las que uno suele ir de vuelta de los sueños
cuando la juventud
y sus anhelos
van quedando tan lejos…
A estas edades, digo,
no me vuelvo ni loco por los libros
ni Sancho Panza por las desilusiones;
tiendo cada vez más, eso sí,
a una triste figura,
rocín flaco,
por tener restringidos los duelos y quebrantos.

Y no me quejo, Sancho,
no me quejo.

JORGE LEÓN GUSTÀ

Tres poemas*

ORACIÓN POR LOS FALLECIDOS

Salgo al balcón y saludo al silencio.
Se han enterrado los olores,
los ruidos se han apagado lentamente
hasta vaciar el mundo de luces,
música y abrazos. Han huido las caricias,
el tiempo ha desaparecido de las aceras
y nos ha dejado abandonados en la nada.
Nunca la vida había provocado
tanto dolor y tanta angustia.
Señor, ¿qué será de nosotros,
de nuestro sol, de nuestro aire?
¿Por qué has borrado la sonrisa
de nuestras miradas y has cambiado
los gritos de alegría por el llanto negro
que deja a su paso la muerte?
¿Borrarás las últimas briznas
que aún ardían en nuestros labios?
¿O te contentarás con dejarnos respirar
en la soledad de nuestros corazones?
¿Tendremos que esperar a que falte el aire
o lo decidirás a tu capricho desde tu límpida morada?

* Del poemario recientemente publicado *Las esferas del sentir* (Madrid: Los Papeles de Brighton, 2025).

AMANECER

Y aquellos pensamientos míos tan vanos
ella los va borrando con el dedo,
y escribe en lugar dellos otros sanos.

Juan Boscán

Cuando despiertas, tus ojos buscan
en el final de la noche dónde pararse,
y descubrir un nuevo sentido al día.

Durante toda la noche, los objetos
amontonados en silencio junto a mí
(una caja sin tapa, un cuaderno de hojas
desordenadas, un reloj sin tiempo)
han esperado a que dejes caer sobre ellos tus caricias
blancas y rosas, pétalos de esperanza
que los salvará del dolor de esta vida
sin orden
ni sentido
y a que tu luz nos ilumine al respirar, mientras
mis pulmones se ahogan
en el desamparo que nos reserva el futuro,
con la esperanza de que nos rescates
del caos y des sentido a la melancolía
que atraviesa nuestro ser en la noche:
mis hojas desordenadas y la carrera del tiempo.

Y cuando abres los balcones
y destapas la mañana
que aguarda en las cajas,
llenas de luz la habitación
y la casa
y mi vida,
cierras con tu sonrisa mis abismos
y apagas con la punta rosada de tus dedos
mi sed de cierva herida.

EL ORIGEN DEL MUNDO

A propósito de Courbet

Si me susurras la pequeña música de tus pies,
empezaré lamiendo sus cinco deseos
que anuncian la luz de los sentidos,
para seguir por las columnas que sustentan
mi equilibrio y tu armonía;
besaré tu cintura envuelta
en la profundidad de mis sueños
hasta alcanzar las dos pomas de oro
torneadas por las caricias del sol,
resumen de la redondez del mundo
solo intuida por la seda de tus hombros,
la esbeltez de tu cuello, alabastro cálido
por donde bulle la pulsión del placer,
hasta morder las cerezas de tus labios,
la cálida humedad de tu boca
que anuncia,
allá abajo,
el origen del mundo.



María Limón.
Milán, 13 de octubre de 2025
(foto de Myriam Rodríguez del Real).

María Limón

Cinco poemas*

Ahora ya eres toda una mujer
y el endometrio
imitaba a un pez anciano en su
descamación

Berta García Faet

Aprendí el rezo
a la vez
que la palabra.

No conocía el pudor
corría tras los otros niños
cantaba sobre sus caídas
hablaba de ser madre
con muñecos en los brazos.

Llegó la menarquia y pensé
esto no me puede pasar a mí

porque aún era inocente
aún era pequeña aún no sabía
cómo se alimentan los mamíferos
tenía un libro de conocimiento del medio
totalmente intacto y las profesoras
reñían a mi madre

* Los cuatro primeros pertenecen al libro *Los bordes* (Málaga: Letraversal, 2025). El último es inédito.

(era su culpa ella me había
explicado que los roedores
a veces se comen a sus crías)

Con diez años limpiaba
la sangre entre mis piernas
y creía que los ratones
nacían de huevos.

No crecí ni un centímetro
desde entonces abandoné
las ciencias naturales

empecé a acompañar al hospital
a los otros y a acudir al médico
sola
porque ahora era núbil agnóstica
graduada mujer intelectual conocedora
de todos los campos del cuidado.

Comencé a llorar en silencio
y a rezar sin mover los labios.

En las salas de espera
siempre se es una niña.

I

Las mujeres de esta familia
van solas al hospital.
Una vez al mes se señalan
las costillas y dicen
creo que las he roto.

Se encogen por no sentir
el peso de sus órganos
y suspiran
al acariciar un hematoma.

II

He despertado con
este ruido en los riñones
y una sensación de angustia
que no casa con el calendario.

Por qué no me dijiste nunca
que la ausencia puede
desearse tanto.

Una está enferma todos los días
si no sabe explicar lo que le duele.

La espalda arqueada
ante el peso de un ramo de dalias
que hace tiempo
dejaron de estar frescas.
Ni los niños
son capaces de aguantar
la carga que supone
una naturaleza muerta.

La comida y el amor desde
la carencia saben distinto.
Un estómago vaciado
no suena como uno vacío.
Es un logro personal:
crear silencio dentro.

Lo cierto es que la hermana huyó
y ella quedó esperando.

Soñaba con un país en el que las mujeres
también pudieran marcharse.
Tendió el muslo, contempló a un hombre
y dibujó en él la posibilidad
de plantar cientos de árboles.

De fondo, sonaba la canción
que una vez fue infancia.

Sonaba una canción
y, al otro lado del cristal,
crujía la hierba seca.

Pablo Malmierca

Estados de la belleza



Toda belleza es decadente en sus reflejos.



Toda belleza es efímera desde la ruptura del ojo.



La belleza se oculta a los ojos del que no sabe mirar sin abrirlos.



La belleza te observa desde lugares donde la ausencia de luz predispone lo inefable.



Existen bellezas engañosas que la tarde
cubre con sensaciones de hastío.



La caducidad de la belleza no rompe la caducidad de lo efímero.



Escondido entre las sombras contemplo la luz que te ausenta.



Destellos de esquistos tras la belleza de la luz.

Sol Mussons

Cinco poemas*

La memoria nos abre luminosos
corredores de sombra.

José Ángel Valente
Fragmentos de un libro futuro

BAR BOIA

Entro en el papel que encierra la huella
de la palabra aún no escrita
como en el tálamo.
Los versos se encaraman unos a otros,
se desean, se tocan, se abrazan
ante el riesgo de caer en un *locus eremus*,
de morir bajo un zigzag apretado de tinta,
de abrir heridas de alfombra roja
en el pensamiento que tropieza con la mirada.
Mastico despacio cada letra.
Escribo desamor: palabra de tres sílabas
que contiene varias bibliotecas de Alejandría
y el dolor entero de un universo en silencio.
Solo amamos aquello que podemos perder
y lo que se ha disipado: la infancia,
el mar, este bar al que no podré volver o tú,
que eres sombra que camina.

---

* Pertenecientes al libro *Bares donde me has dejado*, de próxima aparición en Los Papeles de Brighton.

Un amor que me crece en un leopardo

Francisco de Asís FERNÁNDEZ
La tormenta

BODEGA PICAROL

Aspiro el olor de tu cuerpo saciado en la blancura.
Tienes ojos de Paul Auster ciegos a la luz invisible
y al rayo de sol en la colcha que alumbra
nuestro silencio moteado de tiempo marchito,
como un leopardo en el laberinto.

Y que la vida todavía es posible, por lo visto.

Jaime GIL DE BIEDMA
Las personas del verbo

CAFÉ ADONIS 1940

Mi sombra debería recortarse nítida contra el suelo, pero es borrosa y gris, se difumina, baila sola cuando estoy quieta. Deseo sombras corpóreas, sueños sólidos en esta tercera parte que desteje tiempo y amontona ausencias. Después de la pubertad inversa, llegará el momento de la niñez restaurada, de contemplar con perplejidad el nuevo universo del alma aprisionada, cuando no reconozca mi rostro, las piernas sean pecios y para no perder pie, deba agarrarme con fuerza al cerebro eléctrico del que dispongo a ratos. Tanta merma me conduce al desamparo. Mientras, curiosidad insaciable como ancla, libros, cuadernos apilados en inestable columna en el suelo. Retuerzo la urdimbre de la palabra y busco el sentido de la vida en los adverbios. Nos revelamos en los improbables subjuntivos, en los peros en negación. ¿Quieres vivir el deslugar donde el amor se quema, donde nos caemos de lo mágico? ¿Viajar en el destiempo desmedido? Tus ojos llegan tarde a las respuestas y la vejez topa con su castigo en alcorques vacíos de árboles.

Mis palabras podrían atravesar tus labios, entrar despacio en tu existencia.

Antonio GAMONEDA
Descripción de la mentira

LA MONROE

Tu reflejo muere en el estanque cuyas ondas callan en señal de luto y el color del agua que te amó palidece ante el dolor de no contemplar tu rostro. Dupliqué tu llamada presa en la trampa del no decir, desposeída de las ideas que iluminan versos a fogonazos y del lenguaje alado de amantes secretos. Los átomos que conforman el cuerpo se desprenden en un zumbido de vuelo de ápidos y muero sin vivir en ti. Pronto seré nada excepto criatura entre dos mundos, voz vaciada de significado solo útil para entonar los gritos sin sentido de otros. Como huella dejas una flor, la tríada oscura, miles de textos. Mi legado es el eco que me nombra en el lacerante vacío del viento. En el alma del silencio crecerán palabras que no podré pronunciar.

No basta ser valiente
para aprender el arte del olvido.

Jorge Luis BORGES
El mismo, el otro

NUBEL

No sé si va a haber tiempo de decirte
que no quiero encender la luna
de tus ojos nocturnos o desandar
senderos transitados a oscuras,
aunque es probable que hile
con tu nombre el estertor.
Hay un peso de lluvia en las sinapsis,
todo el sexo es hambre de tu olor,
todo mi cuerpo, agua.
El amor se detuvo en la vida contigo,
en el instante azul de la certeza,
en el hondo silencio de la claridad.
No sé si va a haber tiempo
para el destiempo.

JESÚS CÁRDENAS

La espera

En un punto aguardo a que vengas.

La impaciencia me invade
al declinar el sol en la playa de Bolonia
o en el reflejo que me devuelve
el agua negra desde el Ponte Vecchio.

Dejé una rendija abierta: eras posible.

En contra de las aguas del desencanto,
nadé confiado en alcanzar tu piel.

No sabe nombrar un gesto sublime
o el instante más placentero
quien desestima la espera.

Abandonar la esperanza
es igual que dejar
desarbolados los abrazos,
no aprender la constancia del azul.

Si no esperase, no sentiría
ese dolor leve que esconde la promesa.
Quien sabe de la espera,
no sale en barco
ni toma un avión hasta otros brazos;
como mucho, lo sueña, o bien, lo escribe.
El camino crece y se hace infinito,
nada lo alarga salvo nuestro asombro.
Y el mar equivaldría a esa infinita posibilidad.

Lo real no es la huida,
sino dejar ya de fingir
que el día es una roca inerte
batida, una y otra vez,
sin entender lo que los días
le tienen reservado.

Tu mirada y tus palabras
son lo único real.
Y lo extraño sería no encontrarte
en este refugio de invierno.

Aceptaría el sentido de la realidad
si estuvieras aquí, conmigo.

Y lo cierto es que el lado del sofá
más próximo a la ventana
aún guarda tu huella. Tan cierto
como que estas palabras desafían
la frontera entre lo que no pregunto
y lo que se descubre,
brotando un día límpido de marzo.

Con el deseo de encontrarte fuera,
te esperé con firmeza,
hasta que dejaste de ser una posibilidad;
por esa rendija te colaste.

Juan Luis Calbarro

Haikus del vencejo

La palabra es la arquera y su carcaj.

María Ángeles Pérez López

I

Nunca te posas.
Habitas en los cielos:
flecha y ballesta.

II

Son tus chirridos
estridentes paréntesis
de mis jornadas.

III

Vuelas tan alto
que hilvanas con tu trazo
ladrillo y cielo.

IV

(Con disimulo,
una pareja escribe
su propio rumbo).

V

Contra el ocaso,
tu carrera deviene
epifanía.

VI

Me arrancarás,
igual que me lo diste,
otro verano.

VII

Estilográfica
y alfabeto del cielo,
vencejo y signo.

VIII

¿Ave o poema?
El sueño es tu materia:
vuelas y sueñas.

IX

Vienes de lejos.
¿Con qué acento es que vuelas?
¿A quién ofendes?

X

Por darme prueba
de tu etérea sustancia,
desapareces.

Prosas



SEBASTIÁN MONDÉJAR

Vn1versos

[*Un1versos* forma parte de *Las islas pensativas*, una recolecta de anotaciones de diversa índole (todavía inéditas) diseminadas sin orden ni concierto en mis carpetas y cuadernos desde 1977 a nuestros días. He de decir que estas anotaciones –prosas breves o muy breves, aforismos, citas cazadas al vuelo, frases y versos sueltos que no encontraron otro acomodo ni continuación– constituyen una minoría en el cuerpo de mi, por otra parte, limitada producción literaria, alentada fundamentalmente por la poesía. A finales de los noventa o principios del dos mil, me percaté de que muchas de ellas eran frases o versos de once sílabas y me dio por desgajarlos para reunirlos en una sección aparte que titulé así, *Un1versos*. Entendí, o quise entender, que funcionaban por sí solos, bien como versos aforísticos, bien como poemas endecasílabos. Esta sección también ha venido creciendo y transformándose con los años].

Yo vivo en la ciudad que vive en mí.

Estoy de incógnito en mi propio mundo.

Sé quien soy porque no me reconozco.

El mundo es otro mundo a cada instante.

Viajo más cuanto más quieto me estoy.

He sido lo que quise: lo he soñado.

Aprendí a descansar sin detenerme.

Mi sombra ya ha llegado a donde voy.

Lugares que vinieron a nosotros.

Instantes donde el mundo se detuvo.

Estoy en cualquier parte estando en todas.

En mí hay lugares en los que no estoy.

Hacer nuestro el lugar que no elegimos.

Un segundo es un infinito a escala.

Solo nuestra ignorancia nos conoce.

Solo tengo ciencia cierta de mí.

Rastreando mis huellas me he perdido.

Se puede creer en algo un solo instante.

Lo que tiene interés puede perderlo.

G 102

Soy la prolongación de un corazón.

La mano que me frena me sostiene.

Lo mismo siempre es nuevo para mí.

Contemos los empates por victorias.

La rectitud es una desviación.

Descansa en paz, destino: te he fallado.

Solo me reconozco como músico.

La música es la vida en grado máximo.

¿Destino? En todo caso, partitura.

A los libros se va como a los bosques.

Hagamos nuestros todos los idiomas.

Las palabras aspiran a ser números.

Las palabras son siempre traducción.

En una fuente están todas las fuentes.

Hoy le pongo mi nombre a cuanto veo.

Mi cuerpo es el poema en el que vivo.

Cuando escribo, soy todos los poetas.

Ser poeta es una forma de no ser.

Me chista el lápiz para que no escriba.

Borrar es otra forma de escritura.

Sacar punta a la goma de borrar.

Con una poda a tiempo el poema crece.

A veces acerté al equivocarme.

Quien cree en sí mismo, a sí mismo se engaña.

Debo cuidar mi sueño hasta perderlo.

La conciencia da a veces pescozones.

¿Quién corrige mi examen de conciencia?

Nuestra conciencia cambia de lugar.

¿La voz de la conciencia? No: las voces.

Solo un silencio le habla a otro silencio.

El silencio del cielo está en mi boca.

Estás ahí, en pie, puerta, y me miras.

Siempre estamos viviendo la otra vida.

Vivir es suceder a los difuntos.

Hoy es el más allá de antes de ayer.

Se es y no se es al mismo tiempo.

Ser y no ser, y fin de la cuestión.

La muerte es la conquista de la vida.

La muerte es la elección de lo que vive.

Al morirnos aflora nuestra raza.

La quietud victoriosa de la muerte.

Yo entiendo mi presencia como ausencia.

Que la muerte no existe es de cajón.

Me importa más la vida que mi vida.

Tenemos que dar fe de los prodigios.

Lo profundo es la piel de lo más hondo.

No creas todo el tiempo en lo que crees.

Mis sueños son reuniones clandestinas.

Todos mis sueños son documentales.

Aún me queda mucho por no hacer.

Dar forma a lo que nos insignifica.

Soy fundamentalmente innecesario.

G 106

Soy resultado de lo que no soy.

Los bosques saben qué va a suceder.

Me pido perdón por no perdonarme.

Todo es primario. Nada es prioritario.

Palabras no creadas: creadoras.

Nada me nombra. Nada me requiere.

Salvador Perpiñá

El deseo de ser payaso

Fructuoso y Máximo Pecharromán, hermanos mellizos nacidos en la heroica villa de Clavijo, se sintieron seducidos desde pequeños por el mundo del circo. Hay niños que experimentan una tristeza abismal ante los leones famélicos y las medias zurcidas de las malabaristas, miseria que todas las lentejuelas del mundo son incapaces de borrar. Ellos no. Por el contrario, toda aquella esforzada fantasía barata, *naive* y horrenda colmaba de dicha su inocencia infantil.

Anhelaban formar un dúo cómico, ser los reyes de la cuchufleta y la mojiganga, la mofa y la befa, la bufonada y la chirigota. Y así, un buen día que un circo extranjero pasó por Clavijo, los dos jóvenes se fugaron con aquellas gentes extrañas. Recorrieron Europa entregados a tareas serviles, a remendar lonas y retirar heces de las jaulas de las fieras, mientras aprendían los antiguos secretos del oficio de los labios del gran Pastorino, payaso melancólico y dipsómano que los inició en las ocultas leyes del augusto y el saltimbanqui. Pasaban los años en un aprendizaje inacabable hasta que la suerte quiso que Pastorino, despechado porque la contorsionista le engañaba con un lanzador de cuchillos, ingiriera una botella de Pernod y entre escalofriantes carcajadas la emprendiera a pedradas con los testículos de un elefante particularmente hosco. Tras el deplorable final del venerado clown, los hermanos Pecharromán pudieron por fin tomar el relevo bajo el nombre de Cepillín y Popof. ¡Cuántas cosas buenas les deparaba el destino en su imaginación! Arrancar risas de los niños de todo el mundo, visitar países lejanos y casarse con trapecistas de piernas tremendas. El sueño de una vida.

Su debut les pilló en plena gira por la misteriosa Rusia, pero algo fue mal. No se sabe si su indumentaria, sus voces atipladas o un novedoso maquillaje; el caso es que, lejos de la risa, su mera apariencia provocó en los niños un terror inaudito. Sus llantos y sus gritos resonaban bajo la carpa, las criaturas ocultaban sus caritas en el pecho de sus madres, los padres blandían los puños, coléricos, perentorios.

No hubo una segunda oportunidad y los clavillenses, sin tiempo siquiera de quitarse el maquillaje, fueron abandonados en medio de una sórdida estepa del óblast de Novosibirsk. La caída de la noche hubiera supuesto su muerte, de no ser porque un jeep militar apareció en la lejanía. Un oficial del ejército había presenciado la función y tenía para ellos una misión.

El temido dictador Voronin había caído presa de la apatía y el spleen. Demasiada sangre derramada, ya no encontraba la alegría de antaño al firmar deportaciones y sentencias de muerte. Los informes policiales le aburrían, los delatores lo impacientaban, a veces una concisa lágrima georgiana caía sobre su denso mostacho sin saber por qué. Si el pueblo se enterara de esta indigna desdicha los días del régimen estarían contados.

Se preparó una velada ante Voronin, para la que Cepillín y Popof eligieron el número que habían aprendido de Pastorino y en el que tantas esperanzas habían depositado: el número del payaso de las hostias, irresistible en su ruda simplicidad.

Mientras un hombrecillo insignificante y deslucido interpretaba al acordeón la alegre tonada popular «Crecerá el ajenjo sobre la tumba de mi madre», Cepillín le daba un bofetón a rodabrazo a Popof. A continuación, Popof le daba una bofetada simétrica a Cepillín. Y así indefinidamente.

Durante cinco minutos se sucedió la cadencia de sopapos. El provecto acordeonista ya había pasado a una versión desdentada del vals triste de Sibelius. Las mejillas riojanas de nuestros hermanos ardían, pero no querían permitirse otro fracaso y redoblaron sus esfuerzos. El tirano los contemplaba desde un sordo estupor, los ojos vidriosos. De repente, algo del sencillo campesino que era se despertó en su interior. Primero fue un «je» flojito, apenas un suspiro, luego vino una risa extrañamente desafinada y, ya incontenible, una varonil carcajada que sacudía su corpachón de sátrapa. ¡Lo habían conseguido! Habían devuelto la alegría al viejo Voronin.

Desgraciadamente, el rostro que desde millares de carteles vigilaba sereno y decidido a los habitantes del imperio, empezó a adquirir una alarmante tonalidad púrpura y una apoplejía acabó fulminantemente con la vida de Arsenio Voronin. Antes de que la guardia privada se abalanzara sobre ellos, Fructuoso y Máximo –que morirían a las pocas semanas en el paredón de un gulag– se miraron sonrientes, como cuando eran niños.

—Ha estado bien, ¿eh? —dijo Fructuoso con los ojos brillantes por una alegría que ya nada podría apagar.

Eduardo Moga

Algo de existencialismo (V): el lastre de la identidad[×]

¿Por qué te preocupas, amigo,
si no te encuentras a ti mismo?
La tierra es limitada y, por ahora, redonda.
Esta mañana, el mar estaba en su sitio.

Felipe Juaristi

Solo decir «yo» me mata de risa.

Carlos Edmundo de Ory

No sobrecoge pensar en el no ser. Sí en quien se es.

La identidad es pétrea: techa, lapida y empareda.

La ofensa es la blasfemia de hoy: injuria lo sagrado de las creencias propias, de la identidad propia, del ser propio; denigra lo propio e insustituible de cada cual.

Id, entidades.

---

[*] Este capítulo de aforismos forma parte de *La tabla del náufrago (aforismos y no tanto o algo más)*, de próxima publicación en El Sastre de Apollinaire.

Discrepo de Rimbaud. Quiero ser otro –una mujer que lee en un banco del parque, un hombre que pasea mirando a los pájaros, un anciano que, pese a todo, sonríe–, pero el yo no me deja. El yo nunca es otro.

Impone su yo como un chaparrón o una cacerolada.

El rostro del otro me escu(l)pe.

Muchos dicen: «Yo soy yo *et pereat mundus*». Casi nadie dice ya: «Yo soy yo et *etiam unum ex vobis*».

Cuando me quito la máscara, me arranco el rostro; y la calavera sanguinolenta es otra máscara.

Que la máscara sea la verdad.

Cuando me miro el ombligo, veo el de los demás.

El latido que oigo en el pecho de la persona a la que amo no se diferencia en nada del que suena en el mío. Tampoco lo haría el de mi peor enemigo, si me apoyara en él.

En el principio está el final. Lo que fuimos, seremos. No recorremos ningún camino que no nos lleve hasta nosotros mismos.

Somos nuestra propia doncella de hierro. Pero nos acostumbramos a vivir atravesados por sus hierros.

La mirada fija de los niños parece preguntarnos: ¿seré como tú?

El rictus desmoronado de los deprimidos; la explosión agujereada de los maníacos.

Hay quien ondea el yo como un gallardete para atraer la atención de los navegantes; pero, como las veletas, también convoca a los rayos.

¿Por qué, cuando camino, me despojo de mí, como una serpiente que mudara la piel en los pedregales, y, a la vez, me colmo de mí, enardecido por la respiración, por el ritmo de los pasos, por la derrota inmóvil de las nubes y la aromática serenidad de los árboles?

Todo rostro deja rastro. Todo rastro tiene rostro.

Arrastramos el cuerpo que somos como si empujáramos una carreta cargada con la bosta de las vacas que hemos limpiado del establo.

El yo es la alfombra bajo la que barremos la porquería de los días.

El yo es la bola de billar que choca con las demás bolas en el tapete del mundo, el taco que la golpea y el brazo que mueve el taco.

El yo-yo es el juego favorito de los egocéntricos.

El yo, ¿dónde es?, se pregunta Rafael Cadenas. El yo es aquí, siempre, hoy.

El yo, protervo, proteico, me devora cada día. Y luego eructa de satisfacción.

El martillo pilón del yo.

Encerrados en la concha del yo, formamos perlas negras, cristales deformes.

Envidio el título que dio Cioran a uno de sus libros: Ese maldito yo.

El yo, con sus deseos, con sus obsesiones, con sus flaquezas, con sus maldades, conspira día y noche contra mi felicidad.

Hallar en la acuidad del yo la solidez que necesito para continuar.

El yo no es una sustancia blanda, por sumiso que parezca su poseedor. Alberga el duro esqueleto de la conciencia.

La pregunta «¿quién soy?» me resuena en el pecho desde que naciera. La pregunta «¿qué soy?» me retumba aún más adentro, y desde antes.

A cierta edad, y luego de años de aventuras y experimentos, no queda más remedio que ser lo que se es. Aunque hunda en uno mismo, un lugar en el que nunca se ha querido estar.

Siempre sonrío cuando me veo en un espejo, pero no porque me crea guapo, sino porque me han enseñado a ser amable con los desconocidos.

Detrás de los cuadros suele haber cajas fuertes. Pero ¿y detrás de los espejos?

Con la palabra «mí» cubro de tachuelas el corcho del mundo. La palabra «yo» burbujea en la superficie de la realidad como un estanque de aguas sulfurosas. Con la palabra «mío», pío: significo mi presencia y mi poder, aunque sean tan exiguos como los de un gorrión.

Lo primero que hago al levantarme es comprobar que todos mis miembros estén en su lugar; luego, me lavo los dientes.

Si será engañosa la identidad que hace falta un documento expedido por el Estado para acreditarla.

Aguardo con curiosidad, y con esperanza de alivio, el día en que no sepa quién es el que me mira desde el espejo. O en el que sepa que es otro.

Soy yo mismo, soy lo mismo, soy no mismo.

En todos vive un terrorista escondido, que acumula ira por las cosas que nos oprimen y el sufrimiento que nos causan. Siempre estamos a una distancia asombrosamente corta de cruzar el semáforo en rojo, de tirar los papeles al suelo y de matar a nuestro vecino con un cuchillo de cocina.

Llevo el yo enganchado como una película de sudor, como uno de esos monigotes de papel que nos pegaban en la espalda el Día de los Santos Inocentes y que paseábamos sin darnos cuenta por todas partes, como la pez con que embreaban en el Salvaje Oeste a los tahúres y vendedores de elixires mágicos. No puedo desembarazarme de él.

De pequeño, quería ser torero y boxeador. De lo primero me disuadió el primer astado que vi en la Monumental de Barcelona, a la que me llevaron mis padres; de lo segundo, el primer –y único: me dejó KO– puñetazo que me dio en la tripa Castiglione, un compañero de clase uruguayo con el que había organizado un combate en el patio para probar los guantes de reglamento que me acababan de regalar los Reyes y confirmar mis habilidades pugilísticas. Superadas estas pueriles e insensatas inclinaciones, a lo largo de la vida he deseado ser muchas cosas que nunca he sido ni seré: jardinero, psiquiatra, periodista, historiador, farero, abogado penalista, actor de teatro, restaurador de libros, detective privado, químico. Lo que no somos nos define con mucha más precisión que lo que somos.

El que está vacío, se llena de identidad o de patria, o de ambas cosas. Quien está lleno —de lucidez, de sensibilidad, de comprensión— no necesita de esos desagradables aditamentos para ser.

La identidad es el lastre preferido de los volátiles. Los pega al suelo. No les importa que sea cenagoso.

Cuando era joven, cada encuentro con alguien era un desafío, una aventura, un misterio. Hoy, con las enseñanzas de la edad, el conocimiento de las relaciones sociales y una reflexión constante, he conseguido que cada encuentro sea una colisión.

A más identidad, menos entidad.

Ensayo





Esperanza Ortega.
Febrero de 2026
(foto de Manuel Abejón).

Esperanza Ortega

El silencio de los libros*

1. Enorme es la densidad del silencio que contiene una habitación cuyas paredes están forradas de libros. Antes de que los libros fueran productos de usar y tirar, hasta el punto de que muchas editoriales los destruyen al poco de publicarlos para no tenerlos que guardar en sus almacenes, los libros se consideraban objetos familiares dignos de ser heredados por distintas generaciones: cuando los leíamos, podíamos percibir el tacto del abuelo, del padre, del hermano, de la hermana mayor…, parientes de los que aún se intuía la mano con que habían pasado sus páginas. Yo recuerdo la habitación en la que leía mi padre en su sillón en forma de herradura –esto lo he contado ya en otras ocasiones, pero es que es una de las imágenes más nítidas de mi infancia, la de mi padre leyendo– Allí parecía oírse el lenguaje mudo que él pronunciaba mentalmente: ¿qué le estaba diciendo aquella voz que salía de las páginas y que parecía escuchar sin levantar los ojos? Eso me preguntaba yo incluso antes de saber leer. Cuando entraba, miraba, y mi mirada era una pregunta. Así me han dicho que podía permanecer un buen rato, inmóvil, mirándole, sin pestañear, como esos mendigos que piden limosna por la calle haciéndose pasar por estatuas.

   Murió mi padre, y su lectura parecía permanecer en aquella estancia súbitamente enmudecida. Su densidad no ha sido igualada por ninguna de las bibliotecas que he visitado. Aquellos libros –muchos de ellos los tengo aún conmigo– conservan su silencio, que es lo mejor que recibí de él como herencia, más que sus palabras, su silencio leyendo. Cuando hojeo alguno de estos ejemplares, a veces encuentro fragmentos subrayados y tengo la sensación de que sus ojos coinciden con los míos en la página. No me miran, pero su mirada permanece en el texto. Y siempre que me dispongo a escribir algo que no sea un poema, algo que «tengo que escribir», miro los libros viejos que mi padre guardaba en sus estanterías, esperando encontrar en ellos una ayuda. Lo hacía ya de niña cuando me encargaban una redacción

---

* «El silencio de los libros» es un fragmento de *La belleza del silencio*, de próxima publicación en Eolas Ediciones.

para el colegio. Y me sigue gustando hacerlo al azar: me acerco a la estantería más próxima y busco entre los títulos alguno que se pueda asociar con el tema del encargo. Suelo encontrarlo. Esta manía mía tiene relación con lo que le oí decir a mi padre desde la cama, hablando con mi madre, unos días antes de su muerte. Le decía que sentía morirse tan pronto porque no iba a saber qué había sido de mí cuando creciera. Le decía eso, que yo era muy pequeña, que le hubiera gustado verme ya de mayor, algo así escuché. Mi madre me lo contó muchas veces, se ve que no sabía que yo estaba detrás de la puerta entreabierta y desde allí los oía hablar a los dos. Ella interpretaba el comentario como que a mi padre le hubiera gustado saber si me iba bien en la vida, qué carrera estudiaba, con quién me casaría… pero yo pensé entonces que lo que sentía tanto era no poder enterarse de los libros que leería yo. Lo digo porque, cuando me mostraba el libro que tenía entre las manos, mientras me decía su título en alto, me anunciaba que un día iba a ser mío, cuando ya lo pudiera entender. Y añadía con algo semejante a la pena, pero que no era pena exactamente porque lo decía sonriéndome: pero yo no voy a estar contigo para entonces. Y, sin embargo, parecía convocarme a una futura conversación. Quizá por eso, a pesar del tiempo que ha pasado –yo tenía once años– no he olvidado la escena de mi padre muriéndose, mientras hablaba de mí con mi madre. Así se explica mi superstición infantil, que aún sigo atendiendo, esa que me lleva a abrir los libros que fueron suyos cuando busco cómo comenzar un escrito, esperando una ayuda. Por ejemplo, ahora, que escribo sobre la belleza del silencio, vuelvo a acercarme a la estantería. Pero es verano y estoy en Comillas, donde tengo pocos libros heredados, y la mayoría están en francés. Sin embargo, entre *Le rouge et le noir*, de Stendhal, y *Premiéres poésies*, de Musset, distingo un ejemplar en español que está allí colocado por descuido, perdido, como un naipe de otra baraja. Se trata del libro VII de las *Confesiones*, de San Agustín. Pertenece a una colección titulada «Las cien mejores obras de la literatura universal» y es el volumen dieciséis. El libro costó dos cincuenta pesetas. Abro por el medio, como si estuviera cortando las cartas, y enseguida hallo entre sus páginas lo que parece que me estaba esperando, una reflexión sobre el silencio que reinaría en el Cielo, según lo suponía el santo de Hipona, pues él creía que Dios se comunicaría con las almas sin necesidad de pronunciar palabra alguna.

Agustín conversa con Mónica, su madre, sobre el placer del que disfrutarán cuando estén en el Paraíso. Lo que más me llama la atención es la

naturalidad con que lo hacen, como si madre e hijo estuvieran proyectando un viaje compartido. Y el caso es que la escena transcurre cuando Mónica se está muriendo y Agustín acude a cuidarla. Es aquí donde me ha conducido la mano invisible, así que entresaco estos fragmentos:

> Sucedió que mi madre y yo estuviésemos solos y asomados a una ventana [...] y comenzamos a hablar y nos era dulcísima la conversación, porque olvidados de todo lo pasado empleábamos nuestros discursos en la consideración de lo venidero [...], qué tal sería aquella vida eterna que consiste en una felicidad que ni los ojos la vieron, ni los oídos la oyeron, ni el corazón humano es capaz de conseguirla.

Y sigue hablando, como si estuvieran ya en el Paraíso:

> En medio de nuestro coloquio, cuando más ansiosamente suspirábamos por alcanzar el Cielo, llegamos a tocarlo con todo el ímpetu de nuestro espíritu.

Para Agustín, el habla humana era incompatible con la comunicación celestial. ¿Por qué? Porque nuestro lenguaje, con su sintaxis sucesiva, ¿cómo iba a revelar en un instante lo infinito? Eso lo haría Dios sin necesidad de las palabras. Además, para escuchar la voz del Paraíso –puro presente silencioso sin secuencia ninguna– habría que haber borrado las interferencias de las imágenes desordenadas de la mente humana:

> Y suspirando por aquella eternidad, nos volvíamos hacia nuestro común modo de hablar, donde la palabra suena para ser oída, y se comienza, y se acaba. Decíamos: si cesara la ruidosa inquietud que causan en un alma las impresiones del cuerpo, si aún la misma alma no hablase consigo misma y, como olvidada de sí, no se detuviese a reflexionar sobre sí misma; si no hablaran tampoco los sueños, ni las revelaciones imaginarias; si finalmente cesaran todas las locuciones que puede un alma percibir de las criaturas, por manera que ni le hablaran con palabras de la lengua, ni por medio de signos o señas, ni de otro cualquiera modo de hablar sucesivo y pasajero, sino que enmudeciese todo lo creado...

Agustín busca liberarse de las cadenas del lenguaje y llegar al silencio significativo, una vez acallada la barahúnda de nuestra mente, en donde se confunden imágenes, deseos, sueños y recuerdos que tiran de nosotros como la fuerza de la gravedad, imprimiendo peso a nuestro pensamiento; y ese silencio, según dice Agustín, será como el de quien se asoma a una sima hondísima, sin final ninguno, en donde se escucha la voz del anhelo, una

voz sin lenguaje, una voz no aprendida, ¿quizá semejante al canto de un pájaro? Ni siquiera eso:

> …guardando un silencio profundo todo el universo, como para atender y escuchar al que le creó, hablaría Él solo a aquella alma, no por medio de las criaturas sino por sí mismo, de modo que oyésemos su palabra, no de boca de hombres, ni de voz de ángeles, ni mediante algún ruido de las nubes, ni por símbolos ni enigmas; sino por el mismo Creador, como ahora nosotros acabamos de experimentar en aquel feliz instante en que nuestro espíritu subió tan alto…

¿Habría oído alguna vez él mismo esa voz por un instante, dotando a sus palabras de un silencio interior, inexpresable? Agustín parece sugerirlo. Entonces su madre, emocionada, le confiesa que tenía ya ganas de llegar hasta allí, que la única razón por la que había querido seguir viviendo hasta ese momento era por el deseo de dejarle a él con la vida encauzada:

> Por eso, solo por eso deseaba detenerme algún poco de tiempo más en esta vida,

le confiesa. Esta escena me devuelve muy atrás, al momento en que oigo la voz de mi padre por última vez, y pienso que a él, o mejor a nosotros, no se nos concedió el tiempo de tener nuestra conversación previa a la muerte. Y que las páginas de estos libros viejos guardan aquella conversación silenciosa, que sigue a la espera… ¿De quién es la voz que se escucha en muchos de ellos? Si no sonara demasiado ampuloso, diría que es la voz del silencio. Nosotros, mi padre y yo, no hubiéramos llegado tan Allá como Agustín y su madre, pero imagino una conversación también emocionante. Y aquí se detienen mis indagaciones.

La escena que he encontrado casualmente en el libro nueve del tomo segundo de las *Confesiones* de San Agustín sucedió cuando su madre tenía cincuenta y seis años y él treinta y tres. No sé cuándo leyó mi padre este libro, en el ejemplar ni siquiera aparece la fecha de su publicación, solo consta que lo compró en la librería Fernando Fe, situada en la Puerta del Sol nº 15, de Madrid.

2. Asociamos la lectura con el silencio porque estamos acostumbrados a leer sin mover los labios, por eso nos es difícil situarnos en el tiempo en que el lector escuchaba su propia voz cuando leía. Agustín de Hipona es el primero que dejó constancia por escrito de la lectura silenciosa, tras haber

presenciado cómo su maestro Ambrosio leía en su celda sin que se oyera ruido alguno, en completo silencio –aquí lo bueno es imaginarse a Agustín asombrado, espiando detrás de la puerta–. ¿Quién nos dice que la famosa conversión de Agustín no se debió a su admiración por este primer lector mudo? Es verdad que Ambrosio era un gran orador, y que sus homilías le admiraban –muchos creen que su ejemplo le incitó a la conversión–, pero más le debió de admirar aquella intimidad suya con el texto, del que extraía, en silencio, la substancia más profunda de las antiguas escrituras. Hay que recordar que por aquel entonces las palabras aparecían escritas sin ninguna separación entre ellas, y tampoco había signos de puntuación que representaran las pausas, algo imprescindible para entender de un vistazo el significado de un texto. Por la misma razón, habría que entonarlo en alto más de una vez para comprender el sentido de la frase. Algo tan dificultoso no estaba al alcance de cualquiera, así que cuando alguien leía solía haber espectadores que escuchaban, aprovechando el esfuerzo del lector. La lectura se consideraba un acto comunicable y no una experiencia propia de la intimidad. La inclusión de espacios en blanco entre las palabras y los signos de puntuación contribuyeron a que la lectura se realizara en silencio, pero esto sucedió en épocas mucho más tardías. Hasta finales de la Edad Media, cuando aparece la imprenta, no podemos hablar del silencio del lector ni por tanto de la intensidad de este silencio.

3. La experiencia de leer sin otro fin que el de solazarse con el texto, olvidarse del mundo mientras lo devoramos lentamente igual que una vaca cuando pasta, como si los límites del prado no fueran más allá de la página escrita, se la debemos a Aldo Municio. ¡Ay, Aldo Municio!, qué poco te lo han agradecido los lectores voraces, sobre todo porque la mayoría no sabe que sin ti no existirían –yo misma me he enterado de la labor que hizo aquel impresor veneciano gracias a un texto de Darío Jaramillo que me llegó por internet. Municio fue quien estableció un sistema de puntuación basado en la sintaxis, comparable al que seguimos utilizando hoy. ¡Qué favor nos hizo! No me extraña que sus amigos, cuando le enterraron, rodearan su féretro de aquellos libros que tanto había amado, para que le hicieran compañía eternamente. A la vez que Municio establecía su sistema de puntuación, la imprenta convertía los libros en objetos de placer y entretenimiento, accesibles incluso para los burgueses que los podían comprar en los mercados. Así surgió el «aficionado a la lectura», que leía en su propia casa, a su buen

albur. Y la prosa se generalizó para la narrativa, pues ya no se necesitaba la memoria para recordar las historias, mientras la poesía, anclada en la oralidad por mucho más tiempo, siguió escribiéndose en verso. La unidad de la obra poética aún no era el libro, sino el poema, mucho más difícil de comercializar. El *Cancionero* de Petrarca fue la primera obra poética concebida con una estructura interna y una unidad significativa, como sucede en un verdadero libro de poemas. Pero el *Cancionero* fue una excepción, hasta pasados más de tres siglos no se generalizó la publicación de libros de poemas sino «poesías reunidas» muchas veces publicadas después de la muerte del autor. Quién sabe si es por eso por lo que la gente aún hoy no compra poesía, a pesar de que asegura admirar tanto a los poetas y gozar de su escucha. Y quién sabe si es por eso también por lo que los poetas han sido siempre reacios a utilizar los signos de puntuación a la manera habitual o incluso han prescindido de ellos, como hicieron los vanguardistas de principios del siglo XX, cuando declararon la libertad tipográfica. Y es que la entonación del poema se rige por criterios rítmicos más que sintácticos y se marca por las pausas versales y estróficas, sin necesidad ni de puntos ni de comas. Por eso hay poetas que puntúan a su manera los textos incluso cuando escriben en prosa. Jon Fosse, por ejemplo, sigue utilizando las comas para marcar pausas rítmicas. Este ritmo a un tiempo prosaico y poético es la clave de la escritura de su novela *Mañana y tarde*, por ejemplo. El personaje principal es un anciano que no se da cuenta de que se está muriendo, de que posiblemente acaba de morir, mientras se encuentra con amigos y familiares desaparecidos. El lector se percata de la situación a la vez que el protagonista, hasta que al final asiste a su entierro. Pues bien, la extrañeza de esta situación inaudita que sin embargo la maestría de Fosse consigue hacer pasar por verosímil, se expresa con un ritmo peculiar, subrayado por los signos de puntuación inhabituales, que no sitúan a la escritura en el tiempo, pues no marcan la diferencia entre pasado y presente, entre imaginación y realidad, precisamente porque no obedecen a la lógica de los signos de puntuación habituales. El mismo Fosse dijo en una ocasión: «mi uso de las comas está en función de lograr la respiración, el movimiento y la música que deseo, y en cuanto observo que algunos lo manipulan, me vuelvo loco. Pueden intentar estandarizarme tanto como quieran, pero espero que dejen las comas en paz, porque ellas son la sustancia de mi escritura». Y con ese sistema logra crear en *Mañana y tarde* un ambiente ensoñado, en el que los personajes deambulan en el límite de la vida. Ellos se

entienden sin palabras, como les ocurre a los muertos –¿Se entienden los muertos sin palabras? –¡Qué cosas nos descubre la pluma mientras escribimos!–. Quizá no haya otro autor en la actualidad que haya conseguido mejor que Fosse hacer hablar en silencio a sus personajes y hasta hacer del silencio el mismo argumento de su obra.

4. Y existe una forma de leer a la vez íntima y comunitaria? Sí, sí que existe, eso puede suceder en una biblioteca pública. Aunque yo no soy aficionada a leer en las bibliotecas, lo he descubierto leyendo *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, de Rilke. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* es una obra con marcado carácter autobiográfico, que nos cuenta la primera visita del *alter ego* del poeta al París de principios de siglo, sin ocultarnos la soledad y las carencias que sufrió, entre ellas las económicas. Sin embargo, hay un momento en que se encuentra satisfecho y hasta dichoso dentro de su indigencia. Esto ocurre cuando entra en una Biblioteca y se siente arropado por un libro de poemas. Y escribe:

> Estoy sentado, leyendo a un poeta. Hay muchas personas en la sala, pero no se las oye. Están en sus libros. A veces se mueven entre las hojas, como hombres que duermen y se dan vuelta entre dos sueños. ¡Ah!, qué bien se está entre hombres que leen. ¿Por qué no son siempre así? Podéis acercaros a uno y rozarle; no sentirá nada. Podéis empujar a vuestro vecino al levantaros, y si os excusáis, hará un movimiento de cabeza hacia el lado de donde viene vuestra voz, su rostro se vuelve hacia vosotros y no os ve, y sus cabellos son semejantes a los de un hombre dormido. ¡Qué bueno es esto! Estoy sentado y tengo un poeta. ¡Qué suerte! Quizás sean trescientos los que están en esta Sala leyendo; pero es imposible que cada uno tenga un poeta. (¡Sabe Dios qué será lo que leen!). Además, no existen trescientos poetas. En cambio, qué suerte la mía: yo, quizá el más miserable de estos lectores, yo, un extranjero, tengo un poeta. Aunque sea pobre. Aunque mi chaqueta, que llevo a diario, comience a estropearse por algunos sitios, aunque a mis zapatos se les pueda hacer éste o aquel reproche….

Rilke no dice cuál es la Biblioteca que visita en París, pero yo quiero pensar que es la Biblioteca Sainte-Geneviève, que está al lado del Panteón, en el Barrio latino. Su sala de lectura parece una antigua estación de tren en la que los pasajeros se han olvidado de sus destinos y viajan adonde les lleven las páginas de los libros; una estación llena de mesas corridas donde se agolpan, casi se apretujan los estudiantes, pues tiene más de 700 butacas. Y, sin embargo, reina en ella un silencio espectacular. No se oye una mosca, pero

sí se siente la compañía benéfica de los cuerpos que leen, de manera que no tenemos la sensación de estar dentro de un recinto vacío. Sentimos la compañía de otros cuerpos, la intimidad de cientos de callados nos cobija.

5. A mí me gusta leer en los cafés y en las terrazas, no me distraen la música o los ruidos, aunque es arriesgado, pues corres el peligro de que te encuentre un conocido y se acerque a preguntarte: ¿Qué estás leyendo? Y aquí se acabó la lectura. Ahora estoy con *Los cachorros*, de Vargas Llosa, uno de los libros que marcó mi biografía de joven lectora. ¡Cuántos relatos inicié siguiendo su modelo, en primera persona del plural, aunque no llegara a terminar ninguno! Y el caso es que, en la inocencia de mis años de bachillerato, no me daba cuenta de que esta manía mía de narrar en plural se la debía a los *Los cachorros*. Y quizá por estar leyéndolo ahora de nuevo, me viene a la memoria una anécdota que proviene del tiempo en que cayó en mis manos este libro. Me la contó una amiga con la que me he seguido tratando desde entonces. Somos amigas desde que estudiamos juntas el bachillerato en el Instituto Jorge Manrique de Palencia. El sábado pasado –me contó en este mismo café hace ya unos meses–, se me acercó un hombre más o menos de nuestra edad, y me dijo que me conocía de cuando ambos estudiábamos el PREU. Me puso en un apuro, pues así de bote pronto no me decía nada su cara. Solo me sonaba algo su nombre, pero es que han pasado más de cincuenta años, figúrate. No creo que tú tampoco lo hubieras recordado, a ver quién reconoce a alguien al que no ve en tanto tiempo. Según me dijo, había estudiado el bachillerato en los Maristas y se acababa de matricular de PREU en el Jorge Manrique cuando sucedió lo que me quería contar. No sé si te acordarás de que el año que hicimos PREU abrieron una librería muy cerca del Instituto, así que él se acercó para ver el escaparate. Pero lo que le llamó más la atención fue una chica a la que se veía leer desde la calle, de pie, apoyada en una de las estanterías. Leía con tanta atención, estaba tan inmóvil y absorta en la lectura –ni siquiera pestañeaba, eso me dijo–, que pensó que se trataba de una maniquí que habían colocado para atraer a los chicos hacia la lectura. Y tanto le atrajo la maniquí lectora que entró en la librería y se acercó con mucho cuidado, pero, ¡Ay!, al acercarse, la lectora salió de su burbuja de placidez y para su sorpresa, se movió como se mueven las personas de carne y hueso. Y sí, resultó ser una chica de carne y hueso. Se alejó avergonzado, como si hubiera sido descubierto mientras la espiaba. Eso fue lo que le contó aquel hombre, no sin cierto pesar. Y esto

lo que me contó mi amiga, de una manera igual de pesarosa. La chica lectora, que era como él la llamaba desde entonces, no volvió a aparecer, al menos cuando pasaba por la librería y se detenía a mirar el escaparate esperando encontrarla.

A los pocos días comenzaba el curso. Como novato que era, buscó el número del aula que le habían asignado. ¿Y a quién se encontró nada más abrir la puerta? A la maniquí lectora hablando por los codos con unos y con otros. La clase estaba llena de chicos que se saludaban y comentaban las particularidades de los profesores que les habían correspondido. La chica lectora era de las que llevaba la voz cantante. Poco a poco la imagen de la maniquí se fue diluyendo en su memoria entre el parloteo incesante de las tareas del curso. Pero a la compañera de clase en la que se había convertido la maniquí la recordaba todavía, nunca la había perdido la pista, por eso la había reconocido en el café, aunque el tiempo la hubiera deformado tanto como a él mismo –esto último no se lo dijo, los palentinos no son tan descorteses–. Lo que sí que le confesó es que no había olvidado su silencio inmóvil, ese silencio que la envolvía en su memoria y que un día la había dotado de una belleza que solo los lectores callados poseen. Mi amiga lo contaba con cierta melancolía, como diciendo: ¡Si lo hubiera sabido!

Yo me quedé con las ganas de saber qué estaría leyendo la maniquí lectora, ¿una novela, un libro de poemas?, ¿quizás *Los cachorros*, de Vargas Llosa? A mí este detalle me parecía fundamental, pero mi amiga no se lo había preguntado.

6. La poesía está hecha para escucharla mientras la leemos, bien porque la recitemos o bien porque nos representemos los sonidos mentalmente. El poeta canta como el pájaro, con el pico orientado hacia el aire. La lectura de la prosa nos interna en el texto, adonde nos arrastran las palabras; la lectura del poema, en cambio, libera las palabras de la página y las deja volar. Algunos lectores, los menos, las siguen en su viaje siempre imprevisible; la mayoría, sin embargo, se queda prendido al significante, a esa musiquilla que los seduce y los deja aturdidos, sin entender para nada la profundidad inasequible del significado rítmico, poético. Sí, la poesía consigue que nos quedemos callados, que levantemos la cabeza del libro y dejemos de leer mientras repetimos en eco los últimos versos. La narrativa, al contrario, no está destinada a deleitarnos en su lejanía, como sucede en el

poema, sino a enfrascarnos dentro de esa cámara bulliciosa donde transcurre el relato. Tampoco eso está nada mal.

7. Cualquier poeta lo sabe. Cualquier poeta sabe que sin silencio no hay poema, sabe que necesita penetrar en su cavidad, arañar su corteza, porque es allí donde resuenan las palabras. Hay que acercarse al oído una caracola invisible, cerrar los ojos y escuchar. Poco a poco llega hasta nosotros el rumor del silencio del fondo marino.

Jonás Sánchez Pedrero

La miel salvaje

Apuntes para una lírica opiácea en castellano

Hace más de siete mil años que la íntima analgesia de la adormidera (*Papaver somniferum*) acompaña a la humanidad. La poesía, lenta y distraída, tardó un poco más en llegar. Dicen que de Gilgamesh hace 4500 años. No sé. Habrá quien haya explicado cuándo surgieron las endorfinas y por qué palían el dolor que la poesía remueve. Quién dirá si la lírica es bálsamo o aflicción. Quién podrá desentrañar la paradoja de lo humano. De dónde surgirán las *palabras mudas*, ese «estado translinguístico», del que nos habló Jonathan Ott.

Beneficencia y Sanidad

Ir a la raíz suele andarse por las ramas. Nos centraremos en las andanzas poético/opiáceas de la Carpetovetonia para evitar distracciones. En 1869 Pablo Fernández Izquierdo escribió el tratado *Cultivo de la adormidera en España* de significativo subtítulo: «como base de una gran industria nacional que hoy es patrimonio, en parte del extranjero y en parte nueva en el mundo científico precedido de algunas consideraciones comerciales de importancia» que por no sé qué razones poéticas, nos evoca paralelismos cannábicos de actualidad eterna. Durante el siglo XIX el opio no solo era legal, sino que, en las exposiciones nacionales de farmacia, existía un premio al de mejor calidad otorgado por la Dirección de Beneficiencia [*sic*] y Sanidad.

Entonces, cabría ponerse histórico. Hablar del comercio del alcaloide, de la fundación del *bank* HSBC, de las guerras de la cosa y su etcétera de muerte, pero no hay nada menos poético.

El opio fue casi moda desde que los románticos ingleses trufaran sus textos con referencias literarias veladas de misticismo, desarrollando una enteogenia previa a la existencia del propio término. Iberia, esa cara pendiente del mundo, tuvo que fijarse para asimilar su atraso secular.

La psicoactividad del uso continuado del fármaco influyó en las pinturas negras de Goya, el cubismo de Picasso o la poesía de Juan Ramón Jiménez. Innegables capacidades creativas que se estimularon hacia derroteros inauditos por la acción del alcaloide. Miguel Ángel Velasco barruntó paralelismos cuando dijo que «el poema más *psiquedélico* que conozco es *Clavel* de Juan Ramón Jiménez de quien no se sospecha precisamente de veleidades eleusinas».*

La lírica juanramoniana está rociada de pétalos, pero Velasco centró su deshoje:

EL CLAVEL

Mi púrpura y una diosa se extasiaban en su idilio.
Pasaste por el jardín.
Y tus dedos distraídos
jugando con mi color, me arrancaron de mí mismo.

El *Azul* en España

Rubén Darío trae el *Azul* a España con «El humo de la pipa» (1888). Allí narra su experiencia como fumador de opio. La misma pipa que fumaba el bohemio Alejandro Sawa: «fue de los que buscaron el refugio del "falso azul nocturno" contra las amarguras cotidianas y las pésimas jugadas de la maligna suerte» escribe Darío en el prólogo a *Iluminaciones en la sombra* (1910). En América, José Martí le había cantado al hachís, cuando Julián del Casal había escrito «La canción de la morfina» (1890), poniendo sobre la mesa de la poesía su capacidad de sinestesia. Herrera y Reissig lo confirma en *Los maitines de la noche* (1902) y *La torre de las esfinges* (1909). Leopoldo Lugones se refiere al opio en el poema «Quimera lunar» de su *Lunario sentimental*, 1909. Horacio Quiroga en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) abusaba de la morfina «por angustiosa necesidad y por elegancia». Algo que ya sabía Ricardo Gil, y que cantó en el poema «Morfina» de su libro *La caja de música* (1898). Gómez Carrillo, que venía tan Darío con su periodismo de Europa, confirmó las tendencias alcaloides de la bohe-

* Juan Carlos Usó, «Un poeta psiquedélico. Miguel Ángel Velasco entrevistado por…», *Ulises*, núm. 4, 2001, pp. 62-67. De recomendable lectura por las claves que aporta en el binomio «*psiquedelia* y poesía».

mia. Francisco Villaespesa, el más hispano de los españoles, escribe en sudamericano «La musa verde» (1906), «El poema del opio» o «Ensueño de opio» (1909):

Es otra señorita de Maupin. Es viciosa
y frágil como aquella imagen del placer,
que en la elegancia rítmica de su sonora prosa
nos dibujó la pluma de Theófilo Gautier.

Sus rojos labios sáficos, sensitivos y ambiguos,
a la par piden besos de hombre y de mujer,
sintiendo las nostalgias de los faunos antiguos
cuyos labios sabían alargar el placer.

Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina;
pincha a su gata blanca. El éter la fascina,
y el opio le produce un ensueño oriental.

De súbito su cuerpo de amor vibra y se inflama
al ver, entre los juncos, temblar como una llama
la lengua roja y móvil de algún tigre real.

Esta composición perfila el icono de «señorita» enganchada a la morfina que Gómez de la Serna novelizará en la figura de *La Nardo* (1930). Cantar a la embriaguez se convierte en un tema poético y hasta Benavente, nacido Nobel, escribió en *Versos* (1893) sus poemas al opio:

Entre azuladas nubes, mal ocultas,
bellas huríes al placer ofrecen.
Fragancia de perfumes y de flores,
resplandor de astros, dulces armonías,
deleite inextinguible, de la mente
grato sopor, y luego en humo
se disipa la luz, negrura todo.
¡Risueña embriaguez de los sentidos!
¿Por qué a tu lado la locura acecha?

También versificó su experiencia con la morfina en una lírica de circunstancia:

Todo mi ser borroso se difunde.
Mi espíritu se aleja, nada siento.
¡Es dormir la mitad de nuestra alma,
y otra media gozarse en nuestro sueño!

«Demasiado a menudo»

De la «luz con el tiempo dentro» de Moguer, sale Juan Ramón Jiménez. En las anotaciones de su *Diario íntimo* escrito en otoño de 1903 confirma la rutina con que se consumía el alcaloide: «Hoy estoy más tranquilo, tal vez a causa del opio que tomé ayer […]. He venido tembloroso, agitado y lleno de temor a un grave accidente. Por lo cual, antes de cenar he tomado unas gotas de opio […]. Antes de salir he tomado unas gotas de opio […]. Al levantarme he tomado unas gotas de opio, amargo y exquisito»; que, junto a las composiciones de «Lamento de primavera» («Corazón mío […] yo te daba opio, te daba bromuro, té, método, libro reloj») llevaron a la especialista Soledad González Ródenas a concluir que Juan Ramón tomaba «quizás demasiado a menudo, unas gotas de láudano, la solución a base de opio que los médicos de la época recetaban quizás también demasiado a menudo».

El periodista Manuel Ansuede se mostró menos timorato al afirmar que Juan Ramón «era adicto por entonces a este narcótico». Años después, en 1913, una enamorada Zenobia se lamenta de que siguiera tomándolo. Los testimonios de consumo de opiáceos en Juan Ramón se prolongan durante casi toda su vida. Por razones extrapoéticas vivió cerca de los médicos que le asistían (hasta mudarse a vivir con ellos). Quizá de tanto admirar su venerable rostro en un billete de *dosmil,* quizá por otras razones poéticas, no se reparó en las *mieles* de su lírica.

En 1931, Juan Guerrero Ruiz cronificó sus visitas al maestro. Allí describe como Marañón le recetaba «cinco gotas de láudano». En 1935, el visitante detalló que por indicación del doctor Luis Calandre, «ha empezado a tomar tónico Roche y una medicación a base de opio». Se suceden las referencias opiáceas en su correspondencia, en los *Diarios* de Zenobia y hasta fechas previas a su muerte, que dejaremos para postreros todavías.*

---

* *Vid*. Jonás Sánchez Pedrero, *Juan Ramón Jiménez y las drogas*, Santander: El Desvelo, 2025.

Poético consumidor de opiáceos, con un hábito por determinar, fue Ramón y Cajal (hay quien le considera escritor fundamental de la *Generación del 98* por sus textos extracientíficos).* Consumió el alcaloide para tratar la disentería que contrajo en Cuba tal y como cuenta en *Recuerdos de mi vida* (1901-1904). También Felipe Trigo tomó opiáceos para tratar las heridas que sufrió en las revueltas de Filipinas donde participó como médico militar.

Blasco Ibáñez, junto con Galdós, la pluma del momento, escribe en mayo de 1917 a Francisco Sempere (editor y hombre de confianza): «De todas las cochinadas de él [Julio, hijo del autor de *Cañas y barro*], la que más me impresiona es lo que Ud. me dice que se pica morfina. Yo creía que no habían llegado ahí esas imbecilidades inventadas aquí [París] por los maricones. De eso murió Max André.† Veo que Valencia progresa. ¡Qué estupidos!»

En 1921 José Más publica *Los sueños de un morfinómano* (del que vende miles de ejemplares) y poco después *El baile de los espectros* (1924), donde se confirma el cambio de paradigma: la morfina tiene ya el marchamo de la depravación. Hay casos donde el experto muta en autoridad. Usó fue quien mejor estudió este *cambio* en su imprescindible *Drogas, neutralidad y presión mediática* (2019). En *Drogas y cultura de masas (España 1855-1995)*, publicado en 1996, señaló las obras de García Sanchiz, Valle-Inclán, Baroja, Hoyos y Vinent, la extensa *Crónica del Alba* (1942) de Sender, y *La calle de Valverde* (1961) de Max Aub como literatura con referencias al uso de opiáceos.

Más allá de lo literario, en la delgada línea que separa la advertencia de lo inmoral está el *Tratamiento de la morfinomanía* (1920) de César Juarros y *Los venenos sociales* de Antonio Pagador (1923).

Paz farmacrática

Al tiempo poético le sirve un *másomenos*, porque la poesía con poesía ha de explicarse. Para los amantes de la cronología diremos que en 1935 se publicó un libro *diplomático*. El verso en castellano tiene en *Residencia en la tierra*

---

* Sobre las drogas en la vida y obra del Nobel, *vid*. Sánchez Pedrero, «Cajal "el insomne"», *Cáñamo*, núm. 263, noviembre de 2019, pp. 108-114.

† Max André, cineasta francés con quien Blasco Ibáñez codirigió *Sangre y arena* en 1916, murió de sobredosis.

una de sus cimas. Neruda era consumidor de opio.* También César Vallejo lo fumó en su juventud limeña mientras escribía *Trilce* (1922). Su relato *Cera* comienza con reveladoras palabras: «Aquella noche no pudimos fumar», para más adelante añadir: «Quise entonces fumar. Necesitaba yo alivio para mi crisis nerviosa», haciendo una detallada descripción de un *gingké* del barrio chino de Lima. Ya en París, introducirá a Juan Larrea en el consumo de cocaína, éter y opio que le dan tono para escribir *Orbe*.

Por aquí, siempre anduvimos a garrotazos. Excesivos en la carencia, nada mejor que una Guerra (Civil para darle vigor poético) que pusiera las cosas en su sitio que es donde Dios manda. La morfina volvió a las boticas, preparada para asistir a los heridos de la contienda (como se desprende de *La forja de un rebelde, 1940/1945*, de Arturo Barea).

En el frente, borracheras al mérito. Condecoración para Jorge Marco y su *Paraísos en el infierno: drogas y Guerra Civil española* (2021). Al finalizar el conflicto, la «morfinomanía sufrió un notable incremento en los años cuarenta» ligada a «los traumas físicos y psíquicos» que causó la contienda. Usó especifica que «el control sobre la morfina no era nada riguroso y se recetaban opiáceos con cierta facilidad». *Estraperlar* la morfina al contrabando de cocaína (que Arturo Barea liga a mandos del ejército en su novela *La raíz rota*, 1952), no sería extraño.

El libro *Salida de las tinieblas: memorias de un toxicómano en la República, la guerra y el franquismo* (1976) de Juan Alonso Pérez es clarificador. Fue, de nuevo, Juan Carlos Usó quien recuperó el testimonio en su ya clásico *Drogas y cultura de masas*. Contexto, contexto y contexto parece decir Usó con un derroche de referencias abiertas en abanico.

Tras más de dos décadas de *paz farmacrática*, y como consecuencia del lento proceso aperturista iniciado por el franquismo, comenzaron a llegar a España influencias de diversa índole. La música anglosajona, el movimiento hippie y las drogas, se empiezan a consumir por las *inmensas minorías*. Pero la poética de los opiáceos no llega hasta iniciados los años 70; cuando *la miel salvaje* encuentra su auditorio.

Hasta 1977 el láudano era, por su eficacia, un verso de «existencia mínima obligatoria» en todas las boticas. *Heroica* eficiencia que los toxicómanos reclaman a golpe de atracos, música calé y cine *quinqui*.

---

* Sobre las drogas en la vida y obra del Nobel chileno *vid*. SÁNCHEZ PEDRERO, «El cónsul Pablo Neruda», *Cáñamo*, núm. 282, junio 2021, pp. 112-116.

«Buenos tiempos para la lírica», pudo decirse en voz baja. Comienzan a publicarse poemarios con evidentes influencias opiáceas. Germán Labrador Méndez se ocupó de estudiar estas *mieles* en *Letras arrebatadas: poesía y química en la transición española* (2009), ensayo que esnifa las investigaciones de Usó Arnal. Méndez, más académico que lírico, utiliza el libro de Alberto Castoldi *El texto drogado* (1997), como marco. Buen chute para estudiar los campos semánticos de la creación poética asociada al consumo. Análisis para clarificar efectos y simbologías que las sustancias provocan. Labrador investiga para citar y eso importa. Enumera autores fallecidos por sobredosis o por SIDA, hasta que vuelva Usó para cuestionar posibles tesis conspirativas con otro libro en prosa: *¿Nos matan con la heroína? Sobre la intoxicación farmacológica como arma de Estado* (2015).

La nómina de la que se ocupa Labrador Méndez es extensa: Eduardo Hervás, Antonio Maenza, Fernando Merlo, José Saavedra *Poppy*, Aníbal Núñez, Eduardo Haro Ibars, Leopoldo María Panero y Julio Antonio Gómez, entre otros.

Retumba en el Parnaso la ausencia de Félix Francisco Casanova. Muerto, según la versión oficial, por una «intoxicación de gas» mientras tomaba un baño en 1976. Félix Francisco, considerado por algunos críticos –¡ay!– como el Rimbaud nacional, dejó escrita una abundante obra pese a morir con apenas 19 palos. En su poesía hay referencias explícitas a la heroína como el poema «Agrio graznido»: «La trompa vocifera en el atardecer, la heroína calienta nuestras venas» o el poema «Conversación»: «las jeringas jadeando en encerradas habitaciones». La premonición suicida la escribe en «El nicho está abierto»:

> Mi amante ha despertado y viene
> con su daga hipodérmica
> y sus nervios aún vivos,
> a estrenar mi sensibilidad con una aguja
> de miedo,
> saetín inocente de niña.

En dos poemas alude al opio: «El león con cabeza humana,/ las ratas voladoras,/ el palacio de opio,/ el saltamontes grotesco» y «con banderas arrin-

conadas/ opio y filantropía/ y suéteres color garbanzo». Otras veces las referencias al pinchazo de la aguja son evidentes:

> Mi reina es un viento fragante y frío
> me agota en su mar y yo soy su río
> me araña los brazos y sangrando le digo
> sórbeme el alma llévamela contigo.

También son opiáceas las anotaciones de su diario: «Hay otro sueño que siempre me acude cuando estoy enfermo. Y que me ha sucedido en la vida real en forma de sensación: la más larga fue durante un examen de reválida de 4º, en un aula repleta de estudiantes. Abajo, sonido de máquinas y perforadoras. Miraba el papel y no veía más que jeroglíficos remotos. La cabeza daba vueltas, sudaba, temblaba. Música en el cerebro de cascabeles, murciélagos con campanillas. No sé. Unos círculos se abren y cierran, sientes la Gran Confusión, tus sentidos lo perciben todo, como cuando te drogas. Dura unos minutos y pasa, su huella perdura. ¡Coño, qué cosas!»

Blanca Andreu era *una chica de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1980). Con ese título ganó el premio Adonais y un lugar en la sociología. Por sus versos cabalgan las drogas que ella versifica en «los hijos del antiguo caballo mitológico/ y de una niña triste con la vena extendida,/ y de una aguja levantada por nieve increíble». Un trote anterior y sin música a las *50 canciones* de Pepe Sales.[*]

El Dionisio moderno

Hace décadas que Mariano Antolín Rato se mueve «por espacios intermedios». El traductor que vertió *El almuerzo desnudo* de Burroughs al castellano tiene una larga trayectoria como novelista por donde se escuchan las huellas de la heroína. *Mar desterrado* (1988) demostró que Antolín fue «personaje clave del Madrid *underground* cuando el sueño frío de los opiáceos».[†]

Bajo el ala intelectual de Agustín García Calvo se abrió una escisión filosófica y literaria que encabezaron dos nombres fundamentales: Enrique

---

[*] Bernardo Álvarez-Villar, «Pepe Sales, un yonqui para lavar los pecados del mundo», *Cáñamo*, núm. 314, febrero de 2024, pp. 106-117.

[†] Usó, «*La aventura más lúcida. Mariano Antolín Rato entrevistado por…*», *Ulises*, núm. 2, 1999, pp. 16-25.

Ocaña y Miguel Ángel Velasco. El primero irrumpe en el panorama editorial con *El Dionisio moderno y la farmacia utópica* (1993) donde aportó pilares filosóficos a la autonomía farmacológica. Miguel Ángel Velasco ganó un accésit del *Adonais* con tan solo dieciséis años, premio que ganará en 1981 con apenas dieciocho. El poemario se tituló *Las berlinas del sueño*, donde ya se barruntan simbologías de *miel*.

Albert Pla suponía que Fonollosa llevaba Barcelona adentro. *Ciudad del hombre* (1996) tiene su oda a la heroína («Pla del Palau 3») y un chute mortal en «Carrer del Portal Nou 2».

Buena cosecha poética la del 97. Jamás una oda tácita fue tan bien escrita. Nacen las revistas *Cáñamo*, *Ulises* y *Energy Control*, donde van a tejerse las mejores líricas y las mejores prosas del panorama nacional (y hasta mucha amistad sin reducción de daños).

En 2001, se publica una entrevista imprescindible por cuantas claves se dan acerca de la relación entre drogas y creación lírica. Nos referimos a «Un poeta psiquedélico», entrevista que Juan Carlos Usó realiza a su amigo Miguel Ángel Velasco, de quien Antonio Escohotado dijo que era «un nuevo Juan Ramón Jiménez». De justicia poética, cabría titular, que en el año 2003 Velasco ganase el premio Loewe de poesía [*sic*] con *La miel salvaje*. Sin ser un experto, aventuro a decir que la heroína tiene aquí su mejor lírica. No hay por qué desdeñar la codeína, tan bien planteada por Enrique Falcón en *Taberna roja* (2008). El valenciano le dedica el poemario a su colega en versos: Antonio Orihuela, quien tiene su propio *Repertorio de venenos* (2021).

Y para que no falten títulos de esencia opiácea en esta colmena, citaremos *Historia de Julián: memorias de heroína y delincuencia* publicado en 2003 por Juan F. Gamella. En 2007 vio la luz *Heroína,* el mejor manual sobre la materia, escrito por Eduardo Hidalgo, avezado consumidor. Fidel Moreno, director de la revista *Cáñamo* (que también la usa en su *Mejor que muerto,* 2025), le realizó una entrevista clarificadora de obligada lectura. La editorial *apicultora* Amargord publicó *El barril de Diógenes* (2010) de Javier Marín, donde narra sus experiencias en primera persona del singular, con ecos generacionales. Y también tenemos a AJO, micropoetisa de maxiversos que, comenzado el siglo XXI, utilizó el alcaloide para escribirse. Gafas de amapola pinchan sus ojos de ternura. AJO sube al escenario con maracas de adormidera y, con esa antorcha de opio, pauta el tiempo de las metáforas.

De manera póstuma aparece *La muerte una vez más* (2012) de Miguel Ángel Velasco, donde el poema que da nombre al libro es otra premonición y que, por su belleza, conminamos a releer despacio. En 2020, cuando se cumplían diez años de su muerte, la revista *Cáñamo* y la revista *Ulises* le tributaron sendos homenajes de justicia poética y amistad, como si fueran un mismo abrazo.

En 2018, Enrique Ocaña publicó *Confesiones de un filósofo desaparecido en combate*. Un libro a la contra. Un libro que toca por dentro como un dedo que acusa. Desarrolla las poéticas lorquianas del citado Velasco, amigo personal de Ocaña por más señas. El filósofo desgrana sus confidencias de internamiento psiquiátrico y politoxicomanía. Un testimonio libertario que trata de vivir en los márgenes de la coherencia en pleno siglo XXI.

Quizá la poesía sea otra *miel salvaje*. Un veneno emocionante que cuaja en versos, paradoja y misterio. Ebria claridad que trota hacia la euforia.

Sebastián Gámez Millán

Julián Marías (1914-2005): fidelidad a una vocación

A Javier Olmo, amigo que terminó la traducción, comenzada por Julián Marías, de Lo eterno en el hombre, *de Max Scheler.*

Se cumplen 20 años de la muerte de Julián Marías Aguilera (Valladolid, 17 de junio de 1914-Madrid, 15 de diciembre de 2005), probablemente el discípulo más cercano y fiel a Ortega y Gasset. Tal como confesaba en una entrevista, durante 23 años, desde que fue estudiante en la Cátedra de Metafísica en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, hasta que emigró, fue su amigo y la amistad no quedó suspendida por la distancia. En Lisboa lo visitó varias veces, y desde que regresó a Madrid en otoño de 1945 se vieron dos veces diarias durante los últimos diez años de su vida. En 1948 fundó junto con Ortega el Instituto de Humanidades de Madrid. Su filosofía, al fin y al cabo tan próxima, a mi juicio ha sido ensombrecida por el genio mayor de su maestro, con el que además compartía una doble vocación: la literaria y la filosófica.

¿Cómo era aquella Universidad y, en concreto, la Facultad de Filosofía y Letras?

> La nuestra era simplemente maravillosa, la mejor institución universitaria de la historia de España, por lo menos después del Siglo de Oro, que está demasiado lejos. En nuestra Facultad enseñaban, a la vez, Ortega, Morente, Zubiri, Gaos, Besteiro, Menéndez Pidal, Gómez Moreno, Obermaier, Ibarra, Ballesteros, Pío Zabala, Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz, Asín Palacios, González Palencia, Ovejero; y como auxiliares o ayudantes o encargados de curso, aparte de los ya nombrados, Pedro Salinas, Enrique Lafuente Ferrari, Montesinos, Lapesa… ¿Se podría renunciar a esto, a lo que probablemente era la mejor Facultad de Europa?

¿Exageraba? Ortega, García Morente, Zubiri, Gaos… fueron algunos de los extraordinarios maestros que Julián Marías tuvo la suerte de conocer, signo

del esplendor de la denominada Edad de Plata que desapareció con la Guerra Civil y la posguerra. Bajo el magisterio de Ortega y Gasset, que articuló un vocabulario filosófico en español, estos y otros filósofos (Joaquín Xirau, María Zambrano, Francisco Ayala, Rodríguez Huéscar, Pedro Laín Entralgo, José Luis López Aranguren, Paulino Garagorri…) serán conocidos más tarde como la Escuela de Madrid, concepto acuñado por Julián Marías y a la que pertenece su pensamiento.

Durante la Guerra Civil se alistó a las filas republicanas, donde colaboró con el servicio de traducción. Acabada la guerra, uno de sus mejores amigos lo denunció: le costó unos meses de cárcel y a punto estuvo de costarle la vida. Al salir el régimen le cerró todas las puertas: no se le reconoció el doctorado en filosofía ni pudo ejercer la docencia universitaria, a la que después renunció por negarse a jurar los Principios Fundamentales del Movimiento. Tuvo que sobrevivir con traducciones y dando clases y conferencias.

En 1941 publica su conocida *Historia de la filosofía*, con prólogo de Zubiri, obra con la que obtiene reconocimiento y donde aparecen las principales características de su estilo: claridad expositiva, rigor y la perspectiva de la razón vital de Ortega como método interpretativo. A pesar de que le cerraron las puertas de la universidad en España –algo que en el fondo nos retrata, o más bien a sus responsables–, herida que siempre llevó consigo, su vocación docente incompleta y su falta de discípulos, como lo había tenido su maestro, fue profesor en distintas universidades de Estados Unidos y de Hispanoamérica.

En 1964 ingresa en la Real Academia Española, ocupando el sillón S, donde introdujo la voz «futurizo» con el significado de «orientado o proyectado hacia el futuro». Fue senador por designación real entre 1977 y 1979. Creado por Juan Pablo II, en 1982 fue el único español que formó parte del Consejo Internacional Pontificio para la Cultura. Al hilo de los acontecimientos tiene una presencia notable en la prensa del país, por los que recibirá diferentes reconocimientos, como el Mariano de Cavia (1985) por su artículo «La libertad en regresión». Desde niño fue extraordinariamente sincero, algo que en sociedad puede ser una virtud tan valiente como temeraria.

Como no es infrecuente entre filósofos, Julián Marías poseía una curiosidad omnívora, escribió sobre multitud de asuntos y siempre de manera clara e inteligible –«diamantina prosa», dirá Enrique Lafuente Ferrari al referirse a su estilo–: antropología, el tiempo, las generaciones, la guerra ci-

vil, los españoles, Cervantes, Ortega, Unamuno, la ilusión, la felicidad, el cine, sus viajes, sus memorias… todos estos y otros asuntos van desfilando por las más de setenta obras de su fecunda trayectoria que se vio coronada con reconocimientos como el premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades (1996) y el Premio Internacional Menéndez Pelayo (2002). Es curioso que no recibiera el Premio Nacional de Ensayo.

Si tengo que sugerir algunos de sus libros, me decanto por *Breve tratado de la ilusión*, una maravilla de medio centenar y medio de páginas; *Una vida presente. Memorias*, que sobrepasa las 900 y permite, además de recorrer casi toda su vida con numerosos retratos de significativos personajes –Ortega y Gasset, García Morente, Xavier Zubiri, Julián Besteiro, Heidegger, Gabriel Marcel, Jaime Benítez, Pedro Salinas, el Cardenal Cisneros–, asomarnos al convulso siglo XX; y por *Ortega. Circunstancia y vocación*, en dos volúmenes, que Julián Marías consideraba «el más extenso y complejo, en una línea el mejor sin duda» de los que había escrito, a pesar de que en España no tuvo una acogida acorde a su esfuerzo. Junto con *La voluntad de aventura*, de Pedro Cerezo, sigue siendo el estudio más completo para conocer al maestro.

Sus aportaciones conceptuales más originales y acaso perdurables son «la estructura empírica de la realidad», que es un espacio intermedio entre la analítica de la existencia y la narración biográfica, compuesta de elementos que no constituyen requisitos *a priori* de la vida, pero que pertenecen a las vidas humanas, como sostiene en *Antropología metafísica*, quizá su obra de mayor envergadura filosófica; su concepto de unicidad personal, es decir, cada individuo es único e irrepetible, una «innovación radical de la realidad», y su idea de la metafísica, donde refuta a Ortega: el ser humano no es la realidad radical, la realidad radical es la vida. El ser humano es más bien «una realidad radicada que descubro en mi vida, como las demás».

No obstante, tengo para mí que el mayor mérito de Julián Marías es la fidelidad con la que, a pesar de las adversas circunstancias históricas y vitales (la temprana muerte de su hermano, la Guerra Civil, la muerte con 65 años de su querida Lolita, madre de sus cinco hijos, incluyendo a su primogénito, Julián, que apenas vivió (1945-1949), siguió su vocación y llevó a cabo una fecunda trayectoria vital e intelectual, además de criar y educar a cuatro excelentes hijos: Miguel Marías Franco (1947), economista y crítico de cine; Fernando (1949), catedrático de Historia del Arte; Javier

(1951-2022), filólogo, escritor, traductor y miembro de la RAE, como su padre; y Álvaro (1953), filólogo y músico.

En 2016 recibí el encargo de una editorial de Madrid para escribir un libro con este tema y título: *100 filósofos españoles y latinoamericanos*. Como es natural, incluí una semblanza de Julián Marías; como es más raro, no en la cultura hispánica, donde el pensamiento anda diseminado con el arte y la literatura, también de su hijo Javier Marías, que moriría inesperadamente en 2022, habiendo sido uno de los mejores escritores de nuestra lengua en las últimas décadas, y de los pocos candidatos serios al Premio Nobel. Es el único conjunto de padre e hijo en esta selección de distinguidos filósofos y pensadores.

Carlos Suchowolski Kohn

Antígona, el conflicto inevitable

La obra de Sófocles, como toda creación propiamente literaria, da cuenta de una situación particular, enmarcada en una época concreta, pero que da cuenta de una realidad que la trasciende; resultado de una lectura *radical* de la realidad por un narrador que, como persona especialmente sensible, responde a lo que le provoca el mundo, su atmósfera, «el aire» que, en palabras de Canetti dedicadas a su amigo Broch, no podrá dejar de «respirar».

Antígona, la obra que en la dramaturgia de Sófocles es señalada como expresión de un nuevo curso, de una «inflexión» según Karl Reinhardt (*Sófocles*), presenta, en primera instancia, el choque entre las convicciones personales de la protagonista cuyo nombre da título al drama y la imposición de la ley cuyo cumplimiento se hace irrevocable. Pero *Antígona* pone en escena, contiene y apunta a una *sustancia* medular que, escritor (dramaturgo en este caso) y obra mediante, se manifiesta a través de una considerable variedad de conductas de buena parte de los individuos que componen y determinan la *marcha humana*; bastantes como para dejar ver el patrón que, en cada uno de manera específica, con matices, es en realidad una constancia. Un patrón propio de la vida humana.

Sin duda la obra pone al desnudo el carácter tiránico de Creonte, cuya personalidad mediocre *evoluciona* (o se «desarrolla», en el sentido del atributo que Reinhardt considera clave en la dramaturgia de Sófocles a partir de *Antígona*), necesariamente dominado cada vez más por la trampa en la que él mismo ha caído a causa del éxito de su discurso *tacticista* (hoy moneda corriente), mediante el cual, apelando al fantasma de un *enemigo aún no vencido*, logrará que la ciudad acepte su liderazgo. No obstante, como bien señala Reinhardt, no representará «la razón de estado», sino que, carente de principios, se ve preso de su propia trampa, incapaz de retroceder, «sometido a sus límites hasta la ceguera». Es un Eutifrón (Platón, *Diálogos*) que en lugar de ser capaz de entretener ha aplicado su astucia mezquina a encaramarse al poder, invitando al pueblo a temer hasta a los muertos para por fin imponerse la argucia a sí mismo, llegando a sentirlos amenazantes.

Es a la vez el obstáculo contra el que topa Antígona, ella también presa de sí misma en la figura de sus convicciones, las cuales en realidad encubren sus sentimientos. Convicciones de ese modo puestas a la altura de la ley impuesta, la de «un hombre mezquino» y una ciudad cómplice, contra quienes ella, sola, intenta imponerse hasta que recibe, tardíamente de todos modos, un apoyo vehemente, de igual signo y similar impotencia. Camino de su calvario, no buscará recurrir a nada ni nadie, incapaz de capitular ante la realidad y preguntándose tan solo si no lo habrá merecido (acaso por haberlo *heredado*, por haberse sido destinado).

Es posible que en las circunstancias de tiempo y de lugar en que la obra se escribiera, las leyes de la *polis* habrían comenzado a exigir un lugar de privilegio en competencia con las leyes de la tradición fijadas en el dogma religioso, y que la inevitable sensación de hallarse ante las primeras de manera cada vez más ostensible las pondría ante los ojos de Sófocles, mal que le pesara ideológicamente (es decir, que lo evidenciara como irreverente a lo establecido o adoptado por todos más o menos a regañadientes según sus circunstancias personales, nunca sin conflictos, nunca de manera *armónica*).

A Sófocles no puede pedírsele que no sea *de su tiempo* (¡bastante hay con que se haya *anticipado*!) en el cual se habría puesto de moda (por *instituido*, por *adoptado*, como *estilo de pensamiento*...) *explicar* la suerte de los individuos con referencia al capricho y en todo caso a las leyes de los dioses. Un tiempo en el que emerge la figura de quienes hemos llamado «intelectuales» y, por tanto, un tiempo que aún perdura.

Pero, ¿es este el conflicto que pretende abordar Sófocles?

Sin duda Antígona no habría acabado trágicamente de no haberse topado con la ley, pero esta l (el edicto dictado por Creonte) es resultado de la mediocridad del gobernante, algo no necesariamente común a los jefes de Estado de aquellos tiempos (y quizá algo ya entonces del pasado, de los primeros «reyes sabios», de las añoranzas debidas a la evolución política), hoy norma. Sería inevitable que los espectadores de entonces (como también el de hoy), y como el propio Sófocles, simpatizaran con Antígona en contra de la mediocridad, mezquindad y deshonestidad del representante del Estado, lamentando la suerte de la pobre así como apruebe el merecido castigo que caerá sobre el tirano. Pero, ¿acaso buscaría Sófocles alimentar esas simpatías con la intención de alentar un espíritu de rebelión entre sus espectadores, en el pueblo?; ¿habría pretendido que se alzase contra los

gobernantes insensibles o contra quienes no mostraran respeto por las tradiciones dictando leyes caprichosas y blasfemas?; ¿sería la obra un alegato contra los actos irracionales, contra las tentaciones que, consecuentemente, son cristianamente condenadas (Reinhardt señala críticamente estas «interpretaciones»)?

El conflicto entre cada individuo y la sociedad (el mundo tal como se ha instituido) ha sido y sigue siendo una preocupación intelectual. Platón dio buena cuenta de ello en su diálogo *Eutifrón*, donde se escenifican las alternativas que se le presentan al pensador honesto, enviciado por la búsqueda de la verdad: permanecer fiel a su conciencia contra la ciudad aún cuando le cueste la vida o claudicar a sus predilecciones para sacar provecho. Muchos, como el propio Platón al pretender educar al hijo del rey de Siracusa, Pico della Mirándola, Erasmo, Giordano Bruno, ejemplos de reformadores que en uno u otro grado obtuvieron resultados insatisfactorios. Maquiavelo, ya en tiempos de las Cortes Ilustradas, se mantuvo en el filo de su fe al encubrir sus inclinaciones con astucia, dejando no obstante el peyorativo derivado de su nombre al quedar como defensor del lema «el fin justifica los medios», cuando en realidad su intencionalidad sería la de desnudar un componente irremediable de la realidad en la figura de los poderosos. Muchos buscaron hacerse con un lugar en la ciudad, como Aristóteles al conseguir dedicarse a educar a Alejandro al tiempo que desarrollara un pensamiento orientado a la conducta personal o a fundamentar conceptos metafísicos y morales que no cuestionarían lo político (lo que le valdría un lugar en los fundamentos de la Iglesia Cristiana). Mientras que algunos, como Jenofonte por medio de su *Hierón*, se contentarían con considerarlo posible si se ejercía como un amistoso consejero del tirano que, en este caso, recurrirá al filósofo para que lo aliente a perseverar en el poder de la manera más benévola y segura posible, libre de las angustias propias del poder, del mismo modo que hoy muchos consultan algún «libro de autoayuda», obviamente escrito por un *filosofastro* especializado, o escuchan y siguen los consejos de los *influencers* virtuales.

Pero, como señala Reindhardt en oposición a ello, la *intelectualidad* moderna y contemporánea se queda en el mejor de los casos en la superficie de lo dicho, algo que yo afirmo que hace porque lo prefiere.

Heidegger, por ejemplo, hace referencia al tratamiento por Hegel del problema de «la conciencia» en la obra de Sófocles (*El concepto de experiencia de Hegel*, en *Caminos de bosque*, Alianza Universidad), donde esta es re-valo-

rizada, y Castoriadis hace unas breves pero significativas consideraciones *re-modernizadoras* («Antropogenia en Esquilo y autocreación del hombre en Sófocles», en *Figuras de lo pensable*, FCE) donde *el hombre* es *re-descubierto* como «único ser autocreable» de la Evolución (es decir, de «La Creación»), *redescubrimiento* que enlazaría con la *emancipación humana* marxista/racionalista/humanista/cosmopolita que arrastraba el pensador grecofrancés. La tesis de Castoriadis traspone de hecho la mecánica evolutiva al ámbito de la cultura, lo que se sigue haciendo, resultado de resolver esa perplejidad mediante *los dioses* de nuestra época, las ciencias y, en dependencia de ella, de sus técnicas. Pero, sobre todo y en el fondo, para dar solidez a las propias «verdades» y «profecías» en atención a las propias esperanzas; idílicas, utópicas. A fin de cuentas, en razón de sus *hybris* intelectuales, que no deberían dar derecho a darlas por verdaderas siendo producto de la experiencia individual de cada cual en el mundo, la que nos lleva a los conceptos que se nos ponen al alcance y satisfacen nuestras idealizaciones (las de justicia, por ejemplo, que nos lleva a simpatizar con Antígona).

De ese modo nos topamos con lecturas interesadas y declaraciones *propagandísticas*, que se niegan a considerar que las referencias al «dibujo», que Castoriadis da por superado, de los dioses o a unas influencias suyas o de los demonios que servían para dar cuenta del conflicto interior que experimentaba (y se experimenta y experimentará) el ser humano, perplejo ante una reflexividad y unas capacidades de planificar, proyectar, organizar, pensar, que no consiguen imponerse a la realidad de la que los impulsos instintivos (o tentaciones) forman parte así como las simbolizaciones que se inventan para ponerlos fuera de uno, como impuestos. Precisamente lo que hicieron los griegos al asignarlos a una jerarquía de divinidades, poco menos que confeccionando una enumeración psicológica.

En definitiva, con la lupa sobre el texto y no solo para distinguir mejor la forma de las letras, se puede observar con facilidad hasta qué punto la búsqueda de todo intelectual está determinada y precedida por lo que desea hallar (lo que «pone entre los absurdos para luego descubrirlo», como dijera Nietzsche, de hecho con relación a los especialistas), es decir, tras búsquedas contaminadas por el deseo, la voluntad de imponerse y la pulsión a refrenar los pasos de la muerta hacia nosotros, o viceversa en realidad. Lo que define la *hybris* que los caracteriza a tenor de los sueños reconocidos, obstaculizados o reprimidos por darse un lugar en el mundo, y realmente aquel que dé

acceso al poder en todo o en parte, en el límite con temeridad, la que manifiesta la vehemencia de Antígona, afrontando los riesgos.

Lo significativo, por propio de esa *hybris intelectual*, es precisamente *repescar las intencionalidades ajenas* y tirar así de los propios cabellos para reafirmarse, es decir, abusando de una u otra de las autoridades del pasado, glorificadas pero reducidas y tergiversadas, como acostumbra a hacer la mayoría de los críticos de arte de la modernidad y aún del presente (al menos los que aún se resisten a abandonar este método por el de la simple y llana «cancelación»).

Y al señalar este atributo nos situamos justamente en el «meollo» (Rabelais, prólogo a su *Gargantúa*) de *Antígona* y de la dramaturgia de Sófocles en especial desde esa obra en adelante, representativa según Reinhardt de una significativa «inflexión».

En este sentido, debemos aceptar la presencia del papel del Estado en este drama, pero más concretamente el de Creonte como su representante, no en el sentido que prefiriera considerar Hegel y apetece hacer a las izquierdas, sino por resultar el más idóneo como espacio para la presencia de la mediocridad, la mezquindad, la falta de escrúpulos, la astucia deshonesta, la falsedad, la hipocresía que cuenta con los recursos que le permitirán doblegar al individuo indefenso y engañar a la ciudad, que por temor y comodidad, así como no poder gobernarse de otro modo (de manera *asamblearia*, como soñara Castoriadis utópicamente merced a la internet), consiente delegar su teórica potestad. Y esto no es poner nuestro presente en el pasado, porque se ve a las claras en la obra lo que se daba en aquel tiempo. Lo evidente es que esa elección por Sófocles no responde más que a lo que buscaba exponer y al desarrollo de los hechos que en ese marco le ofrece el más poderoso contrapunto a los sentimientos individuales de Antígona, víctima desamparada de esa mezquindad adueñada del poder; la figura así capaz de imponer su realidad a la totalidad, o de intentarlo de manera contumaz, hasta obsesionarse (*hybris*), impulsada a anular la fuerza de la honestidad individual. Se trata innegablemente de la presencia ostensible del mundo dejada en las manos de uno o unos pocos individuos sobre todos… para eximirnos de la selva, pero donde se reproduce la *manada* y los *machos alfa*, que, como sugiere el *Leviatán* (Hobbes), forman una camarilla jerarquizada destinada a reducir las divergencias inevitables y los brotes de las diversas *hybris* en pugna, que atendiendo a las de sus componentes dará una y otra vez muchos nefandos resultados.

Considero pues que estas realidades tomadas de la vida le sirven a Sófocles como fuentes determinantes del conflicto. Algo que se reitera a través de los demás personajes en base a los lugares que ocupan y la idiosincrasia que sin duda deben a la herencia y la experiencia individual.

Tiresias, molesto ante la *ofensa* de Creonte, no exenta de verosimilitud (ya denunciada por muchos contra los filósofos, como se puede apreciar en *Las nubes* de Aristófanes), al señalar (¿de paso?) el interés pecuniario que perseguirían todos los adivinos de *profesión* por encima de su presunta vocación, es preso de su *hybris* y lo maldice para recuperar de inmediato la compostura que reafirme su relativa honestidad. Ismene personifica la inmediatez a diferencia de su hermana Antígona, en complicidad de hecho con lo establecido («… preferiste vivir y yo morir», le espeta Antígona sin rencor, con ironía), y ella, con el Coro, invoca razones disuasorias, prácticas. El Guardián es un ser simple que se ofusca o envalentona según lo trate el amo. De este servidor como de todos sus soldados Creonte duda de su lealtad y constancia, considerándolos fácilmente corruptibles por dinero, es decir, por la propia mezquindad y *tacticismo* que en otro plano él mismo no cesa de exhibir, es decir, proyectando lo que es en los otros. La ciudad es igualmente acomodaticia y se deja engañar en espera de momentos *más favorables*, que se anunciarán cuando el tirano lo haya perdido todo, y sobre todo la razón.

Pero lo fundamental estriba en los papeles que desempeñan los personajes para trasmitir con actos y palabras lo que Sófocles quiere *decir*. Todos salen a escena con ese fin, todos han sido escogidos para dar una visión amplia del tema.

Así, el papel del adivino no es dar cuenta de unas predicciones debidas a sus supuestos poderes mágicos sino dar a conocer a los espectadores la previsible ruina de Creonte, la que él mismo ha ido construyendo paso a paso y visiblemente; el futuro que irremediablemente determinan sus actos humanos en el presente… hasta que «es demasiado tarde». Creonte ocupa, mediante una argucia a la que deberá el puesto, no porque Sófocles busque alzar a sus espectadores a la rebelión (recordándoles al final, de manera pedagógica pero en interés de la ciudad, la necesidad de una conducta «prudente»; la que el autor practica *encapuchado*). Como miembro del poder, el gobernante resulta inmejorable para personificar la mezquindad, la falta de *principios* y de escrúpulos, la sujeción a sus propias maniobras demagógicas. Gracias a tener en sus manos todos los recursos es el individuo que po-

drá como ningún otro obstaculizar, reprimir y condenar a Antígona, víctima indefensa y heroína. A fin de cuentas, ¿qué más efectivo para los fines de la obra que revestir la fuerza y hostilidad del mundo con las ropas de una tiranía? Antígona, por su parte, demuestra su perplejidad ante su suerte, recurriendo no sin inseguridad a la superstición al verse incomprendida, *abandonada*. A través de ella se muestra nuevamente la necesidad humana de encubrir los motivos básicos, instintivos, de aparición abrupta e incomprensible, bajo unos u otros símbolos, aquí y entonces divinos y predestinaciones posibles, lo que Sófocles desnuda, dejando en evidencia que el motivo determinante de la conducta de Antígona no es sino el *amor fraternal* (quizá incestuoso… como ella misma da a entender al referirse a su herencia u origen). Los dioses y lo trascendental, son adjudicatarios de designios de manera indirecta, sin aparecer *ex machina* sino a través de las acciones y palabras de cada personaje, a su manera y según los intereses encubridores de cada uno, ya para explicar la propia suerte (Antígona), ya para afirmar los actos cometidos (Creonte), ya para sostener una *profesión* (Tiresias). La esfera divina, que aparece así solo por boca de los personajes que la requieren (a diferencia de lo que sucede al final en *Filoctetes*, donde el dios aparece *ex machina*, aunque aquí también por conveniencia del drama, como modo de explicar el abrupto cambio del exiliado forzoso que pasa del resentimiento a la sumisión a la *conciencia patriótica*, insuficientemente convencido o enternecido por el honesto y simpático Neoptólemo que igualmente se pliega a las maniobras del embaucador Ulises), apuntan a la orfandad del ser humano, condición humana, contumaz y temeraria, que no consigue, como querría, imitar a los dioses, al poder que envidia y que sustituye hasta donde puede por uno u otro sucedáneo. En todos estos casos tienen esa función dramática de servir al reiterativo mensaje crucial del autor, quedando la recomendación pedagógica final como muestra irónica y crítica a la vez de *autobenevolencia*, que el autor, como todo escritor, no puede seguir sino en todo caso embozar, es decir, bordeando los riesgos.

Al final, todos son víctimas de su propia «imprudencia», cada individuo en choque con los demás (algo muy explicitado en el «Edipo Rey» cuando reconoce las visiones opuestas de los protagonistas: «para uno luz, para el otro noche»), manifiestamente inevitable, humana, precisamente no impuesta desde *la esfera divina*. Expresión máxima de ello es la caída en *hybris* de Creonte, signada por la mediocridad y la astucia *inmediata* que lo caracteriza y en las que su personalidad se va cociendo a fuego lento; caída que

lo despojará de todo, que lo conducirá al vacío y la locura, a un *infierno en vida*, negándosele la muerte que no es capaz de darse por sí mismo, de la que conseguiría escapar amenazado por la rabia (*hybris*) de su hijo Hamón, a quien ha pretendido imponerse (jefe de Estado y padre), empujándolo por el contrario a que este acabe por darse muerte y como consecuencia lo haga su mujer, Eurídice; todo para imponerle una condenación extrema. Un final que, insisto si se me permite contra muchos comentaristas como Hegel, no encierra llamados o elogios a *revolución* alguna sino, en todo caso… y para no resolver el auténtico *dilema trágico* en absoluto, la supuesta recuperación de la sensatez por la ciudad bajo un régimen algo *más sabio*… lo que Sófocles deja en suspenso y trata con sutil ironía. Todo ello en un cuadro que se va desarrollando dramáticamente, donde cada situación lleva a la siguiente, con tropiezos y muestras de inseguridad y miedo, individual, humano y mundano. Donde todos se van cavando o son forzados a cavarse, progresivamente, la propia tumba.

Así, la obra se muestra propia de una «dramaturgia de desarrollo» (Reinhardt) cuya evolución se emparejará con el del pensamiento que propone el sentido, el del autor.

Lo que Sófocles ofrece se trasmite por medio de estas argucias propiamente literarias, propias del arte de escribir: su conciencia y experiencia personal; el carácter humano que él mismo demuestra al inventar las bases y consecuencias de los actos terrenales; la necesidad imperiosa de poner a los griegos (y a nosotros) ante el espejo donde vernos. Es lo que está en las tramas urdidas por Cervantes, por Kafka, por toda la literatura. Y, como en todos estos casos, hasta ir más allá de lo medular para abarcar la entera realidad del mundo, y no lo periférico en lo que se queda la mayoría de los comentaristas (por ejemplo, de la experiencia personal de Kafka, su relación con el padre, al mundo burocratizado, evidentemente cierto, que suele ser desgajado de la incuestionable, intocable, crítica a la paternidad y multiplicación de la especie).

Sin duda Sófocles responde a ello yendo más allá de la visión simplificadora que en su tiempo atribuía los males y los bienes a la voluntad *divina*, *separados* así de la propia constitución humana que los necesitaría inventar y no dejará de hacer hoy llamándola ciencia o religión, atendiendo a lo que no puede dominar y a lo que teme que se desate en su contra (*hybris*): sus tentaciones, sus deseos, sus sueños, precisamente los que los griegos representaron como dioses, una simbología como cualquier otra nacida de la

imaginación humana atribuible a lo inefable; dioses caprichosos o volcánicos como sentirán ser a padres y gobernantes a partir de algún momento de la vida, los que pueden hacer lo que se les ocurra, omnipotentes, como a la vez se nos aparecen nuestros instintos, como los liberados por Jekill; dioses, demonios, espíritus, espectros, magos… *Matrix*.

A fin de cuentas: las mismas ansias básicas y similares respuestas, inculcadas en parte y halladas por otra, según el entorno en el que se desarrollan nuestras vidas (el que nos recuerda permanentemente la mirada y el discurso de los otros), y adoptadas por otra a cuenta de las propias resistencias, más o menos *patológicas* en un sentido amplio, para cuyo ejercicio se esgrimirán las armas *al fin halladas* que en última instancia demarcarán el camino, de trampa en trampa, de jaula a jaula, en fuga de la muerte y en procura de un lugar (o *dignidad*); todos empujados, para y por ello, a conquistar algún grado de poder, en lo posible *supremo*, que permitiría la realización de nuestros deseos, a lo sumo reprimiendo al *infante* que nos habitará de cualquier modo en el límite o en muchos casos siempre, animando nuestros resentimientos en cuanto se nos denieguen, nuestra satisfacción en cuanto la realidad haya sido doblegada circunstancialmente.

A mi criterio, insisto, lo decisivo, lo que importa, y lo que hace que nos podamos seguir reconociendo.

Precisamente, por todo lo dicho, la *totalidad*, lo *medular*, lo que mueve al mundo, se pone ante el espectador y el lector a través de lo particular, que es lo específico de todo texto literario.

Sin duda, estamos ante una obra que abre las puertas a toda la literatura posterior, a todas las manifestaciones temáticas e intencionales llevadas a la escena de un modo aparentemente menos simbólico desde la modernidad hasta hoy, dejando los recursos literariamente *mágicos* y parabólicos, con las excepciones de Beckett o Ionesco, en manos de la novela. En cualquier caso, gracias a su contundencia y su alcance universal, *Antígona* (así como los *Edipo* y en realidad toda la dramaturgia de Sófocles), se haría atemporal, reiterándose lo decisivo desde Shakespeare hasta Edward Albee, por decirlo de un plumazo.

El teatro y toda narrativa no es a fin de cuentas sino un resultado que se encuentra a uno y otro lado de la representación, y los personajes están, son y reaccionan para evidenciarlo a los contemporáneos de Sófocles, a sí mismo y por fin a la posteridad. Es lo que lleva a todo artista a *decir* y que lo llevará a esforzarse hasta el desgaste a afilar el arma que le permitirá crear un orden

imaginario para conseguirlo, que conmueva, que logre hacer sentir lo propio a los demás (es la intención muchas veces frustrada en todo o en parte); una construcción actuada (también en la novela o el relato) por personajes a su medida, que hablarán por el autor, o en su contra para provocarlo, poblada de seres singulares en situaciones singulares que se entrelazan y obstaculizan, evolucionando por sí mismas y no movida por hilos divinos sino interiores, aunque… referirlos a unos u otros es propio de las necesidades temporales, de las de cada época, de cada punto del curso histórico, del momento de la marcha humana, sucediéndose por otras a cuento de una mayor coherencia pero sobre todo por el resultado de las «riñas de gallos» intelectuales «en competición por el mismo nicho» (Mario Biagioli, *Galileo cortesano*).

Es lo que persigue todo escritor mediante una construcción idónea que desvele lo que ocultan las referencias simbólicas de su tiempo, comprensibles más por él mismo que por sus espectadores a través de la propia escritura, algo que trasciende lo circunstancial haciéndose significativa para la posteridad. Lo que consiguió sin duda Sófocles al escenificar el conflicto entre dos víctimas de sí mismos, es decir de la incontinencia de sus respectivas *hybris*, *castigadas* ambas. Quedando de relieve, más allá de todo juicio de valor, el carácter trágico del individuo, es decir, de la humanidad que de ellos se compone y cuya marcha todos ellos determinan. Y con ello, de la imposibilidad de resultados «racionales» o «sensatos» que por otra parte están históricamente definidos.

Sin duda, a Sófocles le sucede lo que a los grandes escritores: «respiran el aire de su entorno», como dice Canetti de su amigo Broch, absorbiendo todo el tiempo lo que les rodea y dando cuenta de ello, incluso más allá de lo que hayan podido intentar, como resultado de la necesidad intrínseca a la narración y al drama. Muchas veces, en efecto, más allá de que el autor lo vea, preso de su obra (tanto como Creonte lo estará de su recurso demagógico, Antígona de su amor, un «profesional» de su especialidad, un religioso de sus votos, un criminal de su hábito…). Como también dice Canetti en el mismo discurso: se trata sencillamente de «un vicio» que en realidad y con matices se repite en cada individuo.

La puesta en igualdad de los personajes en pugna en *Antígona* desdice por sí misma una intencionalidad de carácter *ideológico*, propagandístico, educativo, y siempre dogmático, por parte de Sófocles (algo que por el contrario encontramos en «El diablo y Dios» de Sartre). No hay en realidad in-

tenciones morales en la obra (la recomendación final es realizada por el Coro, es decir, por los espectadores en tanto que ciudad, a los que el autor les concede la palabra, muy posiblemente contra sus propios deseos y, sin duda, como es propio de todo escritor, y Reinhardt lo apunta en general: con una «incipiente ironía»; y a quienes conviene «la prudencia» que el autor soslaya) sino la concurrencia y choque entre *hybris* que no encuentran freno. Sófocles lo atestigua especialmente mediante el final trágico de Creonte, incapaz de escapar a un *destino* que se le impone como *castigo* (metafísicamente autojustificado) por su celo en sostener su ley, instituida y justificada como la de todos. Creonte pretende estar por encima de los demás, según lo ha conseguido mediante una maniobra astuta, pudiendo sin duda provocar antipatías (a menos que se sea preso de una paranoia como la que Napoleón manifestara al leer a Maquiavelo), mientras en contrapunto Antígona, que no es una Juana de Arco que se sienta impulsada a combatir al tirano ni a derrocarlo, y ni siquiera a reivindicar *tradiciones olvidadas*, en última instancia es revestida como una heroína íntegra por el propio poderoso en nombre de su mentira. No juega en ningún momento otro papel y muere poniéndose en duda.

Ella es en lo fundamental un contrapunto dramático de Creonte y viceversa, como los demás personajes entre sí. La *hybris* de Sófocles no es *ideológica* sino literaria, dramatúrgica, y por ello psicológica. En esto último reside la «inflexión» que encuentra la forma adecuada al asunto. Es decir, la que valoro con Reinhardt a la par de lo que se dice en profundidad: lo formal, es decir, en el uso de los recursos dramáticos habituales en su tiempo (versificación, métrica, maneras de dar realce a las frases en los diálogos en momentos de tensión o confrontación entre los caracteres, presencia de los juicios interiores –auténticos «monólogos interiores» hoy– por medio del coro, etc.) así como la progresión impuesta a los personajes y conductas, con sus idas y venidas favoreciendo el suspenso, el particular juego dramático de las intervenciones, etc., en fin todo el andamiaje bien destinado al *decir*. Ahí estriba a mi modo de ver la auténtica «inflexión» establecida por *Antígona* y que soporta principalmente la desnudez con la cual el autor afronta su temática, la hondura de su crítica radical. Los ejemplos, señalados clara y minuciosamente por Reinhardt («ocasos humanos», «imágenes contrapuestas»), se suceden: los dos diversos y contrapuestos debates entre las hermanas, los intentos del hijo por imponerse al padre y el siguiente cuando se siente doblemente frustrado e impotente, las apariciones del

guardia antes mencionadas, etc. Todo encuentro es dramático y cada momento conduce paso a paso por obra de los actos y decisiones humanas a los finales trágicos prácticamente pesimistas amainados por una perspectiva de continuidad por encima de los hechos acontecidos.

No obstante, a mi criterio, tanto Esquilo y Eurípides como Sófocles y, por supuesto, Aristófanes, daban cuenta en última instancia de la fragilidad del ser humano, manifiesta en la propia conformación, evidentemente sujeta a la frustración que experimentaría a instancias de la hostilidad del mundo, aunque evidentemente Sófocles la llevaría a escena de manera magistral y nueva.

Estamos pues ante lo propio de la *hybris* de Sófocles, la de todo artista que necesita y consigue decir mediante la creación de un orden imaginario, que conmueva, que logre hacer sentir lo propio a los demás (intención muchas veces frustrada en todo o en parte); una construcción simbólica y parabólica actuada por personajes a su medida que hablarán por el autor y para provocar, poblada de seres singulares en situaciones singulares que se entrelazan y obstaculizan, evolucionando casi por sí mismas, no movida por hilos *divinos* sino interiores, aunque… referirlos a unos u otros es propio de meras necesidades temporales, de cada época, de cada punto del curso histórico, del momento de la marcha humana.

Es el asunto, y los personajes están, son y reaccionan para evidenciarlo a contemporáneos de Sófocles, a sí mismo y a la posteridad.

Ciertamente, producida por los hombres piedra sobre piedra, resultado experimental sobre resultado experimental, en concreto a instancias de la conquista por los individuos de un espacio propio lograda mediante la marginación o aniquilamiento de otro (la ciencia de Galileo en lucha contra la escolástica, por ejemplo, estudiada por Biagioli), la *polis*, la sociedad jerárquica y reglada, soberana, que se pretende y se erige *impune* (atributo del *Leviatán* con Hobbes), cercada por una empalizada *física* pero también *simbólica* que dice separar a los hombres de «la selva» reduciéndola en realidad a su interior, a lo interhumano, no deja de representárseles a los ciudadanos como una imposición involuntaria, como *caída del cielo*, a la que en el mejor de los casos deberían resignarse y comprender, es decir, asimilar sus justificaciones, y así a legitimar o refrendar cada día para contestarla a veces, en el límite del sufrimiento, sea este valorado o reprobado por unos o por otros. Siendo no obstante un resultado más de su producción concurrente de artificialidad, técnica o simbólica, lo que se les hace a la vez modificable hasta

extremos utópicos. En todo caso, atreviéndose a desear, y en el límite a exigir, empleando uno u otro medio, cambios en el marco de su preservación sustancial, con la esperanza de que *nuevos hombres dispuestos* (en un principio, «los que más saben» en palabras de Mary Douglas; hoy «los tontos» que resultarían ser «los más listos», en las de Theodor Adorno) les den leyes que los favorezcan particularmente, aunque proclamen que será «la panacea general»… que, acusando a los demás de *no querer reconocerlo*, se empeñan por fin en imponerlo por el terror y la fuerza.

En este aspecto, los gobernantes tendencial o ciertamente tiránicos, sueñan con la utópica abolición de la individualidad que se les aparece como obstáculo para la continuidad en el poder, algo que solo puede ser imaginario, propio de la visión típica de ver enemigos en todas partes, hasta en los muertos, como le sucede a Creonte; acabar sobre todo con los díscolos que se manifiesten, como Antígona, aunque se encuentren, como ella, *desarmados*, y que no obstante se resiste al despojo y vaciamiento de sus atributos. El pensamiento crítico o contrario, y la voluntad ciega del tirano son polos opuestos: «una forma se dirige contra la otra, desplegando su pro y su contra», «consecuencia de la manera de ser» o idiosincrasia. La individualidad se enfrenta así a todas las maniobras que buscan reducirla, doblegarla, aplastarla; contra el terror y la persecución y todos los *trucos* que se destinen a garantizar una lealtad servil que siempre pondrán en duda, y con razón, cada vez más al mismo tiempo que favoreciendo sus tropiezos, sus errores, al crearse un círculo de leales tanto o más mediocres que el que los ha escogido.

Muchos se ponen al servicio de los poderosos (padres y dioses incluidos) ocultando hasta el momento apropiado la pretensión de poner a los poderosos al servicio de las propias idealizaciones o utopías, convencidos de que con la *sabia* ayuda del poder (dado, instituido o inventado) se podría hacer que fueran *mejor* las cosas, en última instancia, pretendiendo que el mundo sea copia del que diseñan como *feliz* en su mente. Así hasta que se llega a la actualidad en la cual, por la vía de la educación pública, Eutifrón generaliza su conducta, es decir, el *pragmatismo* que invita a producir, astutamente, *entretenimiento* o *política* (*burocrática*, se entiende, y cada vez más visiblemente criminal o en concurrencia con estos ámbitos), es decir, *engaño*, y a algunos a retirarse al «fondo de un callejón», ocultando sus certezas, o dejándolas en un cofre para la posteridad y/o para evitar el cadalso, sin alternativa por poco que hayan dicho.

Es lo que muchos han temido y temen; Sófocles seguramente entre ellos, a quién esa realidad, pese a la lucidez con la que lo reconocía, se le impondría, como a los demás dramaturgos clásicos, *como caída del cielo*, reprimiendo su idílica temeridad (o esa «imprudencia» recomendada convenientemente por la ciudad) hacia la que se sentiría atraído a la manera de Antígona tras ganarse un lugar en el cual *ser*.

En los tiempos anteriores a *la democracia*, los más reflexivos, y más incapaces de evadirse de la *hostilidad del mundo*, optarían por hacerse un espacio junto a reyes y tiranos. Del pueblo solo podrían esperar la repulsa ante su cháchara como inútilmente trata Eutifrón de recomendarle a Sócrates como mejor conducta que se dedicase a entretener y engañar, precisamente el mismo día en que al primer filósofo le será notificada su «falta» como paso previo a su condena (lo que reflejaría la decepción de Platón); o como escenifica Nietzsche cuando Zaratustra intenta hablarle al pueblo reunido en la plaza, pueblo que le dice «¡Ya hemos escuchado bastante al titiritero! ¡Ahora queremos ver lo que hace!», haciendo a todos reír.

Sócrates, como sabemos, no claudica, no pide perdón al pueblo, no se adapta; todo lo contrario, se alza furibundo contra la ignorancia y mezquindad que le atribuye, y cuando está *contra las cuerdas*, sin salida material alguna, se vanagloriará de su propia muerte a la que le agradecerá la inminente compañía intelectual de los dioses, a quienes les supondrá «oídos más abiertos» (en el fondo de manera similar a Nietzsche) para sus palabras. Obviamente: vanidad y solo vanidad, perdurable en el límite de la desesperanza. Imperiosa necesidad de un reflejo favorable, afectuoso, vivificante para el ego.

En cualquier caso, la realidad persecutoria, inevitable tal y como se han dado las cosas, de la que participa *la masa* vigilante en su intento por escapar de la penuria de la existencia individual con su inevitable desgaste progresivo y la constante perplejidad que nos acucia, será objeto y causa primordial de la gran literatura en todas sus expresiones, lo que la *Antígona* de Sófocles nos ofrece: la *medida del hombre*.

JORGE LEÓN GUSTÀ

"¡Ay, Floralba/Zafira! Soñé que..."
Los límites de la *imitatio* y la función práctica del poema al sueño erótico

Si leemos con atención el principio de este conocido soneto de Quevedo, veremos que, frente al resto de su poesía amorosa, destaca por su planteamiento y por su tono:

> ¡Ay, Floralba! Soñé que te… ¿Direlo?
> Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
> ¿Y quién, sino un amante que soñaba,
> juntara tanto infierno a tanto cielo?
> Mis llamas con tu nieve y con tu hielo,
> cual suele opuestas flechas de su aljaba,
> mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
> como mi adoración en su desvelo.

Lo que lo diferencia de otros poemas no burlescos de su autor es que se llega a consumar, de algún modo, el amor: «Soñé que te… ¿Direlo?/ Sí, pues que sueño fue: que te gozaba».

En el resto de la poesía amorosa de Quevedo, como la de gran parte de la del Siglo de Oro, el amor posee dos características: la primera, que no es correspondido, pues la dama se muestra siempre esquiva, si es que no adversa a los sentimientos del yo. Como consecuencia de lo anterior, encontramos el otro rasgo: la relación con la amada es tormentosa, pues nunca llega a culminar.

Esta situación se debe, sin lugar a dudas, a una realidad social: si la poesía amorosa planteaba una relación al margen del matrimonio (se concebía como una relación apasionadamente adúltera y tormentosa, como en los elegíacos latinos: Catulo y Lesbia, o Propercio y su relación con Cintia), las convenciones sociales obligaban al rechazo, pero también las literarias, desde la lírica provenzal o su evolución italiana, que es Petrarca (o el Dante

de la *Vita nuova*). El amor es siempre una pasión tormentosa que nunca llega a culminar.

En el soneto quedan restos de esta actitud esquiva de la amada: frente al apasionamiento del yo, que se identifica con el fuego («mis llamas»), la actitud esquiva, *gélida*, de Floralba: «con tu nieve y con tu hielo». Estos contrarios, en la tradición, eran los que producían la separación de los amantes. Ya escribió Fernando de Herrera:

> Quedó en el mesmo puesto el hielo frío,
> que con el fuego en mi dolor contiende,
> y vence alguna vez, otra es vencido.
> De allí siempre temí en el pecho mío
> la nieve, que aunque el fuego me defiende,
> medroso estoy del daño recebido.
>
> (*Algunas obras*, son. XXII)

En el caso de Quevedo, en cambio, se ha producido la milagrosa unión de los contrarios *fuego/hielo*. ¿Por qué? Cupido ha logrado que se fundieran «las opuestas flechas». Pero se lo deben, sobre todo, al sueño.[1]

Y es que el sueño tenía, para los antiguos, un carácter especial. Allí se manifestaba, con total libertad, sin poder ser refrenado, el lado auténtico del alma humana y de una manera desinhibida. No es Freud quien lo dice, sino Platón: en el sueño

> el alma se atreve a todo. Como si estuviera liberada y desembarazada de toda vergüenza y prudencia, y no titubea en intentar en su imaginación acostarse con su madre, así como cualquier otro de los hombres, dioses o fieras (*La República*, lib. X, 571 c-d).

No solo es imposible contener el alma, sino que, además, el individuo no es responsable de lo que sucede en su desarrollo. Esto es lo que viene a decir ni más ni menos que san Agustín en sus *Confesiones*: cuando nos dejamos caer en la voluptuosidad de un sueño, al despertar somos conscientes de que no

[1] Sobre ello, Christopher MAURER, «"Soñé que te..., ¿Direlo?". El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 149-167. Puede consultarse en Centro Virtual Cervantes, https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/maurer.htm [consult. 17/02/2026].

hemos sido nosotros quienes lo han hecho, sino que la experiencia vivida es obra independiente del sueño (*Confesiones*, lib. X, cap. XXX, 41-42). En otro poema (un romance), Quevedo insiste en la independencia de lo onírico: el individuo no es responsable de lo soñado porque no controla esta vivencia nocturna:

> No pueden los sueños, Floris,
> ofender prendas divinas,
> pues permiten a las almas
> el mentir por sí mismas.

Para san Agustín (*Confesiones,* lib. X, cap. XXX, 41), hay una clara oposición entre el sueño y el placer sexual que se aparece en él y la obligada castidad de la vigilia:

> Vos, Señor, me [...] mandasteis que me abstuviese del acceso carnal [...]. Pero aún viven en mi memoria (de la cual he hablado tan largamente) las imágenes de aquellas cosas torpes que mi mala costumbre dejó estampadas en ella, las cuales se me presentan, ya cuando estoy despierto, ya cuando dormido: cuando despierto se me ofrecen como flacas y sin fuerzas, pero entre sueños llegan no solo a causar deleite, sino también una especie de consentimiento y obra, que son muy semejantes a la obra y consentimiento verdaderos. Puede tanto en mi alma y en mi cuerpo aquella ilusión y engaño causado por las dichas imágenes, que me persuaden e inducen dormido aquellas visiones falsas a lo que no me indujeran ni persuadieran despierto los mismos objetos reales y verdaderos. ¿Por ventura, Dios y Señor, no soy yo el mismo entonces que cuando estoy despierto? Pues ¿cómo me diferencio tanto de mí mismo, desde el punto en que paso de despierto a dormido, hasta que vuelvo a pasar de dormido a despierto?[2]

Estas «visiones falsas» que se representan en el sueño no son otra cosa que lo que en la actualidad se conoce como sueño erótico o sueño húmedo. En el Siglo de Oro, el motivo del sueño erótico llega a componer un pequeño subgénero poético: en estos poemas, un protagonista, en una especie de duermevela, sabe que está gozando de su amada y, por algún azar, se despierta y se deshace su visión, y su placer.[3] Aunque puede localizarse algún

---

[2] San AGUSTÍN, *Confesiones*, traducción de fray Eugenio Ceballos, Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

[3] Lo ha estudiado a fondo Antonio ALATORRE, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, México: FCE, 2003.

antecedente (Jorge Manrique, «Vos cometistes traición»), el iniciador de la serie es Juan Boscán.

> Dulce soñar y dulce congojarme
> cuando estaba soñando que soñaba;
> dulce gozar con lo que me engañaba
> si un poco más duraba el engañarme;
> dulce no estar en mí, que figurarme
> podía cuanto bien yo deseaba;
> dulce placer, aunque me importunaba
> que alguna vez llegaba a despertarme.
> ¡Oh sueño, cuánto más leve y sabroso
> me fueras si vinieras tan pesado
> que asentaras en mí con más reposo!
> Durmiendo, en fin, fui bienaventurado;
> y es justo en la mentira ser dichoso
> quien siempre en la verdad fue desdichado.

Los poemas son mayoritariamente sonetos, aunque encontramos alguna rara pieza escrita en otra estrofa, como las octavas de Luis Barahona de Soto «¿Son estos lazos de oro los cabellos», o el romance antes citado de Quevedo. Su característica principal es el placer que le produce al protagonista el sueño con la persona amada, de ahí que el adjetivo que más abunde sea «dulce»: además de Boscán, lo encontramos, por ejemplo, en Gutierre de Cetina («Si un *dulce* sueño de imperfecta gloria»), Jorge de Montemayor («¡Oh dulce sueño, dulce fantasía»), Gregorio Silvestre («¡Oh dulce y breve sueño de alegría!»), Juan Latino («En triste oscuridad la noche fría/ y en dulce olvido el sueño me bañaba»), etc. En la mayoría de ellos, el protagonista, en medio del sueño, goza de la amada, pero despierta a la mitad, ya sea por un hecho externo, como los rayos de sol que despiertan al yo de las octavas de Barahona. En cambio, en otros casos, los menos, no hay relación erótica: se le aparece al protagonista la figura de la persona amada, pero en vez de desvanecerse al despertar, desaparece del sueño. Es el caso del soneto de Herrera («Dó vas? ¿Dó vas, crüel, dó vas? Refrena») o del de la única autora de la serie, sor Juana Inés de la Cruz: «Detente, sombra de mi bien esquivo». He reunido casi cincuenta poemas de sueño erótico en la anto-

logía *No pueden los sueños*,[4] donde puede verse la evolución de este subgénero poético desde Boscán hasta sor Juana Inés de la Cruz.

En otros casos, sobre todo a medida que se avanza hacia el Barroco, el soneto presenta una escena narrada en tercera persona y un estilo satírico-burlesco que protagoniza una mujer. Es ella la que tiene el sueño erótico y, como en el caso masculino, despierta en medio de él. Se hace más evidente aquí la frustración sexual, pues el sueño acaba antes de que ella alcance el clímax:

> Soñaba una doncella que dormía
> con un galán que amaba tiernamente,
> y que él en todo andaba diligente
> y descuido ninguno no tenía.
> Ella, aunque mal, al fin se resistía,
> diciendo: «¿Qué dirá de mí la gente?»
> En efecto, cumplió con su accidente,
> dando los dos remate a su porfía.
> El galán la besaba y abrazaba
> con más calor que un encendido leño;
> lo dulce a derramar no comenzaba,
> cuando se despertó y le dijo al sueño:
> «¿Durar un poco más, qué te costaba,
> pues para mí era gusto no pequeño?»

Cómo no, también aparece la monja, ejemplo de mujer con un muy intenso deseo sexual:

> Soñaba cierta noche que tenía
> entre mis piernas otra de una monja,
> que como sanguijuela o como esponja
> me chupaba la sangre que tenía...

El soneto de Quevedo se incluye en este subgénero, pero presenta una característica que lo diferencia del resto de poemas de sueño erótico. Los otros poemas no suelen dirigirse a la amada. Como el de Boscán, se dirigen al sueño mismo: «¡Oh sueño, cuánto más leve y sabroso/ me fueras...!» En dos ocasiones el soneto se dirige a la amada: «Soñaba yo, señora [...],/ que

---

[4] Jorge LEÓN GUSTÀ (ed.), *No pueden los sueños. Poesía del sueño erótico en el Siglo de Oro*, Barcelona: Animal Sospechoso, 2025.

estábamos los dos [...]/ durmiendo» (anónimo, p. 39), o uno de Cristóbal de Mesa: «Soñé, señora, el más alegre sueño...» (p. 45).[5] Un caso aparte es el de Fernando de Herrera: «¿Dó vas? ¿Dó vas, crüel, dó vas? Refrena...» (p. 35), aunque presenta un sueño carente de erotismo.[6]

En cambio, Quevedo se dirige de manera directa a la amada, utilizando su nombre poético: Floralba. No solo en este soneto: también en el romance citado: «No pueden los sueños, Floris...»

Recordemos esta característica y volvamos a nuestro soneto. En concreto, sus tercetos, cuyo análisis nos permitirá comprender la verdadera intencionalidad del poema. En ellos, tras haberse saltado en los cuartetos las convenciones sociales y literarias del amor atormentado y nunca consumado del petrarquismo, y reconocer a la amada Floralba que la «gozó», es tal el placer que siente el protagonista del soneto, que lanza un deseo que cubre los tercetos. Dice en el primero:

> Y dije: «Quiera Amor, quiera mi suerte,
> que nunca duerma yo, si estoy despierto,
> y que si duermo, que jamás despierte».

El protagonista no sabe si lo que está viviendo es cierto, es decir, lo vive realmente, o está soñando, pues se trata de una experiencia demasiado deliciosa como para ser cierta. De ahí el juego de oposiciones entre día y noche, entre vivir y soñar.

El poema concluye con una amarga reflexión, no solo sobre la oposición entre la vigilia y el sueño, sino entre la vida y la muerte:

> Mas desperté del dulce desconcierto;
> y vi que estuve vivo con la muerte,
> y vi que con la vida estaba muerto.

Como obliga el género, el protagonista despierta cuando está a punto de consumar su relación amorosa, a punto de producirse la polución nocturna (si es que no es lo que lo despierta).

---

[5] Sigo el recuento a partir de mi antología citada, *No pueden los sueños*.

[6] Del mismo modo, el soneto de sor Juana Inés de la Cruz que cierra la serie: «Detente, sombra de mi bien esquivo...», aunque es posterior a Quevedo, y también carece de erotismo explícito.

En este magnífico final destaca el paralelismo de los dos últimos versos, construidos a partir de una paradoja: «estuve vivo con la muerte, [...] con la vida estaba muerto», en donde muerte y vida adquieren al menos dos sentidos. Por un lado, *vida* remite al sumo placer de la relación amorosa, explosión de los sentidos, pero también al estado de vigilia, que, siguiendo a san Agustín, lo condena a la castidad, es decir, a la muerte. Por su parte, esta, la *muerte*, presenta un sentido secundario (además de la castidad): la relación amorosa y su clímax. Sobre ello, baste recordar el eufemismo usado durante largo tiempo para referirse al orgasmo: *la petite mort*.

Se ha señalado la dependencia de estos tercetos con los de otro soneto del desconocido poeta Pedro de Tablares (1501/06-1565),[7] o, mejor, en términos modernos, el plagio. Se sabe poco sobre él, salvo que acabó ordenándose jesuita, viajó a Roma con Francisco de Borja y fue próximo a Ignacio de Loyola. Se ignora cuándo escribió este poema, si antes o después de ordenarse. Este detalle no es algo que deba ocupar nuestra atención: son unos cuantos los religiosos que escriben sonetos de sueño erótico. Quizá la supuesta abstinencia se compensaba con este tipo de sueños. El soneto de Tablares juega con elementos que conocemos bien: el sueño, el placer que produce, la muerte como imagen del sexo y el deseo de que nunca acabe esta visión. Copio los cuartetos:

> ¡Ay!, dulce sueño y dulce sentimiento
> que imagen de la muerte eres llamado:
> imagen de la vida te has tornado
> a mí, mas, ¡ay!, que fue solo un momento.
>
> No pasa tan ligero el presto viento
> ni el rayo por las nubes inflamado
> cuanto pasó la gloria que me has dado,
> mas no sufre tal gloria mi tormento.

Lo más sorprendente son los tercetos, que Quevedo, yendo mucho más allá de lo que permitía la *imitatio*, aprovecha de manera obvia:

---

[7] Georgina SABAT RIVERS, «Quevedo, Floralba y el Padre Tablares», *Modern Language Notes*, vol. 93, no. 2, 1978, pp. 320–28. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/2906781 [consultado 17/02/2026].

TABLARES

«Plega a Dios», dije entonces, con voz fuerte,
«que nunca duerma yo si estoy despierto;
y si esto es sueño, que jamás despierte».
  Mas desperté con sueño muy más cierto:
tanto, que ya vivía con la muerte,
y agora con la vida estoy muerto.

QUEVEDO

Y dije: «Quiera Amor, quiera mi suerte,
que nunca duerma yo, si estoy despierto,
que si duermo, que jamás despierte».
  Mas desperté del dulce desconcierto;
y vi que estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto.

Evidentemente, Quevedo mejora a su original, sobre todo en lo que se refiere a los paralelismos y la paradoja conclusiva (vv. 13-14), pues, al fin y al cabo, es un poeta barroco, y sabemos que una de las características principales del período es el juego con las paradojas y los paralelismos formales. Pero no hace, en la diferenciación establecida por Colombí-Monguió,[8] una imitación transformadora, ni intenta superar a su modelo: se limita a apropiarse de su literalidad.

Pero don Francisco no se queda aquí. El sueño erótico lo desarrolló en otros poemas. Ya he citado el romance «No pueden los sueños, Floris». También escribió el soneto que empieza «Embarazada el alma y el sentido», en el que, además de gozar de la amada («llegué luego a soñar que te gozaba»), reflexiona sobre el engaño de los sentidos, motivo típicamente barroco: «y en esto conocí que te engañaba».

Se conoce una supuesta primera redacción del soneto a Floralba, dirigido en esta ocasión a Zafira:

[8] Alicia de COLOMBÍ-MONGUIÓ, «Teoría y práctica de la poética renacentista: de fray Luis a Lope de Vega», en Arthur David Kossof *et alii* (coords.), *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid: Istmo, 1986, vol. 2, pp. 323-332.

¡Ay, Zafira! Soñé que te... ¿Direlo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
¿Y quién, sino un amante que soñaba,
abrazara el infierno con el cielo?[9]

El segundo cuarteto se aparta de la versión conocida:

Tu cuerpo era de nieve y, en su hielo,
incendios amorosos resfriaba;
mas, por no derretirle, me apartaba,
y de mi bien mayor tuve recelo.

Si bien los tercetos inciden en el motivo del sueño erótico, van por otros derroteros. No creo que puedan considerarse una primera redacción: conforman un soneto distinto.

Hablaste, y las razones que decías
yo te las escuchaba con la boca;
tu della las palabras me bebías.
Despertó el alma de contento loca;
y si durara el sueño eternos días,
la eternidad me pareciera poca.

¿Por qué repite los motivos de un soneto a otro? Quevedo ya lo hace en otros casos, como en el motivo de la llama y la ceniza tras la muerte (tomado de Propercio, lib. II, elegía XIII, 31-36, sea dicho de paso). Son variaciones sobre un tema del que el poeta va buscando la expresión adecuada.[10] No pueden considerarse diferentes redacciones de un mismo poema, sino diferentes poemas. ¿Si el soneto a Zafira es una versión primitiva, por qué el dedicado a Floralba, supuesta redacción definitiva, posee solo en común el primer cuarteto? El resto, aunque presenta elementos en común en el segundo cuarteto, difiere notablemente: solo coincide en la rima del v. 5, «hielo». Hay que tener en cuenta el género: los elementos en común son característicos del tono monocorde de los sonetos al sueño erótico.

---

[9] Reproducido en Francisco de QUEVEDO, *Obra poética*, ed. de José María Blecua, Madrid: Castalia, 1999, vol. I, p. 513.

[10] Carlos BLANCO AGUINAGA, «"Cerrar podrá mis ojos...": tradición y originalidad», en Gonzalo Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid: Taurus, 1991, pp. 300-318.

Los tercetos, en cambio, son completamente distintos. ¿Por qué la supuesta primera redacción presenta tercetos (hasta donde sabemos) más originales, mientras que la versión dirigida a Floralba copia de manera casi literal los tercetos de Tablares?

Creo que Quevedo se aficionó a los poemas de sueño erótico: escribió un romance («No pueden los sueños») y tres sonetos: «Embarazada el alma y el sentido», «¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Direlo?» y «¡Ay, Zafira! Soñé que te... ¿Direlo?» Todos presentan diferentes elementos comunes:

a) En los cuatro se usa el verbo «gozar».
b) En tres de ellos, el yo duda si decir cuál ha sido su sueño: «Soñé (gracias a la noche),/ no sé si decirlo...».
c) En dos, el primer cuarteto es casi idéntico.

Todo ello indica que el soneto de Zafira no es una primera redacción, sino que se trata de dos sonetos distintos dirigidos a dos damas distintas. En uno copia el principio de otro soneto anterior, con una destinataria de nombre trisílabo (Floralba, Zafira). En otro, copia los tercetos del soneto poco o nada conocido de Tablares.

Todos tienen un elemento en común, como hemos visto: en vez de dirigirse al sueño, como era costumbre, lo hace a diferentes damas.

Era habitual que algunos sonetos se dirigiesen a un destinatario concreto. Son los elogios escritos para un importante personaje de la Corte, siempre con una intención evidente: 217, «Al duque de Maqueda…»; 219, «Exhortación a la majestad del Rey…»; 224, «Al duque de Lerma…»; 230, «Parenética alegoría»; 233, «Al rey católico…»[11]. Todos ellos tienen un fin práctico detrás del elogio poético, ya sea político o causar una buena impresión en el monarca o el cortesano.

Lo mismo sucede con estos poemas. La diferencia es que no se dirigen a hombres y el ámbito público, sino a mujeres y en el ámbito privado. Su objetivo, probablemente, es establecer contacto con una dama (o varias), acercarse a ella, y con su ayuda, ir más allá de lo socialmente admisible sin romper las rígidas normativas cortesanas. Ir más allá de lo meramente galante dentro de un juego cortesano con una finalidad de juego sexual

[11] La numeración sigue la de QUEVEDO, *Poesía original completa*, edición de José María Blecua, Barcelona: Planeta, 2004.

evidente, habitual en este tipo de sonetos eróticos. Su autor sabía que el soneto no iba a hacerse público, pues se menoscababa la imagen de la dama. Solo así pueden entenderse las repeticiones que se encuentran en ellos, y la apropiación de los tercetos de Tablares. Su objetivo no es literario. Es otro. Sus repeticiones y apropiaciones muestran la función práctica de un soneto.

Ramiro Guardia Esteso

La palabra que sana

Sintonía entre la filosofía de Byung-Chul Han y la poesía de Antonio Colinas

Fue a partir del Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades 2025 que recibió Byung-Chul Han, cuando recordé que en la obra de Antonio Colinas había una alusión al filósofo, en su último *Tratado de armonía* (2022). Es en esta obra donde el poeta comenta como anécdota que recibió como regalo de un poeta, el libro de Han, *Loa a la Tierra* (2019). Colinas acabaría de recibir el libro y ya de primeras lo valoraría de forma positiva, como puede interpretarse por sus palabras, «cualquier libro de la corriente *iniciada* nos salva cada día» (Colinas 2022: 300). Es por tanto su *espíritu iniciático* lo que aprecia Colinas del filósofo surcoreano, como si compartiera una categoría de pensamiento con él, al margen de que aún tan solo hubiera ojeado su obra de forma superficial. En definitiva, es el propio Colinas el que de una manera positiva nos empuja tímidamente al diálogo con la obra de Han.

Y, ¿qué significará la expresión de Colinas «corriente iniciada»? Estas breves palabras de Colinas acerca de la poesía ofrecen una interpretación adecuada:

Nos gusta pensar con Saint-John Perse que la poesía es algo más que vida, es una «profundización en el misterio de la existencia»; ese mismo «misterio» que un científico humanista, Albert Einstein, reclamaba como «lo más hermoso que nos es dado sentir»; ese misterio que es –sigo citando a Einstein– «la sensación fundamental, la cuna del arte y ciencia verdaderos […], el misterio de la eternidad de la vida». O nos consuela pensar también que la poesía es la machadiana «palabra en el tiempo», lo que dice el espíritu humano, si es que todavía –añadimos nosotros con ironía– el ser humano tiene y valora suficientemente lo espiritual (Colinas 2001: 15).

En esta cita está la clave para interpretar la relación de estrecha semejanza que se da entre los dos autores aquí tratados, puesto que la frase «la

realidad es misteriosa» envuelve tanto a la filosofía como a la poesía de Han y Colinas. Es decir, la proximidad entre la obra del poeta y del filósofo es fundamentalmente de similitud ontológica. Por esto, no sería descabellado imaginar un encuentro entre los dos pensadores: ambos sentados, mirándose expectantes en una habitación amplia de altos techos y enormes cristaleras, esperando la ruptura del hielo de uno o de otro. Posiblemente tardarían en iniciar la conversación o fuera esta entrecortada, no por falta de ideas sino porque ambos defienden como parte de su vida y de su obra, el silencio sobre el ruido. La humildad frente a la soberbia, o la escucha como predominio del interés por el prójimo, más que el narcisismo de sus egos. Y así, con la escucha y el silencio comenzaré esta andadura que nos ha sugerido Colinas en su obra. Me permito reivindicar la ausencia lúdica o de mero entretenimiento en el *telos* poético de Antonio Colinas; así como en la visión filosófica de Han, quien, entendiendo la Naturaleza como un poema, considera que el arte poético, de imágenes y simbólico, debe ser el mejor lenguaje para la Filosofía. Otros tiempos en los que la órbita celeste debía ser entendida exclusivamente según el lenguaje de la matemática, quedaron bien atrás. Frente a la matematización del universo, o una perspectiva cuantitativamente reduccionista, aquí se muestran dos grandes personalidades que concretan dos modelos de entender sus obras. A saber, la poesía no debe eludir el pensamiento de lo profundo ni la Filosofía puede caer en discursos conceptuales herméticos y carentes de vida. Dos saberes, la Filosofía y la Poesía que entre sí dialogan con gran afinidad.

Silencio y escucha que no dejan de significar un freno frente al mundo que les ha tocado vivir. Silencio total no puede haber, pero sí que las personas se replanteen su función en el mundo, su visión y respeto por las cosas que nos rodean. Y entonces, que otros sonidos sean los escuchados, que los sonidos no procedan exclusivamente de la centralidad del hombre. He aquí la cuestión. Leemos unos versos de Colinas: «Tian tan: a tiempo estás aún/ de decirle a los seres de este siglo/ que vuelvan a tu lado, / que callen y que escuchen, que se pongan a girar lentamente/ en torno de tu cúpula azulada» (2016: 800). Han plantea el siguiente par de conceptos-actitudes para aprehender las cosas: la contemplación y escucha, frente a la operatividad y manipulación de la realidad. La primera posición busca el rendimiento, la utilidad de las cosas y el prestigio de una visión cuantitativa del mundo; la segunda opción quiere, como radical alternativa, el pensamiento pasivo y la no-acción. Así pues, la escucha es una actitud frente a la visión destruc-

tiva del *homo faber*. Solo una mirada poética del mundo podrá ser capaz de alcanzar la esencia de las cosas mismas.

Retomar comportamientos perdidos, no será sino una denuncia que en ambos pensadores se mantendrá presente. Han dirá: «Nosotros los activos no leemos poemas» (HAN: 31). Perspectiva similar y crítica resuenan en los siguientes versos de Colinas: «Nadie mira hacia el cielo. / Nadie lee en la tierra. / Nadie escucha la agonía/ del murmullo del agua en los manantiales» (2016a: 555).

¿Qué nos ha pasado, podríamos preguntarnos? ¿Qué fuerza veladora tan opaca nos ha hecho olvidar los vestigios verdaderos? La poesía nos indica de esta manera el camino más acertado para comprender la realidad: la contemplación. De *forma contemplativa* quiere decir, tanto en Han como en Colinas, actuar según formas no violentas, ni destructivas ni de imposición, sino de respeto, como refleja en estos versos Colinas: «¡Ingenuos! ¿Es que son/ de algo propietarios los humanos?» (2016a:728). También contemplación en el poeta bañezano, supondrá una radical alternativa a los tiempos actuales de un pensar «desnutrido y anémico» (1996: 207). Frente a este pensamiento causado por los excesos del desarrollismo, una alternativa sana siempre será la poesía, ya que esta supone «la contemplación, que es la razón de ser del poeta, un regreso al aprendizaje en todos los frentes de la naturaleza» (1996: 207). Así, lejos de la transformación productiva y violenta del medio que nos rodea, ambos escritores, cada uno desde su enfoque, acercan sus fuerzas, fuerzas de resistencia, en favor de la *vida contemplativa*, contra la aceleración permanente del capitalismo actual. Dirá el surcoreano, «violentamos la naturaleza ya desde el momento en que la consideramos un medio para una meta humana, un recurso» (HAN: 110). Los versos de Colinas serán en este sentido sumamente claros:

> Dejadme dormir sobre la música de la piedra del
> monte, pues ya solo soy un nogal junto a una fuente
> ferrosa, la vela que ilumina una bodega de mostos
> morados, un trigal maduro rodeado de fuego, una
> zarza que cruje de estrellas imposibles (2016b: 199).

Entre el poeta y la Naturaleza se busca la fusión, la escucha activa permite que otras realidades no humanas adquieran un protagonismo necesario. Nos dice HAN, «Solo la inactividad nos inicia en el misterio de la vida», (33). Se tratará de contemplar las enseñanzas que la Naturaleza nos mues-

tra. Estas ya de por sí serán enseñanzas plenas: «El ser humano apenas se diferencia de la naturaleza en la que vive y de la que brotó. Ya es uno con el todo, el microcosmos que es parte –mínima– del microcosmos» (COLINAS 2024: 56-65). La Naturaleza adquiere así un sentido más profundo, con dignidad en sí misma, dirá Han, no reducible a un mero paisaje o recurso. La Naturaleza alcanza entonces valor por sí misma y, lo que es más importante, nos dota de sentido, como plasma Colinas bellamente en estos versos:

> Un limonero herido, centenario, en-
> seña a vivir a los que aún no saben
> vivir en esa paz de su aroma
> (214:100).

El ruido de la sociedad de masas, de la era del *big data*, de la tecnociencia y las redes sociales, inflama como el humo en una colmena, haciendo del hombre consumista un ser más vulnerable. «Nadie escucha. Cada quien se produce a sí mismo» (HAN: 22). Y lo que supone la consecuencia más grave para ambos escritores: el carácter desnortado del hombre actual, pues, centrado demasiado cabizbajo en la inmediatez innovadora, olvida las huellas del pasado que le trascienden, olvida los signos de la Naturaleza.

La industria de la tecnología impone no solo los quehaceres del día a día, sino también su absoluta atención en la innovación infinita. Una visión inmediata del presente, fuera del cual, solo queda aburrimiento y tedio. Así las cosas, se tratará de devolver al hombre su vida auténtica, frente al artificio de existir en la inercia de los raíles de esta época que nos ha tocado vivir: *la impropiedad*. Una vida auténtica que, tanto en Colinas como en Han, supone diferenciar los tres estados necesarios que en la actualidad han quedado amputados. Nos referimos al espacio individual, al espacio político y al espacio de lo sagrado. Desvinculado el hombre de hoy, la dimensión política comunitaria y la dimensión espiritual han quedado profundamente desvirtuados. La falta de espiritualidad, supone para ambos la pérdida de autenticidad: «el pan diario carece de atractivo», comenta HAN (89). La falta de respeto por lo otro y un dominio exacerbado de la *res cogitans* sobre la realidad que nos rodea,

> Por eso, respirad, respirad contra la piedra
> negra, contra la piedra muerta, contra la

muerte viva. Respirad en la luz mientras
la luz perdure (COLINAS 2014:151).

Ya casi no se ven las huellas de la vida comunitaria, que nos protegía y daba un sentido emocional y afectivo en las relaciones no estrictamente económicas, del hombre con el hombre. Ahora todo es competitividad y utilitarismo, «todo está aplanado y sometido a necesidades cortoplacistas» (HAN: 53). No hay más remedio que romper con el reduccionismo de *la razón instrumental*. Como alternativa, Han y Colinas proponen el pensamiento simbólico como aquel en el que no todo debe estar disponible para el hombre, es decir: es necesaria la renuncia. Solo así el habitar será posible. Solo así, en palabras de José Enrique MARTÍNEZ, la visión simbólica se entrega a la trascendencia, pues el poeta, «en cada objeto percibe un signo o señal que trasciende su materialidad y su primer significado elemental. Esta percepción de la realidad primera como signo de una realidad espiritual de mayor hondura» (2004: 34). Signos en los que el poeta indaga, revitalizando realidades que ahora afloran como *otra realidad*. Ahora, revitalizados porque en los humildes detalles se incorporan señales de vida. Señales de vida que, si llegan al poeta como momentos impredecibles, no es sino porque, usando el término de Han, el poeta permanece en la actitud de escucha –«El yo que escucha se sumerge en el todo, en lo ilimitado, en lo infinito» (108-109). Dicen los versos de Colinas en este sentido: «¡Es tan justo y hermoso/ sentir la avidez de ir buscando respuestas/ en árboles y en plantas, en las rocas del cabo/ a imposibles preguntas, / desvelar el secreto de los símbolos/ de la naturaleza/ que a diario nos salvan» (2020: 88).

Se destaca expresamente en Colinas el encuentro entre filosofía y poesía. Dice en su *Tratado de armonía*: «Siempre he pensado que el poema ideal es aquel en el cual el poeta siente y piensa en igual medida. Novalis creía engañosa la separación entre filosofía y poesía. En el fondo de ambas lo que late es una misma y honda aspiración hacia la sabiduría» (2022: 199). Curioso es que tanto Colinas como Han escojan a un representante del romanticismo para exponer la indisociable relación entre la poesía y la filosofía. Ambos saberes, dirán, apuntan al *misterio*. Leemos en Colinas; «Siente la savia y siente la ceniza/ aquel que osa hablar con el Misterio» (2016a: 469).

¿Acaso no será también la poesía un freno al trepidante mundo de la reproducción inmediata de las imágenes? Porque la poesía «suspende el

lenguaje entendido como información. En la poesía el lenguaje se pone en modo contemplación» (HAN: 31).

A este respecto, no deja de ser significativo que ambos autores entiendan como alarmante que en los tiempos actuales ya no se lea poesía, «nosotros los activos, dirá Han, apenas si leemos poemas» (31). En idéntico sentido palpitan los versos de Colinas: «¿A dónde ir si muere el pensamiento/ y el amor solo es un sueño entre las páginas/ del libro humilde que ya nadie abre, / del libro pobre que ya nadie lee?» (2016a: 629). En una línea similar comenta Félix Duque a propósito de lo sagrado en Heidegger y Hölderlin, estas palabras que parecieran acercarse a una productividad totalizante en un nihilismo insuperable: «Heidegger veía el rasgo general de nuestro tiempo en la "penuria debida a la falta de penuria" [...], en la sensación generalizada de que (en algunos países, y para ciertas clases, desde luego) no falta nada» (DUQUE 2006). En un mundo particular como el nuestro se hace patente pensar para Colinas desde el lado de la honda preocupación: «ya no existe la sed del ansiar más, / ya no existe la angustia del saber» (2016a: 858).

La poesía se define pues como el arte adalid en despejar los males que nos acechan en el mundo actual, porque, y esto hay que recalcarlo, Han habla desde este nuestro mundo, para el que debe de haber alternativas profundas, so pena de sucumbir.

Y, ¿de qué verdades hablará la poesía, según el filósofo? Como respondería Colinas haciéndose cargo del verso de Antonio Machado, «el alma del poeta/ se orienta hacia el misterio» (2001: 132). Alejándose de las ciencias que quieren presentarse como verdades; por encima de estas, la poesía nos abre las puertas a una ocasión magnífica y bella de adentrarnos en *el misterio*, de presentarnos la realidad como misteriosa. Los misterios de siempre, de los que el hombre es partícipe y por el que vive y se encuentra en el mundo. Escuchar al poeta es recoger el testimonio de las voces de siempre. «Entre otras cosas, porque [...], en el fondo, todos los poemas que se escriben son un único poema, un puñado de dudas eternas» (19).

Quiero imaginar que tanto Han como Colinas mantendrían una más que cordial conversación, quizás animada por comentarios sobre la música de Wagner. Tranquilos ambos; o, mejor, serenos, por ser conocedores del principio fundamental atestiguado por los siglos de los siglos: la palabra poética sana. Y, al igual que dijera María Zambrano con Antonio Colinas, este le

diría a Byung-Chul Han: «Usted y yo hace ya mucho tiempo que nos conocemos» (2019: 26).

BIBLIOGRAFÍA

COLINAS, Antonio (2001). *Del pensamiento inspirado II*, Valladolid: Junta de Castilla y León.

—(2014). *Canciones para una música silente*, Madrid: Siruela.

—(2016a). *Obra poética completa*, Madrid: Siruela.

—(2016b). *Lumbres*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

—(2019). *Sobre María Zambrano. Misterios encendidos*, Madrid: Siruela

—(2020). *En los prados sembrados de ojos,* Madrid: Siruela.

—(2022). *Tratados de armonía*, Madrid: Siruela.

—(2024). «El símbolo perenne de los faros». *Litoral*, núm. 277, pp. 56-65.

DUQUE, Félix (2006). «Sagrada inutilidad (lo sagrado en Heidegger y Hölderlin)». *Eikasia*, núm. 2.

HAN, Byung-Chul (2022). *Vida contemplativa. Elogio de la inactividad*, Madrid: Taurus.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2004). Introducción a Antonio Colinas, *En la luz respirada*, Madrid: Cátedra.

Moisés Galindo

Escribir lo que excede
Sobre *Dices*, de Eduardo Moga

El *topos* sobre la insuficiencia del lenguaje para expresar determinadas experiencias y estados de la subjetividad aparece ya desde la antigüedad clásica, y no es descabellado retroceder y relacionarlo con etapas incipientes del hombre en su utilización, frente a la conmoción producida por acontecimientos radicales del vivir –¿en el límite de lo inteligible o soportable?–, que dejarían la representación del mundo y del yo en suspenso. En ambos casos, la tentación del silencio y sus abismos no andan lejos. Los balbuceos ante lo numinoso en la *Divina Comedia* de Dante o en la poesía de San Juan de la Cruz son ejemplos sublimes y anticipatorios de una idea que, en Hölderlin o Rilke, se amplificará impregnando a la modernidad. El andamiaje teológico-metafísico que sustentaba el saber en sus diferentes manifestaciones se resquebraja y fragmenta, y con él las bases conceptuales y de expresión; también en el arte. La *tradición de la ruptura* a la que alude Octavio Paz en sus ensayos, es una extensión de ello. Quizás un caso paradigmático lo constituye Rimbaud –la actitud de Juan Larrea respecto al lenguaje poético y su posibilidad de abandono es un ejemplo no tan conocido, pero no menos interesante–, que, con 18 años y después de escribir *Una temporada en el infierno*, culmina su apuesta interior abandonando la poesía y sustituyéndolo por otro hacer radical: el silencio del tráfico y comercio de marfil y armas en África. Los ejemplos en el siglo XX de cómo el lenguaje es un mecanismo totalmente insuficiente para encarnar realidades filosóficas –Wittgenstein–, pictóricas –Picasso–, musicales –Schönberg– o literarias –Beckett–, quedan, en este sentido, parcialmente oscurecidos por la derivada ético-moral implícita en los acontecimientos relacionados con la *Shoah*. El Holocausto como forma de culminar la desintegración de la palabra y, a la vez, como experiencia donde la palabra ha sido expulsada de la significación para abismarla en lo indecible de la catástrofe. La palabra y su decir como una singularidad del hombre –*zoon phonanta*– que ha condicionado

inexorablemente su forma de existencia en el mundo –vivimos fundamentalmente en el lenguaje– y frente al mundo.

En el caso concreto de la poesía en castellano, los ejemplos donde aparecen los excesos y límites del decir son abundantes, y su lista, interminable: desde Juan Ramón Jiménez a Juan Larrea, pasando por Borges, Octavio Paz, José Ángel Valente o Leopoldo María Panero; por citar solo algunos nombres memorables. Mucho más escasos son los libros de poesía –*Aben Razin* de Sergio Gaspar es una maravillosa excepción– dedicados enteramente a esta cuestión; *Dices*, de Eduardo Moga (Madrid: Los Papeles de Brighton, 2026), es uno de ellos. Su título, *Dices*, ya nos introduce en el corazón del tema: no *digo*, ni *decir*; *dices*. Un decir reflexivo, que se va a someter a análisis. La triada decir-consciencia-silencio, con todas las ramificaciones que cada uno de los elementos arrastra consigo, es el marco escogido por Moga para desarrollar un libro donde aquello esencial que nos constituye –la palabra, el yo, la muerte– es la materia poética que se explorará a través de ese *dices*. *Dices* es un libro que funciona como una sinécdoque continuada, donde el dices involucra y enmascara aspectos concomitantes de su naturaleza sin los cuales no sería posible: el vivir, el lenguaje, la subjetividad; y sus opuestos: la muerte, el silencio, la sociedad. *Dices* es la boca, el oído, la palabra, la escritura, el yo, la consciencia, la muerte, la nada, etc.; una forma de experiencia mediante la cual la posibilidad y el desastre de existir comparecen.

Si en *La luz oída* (1996) oscilamos desde lo prístino y mítico fundacional hasta la fractura del tiempo y su historicidad, en *Dices* ya nos situamos directamente ante *la caída*: «Te has caído del guindo, Eduardo. (¿Qué es un guindo?). Te has caído, pero no has llegado al suelo». Todas las palabras son importantes en un libro, pero las primeras y las finales condensan y subrayan una dirección en la pulsión –o en su cese–: la pérdida de la inocencia, el significar del significar de eso –sea lo que fuere– y la paradoja –también lingüística– que se establece entre el significado simbólico/poético y el de los usos. En la primera página de *Dices* encontramos el acorde dominante que irá desarrollándose a lo largo del texto, y también buena parte de sus temas:

> Te has roto antes de ser uno […].// Todo lo que te constituye, Eduardo, te precede. Tu nombre, Eduardo, te precede: detrás no hay nada […]./ No hay experiencias que te digan: tu latir es tu balbuceo; tu latir es tu muerte// […]. Aquí, persevera, fantasmalmente […], incomprensiblemente […].// Aquí, con el sudario del grafito

> […], con la esperanza de convertir en ser lo que no eres, urgido por tu propia escisión […], a escindir la oquedad que eres (¿qué es escindir?), a caer en el mundo…

En estas pocas líneas encontramos el meollo del libro y la idea que subyace en la mayor parte de su producción poética: la pretensión de establecer y sobrepasar una identidad saliendo del círculo vicioso de la representación. En términos míticos, la ruptura de la unidad y la caída en el tiempo como consecuencia de algún tipo de transgresión, determina la emergencia del lenguaje y la cultura –lo crudo y lo quemado para Lévi-Strauss– que nos separa de la naturaleza y del resto de los animales. Caer es hacerlo ya en la sucesión lineal de lo diferenciado –de la muerte–, en el simulacro de los nombres; y por tanto, en el yo y su conciencia, en esa extraña sombra que nos dice y acompaña donde quiera que vayamos. Atrapada en la existencia –en el lenguaje, en el yo, en la consciencia–, la voz poética de *Dices* anhela fracturar sus límites al tiempo que medita minuciosamente sobre ello: «Querías trascender esa identidad», «Dices para ser», «Pedaleas como si fueras a alcanzar algo», «Dices, la boca dice, tu descomposición […], como si arrancara de ellas partículas de mundo, asuntos espectrales». Pero la boca –el dices (el lenguaje), el yo y su consciencia, la escritura y todas las esperanzas depositadas en ella– es un callejón sin salida, una «cavidad» dominada por la inercia y la entropía que limita con la muerte y el silencio. *Dices* es un metapoema en forma de sinécdoque –esta es la novedad que lo hace interesante– donde el acto de nombrar lo abarca todo y es todo: la boca-el oído (el cuerpo), el decir (pensar/pensarse), la palabra (mundo-lenguaje-escritura). Pero es un *todo* insuficiente, teñido de melancolía y de una cierta impostura, pues se sabe atrapada dentro de los férreos límites que la constituyen como realidad: la ficción –la arbitrariedad de sus juegos y reglas– del lenguaje. No hay forma de anclarse en la palabra ni en la escritura porque lo indecible merodea siempre a su alrededor. Tampoco en el yo ni en su consciencia –«(Pero tu conciencia no existe: es solo lo que has dicho, o lo que has creído ser cuando lo decías, la crepitación que cunde en acto)»–, pues tan pronto vuelve tras de sí reflexivamente aparecen sus ecos –los otros que somos, «el otro lado del cristal»–, su representación diferida en forma de simulacros. Ni las metáforas, ni las paradojas, ni las sinestesias, con su poder de encantamiento para conciliar lo fragmentado –para conjurar la disgregación y establecer puentes con la realidad–, parecen suficientes para suturar la brecha que conlleva saberse existir: «de la explosión de ser.

De la desolación de ser». La voz reconoce la violencia implícita en el acto de nombrar, y también su condición de «ardid»; que ni en «la profusión de la escritura» («eduardeas»), ni en «el archipiélago de libros» encontrará la respuesta de lo innombrable: «Solo la muerte de tu madre es verdad».

El examen implacable del «dices» lleva así mismo aparejado el de la propia ética; la voluntad de luchar contra la indiferencia en el mundo, pero también el reconocimiento de sus incoherencias y la posibilidad de «putrefacción» a la que se expone:

> escribiendo palabras (y negándolas con tus actos), enjalbegando con ambigüedades el edificio invisible de la realidad, siendo feroz con los humildes y elusivo con los poderosos, mostrándote indulgente con lo que no admitía perdón, contigo, Eduardo, saqueador del silencio...

En *Dices*, el contrapunto a esta voz que lucha por la autenticidad, por no corromperse, por esforzarse en devolver a la palabra todo su potencial convocante y evocador, aparece en unos fragmentos que van intercalándose en el poema. La mayoría pertenecen a políticos, aunque también encontramos las de algún arzobispo, modelo o *youtuber*. En ellos el *decir* sucumbe al deterioro y la degradación más palmaria y grosera. La estupidez, inanidad y ferocidad del discurso de *lo secundario* acaba por profanar lo que debería ser las bases de la comunicación y posibilita el autoritarismo, como ha ocurrido ya en el pasado. Es la putrefacción consumada.

Un desamparo radical –pero también una apuesta firme– recorre *Dices*: la del ser que busca la supervivencia en la escritura, siendo consciente de su derrota; la de la voz que, aun sabiendo que «promueve la nada» –es la nada– y bordea el silencio, acepta el envite tensionando y embelleciendo las fascinantes insuficiencias del lenguaje. Esa irreductible ambivalencia y dualidad es la que recorre el libro. Ser y no ser; lenguaje y silencio: «¿Dejarás, cuando estés muerto, de emitir palabras, o seguirán brotando [...]. ¿Dirás, cuando vivas en el silencio?»; se pregunta de forma especulativa la voz, más allá del legado o la firma que anuncia lo póstumo. Queda en suspenso la idea de trascendencia, no así la marca del silencio que todo nombre arrastra de forma invisible: «Dices, y ni siquiera tu nombre sobrevive./ El silencio te sustituye./ El silencio, Eduardo./ El silencio». La palabra «silencio» es la última del libro. «Lo que dura lo fundan los poetas» es un verso de Hölderlin que Heidegger estudia en profundidad en su famoso estudio sobre

el poeta. En relación a la capacidad fundacional de la poesía y su vinculación con el silencio según Heidegger, Giani Vattimo escribe lo siguiente:

> El lenguaje fundante del poeta funda verdaderamente solo si y en cuanto está en relación con aquello que es otro que él, el silencio. El silencio no es solo el horizonte sonoro que la palabra necesita para resonar, para constituirse en su consistencia de ser: es también el abismo sin fondo en que la palabra, pronunciada, *se pierde*. El silencio funciona en relación con el lenguaje como la muerte en relación con la existencia.

El silencio como posibilidad y abismo de la palabra; de la escritura.

INMACULADA GARCÍA HARO

Maruja Mallo

Símbolo y testigo de la vanguardia española del siglo XX

Maruja Mallo, cuyo nombre completo era Ana María Gómez González (Viveiro, Lugo, 1902-Madrid, 1995), fue a una de las artistas más excepcionales que ha dado España en el siglo XX y una de las principales figuras de la Generación del 27, cuyo grupo de mujeres fueron un ejemplo de legítima transgresión en un marco histórico y social absolutamente anacrónico como fueron las primeras décadas del siglo, al que la Segunda República (1931) aportó un escenario idóneo para el desarrollo cultural del país. Pero, sin duda, fue una de las más importantes representantes de este grupo de mujeres artistas y escritoras que, por primera vez en España presentaron una cosmovisión femenina desde la modernidad: era activa, libre, profesional y vivió de su trabajo toda su vida, antes y después del exilio. Amiga de Concha Méndez, Rosa Chacel, María Zambrano, etc., fue pareja de Rafael Alberti y tuvo una intensa relación amorosa con Miguel Hernández, influyendo poderosamente en la obra de ambos que formalizaron una apertura de su obra hacia nuevas corrientes y tendencias poéticas dado que, a raíz de la relación con la artista gallega, el léxico y los significantes cambiaron notablemente.

En las últimas décadas han sido numerosas las exposiciones y homenajes de toda índole que han constituido un acertado intento de subsanar la desmemoria historiográfica y al ostracismo a que fue condenada, al igual que sus coetáneas, a pesar de haber disfrutado de popularidad y éxito en vida incluso en la etapa de su exilio. Cuando en 1965 vuelve a España, tenía mucho miedo a que fuera represaliada, pero, como afirma Vázquez Cereijo, «creía que Franco se acordaba de ella, y ni Franco ni nadie se acordaba de ella».[1] Todo cambió con la llegada de la democracia, durante la que Maruja

[1] Shirley MANGINI, *Maruja Mallo y la vanguardia española*, Barcelona: Circe, 2012, p. 255.

Mallo estuvo presente en casi todas las exposiciones que tenían por objeto la recuperación de las vanguardias en España.

Para analizar la obra de la artista gallega hay que partir la premisa de que Maruja Mallo no se estancó en un estilo de forma permanente. Su obra fue producto de una arrolladora personalidad que evolucionó con su tiempo y, a su vez, fue premonitoria de corrientes posteriores, sobre todo en su última etapa. Era reflejo de su época y una artista visionaria. *La universalidad de las aspiraciones humanas, más allá de diferencias económicas, raciales o de género, la consideración del mundo como un sistema ecológico interrelacionado y el poder del arte para revelar aspectos desconocidos de la realidad son ejes fundamentales de su obra.*[2]

Ana María Gómez González nace en Viveiro, un pueblo costero de Galicia siendo la cuarta de catorce hermanos, todos ellos varones, excepto ella. Este hecho marcaría su niñez y juventud, además de los continuos traslados de su padre, aduanero de profesión, circunstancias que influirían en su carácter independiente. En 1922 se trasladan a Madrid y Maruja ingresa junto a su hermano, el escultor Cristino Mallo, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, desarrollando la vocación que tenía desde pequeña. Ambos hermanos adoptarían el segundo apellido de su padre. Allí conoce a Salvador Dalí y a través de él Maruja entra en contacto con el grupo de la Residencia de Estudiantes, núcleo de referencia de la Generación del 27:

> A principios de los años 20 empezó a salir a menudo con el trío Dalí, Lorca y Buñuel, que pasó de triángulo a cuadrilátero, aunque era frecuente que también los acompañaran otros amigos como Bello, Moreno Villa, el poeta José Bergamín y el pintor uruguayo Barradas entre otros.[3]

Desde su juventud la imponente personalidad de Maruja se vislumbraba. Su incondicional amigo Ramón Gómez de la Serna, bohemio tanto en su vida como en su obra y referente absoluto de las nuevas corrientes que se introdujeron en España, decía que la artista gallega poseía una gran imaginación y una auténtica originalidad que hacían única a ella y a su producción pictórica. Sin embargo, pese a la enorme influencia que su obra y su

---

[2] Patricia MOLINS (coord.), *Catálogo de la exposición Maruja Mallo. Máscara y compás,* Madrid: Museo Reina Sofía, Fundación Bolín y This Side Up, 2026.

[3] MANGINI, *op. cit.*

personalidad ejercería en los movimientos de vanguardia en España, de Maruja Mallo, durante mucho tiempo, solo quedaron las etiquetas que ilustran la misoginia que imperaba.

Se la tildó de «mascota» del 27, con lo que se hacía referencia a la inmadurez e incapacidad propias del «sexo débil», pero, sin duda la etiqueta que más se la adjudicó fue la de mujer devoradora, la Eva tentadora o la sirena que pierde a los hombres: Maruja Mallo encarna a la perfección el mito de la *femme fatale* en España, cuestión que ha minimizado enormemente la importancia de lo que verdaderamente significó en el panorama artístico del país. A pesar de sus múltiples conquistas nunca se casó, haciendo gala de su entera independencia y en la década de los 20 ejercía una conducta muy fuera de lo común. Le encantaba desconcertar, vestirse de forma extravagante y andaba por las calles con su amiga Concha Méndez, frecuentando lugares vedados a las mujeres que, por otro lado, eran casi todos. Al igual que Concha practicaba deporte y le gustaba bailar. Era tremendamente divertida.[4]

Es de destacar que fue la figura principal de *Las Sinsombrero*, grupo de mujeres que desafió las normas sociales en la España de los años 20, símbolo de libertad contra las convenciones de género. Este nombre se acuñó a partir de un hecho que Mallo ha narrado en numerosas ocasiones. Ella, junto a Margarita Manso, Federico García Lorca y Salvador Dalí, se quitaron improvisadamente el sombrero por la Puerta del Sol de Madrid, siendo increpados por los viandantes que los miraban con asombro. La transgresión fue su firma personal.

Recientemente el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le ha dedicado una exposición monográfica titulada, *Maruja Mallo. Máscara y compás* (08/10/2026-16/03/2026). Las dos primeras secciones de la exposición evocan a su primera exposición donde aparecen las dos series *Verbenas* y *Estampas* (1928). El entonces influyente crítico Melchor Fernández Almagro, a instancias de Rafael Alberti, visitó el estudio de Maruja y quedó impresionado por su obra, entusiasmo que transmitió a Ortega y Gasset[5]. Al ver la obra, el filósofo más importante de España, afirmó que Maruja *tenía*

---

[4] Inmaculada García Haro, *Heroínas ocultas. Mujeres escritoras y artistas excluidas por la historiografía,* Málaga: Jákara, 2021.

[5] Mangini, *op. cit.*

cuatro brazos, como una diosa[6] y no dudó en ofrecerle la sala de actos de la *Revista de Occidente* para su primara exposición, cuya inauguración tuvo lugar el 28 de mayo de 1928. Desde ese momento la colaboración con la revista fue continua. Como ella afirma: *Revista de Occidente marcó un hito en mi vida militante arte-reconocimiento, abriéndoseme las puertas del mundo cultural en tres capitales: París, Nueva York, Buenos aires y todo el continente de habla castellana*[7]

En las *Verbenas* (1927-28) la artista se sitúa entre el surrealismo y lo grotesco, dentro del ámbito figurativo de los años 20 que propone «una vuelta al orden» con corrientes como la *Nueva Objetividad* (en alemán: *Neue Sachlichkeit*) que surge después de la primera guerra mundial, como contrapunto al expresionismo. Sus principales representantes fueron Otto Dix y George Grosz, cuyo arte era provocativo y satírico. Esta influencia es notoria en estas *Verbenas*, donde combina el sentimiento popularista del veintisiete con influencias francesas, italianas, alemanas, etc., aglutinadas en el realismo mágico de Franz Roh, que también formaba parte del movimiento de la *Nueva Objetividad*.

Las *Estampas (1927-28)*, denominadas por ella con posterioridad, simbologramas, incluyen varias series: las estampas populares, las deportivas y las cinemáticas con escaparates y maniquíes. En ellas la autoría de Mallo se detecta al momento, pero el estilo aglutinante de cada una de sus series, denotan la interiorizada disciplina de una artista en constante evolución.

Como afirma Antonio Lucas, «Maruja Mallo es una libertaria de la libertad que limita al norte con el chispazo verbal de Ramón Gómez de la Serna y al sur con la Generación del 27».[8] Su personalidad y su obra se funden y confunden, así que, cuando Rafael Alberti conoce a María Teresa León y en 1930 dan por terminada la relación que iniciaron en 1925 Maruja y el poeta del Puerto de Santa María, la artista continuó su carrera y, justo en ese momento la sobrevino el éxito. Sin embargo, no podemos obviar que

> esta es una de las páginas más controvertidas e injustas de su biografía dado que Alberti no reconocería la relación hasta la publicación de la segunda parte de *La*

---

6 MANGINI, *op. cit.*, p. 102.

7 Elena CASTRO, «Relaciones interartísticas en la poesía surrealista española», *Letras peninsulares*, v. 16, 2003-2004, pp. 871-897.

8 Antonio LUCAS, «Maruja Mallo, reivindicación de la más insólita de las artistas irreverentes», *El Mundo*, 11 de abril de 2025.

arboleda perdida en 1988. En este libro, de carácter biográfico, el poeta hace constar la enorme influencia que la pintora ejercería en su obra dado que, durante la relación que ambos mantuvieron, pasó de su primera etapa de *Marinero en tierra*, *El alba del alhelí*, etc., a la profundidad de *Sobre los ángeles*, dando un giro hacia una poesía más existencial y, sin duda más temporalizada con las nuevas tendencias.[9]

Pero a Maruja las musas le sonreían y en 1932 presenta con gran éxito en París la siguiente exposición que llevó por título *Cloacas y Campanarios* en la Galería *Pierre* de París que fue visitada por Picasso y Miró, así como algunos miembros del movimiento surrealista, adquiriendo su líder, el escritor André Bretón, una de las obras expuestas, *Espantapájaros* (1930). Ese mismo año vuelve a Madrid y, de nuevo, nos encontramos ante un coherente giro en su obra dada la amistad que fragua con Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, cabezas visibles de la Escuela de Vallecas. Desde la estación de Atocha, que en aquellos tiempos estaba a las afueras de Madrid, se dirigían al entonces denominado pueblo de Vallecas que, en la actualidad es un barrio. Impulsados por un deseo de autenticidad y espiritualidad, la naturaleza les ofrecía una alternativa a los deshumanizados estilos vanguardistas. Perseguían elementos telúricos y asombrosos; deshechos corpóreos y tangibles (esqueletos, restos…) que se convirtieron en fuente de inspiración. Como afirma Eugenio Carmona, intentaron como Bretón «penetrar íntimamente en el alma de las cosas».[10]

El compromiso con la República le hace asentarse en España pues gana una cátedra de dibujo en el Instituto Arévalo, dando clases, al mismo tiempo, en el Instituto Escuela de Madrid, y, de nuevo, Maruja entra en el mundo de la poesía de la mano de otro poeta, en este caso, de Miguel Hernández, con quien tuvo una relación sentimental entre los años 1935 y 1936. Sin duda esta relación inspiró los magníficos versos de *El rayo que no cesa* que no hacen sino describir el tremendo impacto que la pintora causó en el poeta con la que tuvo su iniciación sexual. Hernández atribuyó la inspiración a la que fuera su mujer, Josefina, la novia que dejó en Orihuela, algo

---

[9] García Haro, *op. cit.*

[10] Eugenio Carmona, «Materias creando un paisaje: Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el 'reconocimiento estético' de la naturaleza agraria. 1930-1933», en Lucía García de Carpi y Josefina Alix Trueba (dirs.), *El surrealismo en España*, catálogo de exposición, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de cultura, 1994, pp. 117-155.

que ella siempre negó. Sin duda, ha sido esta relación la que más ha influido a la hora de atribuirle esas etiquetas de mujer maldita. José Luís Ferris bien se encargó de ello no teniendo en cuenta que Maruja, simplemente, ejerció su libertad sexual y no tenía compromiso alguno con ninguna otra persona, mientras que Miguel estaba comprometido con Josefina Manresa y, además, mantuvo otra relación paralela con la incipiente poeta María Cegarra. El autor describe de esta forma despectiva la influencia de la pintora en aquel momento en la vida de Miguel Hernández:

> la experiencia concreta que compartió con la pintora gallega fue una verdadera aventura de riesgo en la que tuvo cabida no sólo su iniciación sexual y el conocimiento práctico de un erotismo de alto voltaje, sino también la cara amarga del engaño amoroso que le administrara al mismo tiempo una amada sin escrúpulos que puede prescindir de sus favores una vez cumplida y agotada la conquista.[11]

En la biografía que, en 2022 José Luís Ferris publica sobre el poeta, el biógrafo aporta una visión más actualizada sobre la relación del poeta y la artista gallega[12].

De nuevo Mallo da un giro absoluto a su estilo con la serie *La religión del trabajo* (1936-1939), coincidiendo cronológicamente con su exilio a Buenos Aires desde su Galicia natal al iniciarse la Guerra Civil. Sin embargo, lo que para otros fue una medida dramática, para Maruja significó una apertura al mundo, defendiendo a España y la masacre que se estaba realizando allí en entrevistas y conferencias. La artista gallega fue recibida en Buenos Aires con los brazos abiertos y con una cálida recepción que tuvo reflejo en la prensa, dado que era considerada la más notable pintora española cuyo nombre figuraba al lado de Picasso, Dalí, Alberto Sánchez, etc. Entabló una gran amistad con el escritor Alfonso Reyes (1889-1959) embajador de Méjico en Buenos Aires y, además, pudo reunirse allí con viejos amigos también exiliados, como Ramón Gómez de la Serna, casado con la argentina Luisa Sofovich, y con la novelista Rosa Chacel. Pero aún fue más importante para la carrera de Maruja Mallo la amistad con Victoria Ocampo (1890-1979), auténtica decana de las letras argentinas y directora de la

---

[11] José Luis FERRIS, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid: Temas de Hoy, 2002.

[12] FERRIS, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, edición corregida y aumentada, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2022.

revista *Sur*, fundada en 1931, que se convirtió en la revista más importante de toda Hispanoamérica y en la que colaboraron los escritores y artistas exiliados de España, incluida Maruja Mallo. En sus casas de Buenos Aires y el Mar del Plata recibió a grandes figuras internacionales como Albert Camus, Aldous Huxley, Stravinsky, Gabriela Mistral, Le Corbusier, etc., siendo, sin duda, uno de los datos más importantes de la biografía de Ocampo, el hecho de ser la descubridora del genio de Jorge Luís Borges. Mallo fue acogida por Ocampo en sus primeros años en Argentina, dada la amistad de ésta con Ortega y Gasset, y a una carta de recomendación de Gabriela Mistral en la que describía el dolor de Maruja Mallo.

Una vez instalada frecuentó las tertulias del Café Tortoni, el más antiguo de la ciudad, donde se daba cita lo más granado de la cultura bonaerense, donde coincidió con el pintor Luis Seoane (1910-1978) que, junto a Mallo, eran parte integrante del grupo de artista gallegos *Os Novos*. La cultura gallega tenía una gran presencia en el Cono Sur, lo que contribuyó a que la pintora mitigara la dificultad de adaptación al exilio que, por otra parte, la convirtió en la voz del dolor de la guerra en España. En las numerosas conferencias que pronunció a un lado y otro del rio de La Plata, como la que impartió el 28 de abril en 1937 para la Asociación de Amigos del Arte de Montevideo que se publicó en la revista *Sur* bajo el título «Integración del fondo y de la forma en las artes plásticas» (1939), o las que, posteriormente, impartió para la filial bonaerense de la Sociedad de Amigos del Arte, Mallo se convirtió en un referente teórico de la pintura actual. Sin embargo, las cruentas circunstancias que acuciaban a su país atormentaban a la autora como manifestó en diferentes entrevistas y charlas en las que acuñó frases como esta:

> La guerra internacional que hoy se establece en España como campo de experimentación no es una guerra ideológica: es el crimen y la barbarie frente a la humanidad y la razón, que aparece en la conferencia En España se está enfrentando la civilización contra la barbarie.[13]

En este contexto surge la serie *La religión del trabajo* (1936-1939) con obras tan significativas en el universo de la autora como *Sorpresa de trigo* (1936)

---

[13] Miguel Cabañas Bravo *et alii* (eds.), *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939,* Madrid: Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 2020.

la última que realizó en España *o Arquitectura humana* (1937), la primera que realizó en Buenos Aires. Son figuras monumentales donde se rinde tributo a los trabajos del mar y del campo y que revelan la maestría de Mallo en la disciplina geométrica que desvelan una pulcritud y orden hasta ahora ausentes en su obra pero que advienen a instalarse en el universo simbólico de toda su obra posterior, como se vislumbra en la siguiente serie *Cabezas bidimensionales* (1941-52).

Al terminar la Guerra Civil española probablemente a la artista gallega le inundó la impotencia para enfrentarse a tanto dolor; el fracaso y derrocamiento de la República, el encarcelamiento y muerte de su hermano Cristino, el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el exilio y huida de familiares y amigos, etc. y, sobre todo, el hecho de saber que no podría volver a una España gobernada por un dictador del calibre de Franco, fueron razones suficientes para entender que era necesario adaptarse a ese escenario diferente que tanto aportó a su vida y a su obra. Agasajada por la burguesía bonaerense y uruguaya y atraída por el exotismo del Pacífico y su variedad de razas, se instala definitivamente allí sin dejar de viajar por el continente. A partir de 1941 esta nueva actitud se materializa en esta serie de cabezas de mujer en la que refleja, de manera extraordinaria, un ámbito multirracial.

La fama y magnitud de Mallo se expande por todo el continente y realiza numerosos viajes a Nueva York, París, Brasil, Chile, donde se reencuentra con Pablo Neruda en Isla Negra, Isla de Pascua, Bolivia, etc., periplos que reflejan su alma viajera. La repercusión de su figura y su obra dentro y fuera de Hispanoamérica es indiscutible. El homenaje que en Montevideo le rinden intelectuales y artistas en 1940 así lo atestiguan, pasando largas temporadas en Uruguay, en concreto en Punta del Este, la ciudad costera de moda en el litoral atlántico.

Máscaras (1948-1957) es la última serie iniciada en la década de los cuarenta. Son figuras en plena metamorfosis:

> La primera vez que expuso cuadros de máscaras fue en 1950 en la Galerie Silvagni de París, Quai Voltaire 11. Las máscaras, como todas sus obras, están im-

pregnadas de un hálito mágico con un carácter propio, difícilmente encuadrable en ninguna tendencia.[14]

Sus magníficas *Naturalezas vivas* (1942-43) delatan una época de esplendor en su biografía a través del colorido formal que le aportan sus países de acogida.

Para atestiguar la fama que la autora disfrutaba en esos años, podemos añadir que en vuelve a Chile en 1945 en busca de inspiración para tres murales que le encargan para decorar el vestíbulo de la nueva sala de cine *Los Ángeles* situado en una de las principales arterias de Buenos Aires, la calle Corrientes, cuyo proyecto fue diseñado por dos discípulos de Le Corbusier, Abel López Chas y Federico Zemborain. A su llegada a Santiago de Chile se instala en el Hotel Ritz y, con posterioridad, se traslada a Viña del Mar, alojándose en el Hotel O´Higgins en el que gestiona una exposición de su obra, dada la habilidad que tenía para promover su arte. En 1947 MM viaja a Nueva York donde se instala en el lujoso Hotel Plaza, de Central Park South en el que, como era habitual, había planificado una exposición en el que el mismísimo Nelson Rockefeller adquirió una obra. Las críticas fueron muy positivas y, con posterioridad, realizó sucesivas exposiciones de las que se debe destacar la realizada en Carstairs Gallery en la que vendió quince de las veinte obras expuestas.

Mallo también produjo una extraordinaria cerámica con motivos geométricos de los que se conservan los bocetos en los que delata su pasión por la ciencia de geómetras y pitagóricos.

A lo largo de su vida se tomaron numerosos retratos fotográficos de la autora que construyó su personalísima imagen intencionadamente durante toda su vida. La voz de la artista aparece también a través de escritos y estudios de su archivo personal donde se constata que Mallo custodió y difundió personalmente su obra que consideraba indisolublemente unida a su vida. La geometría y el orden imperaban en su más importante creación: ella y su obra. Muchos de sus retratos son similares a escenas de teatro, aspecto que puede relacionarse con su interés por este género, faceta que no pudo desarrollar, aunque diseñó y llevó a término una maqueta para una

[14] «Máscaras», página de la web de la Colección Arte Afundación de la Obra Social de Abanca, Vigo: sin fecha, https://www.afundacion.org/es/coleccion/obra/23323358_mascaras.

ópera-ballet sobre el *Quijote*, la cual nunca llegó a representarse por el estallido de la Guerra Civil.

El 27 de julio de 2022 el estado español adquirió uno de los conjuntos documentales más completos que existen sobre el arte moderno y contemporáneo: el Archivo Lafuente, que pasó a formar parte de los fondos del Museo Reina Sofía. Se compone de más de 130.000 piezas, entre las que destacan los fondos del archivo personal de la pintora gallega:

> De Maruja Mallo hay cientos de documentos y obras originales de una creadora fundamental dentro del discurso de la Colección del Museo Reina Sofía. Además de pinturas contiene, por ejemplo, dos cuadernos de dibujos, el denominado *Cuaderno de Galicia* (1936-37), compuesto por 56 dibujos a lápiz; y *Cuaderno de cerámica* (1935-38), compuesto por 83 páginas con dibujos de sus trabajos geométricos para cerámica realizados años antes durante su colaboración con la Escuela de Cerámica de los hermanos Alcántara de Madrid. El archivo de Maruja Mallo contiene elementos que prácticamente atraviesan todo el siglo y en los que se incluyen fotografías o lotes de fotografías. La mayoría son imágenes de la obra de la artista y retratos de ella misma de distintas épocas. Asimismo, destaca la presencia de fotografías realizadas por la artista en las playas de Chile, o las fotografías de obras realizadas por Grete Stern y el conocido retrato de la de la artista con Andy Warhol, en Madrid.[15]

En la década de los años 80 Maruja Mallo vuelve a cobrar definitivamente protagonismo dentro de la *movida madrileña*. Entre otros acontecimientos, fue entrevistada por Violeta Chamorro donde queda patente el recuerdo del aurea que rodea a toda artista con mayúsculas que ha aportado su talento a la Historia del Arte. Sin embargo, es evidente, que, por cuestiones de desigualdad de género, por desgracia tan comunes entre las mujeres escritoras y artistas, Maruja Mallo, la pintora más importante de la vanguardia española, ha dejado un auténtico rastro oscuro en la memoria y la historiografía que en las últimas décadas se ha querido paliar. Pero, a pesar de los boicots que pudo haber sufrido, como dijo Ramón Gómez de la Serna, ella «supo dar un mordisco al mundo». En palabras de Shirley Mangini, autora de su

---

[15] REDACCIÓN, «El Estado Español adquiere el Archivo Lafuente», nota de prensa, web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 27 de julio de 2022, https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/estado-espanol-adquiere-archivo-lafuente.

biografía más reciente, la artista gallega «es el eslabón perdido de la historia de la vanguardia española».[16]

[16] MANGINI, *op. cit.*

Traducción





Matt Mason en el Maha Music Festival. Omaha, Nebraska, 2016.

MATT MASON

Cinco poemas

Traducción, introducción y notas de JUAN LUIS CALBARRO

Matt Mason (Omaha, 1968) es un poeta destacado del Medio Oeste estadounidense. Ha sido acreedor a diversos premios y reconocimientos públicos; de 2019 a 2024 fue oficialmente poeta del Estado de Nebraska. Autor de varios libros de poesía (entre ellos *The Baby That Ate Cincinnati*, *Things We Don't Know We Don't Know*, *When The Bough Breaks* y *Mistranslating Neruda*) y de varias *plaquettes*, Mason ha participado activamente en la vida literaria de su comunidad y de su país también como editor y formador.

Saltó en varias ocasiones a las páginas literarias de *The New York Times*, particularmente el 10 de enero de 2021 con un celebrado poema titulado «The Start», inspirado por los recientes disturbios y la ocupación del Capitolio de Washington como triste epílogo de las elecciones de 2020. Autor muy implicado en la preservación de la naturaleza y en la defensa de los derechos sociales, ha escogido para *Gesto* un puñado de textos que dan cuenta de estos intereses. La crítica de la colonización del territorio aparece en «Nube Roja es el único nebrasqueño» mediante la contraposición de un pasado indígena idílicamente regido por el respeto a la naturaleza y un presente de explotación y ocupación del medio: urbes, fábricas y autopistas. El regreso a la naturaleza, que se opone al mundo urbano en términos genuinamente clásicos de *locus amoenus*, protagoniza «Notas de la oficina pandémica» y «En un año». La crítica de valores muy arraigados en la sociedad norteamericana –como es la libertad de posesión de armas– o la política migratoria hoy en pleno debate, pero polémica ya desde la primera década de los años 2000, conforman el núcleo social de poemas como «Después de Sandy Hook» y «12 de diciembre: Planta de Procesos Cárnicos Swift». Estos cincos textos ofrecen un buen ejemplo del tono coloquial y de los temas abordados por Matt Mason en su obra poética; aparecerán a finales de 2026 en su sexto libro, *Roads* (Button Poetry).

J. L. C.

NUBE ROJA ES EL ÚNICO NEBRASQUEÑO[1]

1

Nube Roja es, que yo sepa, el único nebrasqueño que le ganó una guerra a los Estados Unidos.

En 1868, Nube Roja se apoderó de las Colinas Negras y de más tierras al oeste de ellas de las que puedas abarcar desde lo alto de una montaña.

Cuando cerró la Ruta Bozeman, Nube Roja inauguró una tradición de corte de carreteras que todavía celebramos en Nebraska hasta el día de hoy.

2

En 1968, el gobierno de los Estados Unidos celebró a Nube Roja catalogando las posesiones que le había dado a un amigo.

RED CLOUD IS THE ONLY NEBRASKAN/// 1/ Red Cloud is the only Nebraskan I know of who won a war against the United States./ In 1868, Red Cloud took back the Black Hills and more of the lands west of there than you can stand on a mountain and see./ When he shut down the Bozeman Trail, Red Cloud started a tradition of road closure we celebrate still in Nebraska today.// 2/ In 1968, the U.S. government celebrated Red Cloud/ by cataloging possessions he'd given to a friend./

---

[1] Nube Roja (1822-1909) fue un jefe siux oglala nacido en el actual estado de Nebraska, que condujo entre 1866 y 1868 la única guerra jamás ganada –si bien temporalmente– por un pueblo amerindio contra los Estados Unidos. Les disputó con éxito las Colinas Negras y consiguió clausurar la llamada Ruta Bozeman hacia las explotaciones auríferas de Montana. Hoy lleva su nombre una localidad de Nebraska.

La administración del parque revisó estacas para tipi, mocasines, flechas,
prismáticos, pinturas, revólveres, vestidos, tambores, etc.
Llevó días etiquetarlo todo antes de poder embalarlo y fletarlo.
En medio de esta tormenta de trabajo, alguien quiso cambiar una etiqueta
por hacer una broma (o, quizá, un comentario).
Por eso empaquetó una bosta de vaca
como regalo.

Por eso un mecanógrafo del gobierno tuvo que escoger con mucho cuidado
sus palabras en la ficha de catálogo número uno uno siete siete:
Excremento, coma, *bovino*.

3
En 1870, Nube Roja conoció al presidente Grant.
Durante sus viajes, Nube Roja vio armas de fuego y ciudades y fábricas.
No sé bien si todo sucedió porque pensó que no tenía más remedio
o si hizo su cálculo para obtener el máximo rédito,
pero Nube Roja ganó su guerra
y después vivió otros cuarenta y un años más:
todo un diplomático.

The Park Service went through the tipi stakes, moccasins, arrows, binoculars, paintings, revolvers, dresses, drums and on and on./ It took days to tag them all before they could be boxed and shipped./ In this tornado of effort, someone switched a tag/ as a joke (or, maybe, commentary)./ That's why a cow pie was wrapped/ like a gift.// That's why a government typist carefully had to choose their words/ on the form for catalog number one-one-seven-seven:/ Excrement, *comma,* Bovine.// *3/In 1870, Red Cloud met President Grant./ On his travels, Red Cloud saw the guns and cities and factories./ I'm not sure if it came about because he thought he had no other choice/ or if it was a calculation to win the highest yield,/ but Red Cloud won his war/ then lived forty-one years more,/ a diplomat.//*

4

Actualmente puedes ver las carreteras interestatales 25 y 90,
la US 287 y Rapid City y considerar las definiciones
de palabras como *victoria*.
Puedes cruzar las fronteras de los estados, contemplar las presas que obstruyen los ríos,
ver chimeneas apuñalando los cielos mientras conduces por pueblos y ciudades florecientes;

pero
una victoria,
aunque sea pequeña,
aunque
sea breve,
es algo a lo que uno se puede agarrar,
algo que aún resuena con fe.

4/ Today you may look at Interstate 25 and I-90,/ US 287 and Rapid City and weigh definitions/ for words like victory./ You may cross state borders, see dams that cork rivers,/ see smokestacks stab skies as you drive through these boom towns and cities:// but/ a win,/ though it grow small,/ though it/ grow brief,/ can still be held onto,/ still resonates with belief.

NOTAS DE LA OFICINA PANDÉMICA

Me llevo mi silla de oficina
al bosque,
trabajo algo.
No necesito
un cartel motivacional
pegado a la pared del cubículo
porque la pared es
un árbol que
cruje
y susurra
mecido por el viento,
motivacionalmente.

Sinceramente,
no estoy sacando adelante
mucho trabajo,
estos cardenales
son compañeros de trabajo ruidosos, las ardillas
no respetan los límites,
los árboles dejan caer
hojas amarillas sobre mí,

NOTES FROM THE PANDEMIC OFFICE// I take an office chair/ into the woods,/ get some work/ done. I don't need/ a motivational poster/ tacked to a cubicle's wall/ because the wall is/ a tree, it/ clicks/ and hushes/ as wind rocks it,/ motivationally.// To be honest,/ I'm not getting/ much work done,/ these cardinals/ are loud coworkers, squirrels/ have no boundaries,/ trees drip yellow/ leaves on me,/

y ese mapache
insiste en mirarme fijamente;
me está acechando, tío.

Pero
he estado sin salir
tanto tiempo,
sentado en el mismo hueco
del sofá rojo:
correo electrónico, hojas de cálculo, gritar
órdenes para mis hijos,
ver la televisión, almorzar, no he
arrancado el coche
en una semana,
creo.

Hemos
sido confinados
mientras mi congresista protagoniza
anuncios de televisión sin fin
sobre todo lo que
ha hecho por la sanidad
pública, lo cual
me fascina

---

and that racoon/ keeps staring, it's/ creeping me out, man.// But/ I've been inside/ for so long,/ sitting in the same place/ on the red couch:/ email, spreadsheets, yelling/ instructions to my kids,/ watch TV, eat dinner, I/ haven't started my car/ in a week,/ I think.// We've/ been locked down/ while my Congressman runs/ endless ads on TV/ about everything/ he's done for health/ care, which/ I'm fascinated by/

dado que siempre me ha parecido
que quería que yo muriese…
y supongo que,
dadas las circunstancias,
de algún modo está cerca de conseguirlo, así que
bien jugado, congresista.

Maldita sea. Me vine al bosque
para alejarme
de eso, del
runrún
de la interestatal,
al canto del grillo,
al chirrido del arrendajo,
al roce de las hojas,
sentado
en un puesto distinto,
aquí,
para cambiar
mi perspectiva.

---

as it always has seemed/ like he wants me to die—/ and, I guess,/ given the circumstances,/ he's kinda closing in, so/ well played, Congressman.// Damn it. I came to the woods/ to get away/ from that, from/ the hum/ of interstate,/ to cricket wing,/ jay screech,/ leaf brush,/ seated/ somewhere new,/ here/ to change/ my view.

DESPUÉS DE SANDY HOOK[2]

Después de Sandy Hook,
colocaron los cuerpecitos
bajo túmulos en la tierra
como un ritual
homérico,
pero realmente solo eran unos funerales más.

Después de Sandy Hooks, quisimos
que América
emergiese como algo mejor.
Llovió.
Hizo sol.
Los días tuvieron la osadía
de seguir haciendo tictac.

AFTER SANDY HOOK// After Sandy Hook,/ they placed little bodies/ under mounds in the earth/ like a ritual/ from Homer/ but was, really, only more funerals.// After Sandy Hook, we looked/ for America/ to emerge as something better./ It rained./ Sun./ Days had the audacity/ to tick and tock along.//

---

[2] Sandy Hook es una localidad de Connecticut que se hizo tristemente célebre en 2012 debido a una matanza escolar: Adam Lanza, después de asesinar a su madre, se dirigió a la escuela primaria del pueblo y causó veinte víctimas entre los alumnos de seis años, y seis más entre los maestros, antes de poner fin a su propia vida con su último disparo.

Después de Sandy Hooks, los padres lloraron
mientras extraños ponían flores y animales de peluche en las tumbas de sus hijos,
y seres humanos reales
los llamaron farsantes, les vomitaron sus insultos por teléfono, intencionadamente
se convirtieron en los monstruos que vivían bajo sus camas.

Después de Sandy Hook, Wayne LaPierre se quejó
de que, si no hay un Bueno
con un arma para combatir al Malo que tiene un arma,
entonces él solo habrá vendido un arma.[3]

Y después de Sandy Hook, América
compró armas.
Compró armas.
Compró armas.
Compró armas.

After Sandy Hook, parents grieved/ while strangers put flowers and stuffed animals on their children's graves,/ and actual human beings/ called them fake, vomited curses into phones at them, willingly/ became the monsters who live under beds.// After Sandy Hook, Wayne LaPierre lamented/ how if there's no Good Guy/ with a Gun to fight the Bad Guy with a Gun/ then he's only sold one gun.// And after Sandy Hook, America/ bought guns./ Bought guns./ Bought guns./ Bought guns.//

---

[3] Wayne LaPierre (1949) es vicepresidente de la Asociación Nacional del Rifle desde 1991.

Después de Sandy Hook,
¿qué sentido tenía?
Después de Sandy Hook,
vimos lo peor
que la humanidad podía dispensarnos…
Eso es lo que pensábamos, al menos,
y, cuando nada cambió,
entendimos
que habíamos llegado a algún sitio aún peor.

Después de Sandy Hook,
nos rendimos, cubrimos
el expediente, pero, vamos,
pudimos comprobar
la mierda que somos, reflejada
en la mierda que decía representarnos.

Después de Sandy Hook, no se nos quitaban
de la cabeza las palabras de aquel niño de primero,
Mami, estoy bien,
pero todos mis amigos están muertos,

After Sandy Hook,/ what was the point?/ After Sandy Hook,/ we saw the worst/ humanity could dish out—/ That's what we thought, at least,/ and when nothing changed,/ we understood/ we had reached somewhere worse.// After Sandy Hook,/ we surrendered, we went through/ the motions, but, come on,/ we saw ourselves/ for the shit we are, mirrored/ in the shit standing as our representation.// After Sandy Hook, our heads/ couldn't drop the first grader's words,/ Mommy, I'm okay,/ but all my friends are dead,/

después de Sandy Hook,
no podíamos olvidar a la maestra que corrió a atrancar la puerta de su clase
pero nunca la alcanzó,
ni el cuerpo de aquel otro maestro encima del de un chico de seis años para salvarle.
Pero este también murió.

Después de Sandy Hook, los poetas se pusieron a esperar
a ver qué podía crecer de unas tumbas tan pequeñas.
Y siguen esperando.

---

after Sandy Hook,/ we could not forget the teacher who rushed to lock her classroom door/ who never reached it,/ the other teacher's body on top of a six-year-old's body to save him./ But he died, too.// After Sandy Hook, poets waited/ to see what grows from such small graves./ They're still waiting.

EN UN AÑO

puedes ver muchas cosas
yéndose al garete: las facturas,
las visitas a urgencias, el teléfono que muere
cuando estás en alguna otra ciudad, el perro que se muere,
tu agenda que es un desastre y

Lucia trae a casa un vídeo
de un zorro cruzando tu calle; a veces
ves ciervos en el bosque cercano,
dos pequeños con pintas,
y ¿has visto el melocotonero este año?
Por algún motivo ha reventado con más
melocotones de los que nunca has visto;

sí,
el aire acondicionado está otra vez goteando en el sótano, sí,
la cinta aislante no funciona:
espera;

IN A YEAR// you can see so many things/ slip off the road, with the bills,/ the ER visits, phone crapped out/ while you're in some other city, dog died,/ your calendar a mess and// Lucia brings home a video/ of a fox crossing your street; sometimes/ you see deer in the woods nearby,/ two little ones with spots,/ and have you seen the peach tree this year?/ It exploded for some reason/ with more peaches than you've ever seen;// yes,/ the air conditioner's dripping into the basement again, yes,/ the duct tape isn't doing the job:/ hold on;/

puede que no todo vaya a funcionar
y, sin embargo,
funcionará;

funcionará.

---

maybe it's not all going to work out,/ but, still,/ it will;// it will.

12 DE DICIEMBRE, PLANTA DE PROCESOS CÁRNICOS SWIFT [4]

Un negro aseguró que no era mexicano
pero no supo contestar cuando le preguntaron
por la oscuridad de la piel en el sur de México.
Un hombre aseguró ser una jirafa
pero no pudo probarlo
y no se le permitió beber agua.
Una mujer aseguró que su niño no sabía conducir un coche,
una mujer aseguró que su niño no sabía forzar una cerradura,
una mujer aseguró que su niño no había aprendido a usar el microondas, ni la puerta de la nevera, ni un plato,
pero ninguna de ellas supo dar una respuesta ágil
cuando les preguntaron por qué sus tarjetas de identificación estaban perdidas en algún armario, oh,

---

DECEMBER 12, SWIFT MEATPACKING PLANT// A black man claimed he was not Mexican/ but could not answer when pushed/ as to the darkness of skin in southern Mexico./ A man claimed to be a giraffe/ but could not prove it/ and was not allowed to have water./ A woman claimed her baby could not drive a car,/ a woman claimed her baby could not pick a lock,/ a woman claimed her baby had not mastered a microwave or refrigerator door or a plate,/ but none had snappy replies/ when asked why their identification was in a locker somewhere, oh/

---

[4] En 2006, el hoy tristemente célebre ICE (Servicio de Control de Inmigración y Aduanas estadounidense) practicó redadas en varias plantas de la cadena de procesado cárnico Swift. Matt Mason formó parte del equipo audiovisual que años después realizó un reportaje sobre aquella operación en las instalaciones de la empresa en Iowa. La planta cárnica sirve aquí como metáfora general de la maquinaria social y política de alienación.

no,
al hombre sin su partitura,
la mujer cuya voz estaba en casa, enferma en la cama,
el hombre que intenta esconder las alas,
la mujer que solicita una agente femenina para el cacheo,
el hombre que no sabía dar indicaciones para ir en coche de Waterloo, Iowa a Misisipi,
la mujer a la que le requisaron sus libélulas como evidencia,
el hombre que dudó cuando le preguntaron por sus sueños,
la mujer suplicando *por favor*,
el hombre con un hijo que se llamaba Thomas Jefferson de nombre de pila,
la mujer suplicando *por favor*,
el hombre a quien se le dijo que los bolígrafos y los lapiceros se le confiscarían como armas,
la mujer suplicando *por favor,*
estoy embarazada,
puedo solamente
ir al baño.

---

no,/ to the man without his sheet music,/ the woman whose voice was at home, sick in bed,/ the man trying to conceal his wings,/ the woman requesting a female agent for the pat down,/ the man who could not give driving instructions from Waterloo, Iowa to Mississippi,/ the woman who had her dragonflies taken away as evidence,/ the man who hesitated when asked what his dreams were,/ the woman asking please,/ *the man with a son whose first and middle names were Thomas Jefferson,/ the woman asking* please,/ *the man told pens and pencils would be confiscated as weapons,/ the woman asking* please,/ I am pregnant,/ may I just/ use the toilet.



Miren Agur Meabe en Pasajes de
San Juan (Guipúzcoa), 2022
(foto de Carlos MORENO).

MIREN AGUR MEABE

Seis poemas*

Traducción de la autora

EL JARDÍN OSCURO

Pasé meses, casi un año, recogiendo flores. Seleccioné pétalos, semillas, raíces, sépalos, ramitas y hojas, igual que Emily Dickinson reunió en su niñez más de cuatrocientas especies que etiquetó con su delicada caligrafía. Yo evito etiquetar: prefiero que me definan las plantas.

Tocaba las flores con los ojos cerrados, respirando el sopor de mi memoria. Atenta. Ellas, tozudas, me repetían *No es eso, no es eso*. Y mis párpados se agitaban como se agita el corazón de una piedra al caer de lo alto.

LORATEGI ILUNA

Hilabeteak eman nituen, ia urte bat, loreak biltzen. Hautatu nituen petaloak, haziak, sepaloak, adartxoak eta hostoak, nola Emily Dickinsonek bere haurtzaroan laurehun espezietik gora batu eta bere kaligrafia xumearekin etiketatu. Nik saihesten dut etiketatzea: nahiago dut landareek ni definitzea.

Begiak itxita ukitzen nituen loreok, nire memoriaren lo astuna arnastuz. Erne. Haiek, temati, Ez da hori, ez da hori *errepikatzen zidaten. Eta nire betazalak aztoratu egiten ziren harri baten bihotza aztoratzen den legez goitik jaustean.*

---

* Los dos primeros poemas pertenecen al libro *Vascular* (2023); el tercero, a *Amorante frantsesa* (*El amante francés*, en preparación); y los tres últimos son inéditos escritos en 2026.

Lentamente, una metáfora alumbró el jardín oscuro: si Dios puede ser un tubo de desagüe, también sus maravillas pueden hallar espejo en otras cosas.

Ahora sé que el deseo carece de imagen hasta que no se precisa en una forma.

Astiro, metafora batek argitu zuen lorategi iluna: Jainkoa ur zikinak botatzeko hodi bat izan badaiteke, haren miragarriek ere aurki dezakete ispilua beste gauza batzuetan.

Orain badakit desirak ez duela irudirik forma batean zehazten ez den arte.

MURMURA LA GRIETA

algo pasa por la grieta–el aire, el tiempo, un pájaro, un insecto, las almas–hay una llamada en la rendija–boca entreabierta–una voz en la hendidura que completa el resto

seccionar significa nombrar–estructurar–repartir–o bien destruir–transformar en todo caso

para que el espacio vibre–para que la oquedad cuente la fricción muda entre lo que encaja y lo que no encaja–para que el surco acote el recuerdo de cierta cicatriz

extendamos el cuenco de vino–aunque vuelva vacío–y el jazmín se marchite–tengamos fe en el proceso–sintamos apego por el desarrollo–desentrañemos la poética de repetir–de insertar variaciones–de decidir–de errar–de mirar en varias direcciones

---

MURMURKA ARI DA ARRAKALA

zerbait pasatzen da arrakalatik–airea, denbora, txori bat, zomorro bat, arimak–dei bat dago zirrikituan–aho erdirekia–ahots bat pitzaduran gainerakoa osatzen duena

zatitzeak esan nahi du izendatu–egituratu–banatu–edo baita ere suntsitu–eraldatu edonola ere

espazioak dar-dar egin dezan–hutsuneak konta dezan doitzen denaren eta doitzen ez denaren arteko igurtzidura mutua–ildaxkak mugarritu dezan orbain jakin baten oroitzapena

zabal dezagun ardo-katilua–bueltan hutsik etorri–eta jasmina ihartu arren–izan dezagun fedea prozesuan–senti dezagun estimua garapenarekiko–araka dezagun errepikatzearen–bariazioak uztartzearen–erabakitzearen–okertzearen–hainbat noranzkotan begiratzearen poetika

mirar significa tocar con los ojos–y dejarse contemplar con los poros abiertos–y penetrar por la abertura–y danzar con la abeja que trae la primavera–y morder la manzana a plena luz

para apresar eso que se escapa

---

begiratzeak esan nahi du begiekin ukitzea–eta norberari so egiten uztea poroak zabalik–eta irekiduratik sartu–eta udaberria dakarren erlearekin dantzatu–eta sagarrari hozka egin argi betean

ihes egiten duen hori harrapatzeko

FÁBULA COMÚN

El invierno tiene las ramas muy pesadas.
De ellas cuelgan
pases para conciertos,
hojas de calendario,
postales de viajes
o fotos del pasado
que hacían que tu alma se volviese saltamontes.

Bajo la tierra almacenas otras cosas,
recursos más abstractos.
Por ejemplo,
un nombre
que pronuncias cuando la casa te ahoga.

La claraboya está sucia.

La nostalgia es blanca
y no se distingue de las crestas de las olas
ni de la leche que bene un niño enfermo.

FABULA ARRUNTA/// Neguak oso astunak ditu adarrak./ Zintzilik dauzkate/ kontzertu tiketak,/ egutegi orriak,/ lehengo argazkiak/ eta zure arima matxinsalto bihurtzen zuten/ bidaietako postalak.// Lurpean beste gauza batzuk dituzu gordeta,/ baliabide abstraktuagoak, hala nola/ izen bat/ etxeak itotzen bazaitu ahoskatzen duzuna.// Argizuloa zikin dago.// Bihozmina zuria da eta ez da bereizten/ ez olatuen gandorretatik,/ ez gaixorik dauden haurrek edaten duten esnetik.//

Un pájaro surge de una cueva
llevando en el pico una cinta roja.

Txori bat leize batetik irteten ari da,/ mokoan zinta gorri bat daramala.

G 220

TORMENTA

la carretera está cortada
un pino se ha derrumbado desde la ladera

en la penumbra, el tronco parece un monstruo cansado

el río crecido murmura algo que no entiendes

tu corazón prende fuego a su madriguera

gritas, el pecho contra el viento

no se trata de ninguna locura

eres una mujer que ruega tiempo

como una cierva
que oye voces y ladridos a lo lejos

EKAITZA/// errepidea moztuta dago/ haritz bat abaildu da mendi-malda-tik// argilunetan, enborrak munstro akitua dirudi// ibai gangarrak ulertzen ez duzun zerbait marmartzen dizu// zure bihotzak su eman dio bere zuloari// oihu egin duzu, bularra euriaren kontra// ez da erokeria bat, inola ere// denbora eske ari den andre bat zara// urrunean zaunkak eta bozak/ aditu dituen orein emea bezala

LOS NIÑOS DEL ESPEJO

Cada día, al lavarte la cara
emergen del otro lado del espejo
niños que corren entre escombros.

Les preguntas el nombre
(qué más da el nombre).

Retienen en sus ojos
un alma que no alcanza al cielo
y un silencio de hierros y cemento.

Les ofreces tu cama, aún tibia,
un desayuno de dátiles y miel
mientras los árboles pierden sus hojas amarillas.

Luego pasas el día en alguna escuela
o bibliotecas.

ISPILUKO HAURRAK/// Egunero, aurpegia garbitzean,/ ispiluaren bestaldetik azaltzen zaizkizu,/ haurrak korrika hondakinen artean.// Izena galdetzen diezu/ (zer axola du izenak).// Begietan katigatuta dute/ arima bat zerua jadesten ez duena/ eta burdina eta porlanezko isiltasun bat.// Zure ohea eskaintzen diezu, epel oraindik,/ datilez eta eztiz goxaturiko gosaria,/ zuhaitzek beren hosto horiak galdu bitartean.// Gero, eskolaren batean ematen duzu eguna,/ liburutegietan.//

Cuando regresas, los niños del espejo ya se han ido.
Solo te esperan tus manos inmóviles,
apoyadas en el lavabo de loza.

Etxerakoan, ispiluko haurrak alde eginak dira./ Zure esku mugigaitzak baino ez dauzkazu itxaroten,/ lozazko konketan bermatuta.

ALGUIEN

Alguien que se levanta con dolor de espaldas cada día.
Alguien que acude a los senderos cuando la realidad le clava una espina.
Alguien que busca un camión rojo…
… pensando que dicho camión es la inspiración.
Alguien que ama el musgo, los helechos y las ramas lagrimeantes.
Alguien que nunca ha preparado ni bizcocho ni albóndigas para su hijo.
Alguien que abona cuotas fijas en las ONGs.
Alguien con dinero de sobra en el banco.
Alguien que examina su bolsillo y encuentra culpa.
Alguien que ha oído pocos «te quiero» de boca de los hombres.
Alguien que no sabe bailes de salón.
Alguien que parece más culta de lo que es.
Alguien que, por cumplir una promesa, es capaz de estar un año sin tomar vermú.
Alguien que mete el dedo en la arena mojada del tiempo.
Alguien que se imagina muriendo en soledad y no le importa.

NORBAIT

Goizero bizkarreko minez jaikitzen den norbait./ Errealitateak arantza bat sartzen dionean, zidor hutsetara abiatzen den norbait./ Kamioi gorri baten bila dabilen norbait…/ …kamioi gorri hori inspirazioa delakoan./ Goroldioa, iratzeak eta adar negartiak maite dituen norbait./ Bizkotxoa eta albondigak semearentzat sekula egin ez dituen norbait./ GKEetan kuota finkoak ordaintzen dituen norbait./ Bankuan dirua sobera duen norbait./ Gizonezkoen ahotik «maite zaitut» gutxi entzun duen norbait./ Berokiaren poltsikoa miatu eta errua topatzen duen norbait./ Saloi-dantzarik ez dakien norbait./ Benetan dena baino jakintsuagoa dirudien norbait./ Promes bat betetzearren, urtebete bermutik probatzeke egon daitekeen norbait./ Denboraren hondar bustian atzamarra sartzen ari den norbait./ Bakardadean hiltzen dela imajinatu eta inporta ez zaion norbait./

Alguien que escarba su alma en el espejo.
Alguien como muchas.
Alguien como nadie.
Alguien que quiere ser un esqueleto pelirrojo.
Alguien que está aquí.
Alguien que se irá.
Alguien que mira atrás.

Bere arima ispiluan aztarrikatzen duen norbait./ Beste askoren antzeko norbait./ Inor ez bezalako norbait./ Eskeleto ilegorria izan nahi duen norbait./ Atzera begira dagoen norbait./ Hemen dagoen norbait./ Alde egingo duen norbait.



Georg Trakl en uniforme de oficial médico
del ejército austrohúngaro, 1914.

GEORG TRAKL

En un viejo álbum de familia

Traducción de NATALIA CARBAJOSA

Siempre regresas, melancolía,
serenidad del alma solitaria.
Arde mi día dorado hasta su fin.

Humilde, se entrega el resignado al dolor,
resonante de armonía y suave locura.
¡Mira! Está atardeciendo.

Regresa la noche, se lamenta un mortal
y otro sufre con él.

Estremecido bajo las estrellas otoñales
se va inclinando más, año tras año, el rostro.

IN EIN ALTES STAMMBUCH/// Immer wieder kehrst du Melancholie,/ O Sanftmut der einsamen Seele./ Zu Ende glüht ein goldener Tag.// Demutsvoll beugt sich dem Schmerz der Geduldige/ Tönend von Wohllaut und weichem Wahnsinn./ Siehe! Es dämmert schon.// Wieder kehrt die Nacht und klagt ein Sterbliches/ Und es leidet ein anderes mit.// Schaudernd unter herbstlichen Sternen/ Neigt sich jährlich tiefer das Haupt.

Cuaderno:
Iavier Pérez Walias



Javier Pérez Walias.
Galería Taller de Grabado Gravura, Málaga, 2017
(fotografía de María Teresa VEGAS SARRIÓN).



Javier La Beira

Camino de perfección de Iavier Pérez Walias

Placentino de nacimiento, cacereño de asentamiento y de progresiva vocación, Javier Pérez Walias [JPW a partir de ahora en aras de la síntesis] ha logrado con el tiempo y una caña *surfcasting* una obra tan sólida como atractiva que, emergiendo desde una posición tangencial, esquinada en el edén de las publicaciones malagueñas –hermosas como ellas solas pero, debido a la parvedad de las tiradas, de escasa relevancia en el panorama nacional–, ocupa una posición notable en la lírica española de hoy.

Semejante logro no ha sido fruto de la casualidad ni –menos aún– de esas malas artes que ponen en práctica algunos ejemplares del gremio sobre la arena del *campo literario* bautizado por Pierre Bourdieu, sino de una trayectoria ascendente, resultado, a su vez, de una aplicación tenaz a la escritura y, sobre todo, de una notoria progresión en la calidad de su poesía.

¿Dónde empieza esta historia? En él mismo y, al alimón, en las aulas de la Universidad de Extremadura, donde JPW estudia y se licencia en Filología Hispánica. No por la obtención del título –papel mojado como todos los títulos de esta lamentable Universidad española por culpa de leyes supuestamente *progresistas* que han aniquilado sus opciones de excelencia–, sino por conectar y compartir aulas, pasillos, cafeterías y revistas con una generación que ansiaba la imprescindible renovación de la poesía extremeña. Al calor de los magisterios de profesores sabios como Juan Manuel Rozas y Ricardo Senabre y la cercanía de Julio Neira, llevaron a cabo ese propósito, junto con JPW, autores de la talla de Ángel Campos Pámpano, Diego Doncel, Ada Salas, Álvaro Valverde y Basilio Sánchez, entre otros.

En Málaga lo acogimos (un decir presuntuoso) o, por mejor decir, supieron apreciar la veta que insinuaban sus versos principiantes –que no balbucientes– algunos editores exquisitos, tales cuales Ángel Caffarena en la colección que llevaba el nombre del nieto homónimo y se estampaba en la legendaria imprenta Sur, Francisco González Pedraza y Emilio Chavarría

a la bonanza del viento de Virazón y Francisco Cumpián en sus propias prensas. La Universidad –no la mortecina institución en sí, sino los amigos culturalmente inquietos del Taller de Creación Literaria– y el Premio de Poesía Ciudad de Vélez-Málaga aportaron también sus granos –paladas más que granos– de arena.

Todos contribuyeron, en suma, a que vieran la luz los cinco primeros poemarios de JPW: *Ceremonias del barro* (1988) *Impresiones y vértigos de invierno* (1989), *A este lado oscuro del cauce* (1992), *Cazador de lunas* (1998) y *Versos para Olimpia* (2003).[1]

Es obvio que quince años dan para evolucionar literariamente en diversos aspectos, pero pueden mencionarse –en consonancia con la crítica– ciertos rasgos comunes a esos títulos, o lo que es lo mismo, los elementos significativos de la etapa inicial de JPW: tránsito efímero por el culturalismo en su modo contenido, querencia por sintetizar la poética de la experiencia a su modo propio y la poética del silencio, atisbos de una pulsión de rebeldía, atención cuidadosa a la naturaleza –especialmente en *A este lado oscuro del cauce*– y, por encima de todo, la vocación arquitectónica de los libros y el dominio rítmico de sus versos.

Cazador de lunas y *Versos para Olimpia* encarnan, respectivamente, la cumbre y el colofón de aquella etapa. En el primero –cúmplase decir que gozó en 2007 de una reedición embellecida con seis aguafuertes del deslumbrante artista polifacético Juan Carlos Mestre–, la figura del cazador –abducida de la imaginación de Rafael Pérez Estrada– escruta melancólicamente la realidad, revelando sus aristas menos visibles. Una poesía íntima, cincelada mediante (no tengo otra posibilidad, con perdón, que citarme) una «grandiosa lentitud», ya que el autor somete sus versos a un meticuloso trabajo de orfebrería. La hija del poeta es la destinataria y protagonista del segundo título, una única, extensa y emocionante composición.

---

[1] Debido al carácter –ni académico ni academicista– de este trabajo, prescindo en él de notas indicativas de referencias bibliográficas, pero sépase mi deuda con los excelentes críticos que ha tenido y tiene la obra de JPW. Por orden cronológico de atención a sus libros, se trata de María Isabel López Martínez, Serafín Portillo, Enrique García Fuentes, Francisco Ruiz Noguera, Antonio Luis Ginés, Eduardo Moga, Mario Martín Gijón, Francisco Javier Irazoki, Julio César Galán, Agustín Calvo Galán, Carlos Alcorta, Tania Favela y José María Castrillón. Al lado de tales eruditos, uno es un diletante o, como mucho, un mero *amateur* de la crítica.

Los dos años siguientes a *Versos para Olimpia* marcan, a mi entender, un antes y un después en la trayectoria de JPW. En abril de 2004, la Editora Regional de Extremadura tiene a bien (¡hora era!) reparar en que existía en su terruño un poeta digno de atención y publicarle una amplia y valiosa *Antología Poética (1988-2003)*. Este volumen supuso visibilizar la poesía de JPW en Extremadura, difundirla como se merecía y aderezarla con un prólogo magistral –breve pero cien veces bueno– de Serafín Portillo, donde sentenciaba que la muestra constituía «una reparación y una oportunidad». Nunca una antología individual (yo no recuerdo un caso parangonable) dio para tanto.

Y apenas once meses después –marzo de 2005–, ve la luz *Los días imposibles (Tres figuraciones)*, en la madrileña Calambur, una editorial impecable, prestigiosa y con presencia a lo largo y ancho del territorio español, que asimismo contó con una Ayuda a la Edición de la Junta de Extremadura, síntomas inequívocos de que el reconocimiento de los méritos literarios de JPW, en sus lares y allende ellos, iba marchando sin prisa pero firmemente.

El desdoblamiento poético de *Los días imposibles* logra interesar al lector en lo ajeno y, al cabo, atraparlo en lo propio. Todo revela el implacable paso del tiempo, que, como reza un verso repetido en distintas páginas, «galopa como un fósforo incendiario». Solo la escritura salva entonces y siempre –y a su manera única– de la muerte. De ahí que el poemario gravite sobre la continua identificación de la vida con un libro que se va escribiendo y, una vez más, su envés: la escritura como aliento vital.

Junto a ello, llama la atención sobremanera en JPW el novedoso componente narrativo, que aporta a sus versos obligadas peculiaridades rítmicas sin desdoro de la imagen como último puerto de expresión. Lo narrativo ha hecho acto de presencia (para quedarse) en la lírica de este autor, abriendo una puerta por donde el contenido, el ritmo y la metáfora adquirirán nuevas cartas de naturaleza a partir de ahora.

El impulso formidable de *Los días imposibles* nutre los siguientes poemarios de JPW, en los que se percibe una seguridad –una *luz no usada* antes– en sus posibilidades de indagación en otros afluentes poéticos y una exploración fructuosa más allá de los límites hasta entonces válidos.

En *Largueza del instante* (2009) el poeta se enfrenta, mediante un loable ejercicio de reflexión serena, a la angustia ante la fugacidad del tiempo, buscando en la escritura una manera de dilatar los momentos de la existencia. Las novedades estilísticas –no precisamente baratijas críticas– residen

en que la versificación de JPW se torna copiosa, abrazando, por primera vez en su trayectoria, la flexibilidad e intensidad del versículo largo y cediendo el paso a la dicción irracionalista, poblada de imágenes rutilantes.

La madurez literaria que expone *Largueza del instante* –libro galardonado con el XVII Premio Bienal de Poesía Provincia de León– se consolida en el siguiente, *Arrojar piedras* (2016), considerada en su momento la obra más arriesgada de su autor.

La piedra es un símbolo caro a José Ángel Valente –nombre admirado por JPW–, pero cuatro versos espléndidos de Eduardo Moga –«Es una palabra la piedra que arrojo al mar, o a la luz; / o que dejo caer, dentro de mí, como en un pozo sin muros, / para disfrutar de su desaparición, / liberada de las humillaciones de la materia» son el punto de partida desde el cual JPW talla la poderosa imagen de la palabra concebida como un guijarro que se lanza para quebrar la superficie enmudecida del mundo y penetrar audazmente en los paisajes urbanos y humanos.

El texto más destacado se titula «La ciudad», una composición extensa –y aún más, intensa– donde el yo poemático derrama un sentimiento de estupefacción y una atención apasionada al sufrimiento de los seres que pueblan las calles y sus casas: «El frágil pensamiento de los hombres –dicen los que entienden de estas inclemencias– se refleja en la profundidad clara de los azogues, en los espejos de las alcobas y en los bancos en soledad de los jardines y en las frías estatuas de las glorietas».

La cita anterior es de un solo versículo, significativo de la extensión e intensidad antes señalada, cercana a la poesía extraordinariamente volcánica (y extraordinaria de calidad) de Juan Carlos Mestre.

No es gratuito estimar que *Al Qarafa* (2014), tanto por sus contenidos como por la tipología de sus versos, cierra una etapa en la trayectoria de JPW. Aquí (una de mis debilidades) el autor abisma a los lectores en la inmensa Ciudad de los Muertos, la necrópolis de El Cairo donde *cohabitan* –un decir amargo– vivos y muertos, un descenso descarnado a los infiernos en el que la meditación sobre la finitud humana se reviste de ferocidad descriptiva y, en ocasiones muy puntuales, de un sombrío – ¿podría ser de otro modo?– humor.

Publicada en el mismo 2014 por Calambur –con la colaboración de la Editora Regional de Extremadura–, de nuevo la aparición de una antología supuso un hito de reconocimiento al tiempo que una parada en la andadura literaria de JPW para –siempre en ascenso– tomar otro rumbo. Los textos

que conforman *Otrora (Antología Poética 1988-2014)* fueron seleccionados y prologados por Eduardo Moga, quien acuña para el autor el interesante marbete «poética de la *intensidad*», que media con el valor del silencio con el propósito de «alcanzar un discurso en cuyos apretados límites conseguir el máximo de sentido», y termina resaltando la concepción de la poesía del antologado como instrumento de salvación: «Solo decir, decirnos, nos rescata de la levedad. Solo el verso se opone al olvido. Solo la poesía rescata los fragmentos de la vida, los instantes de lucidez, los seres amados, del irreversible fracaso del tiempo».

Por ese camino de perfección va a transitar, habiendo madurado en *Largueza del instante* y consolidada en los dos –tres si reparamos en *Otrora*– títulos posteriores, la obra de JPW desde entonces hasta el presente. Y el terreno que halla más apropiado para ese rescate es la incardinación en la memoria íntima y el álbum familiar.

Así, *W* (2017) ostenta, desde su mismo título, la inicial del apellido de sus antepasados que adoptó como identidad poética, una diáfana declaración de intenciones. En este libro –cabe aludir de pasada que inaugura la presencia de JPW en otra editorial digna de elogio, Vaso Roto– el poeta se dispone a «saldar algunas cuentas con los ausentes». Puesto a ello, el pasado revive a través de la sacralización de objetos cotidianos –un Ford negro de 1958, el viejo lavadero de lanas de Los Barruecos...– y, sobre todo, de la evocación de personas queridas, con especial presencia de la figura de la madre.

Acodo (2021) luce un título magistral, porque el vocablo remite a la técnica agrícola para multiplicar plantas doblegando una rama hacia la tierra para que eche raíces sin separarse de la planta progenitora. Una vez enraizada, se separa para formar un nuevo individuo genéticamente idéntico.

La brillante metáfora, simbolizando el vínculo de la consanguinidad y la necesidad de retornar a los orígenes remando a contracorriente, vertebra cada página de un libro memorialista que dialoga en un tono inevitablemente elegíaco (*ma non troppo*) con la figura del padre.

Cabe ponderar el papel del río Jerte, cuyas aguas devuelven al sujeto lírico el rostro del padre, erigiéndose alegoría de la transitoriedad de la vida (el *topos* barroco *tempus irreparabile fugit*), mas también encarnando un troquel herrador de la identidad: «Mi infancia en el río lo cambió todo».

En *Insecto ámbar* (2023), JPW recrea el mundo auroral de la conciencia infantil, concibiéndose a sí mismo y la memoria de los suyos como un grácil

insecto atrapado en la resina luminosa y turbulenta de los recuerdos. Alejado de la abstracción y sus pompas jabonosas, este poemario (otra de mis debilidades) interpela de continuo la conciencia del autor para atemperar el sufrimiento que provocan las ausencias.

En cuanto al estilo, el lector asiste a una alternancia entre versos de extensión breve, a veces incluso de una sola palabra, con versículos de hasta media página. En consonancia, la puntuación normativa también oscila entre su cumplimiento y su total ausencia, con lo que el poeta genera un ritmo acelerado y fluyente que la crítica ha elogiado como «un restallante cuerpo verbal».

Cuando redacto estas líneas, es pronto para juzgar la acogida del último poemario de JPW, *Que se detengan en ti mis ojos para siempre*, pues hace pocas fechas que ha asomado la testa a las librerías. José María Castrillón recalca la mirada valiente del poeta a las pérdidas devastadas por el tiempo y su ascensión «a los manantiales de la sensibilidad primera, a la amanecida primordial».

Excusándome de antemano por el obligado impresionismo, una primera lectura me invita (a mí, el ser más urbano que existe bajo la capa celeste) a participar en sus paseos, en su retorno a paisajes naturales del Valle del Jerte –y otras geografías–, a acompañarlo en su «revolotear de la vida» y a compartir la serena aceptación que de la misma propugna.

Cercano al punto final de esta semblanza, se impone una recapitulación. Y esa recapitulación que os debo (¡siempre admirado Berlanga!) os la voy a pagar.

A mi juicio, la férrea proclividad literaria de JPW, unida a su evidente talento para la causa, ha hecho posible, pese a la injusta desatención de que fue objeto en sus comienzos –y no tan *comienzos*–, la edificación de un *corpus* compacto y en firme crecimiento siempre, caracterizado por una serie de rasgos propios.

Sus modelos literarios conforman una constelación amplia de nombres y poéticas varias, las cuales ha asimilado con denuedo y pericia: el despojamiento de Juan Ramón Jiménez, el tratamiento de la memoria de Antonio Gamoneda, la celebración luminosa de Claudio Rodríguez, el irracionalismo de García Lorca, los claros del bosque interior de María Zambrano, el vanguardismo de René Char y Paul Celan, la poderosa imaginación de Rafael Pérez Estrada...

Se distingue por una evolución estética a contracorriente, o al menos atípica, ya que franqueó la contención, la brevedad y el silencio iniciales para hollar el sendero de la exuberancia, el versículo expansivo y el componente narrativo, aunque manteniendo las constantes: un rastreo profundo en la memoria íntima, un proyecto de remembranza insurgente contra los estragos del olvido, abrazando la convicción de que el poema constituye el definitivo asidero frente a la devastadora intemperie del universo, la única herramienta capaz de robarle espacio a la muerte.

Y siendo consciente en todo momento de que no es bueno que el poema esté solo. De que de su costilla, y sobre sus espaldas, ha de engendrarse un libro entero. No una suma de versos, sino una obra única. «Yo pienso el libro, siempre, como poema», susurraba Emilio Prados en sus cartas. JPW lo sabe, y por eso concibió desde sus inicios libros indisolubles, como nupcias bíblicas. Un festín arquitectónico donde cada pilar remite a su cimiento. Cada elevación, a su base. Libros indivisibles, como un número primo. Solo por sí y por uno.

En cuanto al lenguaje, Eduardo Moga lo ha aprehendido mejor que nadie al definirlo –en afortunado sintagma crítico– como la «apoteosis del ojo». Esto es, posee una sobresaliente percepción visual que materializa la intuición poética en imágenes casi corpóreas. De ahí los nada casuales libros de artista y colaboraciones con Javier Alcaíns, Javier Roz, Rafael Carralero, Juan Carlos Mestre, Francisco Fuentes, Gabriel Viñals o José Antonio Marcos –y apunto aquí *Escrito con luz*, libro de fotografías esculpidas sobre la naturaleza extremeña y estampas en prosa poética del propio JPW–.

Otras cualidades innegables de JPW residen en su personalísima imaginería y su artesanía del ritmo. Un oyente privilegiado el autor placentino, cuyo dominio lo ha llevado incluso a prescindir casi por completo de la puntuación en las últimas obras, confiando el sentido poético a un ritmo interno cadencioso, generado mediante la concatenación de figuras retóricas.

Finalmente, señalar la existencia de unos símbolos recurrentes a lo largo de su obra: la naturaleza, prolongación existencial del ser; el pájaro, vuelo del espíritu y la liberación; el río, tiempo inexorable y cuna de la identidad; la confrontación entre la luz –vida– y la oscuridad –vacío–.

En definitiva, Javier Pérez Walias ha cincelado a golpe de tenacidad, rigor extremo e imaginación un *corpus* literario indispensable, porque ha sabido amalgamar, como pocos, el impulso narrativo con la representación simbólica y la fulguración de lo incontrolado, sin perder jamás la coherencia

de un yo meditativo. Transformando la dolorosa intimidad, el álbum de recortes familiar y la observación en una elevación poética universal, su camino de perfección creativa lo ha encumbrado como un explorador de los confines de la memoria, de la naturaleza y del misterio inagotable del corazón humano.

Así ha llegado a consolidarse en el panorama de la lírica extremeña y española contemporánea. Si esto no es justicia poética, que venga Apolo (con su séquito médico habitual de nueve musas) y lo vea.

Javier Pérez Walias

Aunque la casa se quede vacía*

Todo es bosque en la vida, y laberinto.
Antonio Colinas
En los prados sembrados de ojos, 2022

En silencio lo caído/ escucha lo que cae.
Miguel Ángel Curiel
El viajero de las edades, 2024

* «Aunque la casa se quede vacía», que se corresponde con el epígrafe –y solo con el epígrafe– de la parte III del libro *Que se detengan en ti mis ojos para siempre* (Gijón, 2026), es un cuaderno de poemas que se enraíza en un lugar de lugares, en las personas que lo habitaron –que aún hoy lo habitan– y en la fuerza y el *Gesto* de algunas palabras como *casa, jaula, mesa camilla, prado, pájaro, río, júbilo, peces, ciudad, agua, rama, luz, esperanza o memoria*. «Sin título» procede de *Cazador de lunas* (Málaga, 2007). «El río», «Bornova» y «He nadado de espaldas», de *Largueza del instante* (León, 2009). «La ciudad», de *Arrojar piedras* (Sevilla, 2011). «Oficio y confesión», de *Otrora (Antología Poética 1988-2014)* (Madrid, 2014). «Violette», de *al Qarafa* (Mérida, 2014). «Paisaje velado», de *Escrito con luz* (Mérida, 2017). «Sombrero negro» y «Mesa camilla de mármol», de *W* (Madrid, 2017). «Dedicatoria», «Nascencia», «Simplicidad» y «Aparejo con moscas», de *Acodo* (Barcelona/Santiago de Chile, 2021). «Ella hacía ganchillo en su sillón de skay rojo junto al balcón» (fragmento) y «Ciclo de las tres piedras» (fragmento), de *Insecto ámbar* (Madrid, 2023). «*A limine/In fine*», «Naturaleza muerta» y «Júbilo muy de mañana», del ya citado *Que se detengan en ti mis ojos para siempre*. Y «Verano» y «Cecilia de Roma» son poemas inéditos.

d e d i c a t o r i a

Padre, nunca perdí de vista tu rostro
reflejado
en el agua
del río.

OFICIO Y CONFESIÓN

Toda expresión literaria, y en concreto la expresión poética, encierra en sí misma una cadencia irredimible, un impulso para la confesión semejante a la sencillez del latido de un reloj de arena. Un mecanismo para la confidencia, para la complicidad, que se pone en marcha, con lento caminar, desde la nostalgia y el anhelo de lo perfecto, permitiéndonos sobrevivir dentro y fuera de las extrañas aguas del lenguaje, como si fuéramos seres anfibios –por la propia dermis de las palabras–, respirando el oxígeno de nuestra realidad más íntima. Este hecho nos otorga toda suerte de indagación en sensaciones que se originan a flor de piel, que emanan de roces, de encuentros y desencuentros, inadvertidos, tal vez, para el que está al otro lado. De esta manera, por el cauce del lenguaje y del entendimiento, fluye el agua clara de las palabras, con música, convirtiendo surcos de lo efímero en concreción perdurable de lo profundamente humano y común. Así, por mor del enfoque casi encelado de esta lente que es la poesía, podemos rescatar, desde la oscuridad recóndita de nuestro sentir, lo esencial de nosotros mismos como seres humanos y transmitirlo, para hacerlo palpable y visible, a nuestros semejantes.

A LIMINE / IN FINE

Cuando camino por la orilla
empedrada del río
–a vueltas
con mis cosas–
te busco hasta debajo de las piedras
y aún hoy
te toco
como se toca al ángel transparente
de los peces.
Pareciera que regresé desde muy lejos
para redimirme
de esta sensación
de oquedad.
Y aún hoy, hundo mis manos
en la hondura
líquida de tu carne
y mi rostro siente otra vez el reflejo luminoso
de la vida
como si de nuevo tu boca acercara
–refrescante–
un puñado de nieve
que se abre derretida a mis labios.
Luego, miro mis pies desnudos
–como raíces blancas– junto a la orilla
y se los ofrezco
a los peces.

Tan vulnerables.

JÚBILO MUY DE MAÑANA

Escampa la mañana sobre lo oscuro. Con sus primeras luces,
el día es un pájaro aseado de colores,
un destello cierto de bondad,
con su luz teja, de cardelina y bosque
–de lluvia y nieve–,
de nubes en tenue retirada.
La mañana, con sus primeras luces, es un árbol
cargado de acuosos
frutos.
Estoy aprendiendo contigo –después de tantos años–
a pronunciar palabras nuevas
como sigilo, júbilo y templanza, por ejemplo.
Aprendimos juntos lo que es la calma, la soledad,
la paciencia, el desasosiego, la demora,
la tristeza y –si me apuras–
aprendimos a contener la respiración
en los momentos
de felicidad.
Lo aprendimos despacio, como se aprenden
las cosas que son para siempre:
el recuerdo del primer balbuceo del hijo
–esto es–, o un gesto de amor hacia la condición natural
anterior a cualquier escritura
sobre nuestro cuerpo.
Entro y salgo
de las palabras verdaderas y de la casa
como entran y salen
de tu memoria y la mía y de nuestros ojos la luz del cielo
o las formas azarosas

de las nubes
o el canto enmudecido
del úbano –cuyo canto verdea incansable–
en la retama.
A día de hoy, apenas siento en mis dedos
el sonido de la piedra
al planear saltando sobre la piel del agua,
y me pregunto
¿a qué se debe esta paz
si no es al júbilo de esta mañana vulnerable
que me precede
despacio
y al mismo tiempo parece eternizarse
en mí?,
¿a qué me debo –yo mismo–
si no es al callado susurro de estos versos
que me acompaña
como una sombra de claridad
y al viento calmado,
detenido
de estas horas?

NATURALEZA MUERTA

¿Cómo no congraciarme con el mundo
en este instante en que reverdece tan sutil un rayo de luz
mientras una hoja cae
al manto
y su balanceo suave
me conmueve?

El corazón se aprieta
y el pensamiento, que se mece con la hoja –todavía– suspendida
en la hermandad del aire,
se detiene y se aviene.

Yo,
como las hojas del robledal de fondo,
desciendo hacia la hondura
del valle
de mi pensamiento
y –lentamente–
persevero
en mi pertinaz
caída.

ELLA HACÍA GANCHILLO EN SU SILLÓN DE SKAY ROJO JUNTO AL BALCÓN

La aguja de hacer ganchillo la ganzúa sin cerradura las llaves del sufrimiento la pena en los tendones de los dedos la puerta de casa sin cerradura la puerta de casa siempre abierta las cremalleras sin dientes la costura los eslabones de hormigas de hilo marfil subiendo por mis piernas la cerradura sin llave la cadeneta la boca sin dientes caídos por el hambre la ganzúa la aguja sin ojales –vuelta a contar los rombos– y ahí está el cerrajero azul de los gatos sin lengua el cerrajero de los barrotes que amordazó al padre y candó el columpio de sus hijos –insaciable– por un terrón de azúcar el cerrajero que condenó a su prole al llanto perpetuo por el hurto de una oblea o por el calor de unos patucos de hilo para pasar el frío invierno sí para el crudo invierno la aguja de hacer ganchillo la ganzúa sin cerradura las llaves
del sufrimiento
sin cerradura […].

Ella repite estas palabras como una letanía.

Me mira ahora, está atrapada en sí, en mí. Quemada por la luz. Ella hace ganchillo sin descanso en su sillón
de skay rojo
junto al balcón.

La luz
huyó de sus ojos al poco de estallar
la pérdida.

Parece que no está con nosotros, parece que apenas está en el mundo.

Y sin embargo, ella siempre
está
junto a mí.

CICLO DE LAS TRES PIEDRAS

Tres piedras
fue la herencia que me dejó mi padre para edificar mi casa:
la piedra blanca, la piedra negra, la piedra ámbar;
tres piedras.

ANÓNIMO

Piedra 1:
la piedra blanca

Cada vez que abro los ojos muere un cordero en mi memoria. El cuello se le
quiebra como un hilo de sangre.

Nadie fue el nombre con el que mi hermano bautizó a aquel cordero blanco.
A Nadie, lo amamantamos entre todos con el biberón del hermano pequeño,
lo amamantamos por turnos, en riguroso orden, desde el alba
al ocaso, con la leche del pezón de la luna,
convertida –la luna– en una gran ubre
de corderos blancos,
de corderos blancos desahuciados,
de corderos blancos esquilados desde el instante de su llegada al mundo.

En el hogar fuimos implorados por los ojos aturdidos del degollamiento,
fuimos medidos con la vara
del miedo,
con la oscuridad del daño.

Durante semanas mis hermanos y yo amamantamos a Nadie, antes incluso
de conocer su nombre, sin saber que a la llegada del crepúsculo serían engullidas su alma, sus vísceras y sus estertores fríos por nuestros estómagos de niños hambrientos,
por el sonajero de nuestras tripas,
por la inocencia abierta en canal de todas las vísperas, de todos los días sin
escuela.

Las lágrimas taponaron como cabellos
de estopa
nuestras gargantas.
La sangre de nuestro cordero, muerto ya de frío, se heló en mi hambre
y en el hambre de todos mis hermanos.

Hoy, con reverdecida claridad en los ojos, lo llamo por su nombre y Nadie,
mi cordero fiel, viene a mí
puro, confiado,
feliz,
haciendo cabriolas sobre el empedrado del poema,
calle
arriba.

NASCENCIA

Mi infancia en el río lo cambió todo.
Pacientemente.
Su cauce, sus sauces,
su fluir continuo de sombras
y luces
mudaron mi lenguaje
como el viento muda el silencio acunado
por las hojas.

Mi manera de estar.
Mi forma sigilosa de acercarme a ti.

Siempre que regreso
es como volver
a un punto reconocible de mí mismo
tras un largo
viaje.

Y yo mismo.

Soy –desde entonces– el lenguaje del río que habla
corriente
abajo,
rompiente
abajo.

Hasta los cantos –verderones–
en la pesquera.

SIMPLICIDAD

St. 236,
al Qarafa, XI

Qué cosa tan simple nos parece una jaula
llena de versos
o un poema
lleno
de alas.

Qué cosa tan sencilla
nos parece el movimiento longitudinal y en círculos de la piedra
–planeando– sobre el agua
y junto a mí
tu
presencia;

o ese espacio abierto –azul de nieve–
entre el verde de las hojas
de los cerezos
sostenido
con mis manos
cuando abril irrumpe en el valle como un relámpago;

o el abrazo de unos cuerpos
que –*en pausado*
silencio–
extrañan

a este cuerpo.
Qué cosa tan simple será el silencio eterno
de los años
llegada
la muerte.

SOMBRERO NEGRO

Roque Pérez Walias murió de tuberculosis corría el año de 1946.

Estoy aquí soy en este ser me levanto hacia el sol cada mañana desde mil novecientos sesenta soy en este ser clavo mi sombra en el papel y marco un círculo de orín sobre la tierra mi abuelo fue un tipo al que no conocí en vida por imperativo legal de una muerte buscona que se encaprichó de él y se lo llevó a conocer el mar cuando aún era tierra firme un galán de talle tenía la elegancia del amanecer en su solapa llevaba un sombrero negro lo que mi abuelo nunca pudo imaginar era que a todos nosotros la vida nos regalaría una caja de lápices blandos en la estación de las declinaciones y a mí –concretamente– una caja de cartón custodiada por un carcelero azul y un galgo corredor algunas pertenencias caídas de su alma una vara de mimbre para cardar nubes para hacer gritar el silencio en la humedad de la borra como un verso blanco tras otro verso una vara de mimbre un sombrero de ala con media pluma y una cinta de raso donde escribió de su puño y letra [«A María, La Mirona»] una vara de mimbre un traje almidonado mil rayas de director de filmes mudos una vara de mimbre unos zapatos voladores con lengüetas de piel de cocodrilo pulcros como los espejos del Novelty para recorrer las palpitaciones de las estrellas mi abuelo apenas tenía piel bajo las uñas cuando partió hacia los límites de lo innombrable cuando dejó a mi padre seducido acaso por la gracia de una juventud preñada acaso en un monte de Venus mi abuelo del que heredé el arte de varear la borra al aire libre el don de marear palabras junto a los estribos del cielo el don de respirar la lluvia con cristales dentro de mis pulmones se quedó a vivir junto a mí hace ya más de mil primaveras en la testuz grana de un relámpago en la soledad ante la muerte y

en la enfermedad respiratoria de los poetas se quedó muerto como de humo enterrado en su pálida melancolía que crepita aun hoy en el papel de liar la picadura en el don y en el silencio que crece junto al daño de la luz mi abuelo salió de casa una mañana feliz de junio para no regresar nadie supo explicarle a mi padre a dónde fue a dar con sus huesos ni a qué estante de mi casa ni en qué nicho de mi memoria se apiadaría de mí ni por qué se quedaría conmigo para siempre en este poema.

Roque Pérez Walias murió de tisis corría el año de 1946.

MESA CAMILLA DE MÁRMOL

Ahora que me he dado de bruces contra el canto del tiempo, que me he
perdido en el laberinto de un volcán de dudas, anótame unos
versos con ese temblor tan tuyo
de cierta desesperanza.

Trázame unos versos a lápiz, a desazón alzada, sobre la espuma blanca de
la mesa.
Déjame el poema sobre el mármol triste, junto a la fresca levadura del pan,
despojado ya de su corteza
y tu abandono.

PAISAJE VELADO

La sierra me contempla, se mira en mí saliendo de la bruma. Yo me miro en ella. Presiento un tiempo casi ido, un tiempo que apenas perdura en la humedad de los rastrojos. He aquí la luz en la retina que robó fragmentos a los campos en escala y los colocó todos juntos para un bosque nuevo. Tras la noche, tomé de las montañas la nieve y del paisaje velado sus bancales. Una ventana se abre hacia la luz, volada al cielo. Una puerta hacia la sombra desdibuja el paisaje. El bosque asciende por la singladura del río, del cuerpo de un río, hasta ocultarse. Percute el viento en la madera de un árbol. Reclama mi atención la tulipa del sol sobre la cuerda de la sierra, que se desnuda y se pierde en oleaje riscos arriba. Un pájaro me mira desde una rama. Amaga con sobrevolarme, pero me muestra finalmente su indulgencia. Me gusta saber de ti –le digo–, de tu veladura de alas, de tu espacio (azul) por las gotas de aire que enjaulo en mis poemas. Me despido. Me bato en retirada, niebla adentro.

CECILIA DE ROMA

día 10º
[martes, 22-11-2022]

Climograma del estado de ánimo. // En los días de Depresión Aislada en Niveles Altos, procuro subirme a los troncos que, como navíos de papel de plata y velas de percal, me acercan –con el menor riesgo de caer– a la otra orilla del río, a la orilla amable, a la de tierra firme. A la orilla frondosa y serena de mi indulgencia, de mi cuidado como ser que se sabe vivo. // Aún. // Casi como una obligación por el apremio he retomado algunas tareas pendientes. Literarias las más. Hoy es 22 de noviembre, onomástica de Cecilia de Roma. Más conocida como *Cecilia la santa*. // ¡Cómo me gusta la música –madre– que llega ungida de almíbar de brasero de picón y mármol blanco
desde aquellos días
felices
de la infancia
y me colma los oídos y el alma
con tu nombre!
Para no
morir –nunca más–
de orfandad. ///

«BORNOVA»

Bornova es solo un nombre.

Tal vez
es el nombre de una bailarina rusa o de una marioneta con mecanismo.

Tal vez es el nombre
de una de las amantes del soldado desconocido
que regresó a casa
igual que el hijo pródigo.

O quizás
lo viera, por primera vez, escrito en una de las lápidas
que descansan
en el Viejo Cementerio Judío de la Ciudad Vieja

o, tal vez,
en el Cementerio Alemán de Yuste.

Bornova quizás es, tan solo, el nombre de una princesa
austro-húngara que montaba en monociclo
sin pedales
y sin salir
de los jardines de palacio.

Quizás
lo encontré en el interior de una botella de cristal de Bohemia
o en medio de las aguas del Moldava
antes de ir a la Ópera.

Tal vez
tan solo sea el nombre de un barco de vapor

—*The Bornova*—

que navegara por los mares de Escandinavia, allá por el 1800.

O quizás, solo es el nombre de un paisaje lunar
al atardecer.

¡Oh, gran Bornova!

Eres el nombre de un pequeño río
en medio del silencio de un bosque, junto a un camino…

EL RÍO

Los peces de la vida y de la infancia también reclaman su alimento, su porción de cebo blanco en el poema.

APAREJO CON MOSCAS

Hay una esfera transparente
en un cielo
cuajado de relojes
sin agujas:
el anzuelo que se quedó huérfano,
la hebra,
la madeja de plata,
el ovillo,
el cabo del ovillo,
el picón,
la soga y su culebra
enroscada
junto al cubo,
la cuerda,
el arrastre de la boya mordiendo el agua, el hilo de coco rasgando el agua,
las mariposas del riego y su dulce
siseo
en el prado,
el aparejo con moscas de vivos colores
aguas abajo,
rompiente abajo
hacia el vientre sereno
en la hondura
del charco.

HE NADADO DE ESPALDAS

En los atardeceres de verano junto al río
he visto
a jóvenes
que apuestan por la vida
–a cuerpo descubierto y cuerpo a cuerpo–
bajo el abrazo de los libros y los chopos.

He sentido una lengua líquida de besos
alzándose hacia el cielo rasante de mi boca
y un camino en forma de escalera
hacia lo hondo
y una nube de bogas fondeando
en las entrañas marrones de tus ojos.

He nadado de espaldas y a contracorriente
para ver
cómo se pasa la vida tan nadando,
para ver
cómo tan nadando se pasa el amor
y cómo
se
viene
tan nadando…

SIN TÍTULO

Las orillas de los ríos encierran un misterio.

El misterio
de cuántos atardeceres iluminados por la luna.

Mas la luna menguante de tus años
ya duerme tranquila,
arrullada por la corriente sonora de las aguas
en el fondo
del pilón.

Mira, mira callado el silencio frío
de esta sierra.

LA CIUDAD

Siempre recordaré esta estación fría,
este invierno frío y lluvioso como pocos inviernos
hemos padecido en los últimos años.

La escritura, a veces, como la lentitud del paso de las estaciones o la visita inoportuna del sufrimiento, se me antoja cuesta arriba,
y otras veces, soportable,
a duras penas.

Hoy me he levantado muy temprano.
Me he puesto los lentes.
He cogido mi paraguas y mi sombrero de paño azul oscuro.
He salido a la calle.

Llueve sin desconsuelo sobre los tejados de la ciudad y sobre el pavimento de las avenidas, pero los tejados y las aceras y las lunas de los escaparates y el ánimo aparecen ante mis ojos, aunque entre nubes, con una transparencia que me deslumbra.

He vagado durante la temeridad de un instante por las arterias, aún soñolientas, de la ciudad. He recorrido sus lugares comunes y sus cajeros automáticos, sus tiendas de todo a cien, sus gasolineras, sus parques, sus esquinas meadas por los perros, sus relámpagos nuevos, sus rostros conocidos.

Siento debilidad por esta sensación de aislamiento sordo cuando vagabundeo por el *big bang* de mi conciencia, cuando hago *footing* por los aguje-

ros que me dejan libres aquellos seres que olvidaron quitar el polvo de los tejuelos de los libros, cuando puedo recuperar, al límite de mis fuerzas, el amor que duerme aún en los blandos negativos de las fotografías y en el viejo proyector que me regaló mi padre.

He subido a casi todos los andamios, a casi todas las azoteas donde la ropa, puesta a secar, se agita con la inocencia de un pez, ahora empapada, en medio de un oleaje de antenas.

Me he bajado de casi todos los autobuses en marcha para medir mejor mi sombra y he seguido, casi a tientas, la madeja de plata en el laberinto de las calles, desde donde las pajaritas de papel y las aguanieves parten, cada primavera, hacia el nido de los encuentros y las despedidas.

El frágil pensamiento de los hombres –dicen los que entienden de estas inclemencias– se refleja en la profundidad clara de los azogues, en los espejos de las alcobas y en los bancos en soledad de los jardines y en las frías estatuas de las glorietas.

Pero el pensamiento frágil, que crece como crece la mañana bajo esta lluvia, se refleja también en los espacios vacíos,
en los caserones ocupados o a través del pálpito en las miradas,
y en la vejez de las arrugas, y en la infancia
y en nuestra tenacidad
sin límites.

Como en una gran ráfaga de vida –en continuo sobresalto–,
han ido apareciendo ante la claridad de mis lentes
las farolas entre la niebla,
los zapatos desdibujados sobre las alcantarillas,

los representantes de fármacos con sus trajes y sus maletines colmados de
vacunas impecables,
aquello que nunca fue noticia en los diarios,
los péndulos de las relojerías y las esquelas,
el poco fuego de la luz del sol a estas horas de la mañana bajo los para-
guas,
el calor naranja de las bombonas de butano,
el recortable de las murallas sobre un cielo de zinc,
las tiendas de moda y las bufandas
y los trajes de neopreno
para bucear
por los amaneceres añiles de tus ojos,
el aroma acrobático del café a la vuelta de las cuatro esquinas,
el sonido, al rojo vivo, del claxon de un coche metalizado
que se pierde fugaz,
bajo el percal de la inocencia.

Y me ha venido ahora, de súbito, a esta cabeza mía,
que no hace tanto tiempo,
por los andenes de nuestros corazones abiertos como palomas,
desfilaron
melancólicos niños acribillados
por el sarampión de los kaláshnikov,
mujeres que esperaban el grano maduro de la misericordia
mostrando sus pechos hinchados de ausencia
ante las carboneras de la fragilidad,
pasarelas de hierro transitadas para alcanzar –a regañadientes–
una palabra de comprensión,
puertas que no se cerraron nunca y candados que deberían ser abiertos,
rostros amarillos como el cerumen junto a las tapias,
cuerpos enjutos,

mofletes cual manzanas muertas
para la celebración de la derrota,
loros sobre el hombro lírico del silencio,
pulmones enfermos por haber olvidado
la fría pureza del aire,
la tortuga perdida en medio de un bosque de hadas,
el caracol y la luciérnaga en el muro verde de la niñez,
el borreguito blanco,
el bombín y los once palos de ciego,
la lechuza del arca,
el lagarto enjabonado y tendido al mediodía sobre la losa,
la muda puesta a secar
bajo la música de los gramófonos,
las máquinas expendedoras de chicles de colores y bengalas,
el sastrecillo valiente,
un río luminoso de flores blancas y una isla…

Así, he llegado a comprender que lo que algunos llaman el limbo mágico del lenguaje, la tahona donde se amasan las palabras, es un lugar habitado por ángeles y unicornios y narvales y papagayos de cualquier condición y cordura.

Sigue cayendo la lluvia sin desconsuelo sobre los tejados de la ciudad y sobre el pavimento de las avenidas, y sobre mi sombrero de paño azul, pero los tejados y las aceras y las lunas de los escaparates y el ánimo siguen mostrándose ante mis ojos, aunque entre nubes, con una transparencia que me deslumbra.

Siempre recordaré esta estación fría,
este invierno desapacible y lluvioso como pocos inviernos
hemos padecido en los últimos años.

La escritura, a veces, como la lentitud del paso de las estaciones o la visita inoportuna del sufrimiento, se me antoja cuesta arriba, y otras veces, soportable, a duras penas.

Hoy me he levantado muy temprano.
Me he puesto los lentes,
que quizás sean como las lentes de cualquiera de mis vecinos.
Me he sentado en el sillón, frente al único ventanal, y he contemplado en silencio, en el más rotundo de los silencios,
todas estas cosas.

La ciudad estalla limpia ante mis ojos.

El tráfico no deja de rodar por mi cabeza.

VERANO

[Km. 15, N-110, paraje hoy desaparecido
–Valle del Jerte–, 1973.]

Cuando niños, abríamos los aspersores verdes de los prados en la parte alta del río. Allí estaban las hélices, las mariposas húmedas de todos los deseos, las libélulas de toda felicidad, el chisporrotear del agua de todos los manantiales y la dinamo que encendía todo lo pequeño que nace y crece y persevera con ahínco en los amaneceres recónditos del amor. Allí estaba, a ciencia cierta, el azar de todos los tréboles y el rubor adolescente de las amapolas
en un mar
enrojecido de verdes y amarillos
de esperanza.

VIOLETTE

24-12-1958 / 23-1-1959
[Cementerio Inglés de Málaga]
…ce que vivent les violettes.

Con la certeza de cualquier hombre que guarda en su memoria la belleza de un rabo de nube o un

[ala de mosca,

os digo
que deseo que la poesía sea el patio encalado de la casa donde el lenguaje salte a la comba,
que la poesía sea el aire purificador de la danza del trompo con su aguijón de pájaro,
que la poesía sea el cincel sutil del cantero en el postigo de la luna para colgar el taparrabo de Lucifer o el sombrero amarillo del hombre que cuida de nuestro jardín y de su cáncer.

Os lo digo
para que ningún alfiler de luz caiga en el costurero hondo de las sombras, para que nada, nada de lo que no deba ser olvidado, se desmorone como se desmorona el amor bajo un cielo cubierto de arena

[o la brevedad de una violeta

en una pequeña tumba
junto al mar.

Puntos de vista



JAVIER GATO

Metapoesía y estética

[Julio César GALÁN, *Un adiós abierto*, Valencia: Pre-Textos, 2023].

Julio César Galán (Cáceres, 1978) se erige en nuestro panorama poético nacional como una figura señera pero singular y compleja. A lo largo de toda su obra coexisten, de forma deliberada y programática, su ortónimo con el de diversos heterónimos (Luis Yarza, Pablo Gaudet, Jimena Alba), característica que es teorizada en su ensayo *Correos a los editores* (2021) como una puesta en práctica de la llamada «poesía de la otredad». Si la identidad cerrada y lineal de la figura del autor ha actuado tradicionalmente como un signo de autoridad y de clausura del sentido, el uso de heterónimos debilita la figura de un emisor único, el cual queda despersonalizado frente a una polifonía textual. Esta técnica literaria se vincula íntimamente con el concepto de «desfiguración» de la identidad planteado por el poeta en su obra teórica.

Un adiós abierto, publicado por Pre-Textos en 2023, se enmarca dentro de la fase de madurez de Julio César Galán, que empieza, como ya se observó en una reseña anterior, a partir sobre todo del libro *Inclinación al envés* (2014). El mismo título refleja ya una paradoja que va a definir todo el poemario: si «adiós» implica clausura, fin, separación definitiva, «abierto» supone una revocación inmediata. Esta tensión produce, así pues, una anticlausura del sentido, en relación con el ejercicio metapoético desarrollado a lo largo del libro en el que la fragmentación desmantela toda posibilidad de finalización. *Un adiós abierto* elabora una estructura que prioriza la exposición de su creación desde el momento en que el tema principal del libro es el mismo proceso de su escritura. Una lectura de esta obra requiere centrarse no tanto en lo que se dice, sino en cómo se va estructurando el propio decir.



Si la semiótica nos enseña que todo discurso literario es inherentemente abierto y dialéctico, Galán radicaliza esta apertura y la lleva al extremo de la inestabilidad a través de versos intencionadamente incompletos y fragmentarios cuyo sentido nunca queda cerrado, sino que fluye, deviene. Nos hallamos ante un libro que supone un estimulante desafío para el crítico (como todas las obras maestras de la literatura que en el mundo han sido), que exige al lector una participación activa en la construcción del sentido del texto, el cual no se halla en su estado definitivo.

La idea teórica sobre la que fundamenta *Un adiós abierto* de Julio César Galán es el lema de la poesía especular: «el proceso es el fin». Este principio supone que el fin estético del poema no se halla en dejar una obra *bien acabada*, sino en dejar testimonio del proceso de elaboración. Dicha idea se enmarca dentro de la teoría poética denomina-da por el autor «poesía *non finita*», una poesía que se construye por medio de reescrituras. El texto *final* nunca lo es del todo, pues se halla en un estado provisional, de borrador

con correcciones y tachaduras, que destruye la ilusión del poema pulido y autosuficiente. La motivación que subyace a esta exposición del proceso de escritura y de la fluidez de esta no sería otra que un rechazo explícito a la literatura comercial, con sus obras redondas, narrativas, fáciles, «de línea clara», pero también a la mismísima concepción tradicional de la obra literaria como un texto pulido y con un sentido cerrado y definitivo. Desde estas páginas clama Julio César Galán contra el poema entendido como bien de consumo fácil y pasivamente digerible, abogando por entenderlo más bien como un campo de fuerzas en constante movimiento, imposibles de ser clausuradas.

La estructura de *Un adiós abierto* se rige por el concepto deleuziano de «rizoma», el cual niega la jerarquía y la linealidad para favorecer las conexiones múltiples entre signos, que se encuentran estratificados y yuxtapuestos: el poema «I», por ejemplo, se organiza en secciones con sus títulos que, más que partes de un todo, parecen estratos de pensamiento que van yuxtaponiéndose, fragmentos de reflexiones metapoéticas que van dándose cita en el fluir del poema pero sin llegar a modelar un discurso poético cohesivo, pues este queda roto y dando impresión de inestabilidad. Todo ello es expresión de dos conceptos clave en la poética de Galán que iluminan todo el libro: la intrapoesía (o la poética hecha poesía) y la metapoesía (o la reflexión del poema sobre su propio proceso de creación).

Recurriendo a Jakobson, diremos que los poemas de *Un adiós abierto* sustituyen el predominio de las funciones referencial y emotiva por un predominio no ya de la función poética, sino especialmente de la metalingüística: el poema se convierte en un comentario continuo sobre el código en sí mismo, poniendo de manifiesto que el propio acto de escritura, con sus correcciones y reflexiones sobre cómo decir, importa tanto como lo que se dice o desea decir. La constante autorreferencia obliga al lector a no perder nunca de vista que el poema es la construcción de un lenguaje que se está llevando a cabo ante sus ojos en tiempo real.

Temáticamente, *Un adiós abierto* plantea la experiencia existencial de la pérdida: la despedida, la ausencia, la memoria, la confrontación del dolor. Sin embargo, no nos hallamos ante una simple elegía, sino ante una reflexión sobre cómo la forma de la expresión («abierta») determina la forma del contenido (el «adiós»). Como quedó apuntado al inicio, la paradoja del título subvierte la idea tradicional de duelo: decir adiós es reconocer un punto final y una clausura, pero estos quedan negados por el carácter «abierto» del «adiós» porque la ausencia de esa despedida se concibe como un evento de múltiples interpretaciones y significados. Aunque el duelo tenga sus fases, la herida provocada por la ausencia deja cicatrices permanentes, siendo la nostalgia «*non finita*», como esta poesía. Todo poema en este libro actuaría como símbolo de una herida abierta que se niega a cicatrizar y a buscar la catarsis o la reconciliación emocional; este sentimiento es la causa de la fragmentariedad e inacabamiento de los poemas, en los cuales la carencia (de sentido y de la persona ausente) nunca desemboca en una conclusión.

Como ciertas piezas teatrales que rompen la cuarta pared desde hace un siglo, el yo lírico interpela en ocasiones directamente al lector para acabar con su tradicional actitud de receptor pasivo y convertirlo en un cocreador del sentido del poema: «lector silba muy fuerte a ver si… si… a ver si se despiertan los pájaros y abren lentamente tus ojillos y nos devuelven al ahora». El texto no puede ser leído sin antes haber sido ejecutado,

performado por el lector. Por otro lado, las funciones metalingüística y apelativa tiran de la función fática (la cual consiste en asegurar que el canal esté abierto) cuando se hace referencia explícita al libro como objeto y al mismo acto de lectura y se indica al lector: «Intenta rascarle con una mano y pasar con otra la página», «pasamos página». El canal pasa a formar parte del mensaje, obligando al lector a reconocer la naturaleza artificial del texto.

Especialmente importantes son los textos puestos entre paréntesis en *Un adiós abierto*, que funcionan como acotaciones, notas al margen o incluso como residuos del proceso de corrección, formando así un paratexto interno que cuestiona la autoridad del texto principal. Estos textos entre paréntesis pueden contener descripciones concretas de un escenario de pérdida, pero el hecho de que formen parte de un paratexto subraya ya la naturaleza «*non finita*», provisional de unos poemas que están en continua reedición porque, al fin y al cabo, «el proceso es el fin».



Encontramos en *Un adiós abierto* multitud de imágenes alusivas al sufrimiento y la fragilidad, como la «Figura de pebolo de la fragilidad hundido» (símguaje ante la experiencia del dolor) y las «goteras de la enfermedad» (que también son «goteras», grietas en la sintaxis y en la temática). La ausencia queda expresada no mediante figuras abstractas sino, muy contrariamente, por la descripción de objetos y escenas cotidianas que evocan un pasado irrecuperable. Así, el poema «I» ofrece una descripción entre paréntesis que parece capturar una escena concreta, o más bien el recuerdo de esa escena. La «silla de plástico mal pintada» y la «terraza con macetas sin plantas» simbolizan claramente una realidad deteriorada y una ausencia de algo que se ha perdido pero que se resisten a su disolución. Por otro lado, el humo del cigarro y las «arras desaparecidas en el aire isleño» simbolizan la evanescencia y la disolución del vínculo amoroso. La ausencia, en definitiva, se expresa precisamente por medio de una presencia de objetos en desintegración. Centrémonos también en el fragmento poético que empieza «Y abro la mano para confirmar…». Nos hallamos ante una larga cadena de subordinaciones y yuxtaposiciones sin punto final, simulando una corriente de consciencia. En esta *no finitud* de la oración cada cláusula, cada signo apuntan a una cláusula o signo siguientes, en una continua fuga que ejemplifica el concepto de rizoma.

Otra característica de la imaginería de *Un Adiós Abierto* es la yuxtaposición de símbolos opuestos o discordantes como los cuervos (muerte, mal augurio) y los vencejos (luminosidad, rapidez, vida). El conocimiento («saber mejor del día») se obtiene curiosamente mediante la intervención de aves de mal agüero, cuyo vuelo rasante «raja la página del aire» del mismo modo que el ojo cortado en *Un perro andaluz* de Buñuel abre la

mirada a la revelación de la realidad. Este conocimiento se filtra a través de los «ojos del vencejo», es decir: la revelación se produce por la observación de lo efímero. Otras imágenes discordantes son la del arpa (música, armonía) de los rayos (destrucción), símbolo de la violencia con que irrumpe la belleza; y la ya aludida revelación, de carácter traumático, que tiene lugar «tras las goteras de la enfermedad». Encontramos también «gaviotas interiores», símbolo que indica que la esperanza y la guía en el viaje por el movimiento constante del mar representados por la gaviota no proceden de un destino externo, sino de la conciencia, la subjetividad o la memoria, las cuales son las que trazan el camino.

Este cierre, que no es un final sino una dirección, confirma «lo abierto» del horizonte. El concepto de utopía en Julio César Galán refleja una tensión constante entre el mandato social (la necesidad de un final, de la sanación del duelo) y la posibilidad subjetiva de ser. El «adiós abierto» se convierte en una metáfora de esta búsqueda de un futuro que no está determinado.

La escritura de Julio César Galán ha sido definida por Carlos Alcorta como «una anomalía en el panorama poético actual». El texto se niega rotundamente a cumplir la función referencial e incluso la poética tal como se la ha entendido tradicionalmente, enfocándose en las funciones metalingüística, apelativa y fática como ya se ha comentado. Consecuencia de ello es un libro cuyo valor no radica en referir exterioridades, sino en el acto de comunicación y de construcción textual que lleva a cabo. La escritura rizomática de *Un adiós abierto* niega la tiranía del significado único al que tan acostumbrado está el lector no especializado, al que se ha enseñado cuando estaba en el instituto que comprender un poema pasa por desentrañar una adivinanza con una sola solución. Nada más lejos de la naturaleza inestable de este lenguaje poético, reflejo de la ausencia y del dolor, estados en los que certeza es imposible y la única forma de representar la falta es por medio de la fragmentación constante. Si *Un adiós abierto* es un libro anómalo en mitad de un océano de confesiones no pedidas y claridades ramplonas se debe a que nos invita a habitar la incertidumbre y a abrazar la posibilidad infinita del sentido.

SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN

Dolor fantasma de La Habana

[Alexander SELIMOV, *Dolor fantasma de La Habana*, Newark, Delaware: Ibero American Literary Society, 2025].

Con permiso del añorado Umberto Eco, que afirmaba que la traducción es la lengua de Europa, creo que en realidad la traducción es la lengua del mundo. Y no solo porque la mayoría de las obras de la literatura universal que leemos (*La Odisea y La Ilíada*, de Homero, *Antígona y Edipo Rey*, de Sófocles, *La Eneida*, de Virgilio, y *Las Metamorfosis*, de Ovidio, *Las confesiones*, de san Agustín, y *La Divina Comedia*, de Dante, *Hamlet*, de Shakespeare), las conocemos por medio de traducciones.

Como ha indicado Juan Malpartida en *El mundo como ensayo* (Acantilado, 2025, pp. 425-426): «Traducir es el acto de trasladar o convertir unos contenidos de un lenguaje a otro; y, en este sentido figurado, es toda interpretación [...]. Todos traducimos al

explicar una frase o un suceso, no solo se traduce de una lengua a otra, sino que toda lengua no hace sino traducirse, porque el fundamento dinámico y cultural de la pluralidad de las lenguas es que sean insuficientes en su relación con aquello que designan». No terminamos de expresar las cosas. Estamos siempre balbuceando el mundo. No hay diccionario perfecto; si existiera, no tendríamos que pensar. Incluso leer es como traducir, tesis que defendió Gadamer, que elevó la hermenéutica metodológica del siglo XIX a categoría ontológica en el XX: no solo interpretamos durante la lectura de libros, también estamos continuamente interpretando eso que llamamos realidad.

Es dudoso que el mundo tenga un fin más allá de la vida y del que los seres humanos seamos capaces de dotarle en medio de tanto sin sentido. El mundo está ahí, no diré para ser leído, pero si no lo leemos, si no lo traducimos, si no lo interpretamos, además de resultar más ininteligible y absurdo, sería imposible actuar con cierta prudencia y sabiduría, aspectos prácticos para los que se requiere la máxima comprensión y conocimiento.



Y gracias al arte y la literatura, descubrimos que lo que nosotros creíamos que solo sentíamos o pensábamos nosotros, también lo sienten y piensan otros: «nuestra voz en otras voces, que con nosotros han de morir», pues nos ayudan a expresar lo que somos. Leer, al igual que traducir, es una experiencia solitaria y solidaria. Esta comprensión de sí a través de los otros nos abraza y cura. Y así vamos descubriendo que no estamos solos en el mundo es nuestro, aunque nada do, aunque lo estemos; que todo sea para siempre.

Octavio Paz lo expresó de forma clarividente: «Cada poesía es una lectura de la realidad, esta lectura es una traducción que transforma la poesía del poeta en la poesía del lector». Quería comenzar con un elogio de la traducción porque Alexander Selimov lo es desde múltiples perspectivas, en el sentido más abarcador que quepa imaginar: como lector, como profesor, como traductor, como poeta, como cantautor… No es fortuito, pues, que haya declarado: «La traducción ocupa un lugar central en mi forma de vivir y crear». Se diría que como poeta traduce las sensaciones de la realidad a una cadencia de palabras con las que nos asomamos al mundo de otra manera; como traductor, ha logrado que las palabras de diversas lenguas se trasladen a otras y, a pesar de nuestras irreductibles diferencias lingüísticas, culturales y personales, reconozcamos un fondo humano común y universal.

Tras audaces metáforas («aduanas semánticas»; «Afuera: el aguacero cubano/ taconea su Morse en los cristales (…) El significado migra/ entre alfabetos de abedules y palmeras»), en «Entre gramáticas» escribe irónicamente a modo de epifonema: «Suspendido entre gramáticas opuestas/ Moscú y La Habana conversan/ en los pasillos de mi corteza prefrontal/ en un idioma que nadie ha documentado». En *Investigaciones filosóficas* Wittgenstein sostuvo que la lengua, al ser una praxis social, es inevitablemente social, lo que por un lado es cierto y cumple su función principal, la comunicación;

pero, por otro lado, ¿cómo se regeneran las lenguas, cómo evolucionan y se transforman? Sin ciertas dosis de subjetividad la creación también resulta inconcebible.

Alexander Selimov piensa que «las lenguas configuran modos distintos de habitar el mundo, pero no lo determinan de manera absoluta». Lo que le ha enseñado este tránsito entre gramáticas es que existe un fondo humano común –hecho de afectos, pérdidas, alegrías– que trasciende las diferencias lingüísticas. Su decisión de escribir este libro en español refleja precisamente eso: sus experiencias más hondas de felicidad fueron vividas y asimiladas en el mundo hispanohablante, y solo en esa lengua podían encontrar su expresión justa.



Fruto, pues, de sus vivencias como traductor en La Habana desde 1986 a 1989, el poemario *Dolor fantasma de La Habana* es un conjunto de poemas donde reconstruye su experiencia pasada al ritmo de la poesía. Se abre con una significativa cita de Kavafis: «No hallarás otra tierra ni otro mar. La ciudad irá en ti siempre». ¿Acaso apunta a lo allí vivido y a su voluntad de esclarecer y esculpir por medio de la palabra esas experiencias? «Los verdaderos paraísos, escribió Proust, son los paraísos perdidos». Parafraseándolo, escribió María Zambrano que «todo el que hace una confesión es en espera de recobrar algún paraíso perdido». El poemario, que tiene como hilo conductor vivencias en la capital de Cuba, que actúa como correlato objetivo de su vida, son postales con un estilo y una estructura recurrente: descripciones regidas por la precisión y la economía de lenguaje que concluyen con un epifonema a modo de aprendizaje y conocimiento. Sin descuidar en ningún momento el lenguaje, a lo largo de todo el poemario vislumbramos una crítica a la situación económica, política y material que atraviesa Cuba, pero esa denuncia es acaso más sutil gracias a que prevalece, victorioso, el amor, que todo lo canta y lo afirma. Recordemos de nuevo a Octavio Paz: toda creación contiene crítica y toda crítica, creación.

En «Radio reloj» consigue con aliteraciones e imágenes una reveladora estampa de La Habana que conjuga a la vez la dicha de vivir y la pobreza. Esta ambivalencia es relativamente recurrente en el poemario, de manera que a mi juicio desempeña otro papel medular. Así, en «La Habana tercia» leemos:

> La Habana sigue
> medio muerta, medio vida,
> tercamente hermosa.
> La brisa no lava los pecados,
> pero los enfría un rato;

y un rato, aquí,
es todo lo que tenemos.

Tanto el poema que le da título al libro como otros –pienso en «Puente de Hierro», símbolo de lo que pudo ser y no fue la vida– hablan del dolor, de la ambivalencia del dolor que, si por un lado rechazamos, por otro lo necesitamos, como si solo nos sintiéramos vivos bajo su sombra, como si lo prefiriéramos antes que la nada, el olvido. Alexander Selimov distingue diferentes tipos de dolor: uno, que proviene del romanticismo que se expresa para resaltar el yo del poeta, un dolor exhibido.

> Otro dolor es el vacío, la abulia que nace de la sensación de fracaso, como el que manifiesta Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia*, de Baroja, quien a pesar de todo lo aprendido no logra salvar a los seres que más quiere –ni a su hermano, ni a Lulú, ni a su hijo– y acaba destruido por esa impotencia.
>
> Pero el dolor fantasma es otra cosa. Un soldado que ha pisado una mina antipersonal me contó una vez que en sueños le duelen los dedos del pie que ya no tiene. Es un dolor involuntario, presente, que nace de la memoria de haber tenido algo que ya no se tiene. El dolor del que hablo en este poemario es de esa naturaleza: el dolor de haber tenido que abandonar un lugar donde, a pesar de todas las carencias, fui feliz como nunca antes lo había sido. No es un dolor buscado ni preferido, sino el precio inevitable de haber conocido una dicha que no pude conservar. En ese sentido, el *dolor fantasma* del título alude a algo que ya no está pero sigue sintiéndose –como el miembro amputado que aún duele. Pero sigue, y me vuelve en los sueños: veo las mismas calles, a los amigos jóvenes –algunos ya no están–, y aquella sensación de estar allí, en aquel instante. De eso está hecho este libro,

confiesa Alexander Selimov.

«La lluvia y el cine» es una breve historia de casi amor interrumpido, pero como señaló Rilke, quizá «solo los amores frustrados perduran». «Desde el muro» es una metáfora de las historias sin fin, inconclusas. ¿Acaso la vida no nos abandona siempre en algún lugar de lo inacabado (Rilke)? En «Si Alberti volviera» mantiene un diálogo intertextual con el autor de *Recuerdos de lo vivo lejano*. Conoce extraordinariamente la literatura hispanoamericana: en el poemario *Desafío* mantuvo otro diálogo intertextual en forma de contrapunto con Neruda: su poema «Me gusta cuando hablas…» dialoga con el célebre «Me gustas cuando callas…», invirtiendo el silencio en palabra.

Siguiendo a uno de sus maestros, Northrop Frye, que afirmaba que «todo poema procede de otro poema», el prestigioso crítico norteamericano Harold Bloom desarrolló su teoría de la ansiedad de las influencias. Leemos traduciendo a los otros que admiramos e interpretamos desde nuestro horizonte histórico y vital.

¿Dónde encuentra Alexander Selimov La Habana? En cualquier rincón, a pesar de que, como señala en el poema con el mismo título: «Estás tan lejos/ que a veces no sé si te recuerdo/ o te estoy inventando». Tal vez ambas cosas: recordar es también una forma de hacer presente, de seguir soñando y, en este sentido, de inventar, de transfigurar. Precisamente en La Habana descubrió la poesía, él, que hasta entonces cantaba:

> Hay un momento fundacional que conecta ambas formas en mi trayectoria. El primer poema que escribí en español fue en Cuba, en 1987, dedicado a Alfonsina Storni. Estaba en el Rincón del Filin, un bar habanero dedicado al *filin* –ese género nacido del bolero con elementos de *jazz*. Esa noche cantaba César Portillo de la Luz, y su versión de *Alfonsina y el mar* me inspiró el poema. No es casual que la poesía me llegara a través de la canción.

> Creo que existe una relación profunda entre la canción de autor y la poesía: ambas buscan lo mismo –la comunión emocional con el otro a través del verso, el ritmo y la imagen. Pero la canción de autor tiene en su arsenal una herramienta extra: la melodía y la instrumentación, que permiten conectar con el auditorio a un nivel que trasciende lo puramente intelectual: activa la emoción, la memoria y la sensación física, todo aquello que podríamos llamar un nivel psicofisiológico. La palabra cantada entra por vías que la palabra leída no siempre alcanza. Al mismo tiempo, la canción muchas veces no puede reproducir un poema en toda su complejidad, porque tiene que mantener una estructura específica que frecuentemente incluye repetición y tiene limitaciones de extensión. La poesía escrita, en cambio, exige del lector una complicidad más silenciosa, más íntima, pero goza de mayor libertad formal para desarrollar la complejidad del pensamiento y la imagen.

Con ambas, música y poesía, se canta y se cuenta, se celebra y se afirma lo vivido y lo soñado.

EDUARDO MOGA

El deseo a contraluz

[Silvia RINS, *Follar por amor, amar por placer*, Madrid: Los Papeles de Brighton, 2026].

¿Qué es lo que nos encontramos nada más empezar a leer *Follar por amor, amar por placer*, este tratado amoroso, este *ars amandi* iconoclasta que acaba de publicar Silvia Rins (Barcelona, 1971)? Pues una parodia erótica del Padre Nuestro y del Ave María, que configura una nueva versión de la figura de la «mujer fatal», y, algo después, otra del Credo: una operación burlesca que entronca con la tradición literaria de la divinización del amor. También hallamos recreaciones caricaturescas de Pablo Neruda, a quien muchos han tenido por otra figura divina: «Me gustas cuando hablas» es el título del segundo poema del libro, y también un verso de «*Now and then*», que subvierte el «me gustas cuando callas» del célebre poema XV de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Estas constataciones revelan uno de los rasgos principales, si no el principal, de la poesía de Silvia Rins: su gusto por la heterodoxia, por el quebrantamiento de lo previsible, por darle la vuelta a todo. Lo volvemos a comprobar con el poema «La voz a ti no debida», cuyo título juega con el de uno de los libros capitales de la poesía amorosa española contemporánea, *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, integrado en una famosa trilogía junto con *Razón de ser* y *Largo lamento*. Silvia Rins juega –hace malabarismos, podríamos decir– con los tópicos, con los arquetipos, casi siempre para subvertirlos: ya hemos visto cómo aborda a la *femme fatale*; hace lo mismo con Circe, la hechicera de *La odisea*, en el poema «En los brazos de Circe»: «Ser tu cerdo, cariño. Ser tu cerdo es lo sublime»; y también: «Mejor vivir glorioso como un cerdo que solo como un hombre». Su afán lúdico-satírico se manifiesta asimismo en las paronomasias: «Lates tú, vívida, vivaz, viva, rediviva», leemos en «Me gustas cuando callas».

La ironía, el distanciamiento posmoderno que abjura de lugares comunes y discursos establecidos (aunque él mismo sea otro discurso establecido) es constante. *Follar por amor…* es –y esto es algo que puede decirse de pocos libros de poesía– un libro divertido, como comprobamos en «La forma del universo» o en «OMG», cuyo título esconde otra broma: es el acrónimo del inglés *Oh, my God*, una exclamación frecuente en los momentos

álgidos de la relación sexual. Esta ironía se nutre de una casi omnipresente intertextualidad: en «*Safe word*» nos encontramos a los místicos –Juan de Yepes, Teresa de Ávila–; en «Prefiero no hacerlo», la célebre réplica de *Bartleby, el escribiente*, el personaje de Melville, a su jefe latoso; en «La voz a ti no debida» e «Inabandonable», sendas enumeraciones de referentes literarios, desde los rayos de luna de Bécquer a las putas de Bukowski en el primero, o Alejandra Pizarnik y Foster Wallace en el segundo; en otros poemas, como «Albada», «Jarcha» o «Haiku», ejemplos de composiciones clásicas de diversas tradiciones literarias (trovadoresca, hispano-arábiga o japonesa), todas referidas al amor: la albada como lamento por la llegada de la mañana (o del marido) y el fin de la noche de pasión, la jarcha como expresión de una voz femenina anhelante o estremecida de amor, y el haiku como plasmación de la conmovedora respuesta que Dámaso Alonso, aquejado de alzheimer, le dio a su mujer, Eulalia Galvarriato: «No sé quién eres, pero sé que te he querido mucho». En «Charles Bovary», en fin, el poema es un monólogo fantasmal con su marido, de Emma Bovary, la protagonista de *Madame Bovary*, de Flaubert.



Esta intertextualidad abarca también el cine, otro de los grandes focos de interés de Silvia Rins, y el primero al que se dedicó creativamente: *La pasión en el cine* fue su primer libro, en 2002. Quizá influida por esta querencia cinematográfica, su poesía resulta eminentemente visual, gráfica, plástica: contiene escenas, narra sucesos, proyecta imágenes, como puede comprobarse, especialmente, en algunos poemas como «Parábola de Cupido y el tiempo» o «Música de las esferas».

La parodia, el juego, la subversión, las referencias cruzadas, el humor, todos estos elementos tan definitorios de *Follar por amor…*, responden a una concepción vanguardista de la literatura, a una voluntad experimental, de indagación y cambio. Este sentido rupturista, transgresor, se materializa en la descomposición final de «*Safe word*», en la mezcla posmoderna de asuntos y referentes de «En progresión geométrica» y en el vibrante poema último, «Silabario», donde conviven armoniosamente –y esto es lo sorprendente– la yuxtaposición, la enumeración, la exhortación y la elipsis. También a esta visión *otra* de la literatura, de los caminos y efectos que puede (o debe) producir la poesía, cabe atribuir un cierto feísmo, o tremendismo, que se aprecia en numerosos poemas, como «*Safe word*», donde se habla de los «señoros que jamás han sido penetrados con un arnés» y de los besos y esputos del amante; u «Oda a los calzoncillos», en el que la poeta confiesa el cambio de actitud que ha experimentado ante la antaño odiosa costumbre de su amado de dejar los calzoncillos sucios en el suelo del baño, «junto a los calcetines de deporte desparejados y la camiseta sudada hecha un boñigo», que han pasado a ser «la prueba palpable de otro ser humano invadiendo con feliz y resoluta inconsciencia el impecable hastío que pudo ser mi vida»; o «Maldito deseo», donde Silvia Rins revela, quizá para consternación de algunos, que cree «en la quintaesencia de [los] pedos» del amado.

Este feísmo está emparentado con el uso de un lenguaje no solo coloquial o vulgar, sino en ocasiones soez, que, como contrapartida de su aspereza, aporta claridad, desde luego, y fe en el idioma: la convicción de que las palabras están para usarse, para designar, sin eufemismos ni circunloquios, aquello a lo que sirven (o que crean). Silvia Rins habla, sin pestañear, aunque acaso sonriendo, de culos, pollas, vergas, vulvas y, ya en el título –donde términos así no suelen figurar–, como un bofetón léxico, de «follar».

La palabra «follar», por cierto, que uno creía que solo significaba una cosa, tiene, en cambio, según el DRAE, las siguientes acepciones: soplar con el fuelle; soltar una ventosidad sin ruido (ambas del latín *follis*, 'fuelle'); formar o componer en hojas algo (del latín *folium*, 'hoja'); hollar (desusado); talar o destruir (desusado); y, por fin, practicar el coito (vulgar y también del latín *follis*). Esta última acepción, que es, obviamente, la que utiliza Silvia Rins, proviene del latín vulgar *follicare*, 'usar el fuelle', que pasó a significar resollar o jadear, haciendo referencia al sonido y al movimiento rítmico del aparato, desde donde, por semejanza funcional, se asoció figurativamente con el acto sexual. «Follar» es, pues, en rigor, una metáfora, lo que no lo hace inadecuado para figurar en un libro de versos como este.

No hay que ser un lince para concluir que un poemario que incluye la palabra «follar» en el título muy probablemente tenga un carácter erótico. Y en efecto, en el libro encontramos múltiples expresiones del deseo, también de diferente forma y condición (porque el deseo no es un monolito, una fuerza única, sino plural, multifacético): «Divina canción» incorpora un catálogo paródico de actividades sexuales, «Nuestros no besos» ensalza el beso negro, «Camino de perfección» considera una prueba de perfección «masturbarse a la salud de la pareja» y, en fin, en «Otra manera de morir» se expresa el deseo de fallecer «tocando una verga erguida/ o un fragante clítoris./ Mejor, una tenaz polla/ en cada una de mis manos». Hay hasta una oda al falo, «Faloforia», de la que no recuerdo muchos ejemplos en la literatura universal escritos por mujeres (sí por hombres, lo que parece confirmar que el pene es más importante para el hombre que para la mujer), además de la ya mencionada oda a los calzoncillos.



Hay un rasgo particular en el deseo cantado por Silvia Rins que se me antoja esencial. El deseo es un, quizá *el* motor del amor (y del ser), y recibe toda suerte de parabienes en el libro: se lo ensalza –y reclama– en numerosos poemas del libro, y en «Prefiero no hacerlo» hasta se canta su limpia suciedad, recordándonos que es limítrofe con la repugnancia («lo más pringoso y tangible: besos, caricias, sudores, saliva, coitos»). Pero la poeta no oculta su reverso, esto es, la fatiga de la carne, la corrosión de la rutina, el resquebrajamiento de la pasión. Esa voluntad de darle la vuelta a todo, de subvertir nues-

tra visión adocenada, asentada en tópicos y absolutos (contra los que se manifiesta expresamente la poeta en su iluminador prólogo: «Advierto en estos poemas una desconfianza hacia los absolutos –el éxtasis perpetuo, la pasión sin desgaste, la fidelidad como credo o la irreverencia hecha espectáculo– y una atención persistente en lo que sigue en pie cuando esas ficciones se erosionan»), que anima al poemario, opera también con el deseo y el amor, si es que son cosas diferentes. Así, en «Rescoldos» se reconoce el decaer de la lascivia; en «Inventario octosilábico» se admite igualmente que «la lujuria desbordada ha perdido magnitud» y se reivindica el «infame amor tranquilo», ese sentimiento apaciguado por los años, libre de la feroz mordedura del deseo; y en «Los invencibles» se anticipa, con ternura, con sobriedad, el envejecer del amor. Hay, incluso, una suerte de refutación del deseo en «Maldito deseo»: «Descreo de ti, maldito deseo,/ viejo y lúbrico tirano, ladrón/ de cuerpos y de almas. Cómo te odio», y una conmovedora recreación del «amor constante más allá de la muerte» quevediano en «El misterio de la palabra tibia»: «Porque sé que en otra vida/ volveré a encontrar en cada caricia,/ amor mío./ Aunque no te recuerde».

La falta de adecuación a lo que podemos considerar «clasicismo» lleva a Silvia Rins a utilizar diversas, múltiples formas en el libro: el poema versal, el poema enumerativo, el poema en prosa, el verso blanco (hay un «Inventario octosilábico» y un curioso soneto en versos de catorce sílabas, pero no alejandrinos: «La forma del universo») y los poemas hiperbreves (de tres, cuatro o cinco sílabas, la jarcha, el haikú), algunos de los cuales *salen* de los poemas más extensos que los preceden. Y es interesante comprobar, por último, que el yo lírico no se corresponde automática ni necesariamente con el yo de Silvia Rins Salazar: en muchos poemas adopta una voz masculina, como si quien nos hablase fuera un hombre.

MOISÉS GALINDO

Poder y sumisión

[Toni MONTESINOS, *Mandar y obedecer*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2026].

En sus más de 300 páginas, *Mandar y obedecer* de Toni Montesinos pasa revista a este binomio asociado al poder en los diferentes ámbitos del lenguaje, la política, la historia, el arte, la filosofía, o lo social. Y desde el prólogo, consciente de cómo sus tentáculos penetran –y fagocitan muchas veces– todas las esferas al amparo de nuestro creciente individualismo y pasividad ante las injusticias, sintetiza lo que será nuclear en el libro: «El poder es jerarquía. Ahí radica todo para entender la esencia de la vida en sociedad: una lucha por la hegemonía y la supremacía, mezclada con la imposición de una serie de prohibiciones y la cesión de ciertas libertades». Una idea que examina en la utilización del lenguaje; en materias como la discriminación o la resistencia; conceptos como la fe y el ego; o en la opacidad e invisibilidad asociada al poder. Para desarrollar su tesis, Toni Montesinos acude a la historia, el periodismo, internet, el cine, la literatura, o la filosofía, recopilando todo tipo de ejemplos y datos que demuestran la connivencia entre dominio y sumisión. En relación al lenguaje, por ejemplo, el papel ejercido históricamente por la

propaganda –cuyo apogeo se materializó en el nazismo de la mano de Goebbels–, y dentro de ella, la utilización discriminatoria de lo que un día se denominó la «Leyenda Negra» de España, que el Reino Unido diseñó y exportó con el fin de debilitar a su competidor, y mostrarse como la nueva y gran potencia dominadora del mundo. Por lo que hace al examen de las desigualdades sociales, el autor se fija en los casos concretos de la explotación laboral inglesa durante la revolución industrial; o, algo que ya forma parte ya de su identidad nacional, el ingente número de mayordomos y criados producto de una sociedad tradicionalmente jerarquizada que se extendió durante décadas en el siglo XX, y cuya historia podemos conocer gracias a la literatura y el cine. En cuanto a la discriminación analiza, por ejemplo, un aspecto tan relevante como el de la esclavitud presente y pasada, poniendo el foco en la convulsa historia de los Estados Unidos y el avance que supuso la promulgación de la decimotercera Enmienda y el fin de la esclavitud; una ley que, desgraciadamente, no significó la erradicación de la Segregación y el racismo. Siguiendo el lema de Tristan Tzara, «la resistencia se organiza en todas las mentes puras», y acompañándose de los cicerones Emerson y Thoreau, Toni Montesinos describe los conflictos y luchas por la libertad y la igualdad entre razas y pueblos, imposible de acometer sin el sacrificio de muchos y la resiliencia –también la desobediencia y el enfrentamiento violento contra el *statu quo*– de mentes lúcidas como Gandhi o Luther King. Resistencia, como desarrolla acudiendo a numerosos autores y estudios, también dentro de las maquinarias totalitarias del nazismo, estalinismo, o franquismo. Cómo dentro de los momentos álgidos de los diferentes fascismos existían personas desafiantes que se rebelaban contra su ignominia, como ejemplifican los casos de los jóvenes estudiantes de Munich, los componentes antinazis de La Rosa Blanca; o Jan Kozielewski; o el diplomático chileno Carlos Morla Lynch; Simone Veil, una de las voces más reconocidas de los supervivientes de la Shoah; y ya en el ámbito dictatorial estalinista, los casos de escritores como Ósip Mandelstam o Isaak Bábel. Mandar y obedecer a resultas de las peculiaridades psicológicas de personajes como el Rey Sol, Hitler, Stalin, Pol Pot, o Fidel Castro, y cómo sus biografías han condicionado sus mandatos bajo las formas del autoritarismo y la violencia más atroz. En este mismo capítulo del libro se describe la concepción moderna del poder de la mano de autoridades como Michel Foucault –*El orden del discurso*, *Saber y verdad*, *Vigilar y castigar*, o *Un diálogo sobre el poder*–, donde la clásica visión vertical/unitaria es paulatinamente sustituida por todo un circuito de micropoderes que actúan constantemente bajo el binomio control/resistencia. La fe en sus diferentes creencias y bajo sus distintos significados, desde la religión tradicional a los postmodernos gurús comunicativos, también es analizada como estrategia destinada a la simplificación y manipulación de colectividades alérgicas a la complejidad y la crítica. En el capítulo titulado «En la invisibilidad», Toni Montesinos describe, por ejemplo, nuestro panóptico actual; un invisible,



omnisciente y descentralizado centro de producción, vigilancia y control que las grandes corporaciones –Microsoft, Google, Facebook, o Netflix– han diseñado, acordado y globalizado en connivencia con el capitalismo más desatado y nuestras ansias de narcótica banalidad consumista. Lo que Kafka, Huxley, Orwell, o McLuhan imaginaron un día, hoy ya es una realidad aceptada donde la libertad queda, si no en entredicho, sí fiscalizada; constreñida, domesticada. Y todo esto nos lo cuenta Toni Montesinos en *Mandar y obedecer*, escrito con clara voluntad de espolear las conciencias, en un lenguaje inteligible y directo para que el mensaje pueda llegar *urbi et orbi*.

JESÚS CÁRDENAS

Herida y resplandor

[Halina POŚWIATOWSKA, *Mi sombra es mujer. Antología de poemas*, traducción de José María Faraldo y Xavier Farré, Boadilla del Monte: Báltica Editorial, 2025].

Ser apodada como la poeta del amor y la muerte en el ámbito hispánico conduce casi inevitablemente al célebre soneto «Más allá de la muerte» de Quevedo. Sin embargo, en el caso de Halina Poświatowska (de soltera, Myga), esa asociación nace de una experiencia radicalmente vivida. Marcada desde muy joven por una grave enfermedad cardíaca, la poeta polaca habitó la conciencia de la fragilidad con una intensidad poco común. Murió a los treinta y dos años, dejando una obra breve pero extraordinariamente concentrada: *Himno idólatra*, *El día de hoy*, *Oda a las manos*, *Y un recuerdo más* –publicado póstumamente– y un conjunto de poemas dispersos escritos entre 1963 y 1967.

Con la aparición en castellano de *Mi sombra es mujer*, el lector hispanohablante accede por primera vez a una selección amplia de su poesía escrita entre 1958 y 1967. La antología reúne sesenta y un poemas que, aunque representan una parte reducida de su producción, permiten apreciar con claridad las líneas maestras de una voz singular. En ellos se exploran los límites del cuerpo y del lenguaje, la vulnerabilidad, el deseo, la conciencia de la muerte y la necesidad de amar. Todo ello surge de manera natural en Poświatowska, inseparable de la experiencia de habitar un cuerpo amenazado y, al mismo tiempo, intensamente deseante.

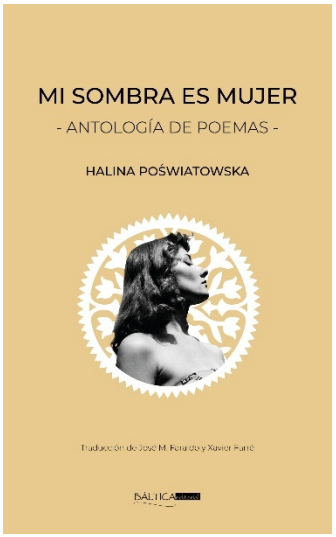
Desde sus primeros textos sorprende la potencia de sus imágenes visuales. Aunque comenzó a publicar dos años antes de la aparición de su primer libro, ya se advierte una mirada capaz de convertir la experiencia íntima en una imagen de gran fuerza sensorial. En «En un pestañeo» escribe: «sí debajo de mí se tambalea el mar/ el mar/ y mis pechos son como dos islas doradas/ en él». El cuerpo femenino aparece como territorio de identidad propio.

Esa corporeidad recorre buena parte de su obra. Pese a la vulnerabilidad de su existencia, la poeta no rehúye la celebración de la carne ni el reconocimiento de su belleza. En textos como «Espejo», escrito en prosa poética y enteramente en minúsculas, el cuerpo se convierte en un espacio de revelación: «estoy embriagada de la belleza de mi cuerpo». Más adelante, la voz poética se abandona a una experiencia de fusión con el mundo donde desaparecen las fronteras entre el yo y cuanto lo rodea: «lo que soy yo y

lo que es fuera de mí late en cada gota de lluvia». Hay en estos versos una sensualidad luminosa que se resiste a quedar reducida al sufrimiento.

No obstante, sería un error leer a Poświatowska únicamente desde la enfermedad o el erotismo. Una de las dimensiones más ricas de su poesía es la reflexión sobre el lenguaje. De hecho, la prosa poética parece adaptarse especialmente bien a sus indagaciones más profundas. En *Oda a las manos* encontramos imágenes de una delicadeza estremecedora: «Quien me dio el anillo, ya hace tiempo que no tiene dedos, sus manos se han confundido con las raíces de los árboles». La muerte deja de ser abstracción para adquirir una materialidad tangible.

A partir de ahí, la autora comienza a interrogarse sobre las posibilidades mismas de la escritura. «Con las palabras/ me quedo de mis tormentos/ como si la lírica fuera una llave/ con la que se puede abrir/ el paraíso cerrado desde hace siglos». La poesía aparece como tentativa de acceso, como búsqueda de una puerta que quizá nunca llegue a abrirse del todo. Al mismo tiempo, emerge una conciencia dolorosa de la fragilidad: «en este momento/ solo sirvo para estar expuesta en un museo// demasiado frágil/ y demasiado valiosa/ para que la usen cada día». La ironía y la vulnerabilidad conviven aquí en un equilibrio extraordinario.



Tal vez los hallazgos más audaces se encuentren en los poemas incluidos en *Y un recuerdo más*. En ellos se advierte una creciente desconfianza hacia el lenguaje y su capacidad para representar la experiencia. La poeta parece asistir al vaciamiento progresivo de las palabras: «en las palabras se puede encontrar el olor de la rosa// y yo encuentro papel papel papel/ ni olores/ ni colores». La repetición insistente convierte el signo verbal en materia inerte, incapaz de contener la plenitud de lo vivido.

Esa crisis expresiva alcanza una formulación memorable en uno de sus textos en prosa: «Crear un verso –antes buscaba un dolor vibrante en los tejidos y un recurso de palabras no mayor que el grito de una bestia–». Más adelante añade una de las imágenes más poderosas de toda la antología: «me siento como una rama que sujeta un fino nido y que se quiebra con un chasquido por el peso de un piano que le han arrojado». La desproporción entre experiencia y lenguaje queda condensada en esa imagen imposible.

Por eso no extraña que, llegado cierto punto, la autora busque otras formas de expresión: «no sé contarlo con palabras […] sino con las manos/ que cierran el espacio/ sino con sangre/ que fluye por las manos». El cuerpo vuelve entonces a ocupar el lugar que el lenguaje parece incapaz de sostener.

Los versos que dan título a la antología constituyen una de las culminaciones de su imaginario: «la luna creciente de las pestañas palpitó/ y se apagó/ cuando soplaste la llama de las cerillas/ y apoyaste en mis hombros las manos/ mi sombra fue mujer/ antes de desaparecer». La imagen reúne deseo, identidad y desaparición en una secuencia de

extraordinaria belleza. Al mismo tiempo, crea una suerte de estructura circular que ilumina retrospectivamente el conjunto del libro.

La conciencia de la muerte tampoco abandona nunca estos poemas. «Dicen que Halina Poświatowska es una persona/ y dicen que habrá de morir como mueren todos/ Halina Poświatowska justo ahora se fatiga/ con su propia muerte». Pocas veces se ha escrito con semejante lucidez sobre la convivencia cotidiana con el final. Y, sin embargo, incluso en sus últimos textos, la poeta no deja de afirmar la intensidad de la vida: «a diario/ atormento mi cuerpo/ todas mis entrañas/ [...] el deseo/ la nostalgia/ el dolor».

Leída hoy, la poesía de Halina Poświatowska impresiona por la modernidad de su voz. En ella el cuerpo piensa, desea, recuerda y se rebela. El amor y la muerte no aparecen como abstracciones literarias, sino como fuerzas que atraviesan cada instante de la existencia. *Mi sombra es mujer* no solo rescata una autora fundamental de la poesía polaca del siglo XX; también nos devuelve una escritura capaz de convertir la fragilidad en una forma de conocimiento y la intensidad en una ética de la mirada.

SILVIA RINS

La luz de los abrazos

[Jorge LEÓN GUSTÀ, *Las esferas del sentir*, Madrid: Los Papeles de Brighton, 2025].

Hay libros cuyo símbolo central se identifica desde las primeras páginas. En *Las esferas del sentir*, de Jorge León Gustà, ese símbolo es, sin duda, la luz. No obstante, sería un error entenderla únicamente como un motivo recurrente o como una metáfora convencional. Lejos de pertenecer al ámbito de la física o de la abstracción filosófica, esa luz posee la cualidad de atravesar el mundo de los sentidos. O, mejor dicho: irradia desde lo corpóreo.

No es casual que el poemario se abra con unas palabras de María Zambrano: «La aurora del pensamiento. Las esferas del sentir». Zambrano entendía la aurora como ese instante privilegiado en que el pensamiento todavía no se ha separado de la vida, cuando conocer significa, antes que razonar, dejarse afectar por el mundo.

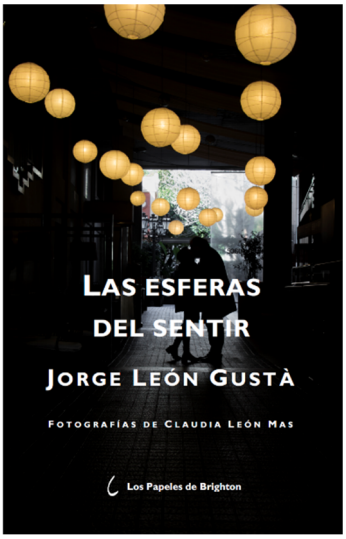
Aunque la luz constituye el eje simbólico de *Las esferas del sentir*, el itinerario poético no comienza en la claridad, sino allí donde toda certeza empieza a resquebrajarse. Tras el «Pórtico», donde la aurora se anuncia como promesa de una nueva mirada, la primera sección desciende deliberadamente hacia el paisaje de la pérdida. La pandemia, la enfermedad, el miedo, el aislamiento o la violencia afloran en estos poemas no como algo excepcional, sino como heridas intrínsecas a nuestra condición humana. La escritura evita cualquier tono desesperado. Tampoco ofrece respuestas consoladoras. Más bien parece situarse en ese umbral en que el dolor va decantándose lentamente en lucidez. La sobriedad del lenguaje acompaña esa actitud: el poema renuncia al énfasis para dejar que la emoción nazca por sí misma.

Si la primera parte explora la oscuridad, la segunda representa el movimiento de apertura del libro. El sufrimiento no desaparece, pero la mirada comienza a entrever otra forma de estar en el mundo. El amor, el deseo, la contemplación de la naturaleza,

la atención al instante confluyen en una misma intuición: el ser humano solo comprende verdaderamente aquello que logra sentir.

El título del poemario adquiere aquí toda su profundidad. Más que oponer razón y sensibilidad, Jorge León Gustà parece sugerir que existe una sabiduría de los afectos, capaz de revelar zonas inaccesibles para el pensamiento puramente conceptual. De este modo, la luz deja de ser una imagen para hacerse cuerpo. Se toca en la piel de la persona amada, se escucha en el rumor del mar, se respira en el aire de la mañana. Los sentidos no aparecen aislados, sino fundidos entre sí mediante una constante red de correspondencias que recuerda las sinestesias simbolistas, puestas al servicio de la vivencia cotidiana. La reiteración de determinadas imágenes –muy especialmente la de la luz– dota al libro de una cadencia casi musical. Cada repetición introduce una leve variación, un matiz distinto, de modo que nunca significa exactamente lo mismo.

Después de atravesar la fragilidad y de encontrar en el amor una forma de revelación, la poesía dirige su mirada hacia el tiempo. La infancia, la vejez, la barbarie y el legado familiar ocupan un lugar central en estos poemas. El resplandor que al comienzo era una promesa se convierte ahora en una actitud ante el existir: la capacidad de seguir reconociendo el amor o la compasión pese a nuestra condición mortal. En esta tercera parte, se establece un hermoso diálogo entre los textos y las fotografías de Claudia León Mas. Ambos llaman la atención hacia aquello que normalmente pasa inadvertido: una textura, un reflejo, un fragmento de paisaje. Imagen y poema participan así de una misma ética de la mirada que rescata del silencio lo que la costumbre vuelve invisible.



Una de las virtudes menos evidentes de *Las esferas del sentir* reside en el equilibrio entre la contención expresiva y una depurada elaboración formal. Esa armonía no es fruto de la espontaneidad, sino de una profunda asimilación de la tradición. Jorge León Gustà, poeta y estudioso de la literatura, conversa con quienes lo precedieron sin que la reverencia llegue nunca a imponerse sobre el poema. Los clásicos comparecen como una presencia viva, integrada con naturalidad en el tejido de la escritura. Así sucede con la relectura del célebre verso de Lope –«Esto es amor, quien lo probó lo sabe»– o con el poema «Luz», cuya evocación del «lejana y sola» de la *Canción del jinete* lorquiana trasciende el homenaje. Donde en Lorca la distancia anuncia un destino trágico, Gustà desplaza el motivo hacia otra búsqueda: la de un fulgor siempre presentido, nunca plenamente alcanzado.

Al concluir la lectura de *Las esferas del sentir*, resulta inevitable recordar la antigua discusión entre Newton y Goethe acerca de la naturaleza de la luz. Para el primero, esta podía descomponerse y explicarse mediante las leyes de la física; para el segundo, ninguna teoría resultaba suficiente si olvidaba la perspectiva de quien la contempla. Sin proponérselo explícitamente, Jorge León Gustà parece situarse en un tercer lugar, ya

que su poesía no pretende explicar qué es la luz ni cómo la percibe el ojo humano. Se pregunta, más bien, qué significa vivir en ella.

La respuesta aparece dispersa a lo largo de todo el libro. La luz no pertenece solo al amanecer, al paisaje o al cielo. Habita también en un abrazo, en la memoria de quienes ya no están, en la contemplación silenciosa de una tarde de invierno, en el gesto solidario hacia quien padece. Es una realidad profundamente humana porque nace siempre de la relación con el otro. Sin embargo, el poemario no consiste tanto en un tránsito de la oscuridad a la claridad. La sombra nunca desaparece. La enfermedad, la guerra, la muerte o el paso del tiempo continúan formando parte de nuestro horizonte. Lo que cambia es la manera de habitarlos. La luz, ni deslumbrante ni heroica, transforma nuestra relación con el sufrimiento y nos acerca, al fin, a «la deseada calma del corazón». Quizá esa sea, en último término, la verdadera esfera del sentir.

Colaboradores del número 7

Y fue un gesto, la instantánea de un gesto, que no pude sino reconocer y que, sin que yo hubiera vuelto a pensar en ello en los años transcurridos, hizo brotar en mi cabeza la memoria de un nombre.

Gonzalo HIDALGO BAYAL, *Hervaciana*.

Andrea Bernal (Madrid, 1985) es profesora de filosofía y poeta. Ha publicado *Los pájaros*, *Adiós a la noche*, *Todo lo contrario a la belleza*, *Nominalismos* y *Ondina*. ≈ **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*; también ha publicado libros de crítica de arte y literaria y biografía, como *La mano y la mirada*, *Diez artistas mallorquines* o *Concertar el desconcierto*. Dirige la editorial Los Papeles de Brighton y la revista *Gesto*. ≈ **Natalia Carbajosa** (El Puerto de Santa María, 1971) es poeta y traductora. Su último poemario publicado lleva por título *Lugar*, 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* fue finalista del Premio de la Crítica de Castilla y León en 2024. ≈ **Jesús Cárdenas** (Alcalá de Guadaíra, 1973) es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y profesor de Lengua castellana y literatura en Enseñanza Secundaria. Investigador literario, ensayista y poeta, es también redactor jefe de la sección de poesía de *Culturamas*. Ha publicado ocho libros de poemas, entre ellos *Desvestir el cuerpo*, y varios ensayos, siendo el más reciente *Peregrino de luz: espacio y tiempo en la poesía de Francisco Basallote (1988-2015)*. ≈ **Antonio Colinas** (La Bañeza, León, 1946) es poeta, narrador, ensayista y traductor. El conjunto de su poesía fue recogido en su *Obra poética completa*, aunque posteriormente la completó con *Canciones para una música silente* y *En los prados sembrados de ojos*. Es autor de dos novelas y de varios libros de cuentos, de ensayos como *El sentido primero de la palabra poética*, *Sobre la vida nueva* o *Del pensamiento inspirado* y monográficos sobre autores como Luis de Góngora, Vicente Aleixandre, Giacomo Leopardi, Rafael Alberti o María Zambrano. Sus aforismos están recogidos en *Tratados de armonía*. Ha recicido los premios Nacional de Literatura y Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, y en Italia el Premio Nacional de Traducción por la *Poesía completa* de Salvatore Quasimodo, el Lerici y el Dante Alighieri. En 2023 la Universidad de Salamanca le concedió el doctorado *honoris causa*. ≈ **Moisés Galindo** (Súria, Barcelona, 1963) es poeta y crítico literario. Ha firmado varios poemarios, entre ellos *Aral*, *Naturalezas muertas*, *Zonas de exclusión* o *Formas de la materia oscura*. También es autor de la novela *Catarsis*. ≈ **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*, *Conocerte a través del arte* y *Cuanto sé de Eros. Concepciones del amor en la poesía hispanoamericana contemporánea*; también *Meditaciones de Ronda*. ≈ **Inmaculada García Haro** (Málaga, 1963) es escritora y crítica de arte. Algunos de sus últimos poemarios publicados son *Mástil de araucaria*, *Las hijas de Yemayá*, *Uno de corazones*, *La sangre de Erato* y *Las moradas del agua*. También es autora de los relatos de *Historias de Babilú* y del ensayo *Heroínas ocultas. Mujeres escritoras y artistas excluidas por la historiografía*. ≈ **Javier Gato** (Sevilla, 1987) es licenciado en Filología Hispánica y máster en Estudios Hispánicos Superiores. Ha escrito los libros de poesía *Diario de un gato nocturno*, *72 demonios*, *Lycisca*, *Flechas contra el fuego* y *Conversión de la estatua de sal*, así como realizado la edición crítica de *Delirium tremens*, del bohemio leonés Pedro Barrantes. ≈ **Isaac Gómez Calderón** (Valencia, 1979) es director creativo, poeta y traductor. Ha publicado tres poemarios: *La parábola del arcoíris*, *Tres años de incendios, vértigos y magnolias* y *Herederos de la claridad*. En 2027 se publicará su cuarto libro de poemas, *Interpolar*. Ha traducido a Léon Bloy, Olaf Stapledon y Thomas Traherne, entre otros autores. ≈ **Ramiro Guardia Esteso** (Madrid, 1974) es profesor de Filosofía y autor de *Más allá de la estética. Reflexiones sobre la poesía de Antonio Colinas*, así como de varios artículos sobre la obra del poeta de La Bañeza. ≈ **Oswaldo Guerra Sánchez** (Las Palmas de Gran Canaria, 1966) es profesor en la Universidad de Las Palmas. Como ensayista, ha profundizado en torno a distintos aspectos de la creación literaria y artística en numerosos trabajos, entre ellos *Un modo de pertenecer al mundo*, *La expresión canaria de Cairasco*, *Dignidad creadora y lecturas de cabotaje* o *Lo que nos rodea, lo olvidado, lo recordado*, sobre literaturas hispanoportuguesas de la Macaronesia. Sus últimos libros de poesía son *Un rumor bajo la rama*, *Muerte del ibis*, *Si existe el árbol. Cuaderno iraní*, *Las siete extinciones* y *Amanecida y paseo del mago*. ≈ **Ricardo Hernández Bravo** (El Paso, Isla de La Palma, 1966) es poeta y profesor de Lengua y Literatura en enseñanza secundaria. Es autor de los libros de poesía *El ojo entornado*; *En el idioma de los delfines*; la antología *El aire del origen (Poemas 1990-2002)*; *Los posos de la sed*; *La piedra habitada*; *Pausa para anuncios*; *Papi, no se puede pagar sin aliento*; *Porque tú me has hablado*; y dos poemarios en colaboración con pintores: *La tierra desigual* con Hugo Pitti y *Alas de metal* con Graciela Janet. En prosa ha publicado *Siete cuentos* y *Vivir sobre el volcán*. Desde 2022 coordina junto a Coriolano González Montañez el proyecto editorial alternativo de poesía La Gallofa Cartonera. ≈ **Javier La Beira** (Málaga, 1962) es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga, crítico y escritor. Dirige la biblioteca del Centro Cultural Generación del 27 (Málaga). Han sido objeto de sus ensayos y ediciones críticas Rodrigo Caro, Federico García Lorca y José María Souviron, entre otros. Es autor de poemarios (*Luces de Heráclito*; *Todo mi reino en isla*), libros de relatos (*Las estaciones del abandono*), recopilaciones de artículos (*La mar de escritos*), aforismos (*A mano y sin permiso*) y varios diarios de viaje. ≈ **Jorge León Gustà** (Barcelona, 1962) nació en Barcelona en 1962. Es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona. Ha editado obras de Lope de Vega, Fernando de Rojas y Cristóbal Mosquera de Figueroa, así como *Cuatro entremeses inéditos del siglo de Oro* y la antología de poesía erótica del mismo período *No pueden los sueños*. Ha escrito más de una veintena de manuales de Lengua Castellana y Literatura de Educación Secundaria. Es autor de los poemarios *Pobres fragmentos rotos contra el cielo*, *El día y todas las cosas me esperan* y *Las esferas del querer*, las memorias *Un veterinario en la nieve* (con Jaime Martínez Sallés) y la novela *Gotas de lluvia*. Reunió sus ensayos en el volumen *«Un soneto me manda hacer Violante...» y otras historias de la Literatura*. ≈ **María Limón** (Sevilla, 2000) trabaja en el departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla gracias a un contrato predoctoral. Es autora del poemario *Los bordes*. ≈ **Pablo Malmierca** (Zamora, 1972) es licenciado en Filología Hispánica, profesor de Educación Secundaria, crítico literario y miembro del Seminario Permanente Claudio Rodríguez de Zamora. Confundó la revista de poesía y pensamiento *Intercostal*. Ha publicado los poemarios *dD*, *No comas mi corazón*, *La voz estremecida*, *El tacto estremecido*, *Las estremecidas* y *El óxido de la luz*; el libro de relatos *Catálogo de terrores domésticos*; y el ensayo *Alaciar de espumas. Poesía y utopía en Waldo Santos*. ≈ **Ignacio Martín** (Salamanca, 1968) es filólogo de formación, poeta, editor y corrector. Ha publicado *Luz tan fuerte que se escucha*, *Con toda la intención*, *Función negra*, *Edición de autor*, *Panfletario* e *Intención de autor. Obra reunida (1988-2018)*. ≈ **Matt Mason** (Omaha, Estados Unidos, 1968) desempeñó el cargo de poeta del Estado de Nebraska entre 2019 y 2024. Ha realizado talleres de

poesía del Departamento de Estado norteamericano en Botswana, Rumanía, Nepal y Bielorrusia. Su poesía apareció en *The New York Times* y ha recibido varios premios. Sus últimos libros son *Things We Don't Know We Don't Know*, *The Baby That Ate Cincinnati*, *I Have a Poem the Size of the Moon, At the Corner of Fantasy and Main: Disneyland, Midlife and Churros* y *Rock Stars*, así como varias *plaquettes*. ≈ **Miren Agur Meabe** (Lekeitio, 1962) recibió el Premio de la Crítica en 2001 y 2011 por los poemarios *El código de la piel* y *Espuma en las manos* respectivamente, así como el Premio Nacional de Poesía en 2021 por *Cómo guardar ceniza en el pecho*, todos ellos escritos originalmente en euskera. Sus obras en prosa más relevantes son la novela *Un ojo de cristal* y el volumen de cuentos *Quema de huesos*. En 2025 publicó una novela escrita en forma de colección de poemas, *Amorante frantsesa* (*El amante francés*). Es también autora de una extensa y premiada obra infantil y juvenil. Ha traducido del francés al euskera a autoras como la ruandesa Scholastique Mukasonga, la iraní Forug Farrokhzad o la francesa Hélène Vignal. Es miembro de número de la Academia Vasca de la Lengua. ≈ **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*, *Hombre solo* y *Poemas enumerativos*; los ensayos *Expón, que algo queda* y *Americaneando. Un viaje por los Estados Unidos después de Trump*; y los volúmenes de crítica literaria y filológica *Lector que rumia* y *El esplendor y la amargura. La poesía de Basilio Fernández*. Su poesía completa se ha recogido en tres volúmenes en *Ser de incertidumbre, 1994-2023*. 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*, *El jardín errante* (Premio Antonio Oliver Belmás), *Coplas de arena*, *La herencia invisible* y *La piel profunda*. ≈ **Sol Mussons** (Barcelona, 1959) es licenciada en Filología inglesa, especializada en literatura americana y de la Commonwealth. Fue profesora agregada de Secundaria y dirigió un centro de arte municipal en Caldes d' Estrac. Ha publicado dos libros de poemas, *Objetos perdidos* y *Vertebrada*. ≈ **Esperanza Ortega** (Palencia, 1953) ha publicado ensayo y narrativa, pero el centro principal de su obra ha sido siempre la poesía. Su trayectoria poética comenzó en 1988 con la plaquette *Algún día* y continuó con libros como *Mudanza*, *Hilo solo* (Premio Gil de Biedma) y *Como si fuera una palabra*. Su poesía reunida apareció en 2021 bajo el título de *Diario de lo no vivido*. Su último libro se titula *Los versos de mi amiga*. Entre sus ediciones críticas destaca *Siempre y nunca. Antología de Francisco Pino*. Por *El baúl volador*, recibió el Premio Giner de los Ríos a la innovación pedagógica en1983. En prosa ha publicado Garcilaso, el libro de memorias de infancia *Las cosas como eran* y la selección de sus colaboraciones periodísticas *Las palabras y los días*. ≈ **Javier Pérez Walias** (Plasencia, 1960) es filólogo y poeta; ha ejercido la docencia durante más de tres décadas. Ha recibido, entre otros, el Premio de la XVII Bienal de Poesía «Provincia de León» (2008) por su poemario *Largueza del instante* y publicado quince libros de poemas entre los que destacan, además del ya citado, *Cazador de lunas* (con seis aguafuertes de Juan Carlos Mestre), *Acodo*, *Insecto ámbar* y *Que se detengan en ti mis ojos para siempre*. Gran parte de su obra ha sido recogida en *Otrora. Antología poética 1988-2014*, con selección y prólogo de Eduardo Moga. ≈ **Salvador Perpiñá** (Granada, 1963) es guionista de televisión y narrador. Ha publicado tres volúmenes de relatos: *Prácticas de tiro*, *Contradiós* y *Koniec*, y la novela *El prisionero de la planta 15*. ≈ **Jaime Pinos** (Santiago de Chile, 1970) es poeta, escritor, editor y productor. Estudió Sociología y es licenciado en Literatura y Lingüística por la Universidad de Chile. Ha publicado la novela *Los bigotes de Mustafá*, los poemarios *Criminal*, *Almanaque*, *Trabajo de campo* (antología), *Documental* y *La película insomne*, así como el producto multimedia *80 días* y el ensayo *Visión periférica*. Es uno de los organizadores del festival de poesía A Cielo Abierto (Valparaíso). En 2017 recibió el Premio a la Trayectoria Poética de la Fundación Pablo Neruda. Es director de la casa museo y centro cultural La Sebastiana, en Valparaíso. ≈ **José Luis Puerto** (La Alberca, Salamanca, 1953) es poeta, ensayista y etnógrafo. Sus últimas obras son los poemarios *Ritual de la inocencia* y *Hebras de sílabas* y los libros de prosas de creación *Cristal de roca* y *La belleza de la huella*. Es Premio Castilla y León de las Letras 2018 por el conjunto de su obra. ≈ **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). ≈ **Jonás Sánchez Pedrero** (Rivas-Vaciamadrid, 1979) es Diplomado en Biblioteconomía por la Universidad Complutense de Madrid. Colaborador de distintos periódicos y revistas como *Ulises* y *Cáñamo*, tiene publicados los poemarios *Bulto* y *Alfaveto* y los ensayos *Trilogía 59* y *Juan Ramón Jiménez y las drogas*. *Pezón* y *Torrelodones* son sus incursiones en el aforismo. ≈ **Carlos Suchowolski Kohn** (Mendoza, Argentina, 1948) es autor de la novela *Una nueva conciencia*, de los libros de relatos *Once tiempos del futuro* y *Habría una vez* y del libro de microrrelatos *Guiños*. Reside en Madrid. ≈ **Georg Trakl** (Salzburgo, 1887-Cracovia, 1914) fue un poeta austríaco, uno de los iniciadores de las vanguardias y el expresionismo literario en lengua alemana. Autor en vida de *Gedichte* (*Poemas*), la mayor parte de su obra se publicó tras su muerte. Existen en castellano unas *Obras completas*, en traducción de José Luis Reina Palazón.



Este doble número
séptimo y octavo de

Gesto

se terminó de editar
en Madrid el 29 de julio de 2026,
festividad de san Olaf II Haraldsson,
rey y patrono de Noruega
que prohibió la violación y el rapto de las mujeres
y el abandono de los niños
y sometió a la nobleza noruega a la ley común;
y fue publicado digitalmente por
Los Papeles de Brighton.

FINIS



T

OPVS

