

Los muertos felices

Somos los muertos felices.  
los que no dejamos asuntos pendientes  
ni cosas escondidas.  
la gente simplemente que saluda  
desde la otra orilla  
y hace señas de advertencia  
cuando vuestros platos carcomidos  
se están yendo hacia el suelo.

Somos la ansiedad en el dolor  
los que cabalamos las luciérnagas  
y cantamos con los pájaros  
y a veces (sólo a veces) con los gallos.

Frente a nosotros huesos pelados  
van a llorar vuestras familias  
mientras nosotros andamos de fiesta  
o tomamos sol frente a la playa.

¡Que se construyan de una vez flautines  
de muerte  
y xilófonos  
de llaves  
para a  
los vivos!

A los muertos  
a los vivos

(hasta la de nuestra propia muerte)  
nos duelen los vivos que no lo son

QUADERNI DI LETTERATURE  
IBERICHE E IBEROAMERICANE

NUMERO 13 (DICEMBRE, 2024)

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture  
e Mediazioni

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO



*Quaderni di Letterature  
Iberiche e Iberoamericane*

TERZA SERIE  
NUMERO 13  
DICEMBRE, 2024

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE, CULTURE E MEDIAZIONI  
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Questo numero di *Tintas* è stato realizzato nell'ambito del Ministero dell'Università e della Ricerca, progetto PRIN bando 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ref. 2022JML3N9, finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU, Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, Missione 4 - Componente 2 - Investimento 1.1.

Este número de *Tintas* se ha realizado en el ámbito de proyecto PRIN convocatoria 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea – Next Generation EU.



*Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*

*Tintas* si propone di aprire un ampio spazio al dibattito critico per studiosi di Paesi stranieri e di altre università italiane su questioni di letteratura, traduttologia e linguistica, in ambito ispanofono e lusofono, d'Europa e altri continenti. Si includeranno anche lavori relativi alle letterature nelle lingue catalana, galega e basca.

In edizione trilingue (italiano, spagnolo, portoghese), prevede una frequenza annuale con la possibilità di pubblicare dei numeri parzialmente monografici.

Redazione presso il  
Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni  
Facoltà di Studi Umanistici – Università degli Studi di Milano  
Piazza Sant'Alessandro, 1 – 20123 MILANO (Italia)  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>  
[tintas@unimi.it](mailto:tintas@unimi.it)

ISSN: 2240-5437.

Reg. Tribunale di Milano n. 239/2011

Questa rivista è pubblicata sotto una licenza Creative Commons Attribution 3.0.

**Impaginazione:** Ledizioni

**Immagine di copertina:** autografo di Laura Rodríguez Díaz

**Ringraziamenti:** Nicola Cavalli e Raúl Díaz Rosales

# TINTAS

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE  
E IBEROAMERICANE

DIRETTORE RESPONSABILE

Danilo Manera

COMITATO SCIENTIFICO

Alessandro Cassol, Emilia Perassi, Maria Rosso, Vincenzo Russo, Laura Scarabelli,  
Maria Cristina Assumma, Irina Bajini, Matilde Benzoni, Marina Bianchi, Maria Vittoria Calvi,  
Luisa Chierichetti, Michela Craveri, Francesco Fava, Elena Liverani, Giovanna Mapelli

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Pedro Álvarez de Miranda (*Universidad Autónoma de Madrid*)  
Raúl Antelo (*Universidade Federal de Santa Catarina*)  
Ignacio Arellano (*Universidad de Navarra*)  
Luis Beltrán Almería (*Universidad de Zaragoza*)  
Helena Carvalhão Buescu (*Universidade de Lisboa*)  
María Luisa Lobato (*Universidad de Burgos*)  
Felipe B. Pedraza Jiménez (*Universidad de Castilla-La Mancha*)  
Eduardo Urbina (*Texas A&M University*)  
Germán Vega García-Luengos (*Universidad de Valladolid*)  
Juan Carlos Abril (*Universidad de Granada*)

CAPOREDATTORE

Simone Cattaneo

REDAZIONE

Gaia Biffi, Tiziano Faustinelli



TINTAS  
QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE  
E IBEROAMERICANE

Numero 13, dicembre 2024

ARTICOLI

- ANTONIO AGUILAR, *El autobiografismo lírico en Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021 de Rafael Ballesteros* 9-20  
FÉLIX PARDO RUBIO, *Una nota a «Himno a la juventud»: algunas referencias pictóricas* 21-30

TRASBORDI

- FERNANDO ARAMBURU, *Tre poesie* 33-42  
(trad. di Rosa María Jiménez Padilla)  
LISANDRA NAVAS, *Quattro poesie* 43-52  
(trad. di Gaia Biffi)  
ÁNGELA HERNÁNDEZ NÚÑEZ, *Ventuno aforismi* 53-65  
(trad. di Danilo Manera)  
VÍCTOR SALDAÑA, *Cinque poesie* 67-82  
(trad. di Marina Bianchi)  
JUAN RIOCHÍ SIAFÁ, *Quattro poesie* 83-92  
(trad. di Gaia Biffi)  
JUANA DOLORES, *Due poesie* 93-107  
(trad. di Simone Cattaneo)

NOTE

- DANILO MANERA, *La página web del proyecto “Transmedialidad: medios, ciencia, géneros, artes en la poesía panhispánica (1980-2022)”* 111-115  
MARINA BIANCHI, *Cuatro poemas de Jaime Siles, con traducción al italiano* 117-127  
YORDAN ARROYO CARVAJAL, *Sobre cómo construir un universo digital: David Cruz y su poesía rizomática* 129-138

RECENSIONI

- EDUARDO LANGAGNE, *Infinito día* [Juan Carlos Abril] 141-143  
OLIVIA OROPEZA, *Nacida sombra* [Juan Carlos Abril] 145-147  
XAVIER ALDEKOA, *Quijote en el Congo* [Danilo Manera] 149-151  
BRENDA NAVARRO, *Ceniza en la boca* [Danilo Manera] 153-155



# ARTICOLI

---

ANTONIO AGUILAR  
FÉLIX PARDO RUBIO

*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 13 (2024), pp. 7-30.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>



## El autobiografismo lírico en *Perseverancia*. *Poesía inédita 2018-2021* de Rafael Ballesteros

**ANTONIO AGUILAR**

Universidad de Málaga  
[recataguilar@yahoo.es](mailto:recataguilar@yahoo.es)

Tal y como apunta la hispanista Marina Bianchi en su espléndida introducción al último poemario publicado por Rafael Ballesteros (Málaga, 1938), *Perseverancia. Poesía inédita. 2018-2021*, es ya un lugar común para la crítica especializada el señalar la oscuridad y el hermetismo como las características más visibles y reconocibles de la poética del autor malagueño (y de paso quizás también la causa principal de su escasa difusión entre el público mayoritario)<sup>1</sup>. A lo largo del tiempo, la mayor parte de los críticos que se han ocupado de la obra poética de Ballesteros ha insistido no solo en la evidencia de su dificultad (formal y conceptual), sino también en la inmensa profundidad ético-filosófica de una apuesta lírica tan valiente como arriesgada<sup>2</sup>.

A pesar de ello, no resulta difícil encontrar a lo largo de su extensa trayectoria<sup>3</sup> poemas, o incluso libros enteros, cuyo manifiesto contenido autobiográfico ha servido a críticos

---

<sup>1</sup> Bianchi, Marina, «Estudio crítico introductorio: *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, de Rafael Ballesteros», en Ballesteros, Rafael, *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, Madrid, Devenir Poesía, 2022, p. 8.

<sup>2</sup> Véase Balcells, José María, «Introducción a la poesía de Rafael Ballesteros», en Ballesteros, Rafael, *Poesía (1969-1989)*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, “Ciudad del Paraíso”, 1995; Barrero, Óscar, «La rebelión de las palabras en la poesía de Rafael Ballesteros», *Estudios Humanísticos. Filología*, 18 (1996), pp. 57-69; Lanz, Juan José, «La poesía de Rafael Ballesteros: 1990-2010», en Ballesteros, Rafael, *Poesía 1990-2010*, Málaga, El Toro Celeste, 2015, pp. 9-98; Neira, Julio, «La transgresión lingüística como poética en la obra de Rafael Ballesteros (1969-1986)», *Diablotexto Digital*, 4 (2018), pp. 84-101; Aguilar, Antonio, «Al borde del misterio: acercamiento a la poesía de Rafael Ballesteros (1969-2010)», *EPOS*, XXV (2019), pp. 13-28.

<sup>3</sup> Entre los más de veinte poemarios publicados hasta la fecha por Rafael Ballesteros, dejamos aquí constancia de los cinco volúmenes que recogen la práctica totalidad de su obra completa hasta 2021. Todos ellos cuentan con un estudio introductorio realizado por aquellos críticos que mejor han sabido adentrarse en el universo del poeta: *Poesía (1969-1989)*, edición e introducción de José María Balcells (1995); *Poesía 1990-2010*, edición y estudio de Juan José Lanz (2015); *Jardín de poco. Poesía inédita (2010-2018)*, edición y estudio de A. López-Pasarín (2019); *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, edición e introducción de Marina Bianchi (2022); y, finalmente, el volumen que recoge las cuatro partes de la serie dedicada a Jacinto, *Jacinto (1993-2008)*, introducción de Julio Neira (2021). Asimismo, es fundamental para la exacta

y lectores para arrojar cierta luz sobre una de las poéticas más exigentes de las últimas décadas. Puede servirnos de ejemplo un poema de *Los dominios de la emoción* (2003) titulado «Sinfonía en tres tiempos. Opus LXXIV», donde el poeta rememoraba su detención y encarcelamiento por motivos políticos en la Barcelona de 1974, cuando Ballesteros era ya un comprometido militante del entonces clandestino Partido Socialista Obrero Español (no hay que olvidar que todavía faltaba un año para el fallecimiento del dictador Franco, ocurrido en noviembre de 1975). El texto, que oscila entre la denuncia directa y la ironía, refleja con claridad hechos y circunstancias tan personales y verosímiles como un fragmento (muy ilustrativo) de la conversación mantenida entre el poeta y su mujer de entonces durante la primera visita que ella hizo a la cárcel donde estaba detenido (independientemente de que el estilo directo utilizado responda o no a la más estricta mimesis): «Y ¿traigo a los niños? No. No. ¿Y si recuerdan? ¿Y si les queda, ahí, en la mirada, así para siempre las rejas? Y tú dijiste: *Quizá, quizá fuera mejor para que no olvidaran*»<sup>4</sup>. Esta reflexión ético-pedagógica, surgida al hilo de tan breve anécdota autobiográfica, sirve a Ballesteros para ensanchar su poética y acercarla a un tipo de poesía social de hondo calado y efecto retroactivo.

Una década antes de que viera la luz este poema, Ballesteros había recreado y convocado en uno de sus títulos más citados y celebrados, *Testamenta* (1992), a diferentes figuras reales del presente y del pasado con el pretexto de convertirlas en beneficiarios o testigos de su testamento de vida (por ello, muchos de los poemas comienzan con «Nombro heredero», en tanto que otros llevan el título de «Testigos»). Familiares directos, amigos, allegados, objetos, lugares o paisajes van así componiendo ante el lector un extraordinario y rico friso de la vida que fue y de los rostros que lo acompañaron. Esta sólida estructura no solo permite al poeta rendir homenaje a su entorno más cercano a través de la memoria y el recuerdo, sino que también le permite, y eso es lo más decisivo, ir componiendo (y a la par, destruyendo) las distintas versiones del personaje que nos habla desde el propio texto, auténtico protagonista del poema y *alter ego* de sí mismo (el nombre de *Rafael* queda apocopado en *Ael*):

Ael cierra los ojos y en los párpados  
quedan los tonos de la mar: aquellos,  
los perdidos, ciegos en las marasmas.  
Los que dentro se vacían: los evaporcidos:  
Salvador. La Teresa.  
El Aurelio. Francisco.  
Los pechos esquilmados de la Rosa.  
La Josefa y su flor<sup>5</sup>.

Pero será *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, un título que recoge tres poemarios distintos, el texto en el que Rafael Ballesteros se acerque más a lo que podemos llamar autobiografismo lírico: la construcción de una poética personal y reflexiva que, a partir de la memoria y a través de los recuerdos, cristaliza en el poema. El primero de los tres poemarios, *Un soplo de fuego es el recuerdo*, está dedicado a la memoria sensual (el recuerdo del

---

compreensión de la obra de Ballesteros el volumen colectivo *En sí perdura. Tradición y modernidad en la obra de Rafael Ballesteros*, edición de José Lara Garrido, Belén Molina Huete y Pedro J. Plaza González (2022), fruto del congreso celebrado en Málaga en junio de 2021 y dedicado enteramente a la obra del poeta.

<sup>4</sup> Ballesteros, Rafael, *Poesía 1990-2010*, Málaga, El Toro Celeste, pp. 281-282.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 115.

nacimiento del deseo en la primera adolescencia), que, tal y como apunta Bianchi, toma cuerpo en los dulces y culpables placeres de la carne, algo que ya Cernuda había apuntado en «Elegía anticipada», uno de sus poemas más conocidos<sup>6</sup>; por ello, son muchos los poemas en los que puede rastrearse ese componente autobiográfico, a veces casi inasible, que forma parte esencial de las mínimas anécdotas utilizadas por el poeta. El segundo título, *Estados sombríos del corazón*, el más breve de los tres (y también el más íntimamente doloroso) está dedicado a la muerte del hijo. Y, por fin, el tercero y último, *Los poderes de la poesía*, es ya una lúcida cadena de reflexiones metapoéticas que no desdeña algunas escurridizas alusiones autobiográficas.

La toma de conciencia del nacimiento del deseo y su concreción en los placeres de la carne, aquellos *placeres prohibidos* cantados por Cernuda («diré cómo nacisteis, placeres prohibidos»), es el tema axial, tal y como hemos apuntado, de *Un soplo de fuego es el recuerdo*. Pero si el deseo sexual del que hablaba un Cernuda ya adulto había necesitado de un largo y difícil proceso de aceptación por su radical heterodoxia, el luminoso descubrimiento del deseo por el semiadolescente Rafael Ballesteros, a pesar de su ortodoxia, tampoco estaba exento de sombras y peligros: el miedo al sencillo disfrute sexual (que es lo mismo que decir miedo a la libertad) de una sociedad cerrada al exterior, de confesión católica y régimen dictatorial hacía que los poderes político-religiosos (los más temidos) actuaran como férreos represores de todos los placeres carnales, incluso los más inocentes:

De zagal, horas eran de escarcha, yo  
preguntaba mucho para entender el  
poco en todo, y si algo de ello entendía,  
luminoso, el obispo pinchaba con  
su báculo y el militar picaba con  
la espuela<sup>7</sup>.

Muy pronto, por tanto, aquel joven (como *chaval* o *zagal* se nombrará el poeta a sí mismo repetidamente) no tendrá más opciones que elegir uno solo de los dos caminos abiertos ante sus ojos: el primero, celestial, etéreo y lleno de renunciaciones le conducirá directamente a la paz espiritual; el otro, humano y terrenal, pero también luminoso, le hará disfrutar de tentadores y misteriosos placeres. El hombre adulto, desde la madurez de la distancia temporal, nos confiesa sin ambages una elección que será crucial en su biografía poética: «En esa duda individual nació / el poeta, que escogió a Satanás, el vivir, y / sus cuevas terrenas, sí, pero humanas tanto»<sup>8</sup>.

Desde ese instante, Ballesteros no solo establece el nacimiento de su vocación poética en la más temprana adolescencia, sino que además identifica la raíz de su poesía con las zonas más oscuras de la vida humana y terrenal, con los misterios de la carne y la urgencia del deseo. En «Poema 12. El primer verso», el poeta, que juega con la paronomasia para fundir en el inconsciente del lector *verso* con *beso*, documentará de forma precisa ese momento. El poeta nacerá cuando la palabra luche por dar forma y nombre al deseo, inefable e intangible:

---

<sup>6</sup> Bianchi, Marina, *op. cit.*, p. 19.

<sup>7</sup> Ballesteros, Rafael, *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, edición y estudio crítico introductorio de Marina Bianchi, Madrid, Devenir Poesía, 2022, p. 65.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 68.

Mas se abrió la górgora negra que llevaba en  
la boca, el paso de algo poco a todo se abrió  
paso, el espíritu cándido huyó a los cielos  
blancos, y surgió, así, la palabra inicial  
en un molde impreciso y una vacilación  
vibrante, verde de musgo, y cieno obtuso<sup>9</sup>.

Una década antes, también el poeta cordobés Pablo García Baena (tal y como el yo poético nos confesaba en un extenso y revelador poema, «Tentación en el aire», publicado en 1946) se había visto obligado a elegir entre la pureza espiritual cristiano-católica y las pasiones carnales (metaforizadas esta vez en una singular antítesis de resonancias homoe-róticas, «ángel mío, demonio»):

Por seguir tus caminos  
dejé en un lado a Cristo,  
tentación en el aire, ángel mío, demonio:  
deserté de las blancas banderas del ensueño  
para seguir, descalzo, tus huellas que manchaban<sup>10</sup>.

Y es que durante la mayor parte del siglo XX, la sociedad española permaneció atada a idénticos prejuicios culturales y religiosos. De la misma manera que Luis Cernuda o Pablo García Baena, cuyas preferencias sexuales estaban además legalmente prohibidas por su heterodoxia, habían conseguido encontrar en su momento espacios singulares para el amor (fácilmente rastreables en la obra de ambos), Rafael Ballesteros nos dejará constancia de que también él, en su temprana adolescencia (la década de los cincuenta, cuando cualquier deseo, incluso el más ortodoxo y heteronormativo, podía ser considerado pecaminoso), había sabido descubrir aquellos lugares, no siempre prosaicos, capaces de guardar el secreto de los primeros goces del amor: las salas de cine y las playas al atardecer.

La oscuridad de las salas de cine y los atardeceres en la playa propiciaban que en la España de la dictadura el descubrimiento del sexo por parte de los más jóvenes estuviera íntimamente ligado a la semiclandestinidad de estos espacios. Ya en el «Poema 2. Primer ofrecimiento del amor» (de título más que significativo), Ballesteros recrea el ambiente de uno de aquellos teatros de Málaga, su ciudad, que la necesidad había acabado por recon-vertir en cine<sup>11</sup>, tal y como había ocurrido en muchas otras ciudades españolas:

El aire estanco y levemente ácido  
y estas butacas de madera añeja  
en la invernada madriguera de aquel  
teatro que devoró el cine<sup>12</sup>.

El joven semiadolescente conseguirá pasar por encima de la duda, la vergüenza y la inseguridad propias de su inexperiencia gracias al amparo de la oscuridad:

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>10</sup> García Baena, Pablo, *Rumor oculto*, suplemento de *Fantasia. Quincenario de la Invención Literaria*, 38 (6 de enero, 1946) (sin paginar).

<sup>11</sup> El más documentado estudio de los teatros de la ciudad de Málaga reconvertidos en cine se encuentra en Mari Pepa, Lara García, *Historia de los cines malagueños (desde sus orígenes hasta 1946)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1988.

<sup>12</sup> Rafael Ballesteros, *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, cit., p. 57.

Cuando plisa la cortina y se ofusca  
lo negro en su vacío, por fin, digo  
las palabras que nombran al amor.  
Ella, cierra los ojos, entreabre sus  
labios y veo el brillo del oro en su  
pasión<sup>13</sup>.

En un solo poema, el poeta ha sabido fundir las primeras e inocentes experiencias amorosas de un adolescente con la brecha abierta en el teatro por la triunfal irrupción del cinematógrafo.

La aparente clandestinidad de la liturgia amorosa desarrollada al atardecer en tantas salas de cines españolas seguirá vigente hasta finales de la dictadura. Ya en los años setenta, los académicos Alfonso Canales y Camilo José Cela mantuvieron una curiosa y divertida correspondencia acerca del esperpéntico hecho acaecido en el cine de una villa muy cercana a la ciudad de Málaga. El texto resultante y su controvertida publicación, además de poner un singular broche de oro lúdico-literario a los momentos finales de tan primitiva actividad amorosa (y más allá de su grueso y pueril vocabulario), constituye un fidelísimo retrato de la hipocresía sexual de una sociedad todavía a merced de la censura política y religiosa<sup>14</sup>.

La cercana playa capitalina, como espacio complementario para el amor, es también citada por Ballesteros en algunos otros poemas basados, asimismo, en mínimas anécdotas adolescentes. Si en el cinematógrafo aquel miedoso chaval había conocido el primer ofrecimiento amoroso de su todavía corta vida a través de los labios de una joven igual de inexperta, en el «Poema 11. Wamba y el primer desorrelámpago» (título que contiene una acertadísima composición) asistimos al descubrimiento del temblor y la desazón que precede al deseo tras la contemplación en la arena de la playa de un cuerpo femenino en sucinto traje de baño:

Y, de pronto, el sol paró. El mar se hizo  
morado. Ella, alzada. Sí, alzada sobre la  
arena trabada y ardorosa.

Sí, desnuda. No, desnuda, no. Incluso no  
toda ella.

Su plenitud. La brisa. Todo, quieto silencio.  
Mi carne poca, el esqueleto ruin del chaval,  
el miedo de sentir la saeta clavarse, hondar,  
buscando, sí, buscando qué, abriendo la carne,  
hasta clavar en él aquel primer deseo<sup>15</sup>.

Este mágico y trascendental recuerdo cobra verdad poética gracias a las precisas referencias autobiográficas que el poeta ha sabido esparcir a lo largo del texto: Wamba, el nombre (de resonancias mítico-académicas) del perro real que escoltaba a la muchacha;

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>14</sup> Camilo José Cela hizo pública esta correspondencia seis años después de que ocurrieran los hechos en un divertido título, *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona*, Barcelona, Tusquets Editores, 1977.

<sup>15</sup> Ballesteros, Rafael, *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, cit., p. 76.

los nombres propios de amigos de la adolescencia, Paco y Salvador; o las alusiones a otros personajes, escondidos tras términos más genéricos (aunque no menos precisos), «los de “el inglés”» o «los de “el Gallo”».

Las alusiones a amigos reales (como la dedicatoria al también escritor Cristóbal Borrero) no terminan aquí: tal y como señala Marina Bianchi en su introducción, el nombre propio, Enrique, que protagoniza ese espléndido canto a la amistad que constituye el «Poema 20. *De amistade deamigo*», es el del pintor malagueño Enrique Brinkmann<sup>16</sup>, quizás el más íntimo y antiguo amigo del poeta<sup>17</sup>. En él nos revela que ambos eligieron dedicarse a la escritura y el arte (de ahí las múltiples referencias al color) con el único fin de trascender el poder del deseo: «Era, el amigo, igual que yo pero más / lejos iba y venía, por detrás de aquella / zarza pero con la misma luz»<sup>18</sup>.

La playa será de nuevo protagonista de otra breve anécdota contada por el poeta en el «Poema 24. Miedo a la llama triple: la torpeza, Satanás y la del propio temblor». Una gran ola provocada por una repentina tormenta sorprende y asusta a las parejas de jóvenes adolescentes que descubren junto al mar los primeros placeres de la carne:

Tumbados en la arena, aledaños sí pero  
no juntos, por parejas y alguna soledad  
contrita, cuales cada uno en su oscuro  
buscó sus propios fuegos y concitó sus  
hurtos no difusos, carnales. Se oía el  
aleteo de aquellas alas negras sopladas  
por malignos.

[...]

Ya alzada la cabeza y bajada la  
falda (plisadas son los plisos), sin faltar un  
alguno, aquella mocería, miramos a la mar  
honda en su línea frontera. En asombro, sí,  
pero, por poco, intactos.

Yo no miraba a ella. Ella a yo no miraba.  
Aún tenía su piel aquel aroma impúdico,  
y más alto que mí, en punta mi cabello,  
no me desfallecía<sup>19</sup>.

Pero no son estos los únicos lugares de la ciudad citados por Ballesteros a lo largo de este primer poemario. También el patio comunal, epicentro de la vida familiar, es minuciosamente descrito en el «Poema 9. De la casa comunal, el patio»: la tapia blanca, el antiguo timbre o la imagen del Sagrado Corazón, omnipresente protector de los espacios domésticos, dan paso al *patinillo*, eje vecinal y ventana luminosa abierta al mundo:

---

<sup>16</sup> El pintor, político y artista gráfico Enrique Brinkmann Parareda nació en Málaga en 1938, el mismo año que Rafael Ballesteros. La relación de amistad entre ambos se ha mantenido intacta desde la más temprana adolescencia.

<sup>17</sup> Bianchi, Marina, *op. cit.*, p. 30.

<sup>18</sup> Ballesteros, Rafael, *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, cit., p. 93.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 101-102.

La vida  
así le llegaba aspergida y plena, como la  
ola, por una sola vez, pero toda, se echa  
a la arena<sup>20</sup>.

El bullicioso y amable entorno privado del patio familiar tendrá su contrapunto en las amargas reflexiones provocadas por el recuerdo de otro patio mucho más inquietante, el de la cárcel de mujeres de la ciudad, «Poema 23. La cárcel de mujeres era». Aquel triste edificio, conocido como el Caserón de la Goleta, había sido desde el año 1937 la sede principal de la cárcel de mujeres de Málaga, y allí estuvieron encerradas más de cuatro mil presas republicanas durante los años cuarenta. El poeta adulto consuela, y comprende, al muchacho que fue por la indiferencia que entonces mostró ante el dolor que ocultaban aquellos muros:

Tú, rapaz, ¿cómo?, con esas botas de  
escocedura y plomo, ese olor a batata  
ígneo en tu piel, esa circunferencia  
dedal delante de tus ojos, esa saliva  
agria que es ella misma en ella y tú,  
¿cómo vas a entender la sed del mundo,  
la raspa de pavor que da la muerte, el  
lamento que aúlla en ese patio?<sup>21</sup>

Esta descripción del rapaz a quien se dirige el yo poético no es aislada. A través de otros muchos poemas es posible dibujar una completísima imagen de aquel muchacho que ha vuelto a crecer y vivir gracias a la memoria y el recuerdo: «Ese niño era un niño de tejido y lana / poco, de calzado páuper, escocedor y / basto, de ralo y escaso bolsillo»<sup>22</sup>; «Era un zagal con las orejas grandes / e indómitas»<sup>23</sup>; «siendo chaval lívido de / pelo lacio»<sup>24</sup>; «Era yo un zagal de ropa rancia y muchas / palabrerías, todas dentro de mí»<sup>25</sup>; «Yo soy este mismo aquel de hoy que / por aquellos años de destemplanza y / pocos [...] alzaba la mirada sin tino»<sup>26</sup>.

Aunque quizás la mejor definición del poeta que nos habla desde el texto (y, de paso, de su poética personal) se encuentra en la confesión encerrada en los versos finales del «Poema 18. Me siento poco platónico»:

Soy siempre más Tomás que  
Jesucristo. Soy más Lázaro enfermo  
que ya resucitado. Más Fernando de  
Rojas que Calixto. Si me apuran: más  
soy la Magdalena, que María la Virgen<sup>27</sup>.

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 90.

Pero seguramente sean los dos últimos poemas, «Poema 27. Del principio del recuerdo» y «Poema 28. Del final de los recuerdos», los que mejor representen las continuas y semiveladas referencias autobiográficas presentes a lo largo de todo el libro. En el primero se recuerda uno de los momentos más importantes en la vida de un niño cualquiera de la España de mediados del pasado siglo: el día de su primera comunión<sup>28</sup>. El poeta maduro, aunque ya descreído y muy crítico con la iglesia oficial, confiesa la ternura que siente por aquel niño vestido de marinerito y feliz en su desvalimiento:

Solo la luz del balcón a la plazuela  
y unas manos calientes ya de hermana  
o madre alisando el paño azul. —*Mira,*  
*mírate, de marinerito y oro los botones.*

¡Cómo no ver esos ojos de gracia y  
dicha en ese niño dudoso en vida  
todavía? ¡Cómo no dar una lágrima  
por él, una más en aquel mundo!<sup>29</sup>

El poema 28, el último del poemario, parte también del recuerdo de una mínima y casi dolorosa anécdota personal: el humilde jilguero que, encerrado en su jaula, vive en la casa familiar, amanece muerto justo el día en que aquel muchacho que lo prefiere en vuelo había decidido liberarlo:

La catilina mañana  
de la conjura, acérqueme a la jaula: bastaba un  
movimiento para el logro: no había libertad más  
sencilla que ésa bajo el cielo<sup>30</sup>.

Ambos poemas no se quedan, sin embargo, en la mera reconstrucción de una anécdota; cada uno de ellos, como si de una moraleja se tratara, finaliza con una reflexión ética o vital, principal objetivo de su escritura: aquel niño tan feliz en el día de su primera comunión quedará, como todos, solo ante la vida; y la muerte del jilguero justo antes de conseguir la libertad lleva al poeta a preguntarse, y preguntarnos: «¿Qué / muestra este recuerdo? ¿Qué nos dice al oído?». La respuesta es clara y sencilla: nunca hay que demorarse en hacer lo que se desea porque «entre los labios se pudre, el beso que no das»<sup>31</sup>.

Rafael Ballesteros amplía también los confines del autobiografismo lírico más allá de lo estrictamente autobiográfico al utilizar a lo largo de todo el poemario muchos términos raros o antiguos recogidos del habla popular malagueña y que, por ello, definen el momento y el lugar de quien los emplea: *rebalaje*, *recacho*, *cisco*, *alcancia*; o bien al escribir *amocrafe* y *aspilistra*, tal y como sonaban en el habla popular (la *pilistra* o *aspilistra* era una de las plantas más comunes en los hogares andaluces hasta bien entrada la década de los setenta), en lugar de los ortodoxos y académicos *almocafre* y *aspidistra*. Aunque en numerosas ocasiones los lectores no familiarizados con estas palabras dudan si algunas de

---

<sup>28</sup> El día de la primera comunión tenía incluso su propia banda sonora: la canción «Su primera comunión», de Juanito Valderrama, grabada en 1950, fue el más popular acompañamiento de este señalado día hasta mediados de los años sesenta.

<sup>29</sup> Ballesteros, Rafael, *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, cit., p. 107.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 110.

ellas, pretendidamente populares, no son en realidad sino acertados neologismos creados a partir de sus cualidades fónicas, caso de *paíno* o *zarpún*<sup>32</sup>. En fin, este poemario, *Un soplo de fuego es el recuerdo*, puede ser leído como el diario de un joven adolescente, reescrito desde la memoria y el recuerdo, y atravesado por el descubrimiento del deseo: «Ay, esas manchas heréticas / sobre las sábanas frenéticas / del mancebo incipiente»<sup>33</sup>.

Las referencias autobiográficas de los otros dos títulos que componen *Perseverancia*, más allá del resorte que los hizo posible, son menos concretas. El segundo de los poemarios, *Estados sombríos del corazón*, está dedicado, como ya adelantamos, a la muerte del hijo, Pablo, y es el más breve y doloroso. Los once poemas que componen el libro (en realidad, veintiuno, ya que algunos tienen hasta cuatro partes) reflejan desde los propios títulos las distintas fases y tiempos de todo duelo: el pánico, la desesperación, el asco, la nostalgia, la tristeza, el horror, el odio, la lástima y la melancolía, la indignación, la resignación y la amargura se suceden irremediamente como si el poeta necesitara de todas las palabras para vaciar su dolor. Precisamente José Lara Garrido desentraña este dolor en el valioso estudio que precede a *Almendro y caliza*, el poemario que Ballesteros dedicara a su hijo Pablo<sup>34</sup>.

Pero, más allá de las palabras, el poeta parece encontrar especial consuelo en la identificación de su personal orfebrería morfosintáctica con nuestra literatura clásica. Ecos de construcciones latinas a la manera gongorina<sup>35</sup>; formas medievales tomadas de Fernando de Rojas, a quien precisamente Ballesteros dedicara el cuadernillo *Fernando de Rojas acostado sobre su propia mano*<sup>36</sup>; e incluso inequívocos guiños a las coplas manriqueñas, quizá el mayor monumento elegíaco de toda la literatura española, van entrelazándose con esa heterodoxa manipulación del lenguaje tan característica de la poética ballesteriana: «¡Qué dulce, qué suave, qué alivianta, qué / miela, qué pájaros, qué ala, la melancolía!»<sup>37</sup>. Son muy escasas, sin embargo, las alusiones directas y precisas a la dolorosa realidad vivida por el poeta. Solo en dos ocasiones el nombre del hijo es citado de forma explícita. En el poema «La desesperación» Ballesteros rememora con amargura la confortadora presencia del hijo: «Esa luz indígena y parpadeante / que alumbraba de noche su mesita. Ese / placer de ser que tuvo Pablo»<sup>38</sup>. Mucho más tristes y melancólicos resultan los versos finales de «La nostalgia 4»: «esos rizos de oro y esa / mirada azul de Pablo, tan pequeño»<sup>39</sup>.

---

<sup>32</sup> Son muchos los críticos que han subrayado la creación de neologismos como una de las características más destacables de la obra poética de Ballesteros, entre ellos podemos citar a Barrero, Óscar, «La rebelión de las palabras en la poesía de Rafael Ballesteros», *Estudios Humanísticos. Filología*, 18 (2018), pp. 57-69; o Neira, Julio, «La transgresión lingüística como poética en la obra de Rafael Ballesteros (1969-1986)», *Diablotexto Digital*, 4 (2018), pp. 84-101.

<sup>33</sup> Ballesteros, Rafael, *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, cit., p. 91.

<sup>34</sup> Lara Garrido, José, «Indagaciones en los límites: *Almendro y caliza* (2017) de Rafael Ballesteros», en Rafael Ballesteros, *Almendro y caliza*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2023, pp. 9-101. La relación entre Ballesteros, la muerte y su hijo Pablo ha sido también analizada por Plaza González, Pedro J. en «Rafael Ballesteros, *Jardín de poco. Poesía inédita (2010-2018)*», *Philologica Canariensis*, 27 (2021), pp. 145-149.

<sup>35</sup> Bianchi, Marina, *op. cit.*, p. 30.

<sup>36</sup> Bajo este mismo título se han publicado dos cuadernos: Rafael Ballesteros, *Fernando de Rojas acostado sobre su propia mano*, Málaga, Rafael Inglada Ediciones, 1999 y *Fernando de Rojas acostado sobre su propia mano (II)*, Málaga, Fundación Unicaja, 2002.

<sup>37</sup> Ballesteros, Rafael, *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, cit., p. 133.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 122.

Precisamente la mirada azul, casi un epíteto épico, ya había aparecido en el título del poema de *Testamenta* que el padre dedicara al hijo muchos años antes, «Nombre heredero: Pablo, hijo segundo. El de mirada clara». La mirada de Pablo ha formado también parte sustancial del artículo que Pedro J. Plaza González dedicara a la obra de Ballesteros, «El Góngora imposible. Exégesis de un libro inédito de Rafael Ballesteros»<sup>40</sup>.

Pero es el espléndido verso final del poema titulado «El pánico 2», casi un epifonema, el que mejor resume y sintetiza el dolor por la muerte del hijo y el que, de alguna manera, resulta también más literariamente autobiográfico: «Ese que lleva la violeta negra en el ojal». Aunque Marina Bianchi, muy atinadamente, cree que aquí «se juntan en la flor el color del luto –el negro– y el del alma sublimada en la espiritualidad –el violeta–»<sup>41</sup>, también es posible añadir otras lecturas. Uno de los epitafios más literarios y emotivos que podemos encontrar en el Cementerio Inglés de Málaga es el de la mínima tumba de la pequeña Violette, una niña muerta con apenas un mes de vida: «Violette 24-XII-1958 / 23-I-1959 / ce / que / vivent / les violettes». El breve texto del epitafio (casi un moderno microrrelato) es en realidad una acertadísima paráfrasis de un conocido fragmento del poema de Malherbe, «Consolation à Monsieur Du Périer...», escrito en 1599 y dedicado al amigo, que había perdido a su hija de cinco años: «Et, Rose, elle a vécu ce que vivent les roses, l'espace d'un matin». En ambos casos nos encontramos ante el mismo dolor: la muerte prematura de una hija, y también en ambos casos el tópico de la brevedad de la vida queda metaforizado en una flor. De otro lado, Luis Cernuda incluyó en *Las nubes* un poema titulado «Violetas» en el que la flor aparecía como frágil símbolo de la persistencia de la memoria:

Al marchar victoriosas a la muerte  
sostienen un momento, ellas tan frágiles,  
el tiempo entre sus pétalos. Así su instante alcanza,  
norma para lo efímero que es bello,  
a ser vivo embeleso en la memoria<sup>42</sup>.

Y ya en este siglo, el poeta malagueño Francisco Ruiz Noguera, siguiendo la estela cernudiana, ofrecerá en otro poema, igualmente titulado «Violetas», un ramo de estas delicadas flores como símbolo y recuerdo del tiempo feliz vivido en compañía:

Hoy te ofrezco este ramo de violetas:  
ellas son las que guardan el recuerdo  
poniéndolo a recaudo del olvido<sup>43</sup>.

El poeta francés Malherbe, el epitafio del malagueño Cementerio Inglés, Luis Cernuda, Ruiz Noguera..., el contenido simbólico de la violeta y sus posibilidades intertextuales pueden ser infinitas. Rafael Ballesteros ha sabido fusionar toda una larga tradición literaria (enriqueciéndola además con la incorporación de un luctuoso color negro) en un espléndido epifonema, síntesis y resumen del dolor producido por la muerte del hijo.

---

<sup>40</sup> Este artículo forma parte del volumen colectivo *En sí perdura: tradición y modernidad en la obra de Rafael Ballesteros*, coordinado por José Lara Garrido, Belén Molina Huete y Pedro J. Plaza González, Sevilla, Renacimiento, 2022, pp. 467-506.

<sup>41</sup> Bianchi, Marina, *op. cit.*, p. 35.

<sup>42</sup> Cernuda, Luis, *Poesía completa*, Volumen I, Madrid, Siruela, 1993, pp. 311-312.

<sup>43</sup> Ruiz Noguera, Francisco, *El año de los cerros*, Madrid, Visor, 2002, p. 32.

La imagen de esa violeta negra prendida en el ojal del poeta, por tanto, no solo alude al consabido tópico clásico o al alma sublimada por la espiritualidad, sino que, gracias a las connotaciones intertextuales, amplía su significado y puede leerse como clara metáfora de la literatura, la memoria y el recuerdo, ejes axiales, y así lo hemos ido apuntando, del conjunto del libro.

El contenido, fundamentalmente metapoético, de *Los poderes de la poesía*, último de los poemarios que componen *Perseverancia*, hace que este sea con toda probabilidad el menos autobiográfico de los tres. A pesar de ello no es difícil rastrear algunas referencias al poeta que escribe y reflexiona. Quizás la más evidente se encuentre en el poema que dedica a su nieta, «Poema 15. Para Cristina, la púbera danzarina (con las de Góngora avenencias)», último poema del libro. A su través asistimos a una procesión fúnebre de estirpe neoclásica, la urna con las cenizas, el viejo Caronte, la diosa Artemisa, rompimiento de cielos..., pero también, tal y como Marina Bianchi nos propone<sup>44</sup>, a la contraposición entre la inocente vida por venir de la *púbera danzarina* y las cenizas del (futuro) difunto, entre la niña y el anciano. Los versos finales, el epitafio elegido por el poeta, no pueden ser más explícitos: «Aquí, en mis cenizas. / Vivo, en mis poemas»<sup>45</sup>. Con tan contundente final, Ballesteros deja claro al lector que la poesía (no podemos olvidar que el libro se titula *Los poderes de la poesía*) es una de las puertas posibles para burlar a la muerte y alcanzar la eternidad.

En definitiva, a través del autobiografismo lírico y el uso de mínimas anécdotas cotidianas (o sea, a través de la memoria y el recuerdo), la poesía de Rafael Ballesteros quiebra su tradicional hermetismo y se abre a matizar o recrear temas y significados que siempre han estado presentes en su obra: la poesía crítica y social vuelve a cobrar presencia en las descripciones de usos y costumbres de la España de los años cuarenta y cincuenta, desde el miedo al poder a la omnipresencia de la censura política y religiosa; el amor y el deseo nos son presentados como los verdaderos motores del mundo, y la amistad como el primero de sus refugios; y, finalmente, la eterna confrontación entre la realidad de la muerte y el ansia de inmortalidad se resuelve gracias al poder sanador de la palabra, o sea, gracias a la poesía.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Antonio, «Al borde del misterio: acercamiento a la poesía de Rafael Ballesteros (1969-2010)», *EPOS*, XXV (2019), pp. 13-28.
- Balcells, José María, «Introducción a la poesía de Rafael Ballesteros», en Ballesteros, Rafael, *Poesía (1969-1989)*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, “Ciudad del Paraíso”, 1995.
- Ballesteros, Rafael, *Fernando de Rojas acostado sobre su propia mano*, Málaga, Rafael Inglada Ediciones, 1999.
- , *Fernando de Rojas acostado sobre su propia mano (II)*, Málaga, Fundación Unicaja, 2002.
- , *Poesía 1990-2010*, Málaga, El Toro Celeste, 2015.
- , *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, Madrid, Devenir Poesía, 2022.

<sup>44</sup> Bianchi, Marina, *op. cit.*, pp. 35-38.

<sup>45</sup> Ballesteros, Rafael, *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, cit., p. 179.

- Barrero, Óscar, «La rebelión de las palabras en la poesía de Rafael Ballesteros», *Estudios Humanísticos. Filología*, 18 (1996), pp. 57-69.
- Bianchi, Marina, «Estudio crítico introductorio: *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, de Rafael Ballesteros», en Ballesteros, Rafael, *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*, Madrid, Devenir Poesía, 2022, pp. 5-52.
- Cernuda, Luis, *Poesía completa*, Volumen I, Madrid, Siruela, 1993.
- García Baena, Pablo, *Rumor oculto*, suplemento de *Fantasia. Quincenario de la Invención Literaria*, 38 (6 de enero 1946), sin paginar.
- Lanz, Juan José, «La poesía de Rafael Ballesteros: 1990-2010», en Ballesteros, Rafael, *Poesía 1990-2010*, Málaga, El Toro Celeste, 2015, pp. 9-98.
- Lara Garrido, José, «Indagaciones en los límites: *Almendro y caliza* (2017) de Rafael Ballesteros», en Ballesteros, Rafael, *Almendro y caliza*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2023, pp. 9-101.
- Lara Garrido, José; Molina Huete, Belén; y Plaza González, Pedro J. (coord.), *En sí perdura. Tradición y modernidad en la obra de Rafael Ballesteros*, Sevilla, Renacimiento, 2022.
- Neira, Julio, «La transgresión lingüística como poética en la obra de Rafael Ballesteros (1969-1986)», *Diablotexto Digital*, 4 (2018), pp. 84-101.
- Plaza González, Pedro J., «El Góngora imposible. Exégesis de un libro inédito de Rafael Ballesteros», en Lara Garrido, José; Molina Huete, Belén; y Plaza González, Pedro J. (coord.), *En sí perdura: tradición y modernidad en la obra de Rafael Ballesteros*, Sevilla, Renacimiento, 2022, pp. 467-506.
- , «Rafael Ballesteros, *Jardín de poco. Poesía inédita (2010-2018)*», *Philologica Canariensis*, 27 (2021), pp. 145-149.
- Ruiz Noguera, Francisco, *El año de los ceros*, Madrid, Visor, 2002.

## Una nota a «Himno a la juventud»: algunas referencias pictóricas

**FÉLIX PARDO RUBIO**

Investigador independiente

[fpardo5@xtec.cat](mailto:fpardo5@xtec.cat)

«Himno a la juventud» pasa por ser un poema cargado de referencias literarias, como es habitual en la poesía de Gil de Biedma. Lo que no resulta tan frecuente es encontrar ecos de otras disciplinas, como las artes plásticas; o al menos, se puede constatar, es un aspecto de la poesía de Jaime Gil al que la crítica no ha prestado el mismo grado de atención. Por lo que se refiere a «Himno a la juventud», el propio poeta nos puso sobre las pistas a seguir. En una lectura realizada en la Residencia de Estudiantes, allá por el año 1988, declaró:

[...] la descripción de esa muchachita está hecha por un contemplador que es un hombre mayor, cargado de literatura, cargado de referencias artísticas, que inmediatamente desdobra, es decir, sustituye la imagen real por una imagen que es la juventud; por lo tanto se convierte en algo que es un andrógino; la juventud tiene dos sexos. Es un andrógino y eso le dispara también una serie de referencias plásticas, puesto que el tema del andrógino tiene una larga tradición plástica. [...] La descripción de este andrógino está llena de ecos; por ejemplo, hay un eco muy directo de Rubens. Pero luego, sobre todo, lo que yo tenía en mente cuando hago la descripción son dos cuadros de Botticelli: *La primavera* y *El nacimiento de Venus*. Incluso las caracolas, en un momento dado, vienen del recuerdo del personaje con la caracola en *La primavera*<sup>1</sup>.

Intentaremos desvelar a qué apuntan las palabras de Jaime Gil, cuáles son esas «referencias artísticas» que tanto pesan en el contemplador de la muchacha como para desplazar su imagen real y reemplazarla por la de la juventud, ese andrógino de tan «larga tradición plástica»; cuáles son los «ecos» que van a resonar y dejar huella en el largo pasaje descriptivo del poema.

Para empezar, resulta un tanto paradójico que mencione a Rubens como referente «directo» en la descripción del andrógino que está intentando recrear (menos sorprendente

---

<sup>1</sup> Gil de Biedma, Jaime, *La voz de Jaime Gil de Biedma. Poesía en la Residencia*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, p. 41.

hubiese sido de haber nombrado a Caravaggio). El pintor flamenco hace gala de extrema virilidad en sus figuras masculinas, del mismo modo que sus mujeres desbordan exuberante feminidad. A pesar de ello, Rubens pinta el rapto de Ganimedes en dos ocasiones. La versión que más nos interesa está expuesta en el Museo del Prado.

Ganimedes, recordemos, era un joven efebo hijo del rey Tros –epónimo de Troya–, que mientras guardaba los rebaños de su padre en el monte Ida –otras versiones prefieren mientras cazaba– fue raptado por Zeus, atraído por su cautivadora belleza y sensualidad. El uránida adoptó la forma de un águila, lo arrastró por los aires hasta el Olimpo para, una vez allí, hacerlo (además de compañero de lecho) su copero, desvinculando de esta tarea a su hija Hebe, diosa de la juventud.

Ya la literatura clásica –o al menos algunas de sus manifestaciones– aludía de forma insoslayable a la relación sexual entre la divinidad y el joven adolescente; sirvan de ejemplo las dos fuentes citadas a continuación. En las *Elegías* de Teognis (siglo VI a. C.) encontramos esta declaración: «Es dulce amar a un joven, que también el Cronida, / rey de los inmortales, amó a Ganimedes. / Lo raptó y ascendió con él al Olimpo. Y en dios lo convirtió / porque tenía la amable flor de adolescencia» (Teognis, *Elegías*, II, 1345-1348)<sup>2</sup>. Por su parte, uno de los textos de la *Antología palatina*, que trata sobre la inclinación del deseo hacia los muchachos, dice:

Πυγὴν Σωσάρχοιο διέπλασεν Ἀμφιπολίτεω  
μυελίνην παίζων ὁ βροτολογιὸς Ἔρως,  
Ζῆνα θέλων ἐρεθίζαι, ὀθοῦνεκα τῶν Γανυμήδους  
μηρῶνοῖτούτου πούλῳ μελιχρότεροι.

Jugando el cruel Eros, modeló más suave que el meollo  
el culo de Sosarco de Anfípolis.  
Quería darle celos a Zeus porque los muslos de Sosarco  
son mucho más sabrosos que los de Ganímedes<sup>3</sup>.

En esta línea, David A. Velásquez certifica:

La producción poética principalmente de finales del periodo clásico y durante los reinos helenos nos presenta un erotismo mucho más marcado [respecto al mito de Ganimedes], donde definitivamente el joven es un objeto de deseo no solo en la medida de la pedagogía [...]. El enaltecimiento de zonas del cuerpo como los muslos y las nalgas en los erómenos, que necesariamente desempeñan un papel pasivo en la relación sexual [...], no relacionadas ni mencionadas con el proceso pedagógico en el periodo arcaico nos dan la impresión de

---

<sup>2</sup> *Antología de la poesía erótica griega*, ed. bilingüe y traducción de José L. Calvo Martínez, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2009, pp. 135-137. La propia *Antología* reproduce el texto griego original: «Παιδοφιλεῖν δέ τι τερπνόν, ἐπεὶ ποτε καὶ Γανυμήδους / ἠράσατο Κρονίδης ἀθανάτων βασιλεὺς, / ἀρπάξας δ' ἐς Ὀλυμπον ἀνήγαγε, καὶ μιν ἔθηκε / δαίμονα παιδείης ἄνθος ἔχοντ' ἐρατόν». *Ibidem*, pp. 136-138.

<sup>3</sup> *Antología de la poesía erótica griega*, cit., pp. 266-267. James L. Saslow remite además a varias de entre las obras de Eurípides (*Orestes*, *Cíclopes*, *Ifigenia en Aulide*) en las que Ganimedes «es francamente identificado como compañero de cama o juguete de Júpiter»; alusiones que tienen su continuación en la literatura latina como en «los a menudo obscenos epigramas de Marcial»: cf. Saslow, James M., *Ganimedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*, Madrid, Ed. Nerea, 1989, p. 16 y nota 9 p. 209. Quienes estén interesados pueden encontrar un peritaje mucho más completo de las referencias a Ganimedes en la literatura clásica consultando la tesis doctoral de Mayo, Penelope C., *Amor spiritualis et carnalis: Aspects of the Ganymede Myth in Art*, New York, New York University, 1967.

una práctica que se ha transformado y de la cual podrían surgir elementos pasionales que explicarían la erotización del mito<sup>4</sup>.

El proceso de que habla Velásquez tiene su paralelo en las manifestaciones iconográficas. Así, soslayando la infinidad de representaciones griegas, nos encontramos con un mosaico romano cuya ejecución del tema muestra un águila que sostiene a Ganimedes por los muslos y parece estar sodomizando al muchacho, mientras lo eleva por los aires (Anónimo. Siglo III a. C. Mosaico. Paphos, casa de Dionisos. Parque Arqueológico de Kato Paphos, Chipre)<sup>5</sup>. En un salto de siglos, con innumerables interpretaciones en el entretanto, Miguel Ángel Buonarroti realizó, hacia 1532 o 1533, tres dibujos con destino a su joven “amigo” Tommaso Cavalieri; uno de ellos reproduce *El rapto de Ganimedes*, del que se conservan varias copias –una de ellas por ejemplo en el Fogg Art Museum de Cambridge, Massachusetts–. El dibujo recuerda mucho el mosaico romano y, de manera más evidente, muestra el acto sexual, pues el águila –situada detrás del joven– lo coge con sus garras por las piernas como si quisiera separarlas, al tiempo que presenta su sexo a la altura de las nalgas. Antes, Leon Battista Alberti había escrito que la manera más adecuada de representar a Ganimedes sería con «la frente tersa, imberbe, de hermosos y suaves muslos»<sup>6</sup>.

Algo más de un siglo después, Pedro Pablo Rubens pinta al óleo un *Rapto de Ganimedes* para decorar la Torre de la Parada. González Zymla describe bien lo que podemos observar en el lienzo:

[...] a un Ganimedes de 15 ó 16 años, con la cintura desnuda en fuerte torsión, rubio, de largas melenas ondeantes al viento, rodeado por el águila, que le rapta con fuerza, sujetándole con las garras por los muslos, en un fuerte ímpetu ascensional lleno de dinámico movimiento. Lleva colgado el carcaj con las flechas que se le caen, de tal modo que Rubens demuestra haber seguido la versión del mito que se recoge en la *Eneida* de Virgilio y no la versión de las *Metamorfosis*. A unos ojos relativamente avispados no se les puede escapar que la posición del carcaj es un símbolo fálico y el modo en el que muestra las nalgas blancas y carnosas de Ganimedes alude al apetito sexual de Júpiter<sup>7</sup>.

Ratificaría la apreciación con que se cierra la cita anterior la cartela que acompañaba el cuadro de Rubens en la exposición temporal organizada por el Museo del Prado entre el 02/03/2021 y el 04/07/2021, bajo el título *Pasiones mitológicas: «Zeus agarra con el pico y las garras a Ganimedes mientras intenta penetrarlo por detrás (no vemos aquí el acto sexual, pero el simbolismo de la aljaba es suficientemente explícito)»*. La autoría de la

---

<sup>4</sup> Velásquez Páez, David Alejandro, «El rapto de Ganimedes ¿Relación homosexual o institución griega? El homoerotismo en la Grecia arcaica y sus posteriores representaciones», *Artifícios. Revista colombiana de estudiantes de historia*, 10 (2018), p. 18.

<sup>5</sup> Véase <http://www.theoi.com/Gallery/Z32.2.html>.

<sup>6</sup> Citamos de González Zymla, Herbert, «Consideraciones sobre la iconografía e iconología del mito de Ganimedes, el troyano, a través del arte antiguo y medieval», *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 7 (2007), p. 157. Sin embargo, no hemos podido encontrar la cita referenciada en la obra y capítulo indicados. En cambio, una expresión muy semejante puede leerse en Saslow, James M., *op. cit.*, p. 14, obra citada y consultada por González Zymla. Ahora bien, cabe señalar que Saslow no recoge las palabras textuales de Alberti sino que las interpreta en lo que quisieron decir.

<sup>7</sup> González Zymla, Herbert, *op. cit.*, p. 178.

redacción se debió a Miguel Falomir, director del Museo del Prado<sup>8</sup>. Y todo ello, o informaciones semejantes, forman parte del bagaje con que cuenta ese contemplador –«que es un hombre mayor, cargado de literatura, cargado de referencias artísticas»– que va a ir armando la efigie de la juventud, de la *donna ideale*, «que resulta ser un andrógino».

El cuadro de Rubens, creemos, va a servir para la construcción de dos de los versos: el 14, «con nalgas maliciosas lo mismo que sonrisas»<sup>9</sup>, nalgas maliciosas que ocupan el centro del cuadro, y por ello son el foco de atención principal del espectador. Un espectador como nuestro poeta, casi seguro, al contemplar el cuadro en el Prado tendría bien presentes las palabras de Robert Graves: «El nombre de Ganimedes [...], convertido en *catamitus* en latín, ha dado a los ingleses la palabra *catamite*, que significa el objeto pasivo de la lujuria homosexual masculina»<sup>10</sup>. El otro verso sería el 34, «y la graciosa timidez del príncipe»<sup>11</sup> pues, como se ha señalado más arriba, Ganimedes era príncipe troyano. Tampoco se puede descartar que los «toros» del verso 24 deban algo a memorias de otro cuadro emblemático de Rubens, *El rapto de Europa*.

Detengámonos ahora en *La primavera* y *El nacimiento de Venus*. Desconcierta que en relación con un poema como «Himno a la juventud» se aluda a *La primavera*. Si exceptuamos la presencia de Venus, ni el paisaje ni el resto de personajes parecen aportar nada al texto. No vamos a entrar a discutir las múltiples y variadas interpretaciones que se han formulado respecto a uno y otro cuadro. Únicamente nos vamos a aproximar a las aportaciones que desde la historia del arte tenían mayor predicamento por cuando se compuso el poema y/o que más podían interesar a Jaime Gil.

Por lo que hace a *La primavera* y *El nacimiento de Venus*, los especialistas sostienen que existe una estrecha relación entre las dos obras. Vasari fue el primero en hacerlo, al asegurar que había admirado ambas pinturas en la villa de Castello, en época de Botticelli propiedad de los hermanos Giovanni y Lorenzo de Medici “Popolani”, parientes de Lorenzo el Magnífico. Eso nos lleva a tratar ambas obras a la vez –y por tanto justifica que nuestro poeta las mencionase juntas–. Erwin Panofsky llegó a afirmar con rotundidad «la relación especialísima que unía la *Primavera*, y solamente la *Primavera*, con el *Nacimiento de Venus*, y solamente el *Nacimiento de Venus* [...]»<sup>12</sup>, descartando vínculos tan estrechos con otras obras de Botticelli –como habían propugnado algunos historiadores–, descartando que pudieran tratarse por separado –como otros estudiosos habían postulado–. Para su interpretación, Panofsky sigue los pasos de Aby Warburg, aunque le hace algunas matizaciones. El erudito hamburgués se había propuesto estudiar *El nacimiento de Venus* y *La primavera* a la luz de los textos literarios y teórico-artísticos equivalentes y contemporáneos de dichos cuadros. Su objetivo fundamental era rastrear cuáles fueron los motivos de la Antigüedad que más influyeron en Botticelli.

---

<sup>8</sup> Riaño, Peio H., «Las violaciones que denuncia la National Gallery y que el Prado oculta en su exposición “Pasiones mitológicas”», *elDiario.es*, 13 de marzo de 2021. [https://www.eldiario.es/cultura/arte/violaciones-denuncia-national-gallery-prado-oculta-exposicion-pasiones-mitologicas\\_130\\_7302367.html](https://www.eldiario.es/cultura/arte/violaciones-denuncia-national-gallery-prado-oculta-exposicion-pasiones-mitologicas_130_7302367.html) (fecha de consulta: 26/06/2024).

<sup>9</sup> Gil de Biedma, Jaime, «Himno a la juventud», en *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 170.

<sup>10</sup> Graves, Robert, *Los mitos griegos I*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 81.

<sup>11</sup> Gil de Biedma, Jaime, «Himno a la juventud», cit., p. 171.

<sup>12</sup> Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, 5ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 281.

El primer referente en señalar alguna relación entre una y otra pintura había sido Giorgio Vasari –tal y como se indicó más arriba–, que consignó haber visto ambas obras en la villa de Castello, propiedad del duque Cosme:

*Per la città, in diverse case fece tondi di sua mano, e femmine ignude assai; delle quale oggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo, sono due quadri figurati, l'uno, Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori; e così un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse.*

«Hizo pinturas en tondo para varias casas de la ciudad, y un buen número de desnudos femeninos, dos de los cuales se encuentran actualmente en Castello, en la villa del Duque Cosme. Uno es el *Nacimiento de Venus*, arrastrada hacia la tierra por brisas, con los cupidos; la otra es también una Venus en compañía de las Gracias, que la cubren de flores, representando la Primavera, expresada por el pintor con mucha gracia<sup>13</sup>.

Salvo por una discrepancia en el número de las Horas o Estaciones, sostiene Panofsky, *El nacimiento de Venus* de Botticelli sigue de cerca la descripción de Poliziano. Disidencia que se explica por una aproximación al principio del *De rerum natura* de Lucrecio. Antes Warburg ya había citado como referente de *El nacimiento de Venus* la *Giostra* de Poliziano, inspirada –para el pasaje que interesa– en el segundo himno homérico a Afrodita. Pero precisamente son las diferencias que la separan de la obra clásica y algunos de los detalles desarrollados en la *Giostra* los argumentos principales que señalan a Poliziano como fuente principal de Botticelli.

Por lo que hace a *La primavera* –volvemos a Panofsky–:

[t]ambién ella se basa principalmente en Poliziano, que tanto en su *Giostra* como en la pastoral, un poco más tardía, *Rusticus* (que forma parte de sus *Sylvae* y se publicó en 1483), describe el “reino (*regno*) de Venus”. Desarrollando hábilmente cuatro líneas de Lucrecio y dos y media de Horacio, va enumerando todos los elementos que participan en el cuadro de Botticelli: Venus; Cupido; la Primavera (*la lieta Primavera*); Flora “otorgando dulces besos a su amante esposo”, es decir, a Céfito; y las Gracias danzantes. Hasta el hecho, bastante insólito, de que la flecha de oro de Cupido esté provista de barbas de fuego se explica gracias a la *Giostra*: con tanta fuerza tensa Cupido el arco, dice Poliziano, que “con la mano izquierda toca *el oro fogoso*, / y con la cuerda su pecho derecho” (“la man sinistra con l'oro focoso, / la destra poppa con la corda toca”). La única figura que Poliziano no nos esclarece es la de Mercurio; pero es precisamente de su presencia y conducta de donde podemos inferir la presencia e importancia de una significación “metaliterar” en la composición de Botticelli<sup>14</sup>.

El poeta y humanista toscano había recogido en su texto algunas recomendaciones de Leon B. Alberti –expuestas en el *Libro della pittura*–, consejos que crearon una corriente seguida por los círculos artísticos florentinos. En lo esencial, los fragmentos de Alberti

<sup>13</sup> Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 74.

<sup>14</sup> Panofsky, Erwin, *op. cit.*, p. 277.

que acabarán recalando en el programa pictórico de Botticelli –vía Poliziano– son los siguientes. Para ambos cuadros:

[...] *consiglio, ciascuno pittore molto si faccia familiare ad i poeti, rhetorici et ad li altri simili dotti de lettera, sia che costoro doneranno nuove inventioni o certo ajuteranno ad bello componere sua storia, per quali certo adquisteranno in sua pictura molte lode et nome.*

[...] aconsejo, que el pintor estudioso se haga familiar y bienquerido de los poetas, los teóricos y de los restantes doctos de las letras, pues de unos ingenios eruditos alcanzarán no sólo óptimas ornamentaciones, sino que también irá en provecho de sus invenciones, que en pintura suponen la mayor alabanza<sup>15</sup>.

Más específicamente, para *El nacimiento de Venus*:

*Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo ad me piace nei Capelli vedere quale io dissi sette movimenti...*

Los movimientos de los cabellos, las crines, las ramas, las hojas y las vestimentas deleitan expresados en una pintura. Me gusta que los cabellos se muevan en los que llamé siete modos...<sup>16</sup>

Siguiendo esas recomendaciones de Alberti, Poliziano inserta en su poema algunos pasajes inspirados en Ovidio y Claudiano, que luego pasarían a *El nacimiento de Venus*.

Otros ejemplos de eruditos o artistas renacentistas probarían que ciertos ornamentos, así como el tratamiento de las figuras principales del cuadro serían deudores de influencias procedentes de la Antigüedad. El mejor resumen en este sentido lo hace el mismo Warburg:

En una serie de obras de arte emparentadas por el objeto que tratan –el cuadro de Botticelli, el poema de Poliziano, la novela arqueológica de Francesco Colonna, el dibujo precedente del círculo de Botticelli y las descripciones de obras de arte de Filarete– se pone de manifiesto la inclinación, nacida del conocimiento que entonces tenía del mundo antiguo, a recurrir a las obras de arte de la Antigüedad siempre que se trataba de encarnar la vida en su movimiento externo<sup>17</sup>.

El motivo de las Gracias, en *La primavera*, bebe en las fuentes de Séneca; para mayor concreción, de un pasaje del *De beneficiis* (lib. I, c. 3). Al mismo Séneca se debe la presencia y actitud –como mencionó Panofsky, bastante anómala– de Mercurio:

*Ergo et Mercurios una stat, non quia beneficia ratio commendat vel oratio, sed quia pictori ita visum est.*

Y, por eso, Mercurio está con ellas, no porque los beneficios sean valorados por la razón o la elocuencia, sino porque así le plugo al pintor<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Warburg, Aby, *op. cit.*, p. 93.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 76-78.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 93.

Con esa justificación, la libertad del artista, se explica que Botticelli no siga con fidelidad ancilar a sus fuentes.

Otra aportación que gozaba de prestigio hacia los años sesenta era la debida a Ernst Hans Gombrich. Parte del supuesto de que las dos obras –*El nacimiento de Venus* y *La primavera*– fueron encargadas por Lorenzo di Pierfrancesco de Médicis, primo segundo de Lorenzo el Magnífico, para decorar la Villa di Castello, donde pudo contemplarlas Vasari. El propio Lorenzo di Pierfrancesco fue, asimismo, el destinatario de una epístola (*Prospera in fato*) escrita por Ficino, cuyas ideas neoplatónicas, señaló Gombrich –a su contribución se debe la relación entre la epístola y *La primavera*–, también dejaron huella en los cuadros. Marsilio Ficino vendría a ser una especie de preceptor del joven Pierfrancesco –hacia las fechas de la epístola, un adolescente de catorce o quince años–, a quien intentaría aleccionar en las interpretaciones de la simbología de la diosa del amor, casando ideas procedentes del platonismo y de la doctrina cristiana. Partiendo de los *Diálogos* de Platón, del pasaje en que se habla de la doble naturaleza de la diosa del amor, y de la *Venus Generatrix* de Lucrecio, pasados por el cedazo de la moralidad cristiana, se convertirá en símbolo de la virtud:

Venus representa –escribirá Gombrich– la *Humanitas* que, a su vez, abarca el Amor y la Caridad, la Dignidad y la Magnanimidad, la Liberalidad y la Magnificencia, la Gentileza y la Modestia, el Encanto y el Esplendor. [...] Es esta noción de la belleza, entendida como pórtico de lo divino, la que explica el modo de expresarse de Ficino y también la importancia que concedía a sus esfuerzos pedagógicos<sup>19</sup>.

Edgar Wind, aunque apoyándose en un argumentario distinto –si bien complementario– del de Gombrich, defenderá también el componente instructivo de *La primavera*: «Junto a su carácter didáctico y poético la pintura de Botticelli debe ser encuadrada [...] entre aquellos intentos de revivir lo antiguo...»<sup>20</sup>.

Por no alargarlo más y perdernos en la infinidad de disquisiciones que se han planteado en torno a las dos célebres mitologías, cerraremos de nuevo con una excelente recapitulación de Warburg:

Ya no cabe ninguna duda de que el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* se complementan entre sí: el *Nacimiento de Venus* representaba el origen de Venus, cómo emergiendo del mar fue impulsada por los vientos céfiros hasta las orillas chipriotas. El cuadro conocido como *Primavera* representa el momento inmediatamente posterior; Venus soberana se aparece en su reino; sobre su cabeza, en las copas de los árboles, en el suelo y bajo sus pies se extiende el nuevo ropaje de la tierra en inmenso y florido esplendor; a su alrededor, como fieles asistentes de su señora que rige sobre el dominio de la primavera, se encuentran reunidos: Hermes, que disipa las nubes, las Gracias como alegorías de la belleza juvenil, el Amor, la diosa de la Primavera y el viento Oeste, a causa de cuyo amor Flora derrama las flores<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Gombrich, E. H., «Las mitologías de Botticelli: Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo», en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 74.

<sup>20</sup> Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1972, pp. 136-137.

<sup>21</sup> Una síntesis mucho mejor elaborada y documentada que la nuestra podrán encontrar los interesados en el tema en Val, Alejandra, «Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario

Algo de todo lo dicho debía de tener en mente Jaime Gil al hacer las declaraciones de la Residencia de estudiantes (1988). El que la literatura, Antigua o renacentista, estuviese detrás de la iconografía que en esos momentos pretendía usufructuar en beneficio de su poema y el que él recorriese ahora el camino en sentido inverso casi con seguridad debió de complacerle enormemente. Pero, ¿qué podemos identificar en «Himno a la juventud» de las obras de Botticelli? En primer lugar, las «caracolas» del verso 24, ya lo señaló el poeta en su conferencia de la Residencia de Estudiantes. Si bien, habría que matizar que en ninguno de los dos cuadros aparecen caracolas. Probablemente el poeta se refiere a la concha o venera sobre la que descansa la diosa en *El nacimiento de Venus*<sup>22</sup>. ¿Y qué más? Aunque resulte aventurado, apuntaremos algunos elementos en varios de los versos: «De las ondas surgida, / toda brillos, fulgor, sensación pura / y ondulaciones de animal latente...» (vv. 9-11)<sup>23</sup>. El noveno verso, además de un ejemplo preciso de éfrasis –en *El nacimiento de Venus* la diosa no sale del mar sino de las olas–, emplea un léxico que nos transporta al Renacimiento. La palabra «onda» nos hace pensar en Garcilaso, por ejemplo, en el soneto XXIX o en la Égloga III, así como en sus fuentes latinas<sup>24</sup>. En cuanto al adjetivo «surgida», una de las acepciones del *Diccionario* de la RAE para “surgir” está cargada de connotaciones marinas<sup>25</sup>. Más explícito aún es el *Diccionario de Autoridades* que define “surgir” como: «Dar fondo a la nave. Es voz Marítima, y Covarr. dice pudo tomarse del Latín *Surgere*, porque parece que la nave se va levantando, quando camina a la orilla»<sup>26</sup>. Compruébese qué cerca de la imagen de Botticelli, de lo que describe Jaime Gil.

El verso décimo recoge, junto a la cita de Rubén Darío, una de las características resaltadas por algunos de los historiadores del arte, de entre los rasgos relevantes de los personajes que componen *La primavera*: el resplandor, la luz que parecen emitir, «tan centelleante, que dan la impresión de estar iluminadas desde dentro»<sup>27</sup>.

El verso 11 se asocia con el 9 a través de la derivación pero, por eso mismo, enlaza personaje y escenario. Las «ondulaciones» de la Venus saliendo del mar son las que transmite el cuerpo de la diosa, en todas sus partes, incluido el cabello, cuando contemplamos el cuadro de Botticelli: «... y con la insinuación / (tan propiamente tuya) / del vientre dando paso al nacimiento / de los muslos: belleza delicada, / precisa e indecisa...» (vv. 16-20)<sup>28</sup>. La «insinuación», la sensualidad, que no muestra descarnada de erotismo, reconocible en la diosa del Amor del cuadro de Botticelli no se explica sólo por la estricta moral de la época, también paga su deuda a una de las fuentes del cuadro. La manera como se ha representado a la protagonista de *El nacimiento de Venus* imita el modelo de la *Venus púdica*, a juzgar por su enorme semejanza con la estatuaria grecorromana, de la cual sería un buen ejemplo, entre otras, la Venus de Médicis. Así lo entendió Wind: «La propia postura

---

pictórico del cuerpo femenino», *Aisthesis*, 49 (2011), pp. 54-57.

<sup>22</sup> En un lapsus de memoria Jaime Gil la situó en *La primavera*.

<sup>23</sup> Gil de Biedma, Jaime, «Himno a la juventud», cit., p. 170.

<sup>24</sup> Véanse las notas de Bienvenido Morros a esos y otros textos del poeta toledano en Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, edición crítica de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, Grijalbo-Mondadori S.A., 1995.

<sup>25</sup> Así lo recoge en su tercera acepción: «Dicho de una nave: Dar fondo».

<sup>26</sup> Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (edición facsímil), Madrid, Editorial Gredos, 1990, s. v. *SURGIR*.

<sup>27</sup> Bredekamp, Horst, *Botticelli, La Primavera: Florencia como jardín de Venus*, 2ª ed., México D.F., Siglo XXI Editores, 2007, p. 16.

<sup>28</sup> Gil de Biedma, Jaime, «Himno a la juventud», cit., p. 170.

de la diosa, la de la clásica *Venus púdica*, expresa la doble naturaleza del amor, casto y sensual a un tiempo...»<sup>29</sup>.

Todos cuantos han interpretado la pintura de Botticelli ponen de relieve la delicadeza de sus figuras. No sería de extrañar que Jaime Gil tuviese en mente, mientras componía estos versos (19-22), la aseveración de Platón según la cual: «Ese es el momento de la vida, ¡oh querido Sócrates! –dijo la extranjera de Mantinea– en que más que en ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí»<sup>30</sup>.

«Y te vemos llegar –figuración / de un fabuloso espacio ribereño...» (vv. 22-23)<sup>31</sup>. Cabe interpretar aquí «figuración» en la primera de las acepciones del DRAE para “figurar”: «Imitar algo dentro de una ficción determinada». Así entendida, la palabra crea un estrecho vínculo con «fabuloso» que aquí funde en una las dos acepciones que otorga la RAE al adjetivo: «1. Dicho de un relato, de una persona o de una cosa: Fantástico, irreal o imaginario. Héroes fabulosos. 2. Extraordinario, increíble o fuera de lo común». Puesto que las representaciones de Botticelli son dos mitologías (si bien recogen dos momentos en orden cronológico del mismo mito), cuentan historias imaginarias. Historias situadas en un «espacio ribereño», el del Mare Nostrum, espacio físico y sobre todo cultural. Subrayado, por si no hubiese quedado suficientemente claro, con las referencias del verso 24: «con toros, caracolas y delfines»<sup>32</sup>. Elementos todos ellos mil veces diseminados en las representaciones plásticas del arte grecolatino.

«Nos anuncias el reino de la vida, / el sueño de otra vida, más intensa y más libre...» (vv. 28-29)<sup>33</sup>. El jardín de Venus, el que contemplamos maravillados mientras admiramos *La primavera* de Botticelli, es el reino del Amor, el reino de la vida (remitimos a la sentencia de Platón mencionada más arriba). Y ese es un reino de ensueño, un reino que representa un ideal, de ahí que sea «más intenso y más libre», libre de las ataduras que suponen las pasiones humanas; por eso mismo, exento de cualquier «deseo enconado como un remordimiento»<sup>34</sup>.

No son estas las únicas referencias a las artes plásticas, ya no en la poesía de Gil de Biedma, sino en el propio poema «Himno a la juventud». También los versos 38-40 están en deuda con ellas; en este caso con la estatuaría. Pero desarrollar este tema nos llevaría a abrir una nueva nota. Quede para otro momento.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antología de la poesía erótica griega*, ed. bilingüe y traducción de José L. Calvo Martínez, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2009.
- Bredenkamp, Horst, *Botticelli, La Primavera: Florencia como jardín de Venus*, 2ª ed., México D.F., Siglo XXI Editores, 2007.
- Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

---

<sup>29</sup> Wind, Edgar, *op. cit.*, p. 136.

<sup>30</sup> Platón, *El banquete, Fedón, Fedro*, trad. e introd. Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 93.

<sup>31</sup> Gil de Biedma, Jaime, «Himno a la juventud», *cit.*, p. 170.

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>34</sup> *Ibidem.*

- Gil de Biedma, Jaime, *La voz de Jaime Gil de Biedma. Poesía en la Residencia*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.
- Gombrich, Ernst Hans, «Las mitologías de Botticelli: Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo», *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 63-132.
- González Zymla, Herbert, «Consideraciones sobre la iconografía e iconología del mito de Ganimedes, el troyano, a través del arte antiguo y medieval», *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 7 (2007), pp. 147-186.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos I*, trad. de Luis Echávarri, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Mayo, Penelope C., *Amor spiritualis et carnalis: Aspects of the Ganymede Myth in Art*, New York, New York University, 1967.
- Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, 5ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Platón, “Banquete”, en *El banquete, Fedón, Fedro*, trad. e introd. de Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (edición facsímil), Madrid, Editorial Gredos, 1990.
- Riaño, Peio H., «Las violaciones que denuncia la National Gallery y que el Prado oculta en su exposición ‘Pasiones mitológicas’», *elDiario.es*, 13 de marzo de 2021. [https://www.eldiario.es/cultura/arte/violaciones-denuncia-national-gallery-prado-oculta-exposicion-pasiones-mitologicas\\_130\\_7302367.html](https://www.eldiario.es/cultura/arte/violaciones-denuncia-national-gallery-prado-oculta-exposicion-pasiones-mitologicas_130_7302367.html) (fecha de consulta: 26/06/2024).
- Saslow, James M., *Ganimedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*, trad. de Belén Fortea Pereda, Madrid, Nerea Editorial, 1989.
- Val, Alejandra, «Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico del cuerpo femenino», *Aisthesis*, 49 (2011), pp. 53-66.
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. crítica de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, Grijalbo-Mondadori S.A., 1995.
- Velásquez Páez, David Alejandro, «El rapto de Ganimedes ¿Relación homosexual o institución griega? El homoerotismo en la Grecia arcaica y sus posteriores representaciones», *Artificios. Revista colombiana de estudiantes de historia*, 10 (2018), pp. 9-28.
- Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

# TRASBORDI

---

FERNANDO ARAMBURU (*trad. di Rosa María Jiménez Padilla*) ♦ LISANDRA NAVAS (*trad. di Gaia Biffi*) ♦ ÁNGELA HERNÁNDEZ NÚÑEZ (*trad. di Danilo Manera*) ♦ VÍCTOR SALDAÑA (*trad. di Marina Bianchi*) ♦ JUAN RIOCHÍ SIAFÁ (*trad. di Gaia Biffi*) ♦ JUANA DOLORES (*trad. di Simone Cattaneo*)





*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 13 (2024), pp. 33-42. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# FERNANDO ARAMBURU

Tre poesie tradotte da Rosa María Jiménez Padilla  
(Università degli studi di Bergamo)

## Poema

Ya nace de pronto  
un poema. Tiene  
cadenas y tiempo  
y acaso padezca  
prosapia. A ti,  
que no lo precisas,  
te lo doy  
con todos sus hielos  
y sus fauces, negro  
y como en barranco.  
Si lo sueltas, lejos,  
donde yo no alcance  
a quererlo, deja  
indemnes sus alas  
y lo que de canto  
posea. Obsérvalo  
volar hacia nada  
vivaz con mis días,  
posible.

## Componimento

Nasce all'improvviso  
un componimento.  
Sottomesso al tempo,  
le catene della  
sua stirpe. A te,  
che non ne hai bisogno,  
lo dono, è ghiacciato  
e feroce, nero  
come nell'abisso.  
Se lo liberassi  
lontano, là dove  
non riesca ad amarlo,  
conservagli indenni  
le ali e quanto di  
canto egli possiede.  
Guardalo volare  
verso il nulla, nei  
miei giorni, vivace,  
possibile.

## Al niño muerto en la carretera

Toda la ternura que encierran mis manos  
te la doy a ti,  
niño tendido  
sobre la muerte,  
ajeno cuerpito cubierto de invierno  
que nunca sabrá su rostro  
entre los hombres.  
¿Qué pez o ceniza recorre tu sombra?  
¿Qué pútrida fuente  
tu infancia desecha?  
¿Quién bajo tu sangre,  
vuelta hacia la tierra?  
¿Dónde tu futuro  
plagado de días?  
¡Ay niño de tiasas manitas!  
¡Ay niño solo!  
¡Cómo no pensar en los ángeles  
si tu calma  
ya tiene alas!  
No merecerán los brazos,  
aunque los mueva  
una estrella, alzar la inmensa luz  
que emana del mínimo espacio que ocupas.  
Sólo las abejas libarán tu muerte,  
tan chica que cabe en un frasco  
y casi ni pesa,  
flor que ya eres, niño seco,  
muertito  
que en el duro asfalto  
quemas tu inocencia  
y olvidas la púa que atajó tu viaje.  
¡Cómo cruje el aire lentamente y triste  
por ser ya tu manta!  
¡Con qué dolor  
el paisaje tiembla y enmudece!  
Que no haya una sola lágrima  
en tu sueño,  
que nadie te llame,  
inútilmente,  
porque tú, que palpas, juegas a dormirte  
y a vaciar tus párpados diminutos

## Al bambino morto sull'asfalto

Tutta la dolcezza di queste mie mani  
la regalo a te,  
bimbo disteso  
sopra la morte  
corpicino estraneo coperto di neve  
che mai imparerà il suo volto  
tra tutti gli uomini  
Che cenere o pesce percorre la tua ombra?  
Che putrida fonte  
la tua infanzia scarta?  
Chi dietro il tuo sangue,  
rivolto alla terra?  
Dov'è il tuo futuro  
colmo di giornate?  
Oh bimbo dalle fredde manine!  
Oh bimbetto solo!  
Come non evocare gli angeli  
se la tua pace  
ha già le ali!  
Saranno indegne le braccia,  
né mosse da una stella,  
di alzare l'immensa luce  
che emana dal minimo spazio che occupi.  
Solo le api suggeranno la tua morte,  
piccina a stare in un vasetto  
e quasi non pesa,  
sei già un fiore, bimbo riarso,  
esiguo  
che sul duro asfalto  
bruci l'innocenza  
e scordi la spina che arrestò il tuo viaggio.  
Come è triste il lento fruscio dell'aria ora  
che ti fa da veste!  
Con che angoscia  
il paesaggio ormai trema e tace!  
Che scompaiano le lacrime  
nel tuo sogno,  
che non ti chiamino,  
inutilmente,  
perché tu, che tasti, giochi ad addormentarti  
e a spogliare le piccole palpebre

y tu blanca boca de perpetua nieve.  
A tu cielo llegan y a tu cuerpo rondan  
bandadas de pájaros de tela;  
tú irías con ellos, no importa adonde,  
de no estar tan muerto sobre el suelo frío,  
pero estás tan muerto sobre el suelo frío,  
mientras alguien sube por tu noticia  
y el mundo te llora el crimen  
sumerso en sí mismo.

e la tua bianca bocca di eterna neve.  
Giungono al tuo cielo e al tuo corpo aggirano  
degli stormi di uccelli di stoffa;  
andresti con loro, dovunque fosse,  
se tu non fossi morto sul freddo suolo,  
ma tu sei così morto sul freddo suolo,  
qualcuno ascende per la tua notizia  
e il mondo piange il crimine  
sommerso in sé stesso.

## Mateo 28

Sucede en ti también que se amontonan  
las piedras de la edad sobre la espalda  
y al abatir el rostro aparearse  
a los padres ya ves de tus gusanos.

No te suplanta nadie en el espejo;  
esa cara, del tiempo y desengaños  
corroída, eres tú, aunque la aplaquen  
falsos ojos que presta la memoria.

Tu juventud en otros cuerpos dura,  
y cuanto más obraste hoy más pierdes  
y si luciste hermoso bien lo lloras.

Ya que tus mismos rasgos son la muerte,  
dale también la carga y la amargura,  
que busque entre sus ruinas tu esperanza.

## Matteo 28

Succede pure a te quell'ammassare  
delle pietre del tempo sulle spalle,  
e nel calare il volto l'accoppiarsi  
della progenie ormai vedi i tuoi vermi.

Nessuno ti soppianta nello specchio;  
il tuo viso, dal tempo e da amarezze  
lacerato, sei tu, placato dagli  
occhi falsi che presta la memoria.

L'alba tua perdura in altri corpi  
e tutto quanto desti perdi oggi  
e se avevi bellezza la rimpiangi.

Poiché la tua sembianza è la morte,  
addossale dolore e delusioni,  
che cerchi nei suoi relitti il tuo lume.

FERNANDO ARAMBURU IRIGOYEN (San Sebastián, 1959) si laurea nel 1982 in Filologia spagnola presso l'università di Zaragoza. I suoi esordi letterari risalgono agli anni Settanta e sono legati alla poesia, che però abbandonerà, preferendo la prosa come mezzo di espressione grazie a cui riscuoterà un successo mondiale. Nel 2023 è stata pubblicata l'intera sua produzione lirica nel volume *Sinfonía corporal*, che ne pone in risalto la grande qualità. L'anno 1977 segna l'inizio del suo affermarsi come poeta, dal momento che ottiene il primo premio Atrope di Toledo e compaiono le poesie «Ambos en ti» e «Venir conmigo al recuerdo» sulla rivista *Kantil*. Le distinzioni ricevute in questo periodo sono numerose: nel 1977 il già citato I Premio Atrope de Toledo con la poesia «Los puentes»; nel 1978 è vincitore della sezione dedicata alla saggistica dei II Premios Literarios Juveniles; nel 1979 riceve il I Premio del Certamen Ciudad de Motril con il componimento «Manos paternas» (accompagnato dalle illustrazioni di Álvaro Bermejo) e nel 1980 è di nuovo dichiarato vincitore delle sezioni riservate al racconto e alle monografie dei II Premios Literarios Juveniles. Tali riconoscimenti sono una prova tangibile del valore della sua poesia, al di là della sua affermazione mondiale come narratore. La sua poetica è carica di echi della tradizione letteraria spagnola, dai Secoli d'Oro al Romanticismo, senza trascurare il XX secolo: l'autore mostra di essere un buon conoscitore delle declinazioni più universali di quella letteratura, rievocandole all'interno della sua scrittura. La lirica di Aramburu attraversa le diverse correnti della poesia contemporanea. Le prime quattro raccolte – *Ave sombra* (1977-1980), *Materiales de derribo* (1980-1983), *Sinfonía corporal* (1981-1983) e *Mateo* (1981-1983) – si mostrano fedeli alla *poiesis* o all'arte per l'arte, con l'affiorare di elementi neosurrealisti e, in alcuni componimenti, l'impiego della cosiddetta “retorica del silenzio”. Al tempo stesso, risuona in essi l'estetica freudiana della dimensione onirica, in particolare l'associazione sessualità-morte. Con il libro *El tiempo en su arcángel* (1983-1985) inizia la seconda fase della scrittura poetica aramburiana, con testi che restituiscono i sentimenti più intimi del soggetto lirico, segnando il passaggio a una tendenza intimista. Il tema amoroso e i suoi struggimenti, così come l'inesorabile scorrere del tempo, impregnano i versi, nel tentativo di distinguere il nocciolo dell'esistenza umana. Il piacere ineffabile della compagnia e l'inquietudine suscitata dall'assenza sono i tratti principali che confluiscono nella sua raccolta più intimista. Infine, la sua poetica diviene pienamente realista in *Bocas del litoral* (1986-2005). Il tono lirico si fa più narrativo, confessionale e conversazionale. La “Poesia dell'esperienza”, di fondamentale importanza nel panorama poetico spagnolo, riecheggia nei versi di quest'ultima fase. I temi toccati riguardano l'esistenza, il senso di vuoto dovuto allo scorrere del tempo, l'ostinatezza dei ricordi che si trasformano in evocazione dei momenti di gioia, la nostalgia degli affetti assenti e della terra d'origine. Le poesie qui tradotte sono tratte dall'antologia *Sinfonía Corporal*, Barcelona, Tusquets, 2023, pp. 11, 37 e 116.

©Fernando Aramburu, 2023. Su licenza di Tusquets Editores S.A.

Rosa María Jiménez Padilla



*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 13 (2024), pp. 43-52. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# LISANDRA NAVAS

Quattro poesie tradotte da Gaia Biffi

## Espacios rotos

Una gota más  
Ketamina alcohol coca  
Capítulo sobre capítulo la condena  
la transformación  
Estamos todos  
Hijos en el gobierno de las dudas  
nacidos del abandono  
Libertad es la responsabilidad de elegir  
Nos imputan el derecho de hablar  
excomulgan la fe y el acertijo  
Creciendo entre dogmas  
Somos el énfasis de lo ilícito  
censurados  
inconformes  
libélulas bajo el sol  
Los negados nos negamos  
El juego continúa  
Yo sigo aquí  
caldero hirviendo en las manos  
tu corazón en mi boca para oxigenar el espacio  
crear otro donde no estés  
No hay perdón lo sé pero insisto  
Mutilaciones  
El cielo se eclipsa  
Dios no está no hace falta  
Una espada descende  
Todo se apaga  
Respiro no me pregunten cómo respiro  
Disparo  
Los doctores han sido eficientes  
La herida ha cerrado  
La locura es la enfermedad de los que sueñan  
Sonrisa en la sangre  
Amebas alimentadas de vacío  
Soy la enferma que agoniza  
la espina clavada en el dorsal de la historia  
Mi cuerpo se desploma  
Estoy naciendo  
Aún sangro.

## Spazi infranti

Un'altra goccia  
Chetamina alcol coca  
Capitolo dopo capitolo la condanna  
la trasformazione  
Ci siamo tutti  
Figli nel governo dei dubbi  
nati dall'abbandono  
La libertà è la responsabilità di scegliere  
Ci imputano il diritto di parola  
scomunicano la fede e l'enigma  
Crescendo tra dogmi  
Siamo l'enfasi dell'illecito  
censurati  
anticonformisti  
libellule sotto il sole  
Noi negati ci neghiamo  
Il gioco continua  
Io resto qui  
il calderone bollente tra le mani  
il tuo cuore nella mia bocca per ossigenare lo spazio  
crearne un altro dove non ci sei  
Non c'è perdono lo so ma insisto  
Mutilazioni  
Il cielo si eclissa  
Dio non c'è non ce n'è bisogno  
Una spada discende  
Tutto si spegne  
Respiro non mi chiedete come respiro  
Sparo  
I medici sono stati efficienti  
La ferita si è rimarginata  
La follia è la malattia di chi sogna  
Sorriso nel sangue  
Amebe alimentate di vuoto  
Sono l'inferma che agonizza  
la spina piantata nel dorsale della storia  
Il mio corpo crolla  
Sto nascendo  
Sanguino ancora.

## Be<sup>®</sup> sos

Bésame de humo de olas  
de choque al corazón  
Besos sombrero y túnicas doradas  
Besos altavoces  
Bésame con uno de esos  
de sol y de nube  
de polvo estelar y gusanos negros  
corrientes entendidos  
Bésame de siempre y de nunca  
Bésame que no siento  
para flotar por encima de Dios  
Bésame de Dios de guerra  
Besos de miedo  
de asfixia socorro de muerte de entrega  
Bésame para calmar la sed el hambre  
para no olvidar  
Besos pantano donde se ahogan los sueños  
Besos duérmete y olvida que existo  
de luz de eternidad  
Besos pared locura  
Besos con sangre y trozos de ti  
Bésame para resucitar.

## Baci<sup>1</sup>

Baciami di fumo di onde  
di un colpo al cuore  
Baci cappello e tuniche dorate  
Baci altoparlanti  
Baciami con uno di quelli  
di sole e di nuvola  
di polvere stellare e vermi neri  
comuni compresi  
Baciami di sempre e di mai  
Baciami che non sento  
per fluttuare al di sopra di Dio  
Baciami di Dio di guerra  
Baci di paura  
d'asfissia salvezza di morte di resa  
Baciami per calmare la sete la fame  
per non dimenticare  
Baci palude dove annegano i sogni  
Baci addormentati e dimenticati che esisto  
di luce d'eternità  
Baci muro follia  
Baci con sangue e pezzi di te  
Baciami per resuscitare.

---

<sup>1</sup> Nella versione originale del titolo, l'autrice gioca con la corrispondenza fonetica tra la *b* e la *v* che, in spagnolo, si pronunciano come una /b/ bilabiale sonora: tale caratteristica linguistica le permette di generare una duplicità semantica tra i referenti dei termini *besos* e *versos* –quest'ultimo, reso a livello morfologico mediante l'inserimento del simbolo del marchio registrato–. Date le differenti caratteristiche dell'italiano, si è scelto di mantenere solamente il traducevole “baci”, principalmente, per ragioni di coerenza rispetto al contenuto del testo.

## Metaverso

Cuando seamos aliento de máquina  
no habrá espacio para el dolor  
El ser que nos habita despertará  
en el corazón de los mundos perfectos  
Un poco más cada día  
seremos vastedad de simulacros  
No importarán los dilemas filosóficos  
Unidos en el todo tendremos la verdad  
la posverdad

Ya no más sombras en el encierro  
Guerras hambre miseria  
habrán marchado para nunca regresar  
Los sueños serán realidades instantáneas  
que beberemos como hidromiel  
No miento ni deliras  
No jugamos con tu cerebro  
Solo escucha el palpitar del metaverso  
oleada de luz en avalancha  
También te habla déjate guiar  
El futuro es para ti  
Ahora conéctate.

## Metaverso

Quando saremo il respiro di una macchina  
non ci sarà spazio per il dolore  
L'essere che abita in noi si sveglierà  
nel cuore dei mondi perfetti  
Un po' di più ogni giorno  
saremo vastità di simulacri  
Non conteranno i dilemmi filosofici  
Uniti nel tutto avremo la verità  
la postverità  
Non più ombre nella reclusione  
Guerre fame miseria  
se ne saranno andate per non tornare mai più  
I sogni saranno realtà istantanee  
che berremo come idromele  
Non mento né tu deliri  
Non giochiamo con il tuo cervello  
Ascolta solo il palpitare del metaverso  
ondata di luce come una valanga  
Addirittura ti parla lasciati guidare  
Il futuro è per te  
Adesso connettiti.

## Habana 2052

Tengo una isla que gime bajo mis pies  
Un faro en la lejanía  
Arcologías de fondo  
Ya no es ciencia ficción es realidad  
Aire ahogado en las uñas  
Alimentos y combustible en desplome al cero  
El gobierno más policial que nunca  
Los autos levitan en filas desesperadas  
Los habitantes emigran como de costumbre  
buscan un elevador orbital  
que los lleve a las estaciones lunares  
ruletas de fortuna y éxito  
Nadie contempla el desastre  
Lo viven  
Transcurre la soledad como el holocausto del fin  
En el mar las olas cubren  
los últimos vestigios humanos.

## Havana 2052

Ho un'isola che mi geme sotto i piedi  
Un faro in lontananza  
Arcologie sullo sfondo  
Non è più fantascienza è realtà  
Aria soffocata sotto le unghie  
Alimenti e combustibile crollano a zero  
Il governo più repressivo che mai  
Le auto levitano in file disperate  
Gli abitanti emigrano come al solito  
cercano un ascensore orbitale  
che li porti sulle stazioni lunari  
roulette di fortuna e successo  
Nessuno contempla il disastro  
Lo vivono  
La solitudine trascorre come l'olocausto della fine  
Nel mare le onde coprono  
gli ultimi vestigi umani.

LISANDRA NAVAS (Holguín, 1986) ha pubblicato le raccolte poetiche *Herederos de la culpa* (2009) e *Los palacios de la noche* (2022). Nel 2008 ha ottenuto il premio Primitivo Arcos. Sue opere compaiono nelle antologie *El sol eterno* (2009), *La isla en versos* (2011), *El sagrado silencio del valle* (2010) e *Poderosos pianos amarillos* (2013). Dal suo libro più recente *Espacios rotos* (Canadá, Cristálida, 2023), provengono le composizioni qui tradotte. Suoi video di letture poetiche sono visibili nella pagina <https://poesiaintransmedialpanhispanica.it/muestrario/lisandra-navas/>.

Gaia Biffi



*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 13 (2024), pp. 53-65. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# ÁNGELA HERNÁNDEZ NÚÑEZ

Ventuno aforismi tradotti da Danilo Manera

El fruto intenta madurar aun en lluvia, aun en niebla.

La hoja alimenta el sol que la alimenta.

El amor es la rosa que arrojada a la hoguera permanece fresca.

Para el agua eres espejo.

La imaginación creó los instrumentos para medir lo inimaginable.

Il frutto cerca di maturare persino nella pioggia, persino nella nebbia.

La foglia nutre il sole che la nutre.

L'amore è la rosa che gettata nel falò rimane fresca.

Per l'acqua sei specchio.

L'immaginazione ha creato gli strumenti per misurare l'inimmaginabile.

La poesía es una roca de alegría extraída de un arroyo de lágrimas.

El exceso de vanidad falsifica el carácter.

La sombra tiene mil caras. A la luz le basta una.

Es difícil pensar en algo más personal que un sueño. Sin embargo, no existe un solo sueño que pueda ser aislado por entero de la experiencia total de la humanidad.

La poesia è un sasso di gioia tolto da un ruscello di lacrime.

L'eccesso di vanità falsifica il carattere.

L'ombra ha mille facce. Alla luce ne basta una.

È difficile pensare a qualcosa di più personale di un sogno. Eppure, non esiste un solo sogno che si possa isolare completamente dall'esperienza totale dell'umanità.

Desdeñar la razón, absolutizar la razón: dos errores de la mente pendular.  
Solo perdura y produce frutos aquello que tiende al equilibrio.

La obsesión por una verdad única, omnímoda, propende a oscurecer  
con fanatismo las vías hacia el conocimiento.

Hay personas que suman y las hay que restan. Hay personan que dividen  
y las hay que multiplican.

Desdeñar las formas mágico-sensoriales de la conciencia es privarse de  
riqueza espiritual, de vastedad significativa.

Disprezzare la ragione, assolutizzare la ragione: due errori della mente pendolare. Solo ciò che tende all'equilibrio perdura e produce frutti.

L'ossessione per una verità unica, onnicomprensiva, tende a oscurare con il fanatismo le strade verso la conoscenza.

C'è chi somma e chi sottrae. C'è chi divide e chi moltiplica.

Disprezzare le forme magico-sensoriali della coscienza significa privarsi di ricchezza spirituale, di ampiezza di significati.

La poesía es una suerte de “onda gravitacional” de la vida profunda y palpable, antigua y contigua. Absorbe, recrea, refleja. En su inutilidad es ley la incesante abundancia.

Pocas cosas malogran tanto el talento creativo como la burocracia bien pagada.

Dolor, por momentos, es amor molido. Amor, placer florecido.

El cuerpo es la parte consumible del alma.

El creerse libre de prejuicios es uno de los prejuicios más peligrosos.

La poesia è una sorta di “onda gravitazionale” della vita profonda e palpabile, antica e contigua. Assorbe, ricrea, riflette. Nella sua inutilità si fa legge l’incessante abbondanza.

Poche cose rovinano il talento creativo quanto la burocrazia ben pagata.

Dolore, a volte, è amore triturato. Amore, piacere fiorito.

Il corpo è la parte consumabile dell’anima.

Credersi liberi da pregiudizi è uno dei pregiudizi più pericolosi.

En siete mil lenguas escucho a Dios. Lo vislumbro en el altruismo del ateo; en el arrojito del medroso; donde el arte edifica, la música revela, la ciencia descubre, el ingenio construye, la compasión acoge, la esperanza renueva.

La compulsión por criticarlo todo puede ocasionar daños casi tan graves como los causados por la ausencia de espíritu crítico.

Puedes atravesar un bosque donde cantan mil ruiseñores sin oírlos. Puedes ser el oído de los mil ruiseñores. El aire que propaga los cantos. El asesino o el protector de los ruiseñores. Puedes ser el músico mil uno.

In settemila lingue ascolto Dio. Lo intravedo nell'altruismo dell'ateo, nell'audacia del pauroso; dove l'arte edifica, la musica rivela, la scienza scopre, l'ingegno costruisce, la compassione accoglie, la speranza rinnova.

La compulsione a criticare tutto può provocare danni quasi altrettanto gravi di quelli causati dall'assenza di spirito critico.

Puoi attraversare un bosco dove cantano mille usignoli senza sentirli. Puoi essere l'udito di mille usignoli. L'aria che propaga i canti. L'assassino o il protettore degli usignoli. Puoi essere il musicista mille e uno.

ÁNGELA HERNÁNDEZ NÚÑEZ, nata nel 1954 a Buena Vista, presso Jarabacoa, in Repubblica Dominicana, è ingegnere chimico, ma si è dedicata alla scrittura e all'impegno culturale, specie a fianco delle donne dominicane. Ha pubblicato i versi di *Arca espejada* (1994), *Telar de rebeldía* (1998), *Alicornio* (2004, Premio nazionale di poesia), *Onirias. Imagen y Poesía* (2012) e *Acústica del límite* (2016). Ha scritto anche i romanzi *Mudanza de los sentidos* (2001, Premio Cole), *Charamicos* (2003 e versione ampliata 2020), *Metáfora del cuerpo en fuga* (2006), *Leona o la fiera vida* (2013) e le raccolte di racconti *Alótopos* (1989), *Masticar una rosa* (1993), *Piedra de sacrificio* (2000, Premio nazionale per il racconto) e *La secta del crisantemo* (2013, Premio nazionale per il racconto 2012). Ha firmato i saggi di *Emergencia del silencio* (1985) e *La escritura como opción ética* (2002), coordinando inoltre l'opera collettiva *Pensantes. Cultura e historia dominicanas vistas por sus mujeres* (2004) e curando con Orlando Inoa il volume illustrato *La mujer en la historia dominicana* (2009). È inoltre fotografa e ha molte esposizioni al suo attivo. Alcune delle sue migliori narrazioni sono uscite in italiano con il titolo *Come raccogliere l'ombra dei fiori* (Perosini, 2001) e *Il peso della rugiada* (Robin, 2017). Sue poesie sono incluse nell'antologia *L'invenzione del volo* (Besa-Muci, 2019) e nel n. 6 della nostra rivista. Nel 2011 ha ricevuto il Premio Caonabo de Oro alla carriera e nel 2016 il Premio Nazionale di Letteratura della Repubblica Dominicana.

Con questo volume recentissimo, *Breve filosofía para el amanecer* (2024), Ángela Hernández ci mostra un aspetto ulteriore della sua opera letteraria. *Aforismos (y poéticas)*, recita il sottotitolo. E non potremmo chiamare diversamente questi pensieri cesellati, questi lampi d'affetto, queste piccole perle tra la sabbia delle pagine. Non hanno la natura sfocata e nostalgica, come di pura emozione, degli haiku. Sono pieni di gioia, ma non sono scherzi, né ci sembrano disperati, e per questo non rientrano tra le *greguerías* ramoniane. Non sono nemmeno "frammenti", perché, pur essendo particelle di una filosofia o di una poetica più ampia, non hanno la natura di schegge perdute. "Sentenze" è troppo pomposo ed enfatico, in contrasto con il garbo leggero di queste frasi. In spagnolo si potrebbe dire forse *donaires*, ma più che acute, queste frasi sembrano macerate nella meditazione e nella meraviglia. Tuttavia, la splendente e continua presenza delle immagini in bianco e nero, che non sono una mera compagnia, ma mettono a fuoco, accordano, affinano e accarezzano le parole, moltiplicandone la risonanza poetica o la brillantezza filosofica, genera un suggestivo spazio testuale ibrido e meticcio, che ci invita a riempire gli occhi e la mente con tutti gli stimoli presenti in queste pagine, il cui incipit è: «Ho percepito il punto di rugiada di una stella. Bacio dal mio sogno chi non crede nei miracoli». Il "punto di rugiada" è grossomodo la temperatura alla quale il vapore acqueo inizia a condensare nell'aria, sotto forma di rugiada, nebbia, nuvola o brina. È una magnifica metafora sia per la poesia che per il pensiero. È il momento in cui la saturazione si traduce in forme d'acqua. Ci sono diversi temi, insegnamenti o preoccupazioni che attraversano il libro e compaiono nelle frasi che abbiamo tradotto, come l'amicizia, l'apertura dei cuori e delle menti, un equilibrio che eviti la chiusura mentale e il fanatismo. A volte si tocca la grazia di un piccolo manuale sul cammino della vita o si intuisce il deposito di tante esperienze, specie di scrittura. Ma soprattutto, questo profondo senso di libertà nell'umiltà e nella bellezza si esprime intorno, dietro e dentro gli aforismi con la presenza delle fotografie: fiori di campo, ombre e sagome, onde e foglie. Il libro è pieno di voli e nuvole, cieli e uccelli, montagne e distese d'acqua. Ed è dedicato ai bambini della famiglia dell'autrice, perché

è frutto della saggezza dell'età, ma anche perché nasce dall'aver saputo conservare in sé la complessa trasparenza e l'animo disponibile e vitale dell'infanzia. Da qui che si tratti di una "breve filosofia per l'alba", perché è l'amore che sorride sempre al nuovo giorno.

Danilo Manera





*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 13 (2024), pp. 67-82. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# VÍCTOR SALDAÑA

Cinque poesie tradotte da Marina Bianchi  
(Università degli studi di Bergamo)

De *Sombra de Nada* (2003), con modificaciones del autor

## La espada de Bolívar

La espada de Bolívar, éxtasis de sensible herida en vuelo, es el sexo cortante de la esperanza que va hacia la noche de las raíces, es la puerta a la que llama la tierra, alcoba breve de la mariposa que sueña el olor altísimo de su virilidad vegetal, simplemente la espada o el color sonreído.

Cuando la mariposa copula con el aroma de su filo, la espada de Bolívar florece, y es la vara de Aarón que conduce a su pueblo hacia el tiempo prometido, nación de amaneceres extraños y neblinas.

La espada es la alcoba de la mariposa. Y cuando la mariposa abre el costado de otra espada y tiende allí su nido: bosque de filos, entonces es el enamoramiento hermoso de la criatura varia: mariposa-color-aroma-yuca-espada de Bolívar.

Y de la misma forma que el tubérculo es alimento germinado en esta tierra por amor de mariposas que transportan el sexo desde una flor hacia otra flor necesaria, también el tubérculo mismo transporta, desde la resina de esta tierra, un nombre que estalla en gestas y primaveras.

¿Cómo se llenaría la guerra de triunfantes mariposas si Bolívar corta las flores de su espada o si Pronuba no tiende allí sus lupanares?

Pues en el discurso de la mariposa enamorada de la planta toda flor es un filo que crece. En las nupcias del insecto con la flor se reproduce la espada de Bolívar y la mariposa es otra espada que canta, que sueña y vuela en estas tierras, en estas tierras desoladas.

En esta hora,  
grávida de alto tiempo y nieves definitivas  
reducida a su escritura de gran fiebre y asco...

A esta hora,  
en que la esperanza está ausente del alto pensamiento de los árboles  
y sentimos la luz moribunda de una estrella enferma  
en la garganta,  
no es posible calcular las pérdidas ni las ganancias  
y me detengo a mirar el día...  
y mis pasos van sobre la tierra  
confeccionando el testamento ajeno  
en nuestro brutal avance hacia la transparencia.

¡Los ángeles, los ángeles!  
Alborotando el fondo del patio,  
ponen su mordida en mi pecho  
untándome el corazón con su sacra baba agreste,

Da *Ombra di Nulla* (2003), con modifiche dell'autore

## La spada di Bolívar

La spada di Bolívar, estasi di una ferita sensibile in volo, è il sesso tagliente della speranza che si dirige verso la notte delle radici, è la porta a cui bussa la terra, alcova breve della farfalla che sogna l'aroma sublime della sua virilità vegetale, semplicemente la spada o il colore che sorride.

Quando la farfalla copula con l'aroma della sua lama, la spada di Bolívar fiorisce ed è la verga di Aronne che conduce il suo popolo al tempo promesso, nazione di aurore lontane e di nebbie.

La spada è l'alcova della farfalla. E quando la farfalla apre il costato di un'altra spada e vi stende il suo nido, bosco di lame, allora ha luogo il bell'innamoramento della creatura varia: farfalla-colore-aroma-manioca-spada di Bolívar.

E così come il tubero è alimento germogliato su questa terra grazie all'amore delle farfalle che trasportano il sesso da un fiore a un altro fiore necessario, anche il tubero stesso trasporta, dalla resina di questa terra, un nome che esplosa in imprese e primavere.

Come può riempirsi la guerra di farfalle trionfanti se Bolívar taglia i fiori della sua spada o se Pronuba non stende lì i suoi lupanari?

Perché nel discorso della farfalla innamorata della pianta ogni fiore è una lama che cresce. Nelle nozze dell'insetto con il fiore si riproduce la spada di Bolívar e la farfalla è un'altra spada che canta, che sogna e che vola su queste terre, su queste terre desolate.

Proprio a quest'ora,  
gravida di un tempo alto e definitive nevi,  
ridotta alla scrittura di febbre e di disgusto...

Proprio a quest'ora,  
in cui è la speranza assente dal pensiero altissimo degli alberi  
e sentiamo la luce moribonda di una stella malata  
giù nella gola,  
non sono calcolabili le perdite e i guadagni,  
e io mi fermo a guardare il giorno...  
e i miei passi percorrono la terra,  
redigono il testamento altrui  
nel nostro progredire spietato verso la trasparenza.

Gli angeli, gli angeli!  
Sconvolgono il fondo del cortile,  
affondano il morso nel mio petto,  
mi spalmano sul cuore la loro sacra bava selvatica,

salen de todos los taxis  
me suben al tren invisible  
en donde a esta hora me largo de esta ciudad cancerosa  
sobre el pensamiento olvidado de todos los que se han ido.

scendono giù dai taxi,  
mi spingono sul treno invisibile,  
dove a quest'ora lascio la città cancerosa  
sul pensiero scordato di tutti quelli che l'hanno lasciata.

Pero,  
hartos de la infinita ceguera,  
desde el reino de la transparencia  
volveré con los nuestros un día en sus caballos de niebla  
sobre la marcha lunar de estas horas,  
por el viento,  
en el árbol y en la cebra  
a reedificar nuestras tiendas.  
Ellos nos mostrarán nuevamente el tránsito verdadero.  
Vendrán en la luz  
en el yodo y la estrella,  
vendrán en el destino del fosfogliceraldeido;  
y pondrán un manto  
sobre el tembloroso cuerpo de la era.  
Y noche de viento será esa noche  
en que despertará nuestra gente sobre las rocas  
envueltos en la más brutal sábana de neblina,  
e impulsando nuestras frentes a la nada musitarán:  
allá están nuestros poblados;  
esas estancias os pertenecen  
sois la sal, sois la hierba  
Sois el polen mismo de esta vegetación imprecisa.  
Y avanzaremos entonces  
con América dormida,  
en nuestras espaldas.

Ma,  
stanchi della cecità infinita,  
da quel regno della trasparenza  
ritornerò con i nostri un giorno, su cavalli di nebbia,  
sulla marcia lunare di queste ore,  
nel vento,  
nella zebra e nell'albero,  
per ricostruirvi le nostre tende.  
Loro ci mostreranno di nuovo il vero transito.  
Verranno nella luce,  
nell'iodio e nella stella,  
verranno nel destino del fosfoglicerato,  
e stenderanno un manto  
sul corpo tremolante di quest'era.  
Sarà notte di vento quella notte,  
si sveglierà il nostro popolo sulle rocce,  
avvolto nel lenzuolo di nebbia più spietato,  
e spingendo le fronti nostre al nulla sottovoce diranno:  
ecco i nostri villaggi;  
appartengono a voi queste dimore,  
siete il sale e l'erba,  
siete il polline stesso di questa vegetazione incerta.  
E avanzeremo allora,  
l'America assopita  
sopra le nostre spalle.

(Poemas inéditos)

## Mandala (contracanto)

*“Él dibujó un círculo que me excluía”*  
Edwin Markham

Tú y tu amor hicieron un círculo alrededor de ti y me dejaron fuera,  
y era noche y hacía frío y estaba solo.  
Mas yo y mi amor trazamos un círculo tan grande tan grande  
que te metimos a ti, a tu círculo, a tu amor, a la noche y a la soledad.

(Poesie inedite)

## Mandala (controcanto)

*“Tracciò un cerchio che mi escludeva”  
Edwin Markham*

Tu e il tuo amore avete fatto un cerchio attorno a te ma con me al di fuori,  
era notte, faceva freddo e io ero solo.  
Ma io e il mio amore abbiamo fatto un cerchio così grande ed immenso,  
che abbiamo incluso te, il tuo cerchio, il tuo amore, la notte e la solitudine.

## Buscando el camino

En el parque de una ciudad,  
llanto y revoloteo de palomas invisibles,  
olor a semillas tostadas de la noche iniciando;  
y a lo lejos, en las callejuelas sin nadie,  
luces de neón de bares cerrados  
y voces  
como de gentes hablando con las bocas llenas de algodón.

Sobre los tejados de las casuchas  
llovía luna seca  
e intercaladas había sombra sobre sombra  
en cada intercepción de calle  
sobre mi pecho...

Entonces vi al hombre  
con el corazón en alborada  
y si por una parte era irreductible al pensamiento  
la otra parte de él era fogata, recodo, cabelleras,  
palomares levantados con el cristal de la sangre  
—¿Dónde estoy?— dije —¿en qué sitio me encuentro?—  
Quisiera tomar una de estas calles,  
tengo deseos de llegar a algún lugar;  
pero mientras más busco, menos sé a dónde conducen.  
De verdad he rondado mucho...  
Se me ha ido la vida... se me está yendo.  
—Estos sitios aquí son ironías de tiempo— me respondió su nevada.  
Y dijo: —Detrás de aquellos edificios, irías a la palmera alta, a la flor,  
al sorbo del café atardecido.  
Y al doblar por esa esquina, hacia el corazón del fruto.  
Aquí nada conduce a Nagasaky, Chechenia o lugar alguno—.  
Entonces me sonrió con sus blancas palomas  
con sus regiones doradas ya sembradas de dudas  
y se fue como lo no ocurrido  
antesala de la nada  
dejándome en las manos  
un puñado de estrellas  
confusas.

## Cercando la strada

Nel parco di una città,  
pianto e battito d'ali di invisibili colombe,  
odore di semi tostati della notte che scende;  
e in lontananza, nei deserti vicoli,  
le luci delle insegne dei bar chiusi  
e voci  
come di gente che parla con le bocche ripiene di cotone.

Sopra i tetti di quelle catapecchie  
pioveva luna secca,  
alternata all'ombra che cadeva  
a ogni incrocio di strade  
sul mio petto...

Allora ho visto l'uomo  
con il cuore all'aurora,  
se una parte di lui non era riducibile all'idea,  
l'altra parte era fiamma, angolo e lunghe chiome,  
colombaie innalzate con cristallo di sangue.  
“Dove sono?” ho detto. “In che luogo mi trovo?”  
Vorrei prendere una delle strade,  
voglio pur arrivare in un posto;  
ma quanto più io cerco, meno so dove portano.  
Ho davvero girovagato molto...  
La mia vita è trascorsa... sta scivolando via.  
“Qui questi posti sono ironie del tempo” mi ha risposto la sua nevicata.  
E ha detto: “Dietro quegli edifici, giungeresti all'alta palma, al fiore,  
al sorso di caffè all'imbrunire.  
E svoltando a quell'angolo, verso il cuore del frutto.  
Qui nulla ti conduce a Nagasaki, in Cecenia o altrove”.  
Allora mi ha sorriso con le bianche colombe,  
con le regioni dorate già seminate di dubbi,  
e se n'è andato come il mai successo,  
anticamera del nulla,  
lasciandomi tra le mani  
un pugno di stelle  
confuse.

## Mirada

Para mirar el mundo ajeno de todos  
necesito regresar a unos ojos inocentes  
a un espacio óptico  
donde la luz vuelva a edificar sus maravillas.

En una época  
tenía la mirada ultravioleta  
todos transitaban ante mí desnudos  
¿cómo podía enamorarme de tus ropas?

Luego tuve la visión de rayos X  
solo miraba calaveras,  
osamentas desfilando ante mis ojos  
¿cómo podía enamorarme de tus carnes?

Hoy envejecido  
tengo la mirada aún más profunda  
ni siquiera puedo ver tus huesos  
solo rumor de pasos y otras sombras  
¿cómo podría enamorarme de la vida?

## Sguardo

Per guardare il mondo estraneo a tutti,  
devo ritrovare gli occhi innocenti,  
in uno spazio ottico  
la cui luce ritorni a costruire le sue meraviglie.

Durante un certo tempo,  
il mio sguardo era come ultravioletto  
e davanti a me tutti erano nudi.  
Come avrei potuto amare i tuoi vestiti?

Poi la mia vista era a raggi X:  
vedevo solo teschi,  
innanzi agli occhi, ossa che sfilavano.  
Come avrei potuto amare la tua carne?

Oggi sono invecchiato,  
ancora più profondo è il mio sguardo:  
non vedo più nemmeno le tue ossa,  
solo suoni di passi e altre ombre.  
Come posso adesso amare la vita?

## Los muertos felices

Somos los muertos felices  
los que no dejamos asuntos pendientes  
ni cosas escondidas,  
la gente simpática que saluda  
desde la otra orilla del río  
y hace señales de advertencia  
cuando vuestras barcas carcomidas  
se están yendo hacia el carajo.

Somos la animación sin color  
los que cabalgamos las luciérnagas  
y cantamos con los perros  
y a veces (solo a veces) con los gallos.

Frente a nuestros huesos pelados  
van a llorar nuestras familias  
mientras nosotros andamos de fiesta  
o tomamos el sol frente a la playa.

¡Que se construyan de una vez flautines  
con nuestros fémures blancos de muerte  
y xilófonos con nuestros costillares  
para animar el carnaval de los vivos!

A los muertos felices  
a los que evitamos la tristeza  
(hasta la de nuestra propia muerte)  
nos duelen los vivos que no lo son  
aquí es difícil consolarlos  
viven una muerte absurda y precaria.

En nuestras tumbas felices  
no interesa el descanso  
mucho menos el recuerdo  
de la esposa envejecida,  
nuestra única ambición  
es lucir ropa limpia  
o al menos encontrar donde lavarla.

## I morti felici

Siamo i morti felici,  
che non lasciano i conti in sospeso  
né segreti nascosti,  
la simpatica gente siamo noi  
che vi saluta al di là del fiume  
e d'avviso vi manda quei segnali  
quando le vostre barche consumate  
vanno verso il disastro.

Siamo l'animazione in bianco e nero,  
coloro che cavalcano le lucciole,  
cantano con i cani,  
a volte (solo a volte) con i galli.

Sulle nostre ossa nude  
piangono le famiglie,  
e intanto noi andiamo a fare festa  
o ci godiamo il sole sulla spiaggia.

Costruitevi flautini  
coi nostri bianchi femori di morte,  
con le costole nostre gli xilofoni,  
per ravvivare il vostro carnevale!

A noi morti felici,  
a noi che disdegniamo la tristezza  
(persino quella della nostra morte)  
ci fanno male i vivi che non vivono,  
consolarli è difficile,  
nella loro precaria e assurda morte.

Nelle tombe felici  
non ci importa il riposo,  
tantomeno il ricordo  
della moglie invecchiata,  
solamente vogliamo  
i vestiti puliti  
o avere un posto per fare il bucato.

VÍCTOR LUIS SALDAÑA ALMÁNZAR, nato il 19 agosto 1973 a San Francisco de Macorís, in Repubblica Dominicana, è artista carismatico, autore di testi poetici e narrativi, oltre che docente di lingua e letteratura spagnola e ispanoamericana alla Facoltà di Studi Umanistici della Universidad Autónoma de Santo Domingo. Dottore di ricerca in Letteratura Ispanoamericana presso la Atlantic International University (USA), come studioso, è stato *visiting professor* all'Università degli studi di Bergamo, ha tenuto conferenze in diverse università italiane e dell'America Latina ed è autore di articoli e capitoli di libro sulla letteratura dominicana. Sul versante artistico, ha contribuito alla creazione di attività culturali quali il *Grupo de Investigación de la Música Folklórica Latinoamericana Yaravi*, il teatro sperimentale *Kábala*, il *Teatro del Centro Universitario Regional del Nordeste* (UASD), il *Taller literario Domingo Moreno Jimenes* e il *Festival Regional de Cultura Maestra Ana Luisa Arias*.

Come poeta, è membro fondatore del *Contextualismo*, il movimento sorto all'inizio del XXI secolo sotto la guida di Cayo Claudio Espinal. Si tratta di una corrente che propone una letteratura sperimentale transgenerica e transmediale, che mescola all'interno del testo i più svariati ambiti della conoscenza e i loro rispettivi linguaggi e principi, con la finalità di restituire opere che sorgano dalla commistione tra le arti e le scienze, proponendo al contempo uno spettacolo della realtà che denunci l'ideologia contemporanea attraverso l'ironia. Utopico, visionario e sorprendente, Víctor Saldaña coltiva i postulati del gruppo e li rielabora a partire dalla sua originale prospettiva. La sua produzione poetica contempla, ad oggi, una sola raccolta pubblicata, *Sombra de nada* (2003), vincitrice del Premio nazionale di poesia giovane "Miguel Alfonseca" de la Feria Internacional del Libro nel 2022. Ciononostante, ha pubblicato testi creativi in antologie e riviste letterarie, oltre a essere stato insignito di numerosi premi, tra cui il riconoscimento della *Academia Dominicana de la Lengua* per i suoi meriti professionali, letterari e culturali nel 2019.

Nelle sue opere, Víctor Saldaña propone una peculiare interpretazione della sua esperienza nel mondo e della società che lo circonda, osservata con sguardo critico, trasgressivo, sensibile e solidale, per trasformarla in immagini sensoriali postmoderne che, a prima vista, appaiono neoavanguardiste e oniriche, sicuramente inusuali e a tratti ingenue, ma che, se rilette con attenzione, restituiscono riflessioni profonde e instillano il dubbio sulla validità delle regole tacitamente imposte dalla brutalità del consumismo occidentale. Dal punto di vista formale, la versificazione tradizionale si alterna alle più recenti tendenze di rottura della metrica, ma l'autore non rinuncia mai al ritmo, né al lirismo; allo stesso modo, il monologo del soggetto poetico è intercalato dalla polifonia. In ogni suo aspetto, la scrittura di Víctor Saldaña si dichiara eclettica e frammentaria nei continui cambiamenti di registro, tono, voce, scenario e tematica, in apparente sintonia con la rapidità e la precarietà dello stile di vita attuale, ma dietro a ogni verso si nasconde un segnale d'allarme che ci ricorda la necessità di tornare a sognare, a immaginare, a sperare, a contribuire alla ricostruzione della perduta armonia del mondo.

Dei cinque testi qui proposti, il primo proviene da *Sombra de nada* (Santo Domingo, Comisión Permanente de la Feria del Libro, 2003); gli altri quattro appartengono a una raccolta ancora inedita, cui l'autore lavora da anni e che, da quanto ci ha annunciato, è quasi pronta per essere data alle stampe.

Marina Bianchi



*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 13 (2024), pp. 83-92. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# JUAN RIOCHÍ SIAFÁ

Quattro poesie tradotte da Gaia Biffi

## Pobre

Pobre de aquellos  
que nunca tendrán educación.  
Desgracia de los hijos  
que se quedaron sin ilusión.

Pobre de aquellos  
que nunca soñarán.  
Clemencia por los niños  
que nunca nacerán.

Pobre de los hombres  
que nunca se levantarán.  
Ayuda a las familias  
Carentes de un hogar.

Pobre de aquellos  
que siempre sufrirán  
bajo el dominio camuflado  
del hombre occidental.

Pobre de la madre  
que se quedará  
sin su único hijo  
por culpa de la maldad.

Pobre de los hombres  
que no tienen piedad.  
Gente de corazones  
llenos de vanidad.

## Poveri

Poveri quelli  
che non avranno mai un'istruzione.  
Disgraziati quei figli  
rimasti senza speranze.

Poveri quelli  
che non sogneranno mai.  
Clemenza per i bambini  
che non nasceranno mai.

Poveri quegli uomini  
che non si alzeranno mai.  
Aiuti alle famiglie  
senza una casa.

Poveri quelli  
che soffriranno sempre  
sotto il dominio camuffato  
dell'uomo occidentale.

Povera la madre  
che rimarrà  
senza l'unico figlio  
per colpa della malvagità.

Poveri quegli uomini  
che non hanno pietà.  
Gente dal cuore  
colmo di vanità.

## Independencia ficticia

En el pasado me engañaste creyendo que esto era la panacea.  
Me impusiste unos dirigentes negros con piel negra y mente blanca  
pensando que había llegado el día de mi salvación.  
Más tarde descubrí que seguías ahí acechándome,  
controlándome, importunando y restringiendo mi libertad.

Después de casi cuarenta y ocho años descubrí que seguía  
[colonizado  
que la independencia y la autonomía celebrada aquel día  
con júbilo y danzas era un acontecimiento ficticio y camuflado  
con hombres de piel negra y máscara blanca.

Y ahora me pides democracia y respeto de los derechos humanos  
mientras permites que mi pueblo se muera de hambre,  
mientras presionas a los campesinos que vendan sus tierras,  
mientras controlas nuestros recursos naturales y minerales,  
mientras dejas a los niños, ancianos y jóvenes morir por  
[enfermedades  
creadas en los laboratorios por tus científicos.

¿Cómo puedes pedirme todo esto si apenas soy independiente,  
si apenas he cumplido la mayoría de edad, cuando me has enseñado  
a dependerme de ti y no valerme por mí mismo?

## Indipendenza fittizia

In passato mi hai ingannato facendomi credere che questa fosse la panacea  
Mi hai imposto dei dirigenti neri con la pelle nera e la mente bianca  
facendomi pensare che fosse arrivato il giorno della mia salvezza.  
Poi ho scoperto che eri ancora lì, a braccarmi,  
a controllarmi, a tormentarmi e a limitare la mia libertà.

Dopo quasi quarantotto anni ho scoperto di essere ancora  
[un colonizzato  
che l'indipendenza e l'autonomia celebrata quel giorno  
con giubilo e danze era un avvenimento fittizio e camuffato  
con uomini dalla pelle nera e la maschera bianca

E ora mi chiedi democrazia e rispetto per i diritti umani  
mentre permetti che il mio popolo muoia di fame,  
mentre fai pressione sui contadini perché vendano le loro terre,  
mentre controlli le nostre risorse naturali e minerali,  
mentre lasci che i bambini, gli anziani e i giovani muoiano di  
[malattie  
create in laboratorio dai tuoi scienziati.

Come puoi chiedermi tutto questo se sono a malapena indipendente  
se avevo appena raggiunto la maggiore età quando mi hai insegnato  
a dipendere da te e a non cavarmela da solo?

## Refugiado

¿Quién te dijo que las cosas eran fáciles?  
¿Quién te prometió acogerte en su tierra?  
¿Quién te acompañó en tus días de enfermedad?  
¿Quién te dio de comer cuando pedías alimento?

¿Quién te dijo que la vida era fácil?  
¿Quién te enseñó la tierra prometida?  
¿Quién te dijo que los hombres eran buenos?

Te obligaron a dejar tus tierras,  
arrancaron tus raíces y borraron tu pasado  
obligándote a vagar por el mundo como un errante  
sin norte ni rumbo.

¿Acaso te atendieron?  
¿Acaso te dieron cobijo?  
¿Acaso respetaron tus derechos?

Ahora, aprendiste que el mundo está loco.  
Loco de maldad, de rencor y de orgullo.  
Ahora comprendes que el mundo no es para todos,  
que las vallas y las concertinas existen en las fronteras.  
Ahora sabes que los derechos humanos son una farsa  
y las democracias una falacia.  
Ahora sabes que estás vagando solo en este mundo  
por un camino largo y sin rumbo.

## Rifugiato

Chi ti ha detto che le cose fossero facili?  
Chi ti ha promesso di accoglierti nella sua terra?  
Chi ti ha accompagnato nei tuoi giorni di malattia?  
Chi ti ha sfamato quando chiedevi da mangiare?

Chi ti ha detto che la vita fosse facile?  
Chi ti ha mostrato la terra promessa?  
Chi ti ha detto che gli uomini fossero buoni?

Ti hanno costretto a lasciare la tua terra,  
ti hanno strappato dalle tue radici e hanno cancellato il tuo passato  
costringendoti a vagare errante per il mondo  
senza una meta né una direzione.

Si sono forse occupati di te?  
Ti hanno forse dato riparo?  
Hanno forse rispettato i tuoi diritti?

Ora, hai imparato che il mondo è folle.  
Folle di malvagità, di rancore e d'orgoglio.  
Ora ti rendi conto che il mondo non è per tutti,  
che alle frontiere ci sono recinzioni e fili spinati.  
Ora sai che i diritti umani sono una farsa  
e le democrazie un inganno.  
Ora sai che stai vagando solo in questo mondo  
lungo un cammino interminabile e senza una direzione.

## Resistencia

La cultura occidental no ha conseguido  
romper mis raíces.

La imposición de la lengua no me ha distanciado  
de mis dioses.

Las torturas y latigazos no han logrado doblegarme.  
Mas mi cuerpo sigue conservando todavía  
el sello de tanta violencia.

La colonización no ha conseguido que olvide  
las historias de mis abuelos, ancestros y antepasados.

La cultura occidental no ha conseguido  
transformar mis costumbres.

Sigo todavía con los pies en el suelo  
como Aquiles, el héroe de Troya.

## Resistenza

La cultura occidentale non è riuscita  
a spezzare le mie radici.

L'imposizione della lingua non mi ha allontanato  
dai miei dei.

Le torture e le frustate non hanno potuto piegarmi.  
Ma il mio corpo conserva ancora  
il marchio di tanta violenza.

La colonizzazione non è riuscita a farmi dimenticare  
le storie dei miei nonni, antenati e avi.

La cultura occidentale non è riuscita a  
trasformare le mie usanze.

Sono ancora qui con i piedi ancorati a terra  
come Achille, l'eroe di Troia.

JUAN RIOCHÍ SIFÁ (Malabo, 1981) esordisce come scrittore con la pubblicazione del saggio *Redes migratorias e inserción laboral de los guineoecuatorianos* (2016). Dalla sua prima raccolta di poesie, *Tragedias y laberintos* (Madrid, Sial / Casa de África, 2017), provengono i testi tradotti. Tra i suoi lavori più recenti, la curatela dell'antologia *Nuevas voces de la literatura de Guinea Ecuatorial* (2019) e del volume *Literatura y mujer. Las escritoras de Guinea Ecuatorial* (2023).

Gaia Biffi



*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 13 (2024), pp. 93-107. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

# JUANA DOLORES

Due poesie tradotte da Simone Cattaneo

## Allò bell

des d'aquest mirall de miralls  
invoco  
ideologies  
diamantines  
un desig  
tan bell com tràgic  
xiuxiuejat  
rere  
cortines  
romàntiques  
romantiquíssimes  
amb  
els ulls  
de qui desitja  
*sense saber-ne*  
de qui ultratja  
*sense saber-ne*  
de qui profana  
*sense saber-ne*

des d'aquest mirall de miralls  
invoco  
lleis  
manuals  
escriptures  
antigues  
antiquíssimes  
un rostre  
desconegut  
llegint-les, aprenent-les  
escrivint-les  
reescrivint-les  
finestres  
portes  
mapa  
cap  
al  
sentiment  
ara  
xiuxiuejant  
*sense saber-ne*  
*he profanat*  
*he ultratjat*

## Ciò che è bello

da questo specchio di specchi  
invoco  
ideologie  
diamantine  
un desiderio  
tanto bello quanto tragico  
sussurrato  
dietro  
tendine  
romantiche  
romanticissime  
come  
gli occhi  
di chi desidera  
*non sapendo*  
di chi oltraggia  
*non sapendo*  
di chi profana  
*non sapendo*  
da questo specchio di specchi  
invoco  
leggi  
manuali  
scritture  
antiche  
antichissime  
un volto  
sconosciuto  
che le legge, le impara  
le scrive  
le riscrive  
finestre  
porte  
mappa  
verso  
il sentimento  
ora  
sussurrando  
*non sapendo*  
*ho profanato*  
*ho oltraggiato*

*he desitjat*  
*ho juro*  
*no en sabia*  
*no en sabia*  
*no en sabia*

des d'aquest mirall de miralls  
calidoscopi  
memòries de memòries  
romantiquíssimes  
antiquíssimes  
invoco  
d'aquí i d'allà  
la Història  
eternament  
promesa  
terra de terres  
poble de pobles  
un desig  
diamantí  
contra  
l'orgull ferit  
de tots els homes d'aquest món  
que  
és  
un  
només un només un només un  
invoco  
raons  
per a qui un dia va orar  
amb  
ulls mans cor  
*sense saber-ne*  
tot  
el poder  
la nit i el dia  
el Cel  
el Paradís  
sostre  
infinít  
habitació  
romàntica  
antiga  
és deure i és dret  
també  
un  
do  
custodiar  
la bellesa i la tragèdia

*ho desiderato*  
*lo giuro*  
*non lo sapevo*  
*non lo sapevo*  
*non lo sapevo*  
da questo specchio di specchi  
caleidoscopio  
memoria di memorie  
romanticissime  
antichissime  
invoco  
da qui e da là  
la Storia  
eternamente  
promessa  
terra di terre  
popolo di popoli  
un desiderio  
diamantino  
contro  
l'orgoglio ferito  
di  
tutti gli uomini di questo mondo  
che  
è  
uno  
solo uno solo uno solo uno  
invoco  
ragioni  
per colui che un giorno pregò  
con  
occhi mani cuore  
*non sapendo*  
tutto  
il potere  
la notte il giorno  
il Cielo  
il Paradiso  
soffitto  
infinito  
stanza  
romantica  
antica  
è dovere ed è diritto  
anche  
un  
dono  
custodire  
la bellezza e la tragedia





## Poetes, líders, amants

nosaltres  
poetes, líders, amants  
som entre les runes d'una festa a palau  
amb  
l'orgull ferit  
de  
tots els homes d'aquest món  
orfes d'amfitrions dignes de la seva pàtria  
covards  
defensors  
sense  
llenguatge  
perquè  
hem renunciat al sentit  
de  
la  
identitat  
nosaltres  
poetes, líders, amants  
hem  
malversat  
espasa  
i  
escut  
nom  
estrelles  
Història  
no  
conservem  
res  
més  
que  
serpentes  
i  
confeti  
algun vers  
algun discurs  
alguna promesa d'amor  
*som a temps de jurar i de besar en aquest país?*  
nosaltres  
poetes, líders, amants

## Poeti, dirigenti, amanti

noi  
poeti, dirigenti, amanti  
siamo tra le rovine di una festa a palazzo  
con  
l'orgoglio ferito  
di  
tutti gli uomini di questo mondo  
orfani d'anfitrioni degni della loro patria  
codardi  
difensori  
senza  
linguaggio  
perché  
abbiamo rinunciato al senso  
dell'  
identità  
noi  
poeti, dirigenti, amanti  
abbiamo  
malversato  
spada  
e  
scudo  
nome  
stelle  
Storia  
non  
conserviamo  
nulla  
se  
non  
stelle filanti  
e  
coriandoli  
qualche verso  
qualche discorso  
qualche promessa d'amore  
*siamo ancora in tempo per giurare e baciare in questo paese?*  
noi  
poeti, dirigenti, amanti

hem  
traït  
totes les criatures  
i  
ens maleeixen  
ens ignoren  
ens obliden  
lluny  
un  
brindis  
per  
victòries  
avantguardistes  
nosaltres  
poetes, líders, amants  
hem  
fracassat  
segle rere segle  
en  
el  
destí  
de  
tots  
els  
afers  
diamantins  
nosaltres  
poetes, líders, amants  
apòcrifament  
hem  
poetitzat  
liderat  
estimat  
aquest  
país

*oh!*  
*aquest*  
*país!*  
*Terra de terres*      *poble de pobles*

*dissortat*  
*per*  
*falta*  
*de*  
*valors sentimentals*  
*coses*  
*boniques*

abbiamo  
tradito  
tutte le creature  
e  
ci maledicono  
ci ignorano  
ci dimenticano  
lontano  
un  
brindisi  
alle  
vittorie  
avanguardiste  
noi  
poeti, dirigenti, amanti  
abbiamo  
fallito  
secolo dopo secolo  
nel  
destino  
di  
tutti  
gli  
affari  
diamantini  
noi  
poeti, dirigenti, amanti  
falsamente  
abbiamo  
poetato  
diretto  
amato  
questo  
paese

*oh!*  
*questo*  
*paese!*  
*terra di terre*      *popolo di popoli*  
*sciagurato*  
*per*  
*manca*  
*di*  
*valori sentimentali*  
*cose*  
*belle*

*a*  
*reivindicar*  
*des de*  
*paisatges*  
*sobirans*

balls  
i  
músiques  
ressonen  
encara  
festejant  
el cor ferit de totes les dones d'aquest món

*da*  
*rivendicare*  
*da*  
*paesaggi*  
*sovrani*

balli  
e  
musiche  
risuonano  
ancora  
festeggiando  
il cuore ferito di tutte le donne di questo mondo

JUANA DOLORES ROMERO CASANOVA (El Prat de Llobregat, 1992) è attrice, drammaturga, direttrice di scena, artista audiovisiva e poetessa che fino ad ora ha scritto, diretto e interpretato gli spettacoli teatrali # JUANA DOLORES # \*massa diva per a un moviment assembleari\* / # JUANA DOLORES # \*demasiado diva para un movimiento asambleario\* (2019/2020) e *Hit Me If I'm Pretty* o *Vladimir Maiakoski es va suïcidat per amor* / *Hit Me If I'm Pretty* o *Vladimir Maiakoski se suïcidó por amor* (2022), oltre ad aver realizzato il video *Limpieza* (2020, <https://www.youtube.com/watch?v=yxniInO4MeU>), *Santa Bàrbara* (2021) e il cortometraggio *MISS UNIVERSO* (2021). Nel 2020 ha vinto il 56° Premio Amador Oller con *Bijuteria* (Ed. Galerada), una raccolta poetica dalle spiccate connotazioni ideologiche frutto delle costanti rivendicazioni da parte dell'autrice della propria condizione di *charnaga*, marxista, femminista, anticapitalista e independentista.

La sua notorietà è poi aumentata in seguito a un'irriverente intervista con Xavier Graset, durante il programma *Més 3/24* del canale autonomico catalano TV3 (<https://www.youtube.com/watch?v=550eIvsNSOw>), perché quella che avrebbe dovuto essere un'occasione per presentare il suo ultimo libro, *Rèquiem català. I si una nació desfilant per una catifa vermella* (Edicions Poncianes, 2023), è diventata, in seguito al risultato inatteso delle elezioni municipali di Barcellona del 28 maggio – vinte dal candidato di Junts Xavier Trias –, un violento e a volte scomposto attacco contro la borghesia e la televisione pubblica in Catalogna. Eppure, *Rèquiem català. I si una nació desfilant per una catifa vermella* non meritava di passare in secondo piano perché è uno scritto sicuramente più maturo di *Bijuteria* e i suoi versi propongono un concetto critico e complesso di quella che potrebbe essere un'ipotetica nazione catalana, osservata e plasmata da diverse prospettive periferiche che provano a mettere in discussione le posizioni egemoniche dell'indipendentismo maggioritario. Inoltre, il fatto che il poema si inserisca all'interno di un progetto transmediale contribuisce ad arricchirlo perché alla sensibilità di Juana Dolores vanno sommate quella del compositore Marc Migó (Barcelona, 1993) – vero artefice di questo esperimento pluridisciplinare, poiché era stato lui a incaricare alla poetessa la stesura di un testo che servisse come punto di partenza per un requiem commissionatogli dall'associazione El Cor Canta nel 2021 – e del fotografo Román Yñán (Sant Adrià de Besos, 1976) sotto l'attenta guida dell'artista visiva Rosa Tharrats (Barcelona, 1983), a cui si devono le immagini che chiudono il volume nella sezione «Paisatges sobirans».

Qui offriamo la traduzione italiana della poesia che apre il requiem, «Ciò che è bello», in quella che Dolores considera un'invocazione all'essenza femminile della nazione catalana, l'unica in grado di avere la sensibilità e la consapevolezza necessarie per riformulare un modello alternativo di indipendentismo che comprenda e amalgami la grande eterogeneità del contesto catalano attuale, una realtà polimorfa e cosmopolita difficile da ricondurre a visione manichea in cui, tra l'altro, prevarrebbero gli interessi economici delle classi dominanti rispetto a un'ampia fascia di popolazione costituita da immigrati e lavoratori più o meno precari. In un dialogo serrato con questo *incipit*, è poi sembrato opportuno estrapolare il componimento conclusivo del poema, «Poeti, dirigenti, amanti», perché, seppur omettendo le parti dedicate al «Dies irae» e ai cinque «Laments», consente di intuire il discorso critico che soggiace all'opera, comprendendo quali siano le rimo-

---

<sup>1</sup> Il requiem è stato eseguito presso l'Auditori di Barcellona il 5 marzo 2023 ed è possibile ascoltarlo e vederlo al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=SdLNeL4iwgM>.

stranze nei confronti dell'*establishment* e quali invece le soluzioni proposte. In questo modo, anche se in maniera sintetica, si chiude il cerchio di rabbia e speranza che contraddistingue *Rèquiem català. I si una nació desfilant per una catifa vermella*, affidando ai lettori e alle lettrici il compito di immaginare l'incerto futuro della Catalogna, in bilico, secondo Migó, tra un'auspicata rinascita nazionale e un purgatorio eterno.

Simone Cattaneo



# NOTE

---

DANILO MANERA  
MARINA BIANCHI  
YORDAN ARROYO CARVAJAL





*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 13 (2024), pp. 111-115. ISSN: 2240-5437.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

## La página web del proyecto “Transmedialidad: medios, ciencia, géneros, artes en la poesía panhispánica (1980-2022)”

**DANILO MANERA**

Università degli Studi di Milano

[daniilo.manera@unimi.it](mailto:daniilo.manera@unimi.it)

Sabemos que la transmedialidad es un fenómeno extenso y variado, que atraviesa y recorre toda la literatura contemporánea y, de forma muy especial, contribuye a revitalizar la poesía que se escribe en nuestros tiempos y multiplica sus posibilidades. Los versos abandonan la página de papel, los temas tradicionales y su finalidad, tanto íntima como comprometida. Se llenan de otros mundos, se mezclan y se acompañan con música, pintura, teatro, ciencia, filosofía y otros géneros literarios. Es un fenómeno que ha existido en varias épocas, pero que ahora se universaliza. Deseo sin embargo precisar: más que un fenómeno, hoy la transmedialidad es un proyecto de los poetas, es una estrategia que subyace a la escritura, es una intención y una urgencia expresada por la realidad del siglo XXI, es un proceso de floración.

El grupo del proyecto “Transmedialidad: medios, ciencia, géneros, artes en la poesía panhispánica (1980-2022)”, integrado por las universidades de Padua, Bérgamo, Venecia, Roma Tor Vergata y Milán ha creado una página web que recoge los resultados del trabajo colectivo. El sitio de internet ha sido realizado por el estudio Horo de Vigevano, bajo mi dirección, con la colaboración de los profesores Simone Cattaneo y Giuliana Calabrese. Se puede consultar desde aquí: <https://poesiaintransmedialpanhispanica.it/> y en sus distintas secciones se encuentran informaciones sobre los grupos que actúan en el Proyecto, nuestras publicaciones y traducciones, y las actividades que vamos organizando, entre las cuales destacan el Festival de poesía transmedial panhispánica que tuvo lugar en Milán en marzo de 2024 y varios congresos.

Por último, ya que uno de los objetivos de nuestro proyecto es mostrar algo de la diversidad de formas en que se manifiesta la transmedialidad, hay una sección llamada Muestrario, donde las y los poetas comparten con nosotros sus experiencias: <https://poesiaintransmedialpanhispanica.it/muestrario/>. Allí dedicamos una atención especial a los poetas que participaron en el festival milanés, pero enseguida después, mi trabajo de campo se ha focalizado en dos áreas culturales, República Dominicana y Cuba, con páginas específicas sobre unos diez poetas de cada isla, que ofrecen biografías, textos, traducciones,

videos y fotos. Remito por lo tanto a las distintas secciones de la web para más detalles y referencias. Y, sin embargo, les invito a un rápido repaso de esos poetas caribeños.

Cuando se habla de transmedialidad en República Dominicana es obligado empezar por el genio de Pastor de Moya (1965), que desde siempre la practica, pero hace poco ha editado una especie de *vademecum* y resumen cumbre de su obra, *La escritura del ojo*, un libro curioso y poliédrico donde hay textos del poeta, objetos visuales, collages artísticos, instalaciones y provocaciones, así como recuerdos de sus performances y videos, ensayos sobre su creación y semblanzas solidarias. Brilla en cada página el volcánico delirio burlesco a contracorriente del autor, un *enfant terrible* iconoclasta que disfruta con sus teorías sobre el arte. Define su propuesta, que llama "el trance dilatado", así: «un espectáculo-acontecimiento de múltiples y disímiles lecturas, y elecciones, al mismo tiempo. Este debe contener: lo blando de lo lúdico, la seducción y el misterio de la poesía, la respiración sinuosa de la noche, la claridad de agosto, la libertad del buen *happening*, la espectacularidad del *performace*, la nitidez del *fluxus*, la mueca de la risa... Todo esto basado en un contexto que lo sustente y que pueda ofrecer una nueva lectura en su visión desconstructiva hasta convertirse en una instalación flotante» (p. 71). Pero hay otro artista que es indispensable mencionar, por el lado de la música: Homero Pumarol (1971), un poeta polifacético, que fusiona la cultura pop con la tradición y la oralidad dominicanas. Ha vivido en México y Estados Unidos y es miembro fundador del grupo de *spoken word*, poesía transmedia y música rock El Hombrecito. En nuestra web se encuentra la grabación de un concierto poético de este grupo.

Ángela Hernández Núñez (1954), una poeta de larga trayectoria y numerosos premios, que es también narradora, ensayista y fotógrafa, en un verso suyo define la poesía «las mil caras del sentir en confluencia». En *Onirias* (2012) funde las dos dimensiones principales de su inspiración: los poemas dialogan y se alternan con las imágenes y viven del mismo respiro. Según la autora: «Ambos dominios comprenden acústica, pausas y sugerencias y ellos mismos sustentan y portean la poesía, ese indescriptible fruto que a nada conocido se reduce» (p. 12). Las fotos, que son auténticos poemas visuales, resucitan lo que se considera insignificante y fugaz, intentan captar el significado profundo de la caligrafía en garabatos, se detienen en objetos olvidados, reflejos, gestos y manchas de lo cotidiano y lo nimio. Y en su obra más reciente, *Breve Filosofía para el Amanecer* (2024), el juego de resonancias se complica en un triángulo amoroso, en cuyos vértices están el verso, la imagen y el pensamiento.

José Mármol (1960), el poeta tal vez más conocido y decisivo del panorama dominicano, presenta una transmedialidad compuesta y elegante, y dirigida en particular hacia dos horizontes. Su poesía no puede prescindir del pensamiento y de la música: siempre tiene detrás una elaboración filosófica y a su lado una melodía de palabras. Todo esto es evidente y no sorprende, si se leen sus ensayos sobre filosofía, sociología o comunicación, se le oye cantar bachatas en broma o se escuchan los temas del disco *Arroja tú los dados* (2005), canciones musicadas por José Antonio Rodríguez y Víctor Víctor, con arreglos de Jorge Taveras. La forma de las composiciones, su puntuación y el ordenado haz de versos, incluso cuando el sentimiento es tempestuoso y los sentidos desgarrados, atestiguan este avance frágil y doloroso, aunque terco e incansable, hacia los territorios del misterio y de las preguntas sin respuesta. Y es que el lenguaje es siempre para José Mármol un problema y un desafío, un quebradero de cabeza y un éxtasis. Donde podemos encontrar un estado de gracia y un espacio para la convivencia pacífica en este mundo de tensiones existenciales son los volúmenes de aforismos y fragmentos, *Premisas para morir* (1999) y *Maravilla*

y *furor* (2007), porque allí, al menos aparentemente, se renuncia a la poesía disciplinada, al canto desplegado o murmurado. «Sentir el pensamiento. Pensar el sentimiento» es la receta de la poesía, «la única forma infinita de conocimiento», ya que los demás saberes se definen reconociendo sus propios límites. Tanto el filósofo como el poeta reconocen la eternidad en el instante, pero: «El genio de la filosofía está en la curiosidad. El de la poesía en el asombro». Y como brújula se mantiene la vitalidad de la interrogación y el desvelo, porque las respuestas son fijación y encerramiento, las preguntas torbellino y libertad.

De Rosa Silverio (1978) nos interesa su enorme cercanía al mundo de la supuesta enfermedad mental, que asume un matiz radicalmente feminista, sobre todo en sus recientes poemarios *Invencción de la locura* (2017) y *El ángel de la casa* (2023). Y también nos importa su defensa de la transculturalidad de la diáspora dominicana en España, a la cual ha dedicado una valiosa antología. De la diáspora dominicana en EE. UU. hace parte Edgar Paiewonsky Conde (1943), durante más de treinta años profesor de letras hispánicas en Nueva York, que esperó su jubilación para recopilar su obra poética construida durante varias décadas e integrada por poemas verbales minimalistas en español y en inglés y otros poemas conceptuales puramente visuales (o "eye poems"), poemas que se complementan y completan sólo al ser leídos en las dos direcciones, de los que ofrecemos una selección en nuestra web, precedida por unas notas introductorias del autor.

Manuel Llibre Otero (1966) tiene dos almas, de poeta y narrador de un lado, y de gráfico digital y fotógrafo del otro. En el video que ofrecemos en nuestro sitio de internet, su poema *Arden en mí ruisseños* es comentado con imágenes y voces creadas con varios programas de Inteligencia Artificial. Y me parece un ejemplo excelente para ver tanto las potencialidades como las limitaciones del uso de la Inteligencia Artificial.

Rei Berroa (1949) tiene una larga experiencia con la teatralidad de la poesía, siendo animador de maratones y festivales, antologías y encuentros. En sus versos aparecen juegos entretejidos entre lenguaje y significado y reflexiones metapoéticas sistemáticas e incluso metapolíticas. Basilio Belliard (1966) representa otro caso de contigüidad entre géneros literarios, ya que practica asiduamente el poema en prosa. Y para finalizar, quiero citar rápidamente una poeta muy joven, puertorriqueña de nacimiento, que vive en República Dominicana, Leah Luna (1989). En su poemario *Metáforas del silencio* (2024) y en sus recitales mezcla el *performance*, la magia y el contorsionismo con la poesía. Ofrecemos una entrevista con ella, una grabación y unos textos.

Si pasamos ahora a Cuba, tenemos que considerar dos elementos extraliterarios que influyen: debido a las duras condiciones económicas y a la rigidez política de la isla, muchos intelectuales se han ido; y, por otro lado, hay un acceso muy escaso a los medios basados en internet y graves dificultades para imprimir libros. A pesar de todo esto, una investigación de campo entre los que se quedan allí revela como fermenta hoy la gran tradición poética cubana.

En primer lugar, hay que destacar una feliz convergencia entre poesía y teatro. En nuestra web tenemos a dos actores, docentes y directores que realizan puestas en escena de sus poemas: Irasema Cruz Bolaños (1971) y Simón Carlos Martín Vázquez (1959), animadores del Festival Internacional de Poesía de La Habana. Ambos han puesto gratuitamente en libre descarga desde nuestra web su último poemario, publicado por la Universidad de El Salvador y, por ende, de difícil acceso. Aquí la red de redes es una forma de difusión. Irasema Cruz Bolaños apuesta en las prosas poéticas de *Nautilus* por una heterónima (Esther de la Mar), es decir un sujeto lírico que programáticamente no es ella, subrayando así su ética e inspiración feminista. Simón Carlos Martín Vázquez en *Oficio de emigrante*

reflexiona sobre los acontecimientos del siglo XXI para explicar por qué, a pesar de todo, se queda en Cuba, y dedica varias composiciones metapoéticas al oficio de escribir, pintar y tocar; pero sobre todo pone al desnudo su vida misma, su familia, afectos y pasiones, en versos nacidos a menudo durante el aislamiento de la pandemia del Covid 19.

Sinecio Verdecia (1975), director de la Casa de la Poesía de La Habana vieja, por su parte, suele presentar poemas-canciones como cantor en versos o griot, acompañándose con antiguos instrumentos musicales. Hemos grabado para nuestra web «Los poetas vienen y van» y «La poesía puede salvar». Otros poetas remiten de manera directa a la tradición popular de la décima y de los repentistas, como Omar Herrera Díaz (1957), que sin embargo asocia a esta modalidad un discurso moral y político que colinda con una prosa apasionada. Véanse dos ejemplos de lo que digo en los dos poemas que recita en los videos de nuestra web: «Yo vengo de todas partes» y «El día más oscuro». También Nelson Pérez Espinosa (1982) se remonta con orgullo a sus antepasados poetas guajiros en «Cuenta la leyenda...», pero su cultura es la rockera, la alternativa juvenil panamericana con héroes músicos tanto gringos como latinos. Es posible comprobarlo por ejemplo en «Reza conmigo, Johnny Cash» o «Si Janis viniera a Cuba».

En Raúl Aguiar (1962) y Lisandra Navas (1986) se aprecia una actitud contestataria, decepcionada por la trayectoria de la sociedad cubana, pero sobre todo su inclinación hacia una poesía de ciencia ficción (véanse «Metaverso» o «Habana 2052», de Navas). Raúl Aguiar, autor de conocidas novelas de ciencia ficción, es también el teórico más importante de esta corriente. Hacia el área de la ciencia, en este caso de la medicina, va también Giselle Lucía Navarro (1995), como en *Criogenia* (2021), donde los poemas llevan por título los nombres de partes del cuerpo humano. Muy corpóreos, además de metapoéticos, son los poemas de Yanelys Encinosa (1983), activa operadora cultural, editora y promotora de poesía, coordinadora de programas culturales en la Oficina del Historiador de La Habana, que investiga la poesía como forma de caminar por el mundo, como postura de precario equilibrio, como cuerpo derrumbado y herido.

Y, para terminar, Omar Pérez (1964), una de las voces más altas y nítidas de la poesía cubana contemporánea, escribe composiciones rítmicas que expresan con gran arte el desconcierto (místico y concreto a la vez), las contradicciones, el naufragio en las olas del lenguaje. Sus poemas no sólo fusionan admirablemente, en su textura, música, pensamiento y palabra, sino que son presentados en clave transmedial por el poeta, que los recita y canta acompañado de un cajón, instrumento de percusión de origen peruano. Sólo entonces los escucha completos.

Los casos, ejemplos y declinaciones de la transmedialidad, esta levadura que ensancha y potencia la poesía contemporánea, continúan, por supuesto, en el trabajo de nuestro proyecto, con nombres procedentes de España, Cataluña y otros territorios panhispánicos. Ya se encuentran algunos en nuestra web y otros se añadirán. Espero que este recorrido por mis recientes investigaciones caribeñas les haya podido dar una idea de la pluralidad y heterogeneidad de lo transmedial, aunque se lo haya mostrado como una especie de vendedor ambulante de mercancías diversas o buhonero poético.

[Charla ofrecida en Bérghamo en el Congreso internacional “Transmedialidad y nuevos paradigmas poéticos (1980-2022)”, el día 5 de septiembre de 2024, y en la Feria Internacional del Libro de Santo Domingo, el día 8 de noviembre de 2024]



## Cuatro poemas de Jaime Siles, con traducción al italiano

**MARINA BIANCHI**

Università degli studi di Bergamo

[marina.bianchi@unibg.it](mailto:marina.bianchi@unibg.it)

### 1. SOBRE LOS POEMAS ELEGIDOS

Desde hace años, leo con mucha admiración las obras de Jaime Siles, Catedrático de Filología Latina, excelente y ecléctico ensayista, entusiasmado defensor de los clásicos grecolatinos, además de poeta exquisito, docto y sugerente que no deja de sorprender a su público. Sin embargo, hasta el momento, nunca me había atrevido a traducir sus versos por la complejidad métrica, el cuidado del lenguaje, la perfección de las imágenes que no siempre se mantiene intacta en otro idioma; pese a ello, creo que ya ha llegado el momento para intentarlo. No creo que haga falta presentar su trayectoria creativa ni citar los innumerables y muy merecidos premios recibidos, así que me limitaré a comentar el hilo conductor que ha guiado la selección de los textos y a ofrecer una breve nota sobre mi punto de vista como traductora.

En su poesía, Siles hace hincapié en la relación que une de forma indisoluble la vida y el verso, se interroga sobre el ser y la identidad, medita sobre el espacio y el tiempo, y aprende la verdad de la existencia junto a su lector. La preocupación constante por el lenguaje y por la filología, que se interrelacionan con la creación iluminando la existencia<sup>1</sup>, se concretan en el cuidado formal y en el legado de la tradición clásica, elementos funcionales al mensaje de los que el excelso poeta no prescinde nunca. Como es típico de Siles, los textos elegidos juegan con la búsqueda de la identidad del sujeto lírico que se aleja de la realidad por nacer en el verso, aunque recibe la influencia del verdadero yo al que, a veces, parece sustituirse. Me centraré aquí en cuatro poemas: «Página» procede de *Música de agua*<sup>2</sup>, de 1983; «Ángulos muertos» forma parte *Himnos tardíos*<sup>3</sup>, de 1999 y ganador del I Premio Internacional Generación del 27; «El tiempo del diamante» pertenece a *Actos de habla*<sup>4</sup>, de 2009 y merecedor del XIII Premio de Poesía Ciudad de Torrevieja; finalmente,

---

<sup>1</sup> Siles, Jaime, «Poesía y filología», *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 12 (2012), p. 71.

<sup>2</sup> Siles, Jaime, *Música de agua*, Madrid, Visor, 1983.

<sup>3</sup> Siles, Jaime, *Himnos tardíos*, Madrid, Visor, 1999.

<sup>4</sup> Siles, Jaime, *Actos de habla*, Barcelona, Plaza & Janés, 2009.

«Concierto para una exposición» está incluido en *Desnudos y acuarelas*<sup>5</sup>, también de 2009 y galardonado con el XXII Premio Tiflos de Poesía. Las transcripciones proceden de la poesía reunida hasta 2009: *Cenotafio. Antología poética (1969-2009)*<sup>6</sup>, cuyo título sugiere que el vacío y la finitud son temas fundamentales y recurrentes a lo largo de la producción de Siles.

Uno de los nexos que unen las cuatro composiciones estriba en la reflexión metapoética, que en la trayectoria creativa de Siles se vuelve patente desde *Música de agua*; pese a ello, el libro guarda la influencia del carácter filosófico de la etapa anterior. Si en *Himnos tardíos* adquieren espacio el recuerdo y lo existencial de un sujeto ya decepcionado, *Actos de habla* vuelve a centrarse en el lenguaje y en la identidad del yo lírico, mientras que *Desnudos y acuarelas* pasa de la primera parte celebrativa a la segunda de corte elegíaco, uniendo música y pintura<sup>7</sup>. En los dos últimos poemarios citados, además, la decepción de la madurez ante el inevitable vacío es una presencia constante.

Con referencia a los textos seleccionados, «Página»<sup>8</sup> va dedicado a Luis Alberto de Cuenca, otro poeta y filólogo aficionado a la literatura en sus múltiples facetas, como Siles. La composición propone el dualismo del mundo y de la página que recibe pequeños trozos de realidad –las hojas– que al llegar a la luz de la escritura se transforman y son incluidos en otro universo distinto: el que está al otro lado y que no puede modificar el primero del que se origina. Las palabras no actúan sobre lo real, ni siquiera lo nombran, tan sólo lo miran desde su otra orilla hecha de signos en la que dibujan un paisaje interior surgido de lo vivido, lo leído, lo aprendido, lo recordado y lo imaginado, y que no coincide nunca con el exterior en el que de verdad se mueve el ser humano. Lo corrobora el mismo Siles en el texto «El yo es un producto del lenguaje», que resume su poética:

Los temas de mi obra han sido siempre dos: el lenguaje como realidad, y la identidad como problema. Los poemas creo que son criaturas producidas por un determinado estado del espíritu: creaciones de una percepción, epifanías de una identidad que sólo toma cuerpo en el discurso y que sólo vive en el lenguaje, o, al menos, sólo nace de él. Eso –y no otra cosa– es la experiencia poética: conocimiento de la tradición y asunción de la persona poemática, aceptación de los riesgos del habla y distinción diáfana entre lenguaje y realidad. Lo demás nada importa o –mejor– importa sólo en la medida en que alimenta la persona poemática: esto es, en la medida en que crea o aumenta el espacio real de la ficción, [...] –de la ficción que es cada uno de nosotros y que es más real que la realidad, porque ésta nos embota y nos destruye y aquélla nos ilumina, nos recrea y nos salva<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Siles, Jaime, *Desnudos y acuarelas*, Madrid, Visor, 2009.

<sup>6</sup> Siles, Jaime, *Cenotafio. Antología poética (1969-2009)*, ed. de Sergio Arlandis, Madrid, Cátedra, 2011.

<sup>7</sup> El mismo Siles resume las etapas de su trayectoria en: Siles, Jaime, «Poesía y filología», cit., pp. 75-76. Para un análisis más detenido y completo, véase: Arlandis, Sergio, «Introducción» en Siles, Jaime, *Cenotafio...*, cit., pp. 13-131.

<sup>8</sup> Siles, Jaime, *Cenotafio...*, cit., p. 207.

<sup>9</sup> Siles, Jaime, «El yo es un producto del lenguaje», en Id., *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2007, pp. 29-30.

Al fin y al cabo, la poesía de Siles habla sobre «el lenguaje entendido y vivido como una identidad»<sup>10</sup>, ya que mediante la palabra –y pese a sus límites– el yo lírico se relaciona con el mundo. Además, si el poeta se sabe otro en su sujeto lírico, lo mismo vale para el lector: «Leer consiste en saberse otro: en serse otro y en creerse no más ni menos real que él»<sup>11</sup>. El poeta, que para serlo es ante todo un lector empedernido, habla sobre la creación con y desde su otro yo, antinomia a la que remite el segundo texto dividido en tres apartados: «Ángulos muertos»<sup>12</sup>. En él, el monólogo dramático del sujeto deslinda su deseo de vivir en la otra orilla de la escritura, en el interior del poema, en su paisaje, en su falta de materialidad, en su verdad librada de la ideología que es ínsita en cada lenguaje y cultura, en su nada en constante y eterno movimiento no sometido al paso del tiempo. El yo quiere deshacerse de su yo real, adquiriendo el verdadero conocimiento al entrar en los versos, en una dimensión ficcional opuesta a la concreta que, sin coincidir en ningún momento, se contamina constantemente con ella.

El hecho de que el otro lado de la escritura no responda a las leyes del *tempus fugit* es el tema central de los dos cuartetos con rima encadenada de «El tiempo del diamante»<sup>13</sup>, que hacen hincapié en la transformación de «todas las cosas» al llegar el poema. En su interior, el paso de los días se para en un solo instante, quieto, inmóvil como una piedra, y, tras la inevitable caída hacia la nada en el mundo tangible, todo resucita en el resplandor de la palabra que guarda el recuerdo y tiene el poder de reavivarlo. Siles reafirma el concepto en numerosas ocasiones, entre ellas, en «Examen» de *Galería de rara antigüedad*: «porque el texto nunca muere ni acaba: / está empezando siempre cada vez»<sup>14</sup>. No sólo la escritura se salva de la muerte: como en la mejor tradición literaria<sup>15</sup>, el amor también sobrevive, como remarca Siles en los doce heptasílabos de «Concierto para una exposición»<sup>16</sup>. El motivo procede de las elegías romanas, especialmente de las de Sexto Propercio; ya Jorge Luis Borges<sup>17</sup> señala como fuente la elegía 19 del libro I del poeta umbro, donde se lee: «No tan superficialmente entró Cupido en mis ojos / como para que mis cenizas estén libres de tu amor olvidado»; y más adelante: «un gran amor atraviesa incluso las riberas del destino»<sup>18</sup>. En la composición de Siles, la nada final acecha al hombre que se queda cada día más vacío por perder gradualmente la vida en su interior; sin embargo, tras la primera parte donde la «melodía» marca de nuevo la resurrección, el epílogo no deja dudas: el sentimiento no tiene fin. De hecho, en la poética del valenciano, el amor es el contrapunto a la

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>12</sup> Siles, Jaime, *Cenotafio...*, cit., pp. 321-322.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 385.

<sup>14</sup> Siles, Jaime, *Galería de rara antigüedad*, Madrid, Visor, 2018, p. 33.

<sup>15</sup> Como es sabido, se trata de una inquietud secular que recorre toda la literatura desde sus orígenes hasta hoy y que, en la mejor tradición áurea española, toma forma en el muy conocido soneto «Amor constante más allá de la muerte» de Francisco de Quevedo (*Poesía completa I* ed. y prólogo de José Manuel Blecua, Madrid, Turner, 1995, p. 29).

<sup>16</sup> Siles, Jaime, *Cenotafio...*, cit., p. 397.

<sup>17</sup> Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Alianza, 1960, pp. 44-51.

<sup>18</sup> En: Pérez Vega, Ana, «Non ego nunc tristis vereor, mea Cynthia, Manis. Notas sobre Propercio I, 19», *Exemplaria*, 5 (2001), pp. 135-142, donde la especialista reproduce tanto el original (p. 135) como la traducción por Antonio Ramírez de Verger (p. 136).

imposibilidad de huir de la caducidad del ser humano y del mundo que lo rodea, además de ser «lo único por lo que vale la pena vivir»<sup>19</sup>.

## 2. SOBRE LA TRADUCCIÓN

Con referencia al acto de rescribir una composición en otro idioma, Rudolf Pannwitz afirma en su obra *Crisi della cultura europea* que el error fundamental del traductor estriba en atenerse a la contingencia de su propia lengua en lugar de dejarse sacudir por la extranjera<sup>20</sup>. En consonancia con Pannwitz, considero que la traducción poética no consiste en un acercamiento al texto desde el contexto de origen de quien lee, sino en dejarse seducir por su lenguaje, sus significados recónditos y su semiosfera –retomando el conocido concepto de Jurij Lotman<sup>21</sup>–, para facilitar la migración entre sistemas culturales diferentes, como aconseja Mieke Bal<sup>22</sup>. En la estela de los *Translation Studies*<sup>23</sup> y de los *Post-Translation Studies*<sup>24</sup>, y de acuerdo con Umberto Eco<sup>25</sup>, la traducción es ante todo una labor hermenéutica, una forma de interpretación que brota de una indagación crítica intensa y rigurosa. Por ende, antes de verter a otro idioma, hay que activar tanto un proceso de mediación y acercamiento a la cultura de origen como una investigación exegética muy profunda para acceder al poema y a su universo. En este sentido, Octavio Paz subraya que reproducir los versos en otra lengua es una función especializada de la literatura<sup>26</sup> que engloba en sí una serie de acciones: decodificar, comprender, parafrasear, comentar, explicar y expresar, a las que se suma la típica del poeta, crear<sup>27</sup>, aunque con la diferencia de que el traductor sabe de antemano cuál tiene que ser el resultado final de su trabajo, es decir, una nueva composición que produzca efectos análogos al original con medios diferentes<sup>28</sup>.

De acuerdo con Umberto Eco, las impresiones provocadas por ambos deberían ser parecidas en cada uno de los niveles involucrados: el semántico y el sintáctico, el estilístico, el métrico, el fonosimbólico y el emocional<sup>29</sup>. El tono, las ideas, la música, la capacidad creativa y el profundo conocimiento de ambas lenguas, además de la voluntad de «entender y dar a entender el texto»<sup>30</sup> son elementos igualmente fundamentales<sup>31</sup>, porque

---

<sup>19</sup> Siles, Jaime, «El yo es un producto del lenguaje», cit., p. 31.

<sup>20</sup> Citado por: Benjamin, Walter, *Il compito del traduttore*, Torino, Einaudi, 1995, p. 51.

<sup>21</sup> Lotman, Jurij, «On the Semiosphere», *Sign Systems Studies*, 33 (2005), pp. 205-229.

<sup>22</sup> Bal, Mieke, *Travelling Concept in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto, 2002.

<sup>23</sup> Bassnett, Susan, *Translation Studies*, London – New York, Routledge, 1980; Venuti, Lawrence, (ed.), *The Translation Studies Reader*, London – New York, Routledge, 2000.

<sup>24</sup> Gentzler, Edwin, *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, London – New York, Routledge, 2016.

<sup>25</sup> Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, VI ed., 2006.

<sup>26</sup> Paz, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, 2ª ed., Barcelona, Tusquets, 1981, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 16.

<sup>30</sup> Micó, José María, «Traducir hoy la *Comedia* de Dante», en Taravacci, Pietro (ed.), *Poeti traducono poeti*, Trento, Università di Trento, Col. Labirinti del Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2015, p. 131.

<sup>31</sup> Además, siguiendo los principales estudios traductológicos, el reto de verter poesía a otro idioma

el sentido del poema se construye desde la doble vertiente del significado, incluyendo el connotativo, y del sonido –como remarca el poeta y traductor del francés al italiano Fabio Scotto<sup>32</sup>, ente otros–. Pese a los esfuerzos, trasladar versos a otra lengua siempre conlleva una transformación y, desde el punto de vista de la praxis, no existen traducciones perfectas, menos aún en el ámbito de la poesía. Por lo tanto, el único principio incuestionable es el intento de transmitir un eco de la esencia original, devolviendo lo más fielmente posible las distintas formas del sentido: significado, sonido, ritmo, tono, estilo, voz, ideas e imágenes, donde, de acuerdo con Giulia Poggi, el «sonido» coincide con el sistema de rimas y figura fónicas, mientras que el «ritmo» se refiere a la medida del verso y a su composición prosódica<sup>33</sup>.

Por su parte, el mismo Siles confirma lo ante dicho, subrayando la importancia de la traducción como labor hermenéutica que contribuye a descubrir el funcionamiento, la naturaleza y la ideología subyacente a lo escrito, es decir, su forma y contenido: «la lectura más profunda, absoluta y total de un texto es la que nos procuran la crítica textual y la traducción»<sup>34</sup>. Y añade que estas dos: «son las disciplinas que mejor nos permiten conocer una obra y un autor [...], ya que son las únicas que nos obligan a reconstruirlo y re-crearlo»<sup>35</sup>, debido a que es necesario concebir «la traducción como creación»<sup>36</sup>. Compartiendo *en toto* esta idea, propongo aquí la versión italiana de unas pocas composiciones de Siles, tarea que ha supuesto pequeños problemas y pérdidas inevitables, como el doble sentido de la “hoja” española del árbol y de papel en «Página», o la desaparición de la rima asonante en los versos pares de «Concierto para una exposición». Sin embargo, la actividad traductora ha permitido profundizar en su creación y compartir desde dentro su universo poético: pese a la evidente distancia cualitativa entre el original y la reproducción, creo que no hay mejor forma de acercarse a un autor que la participación en su proceso escritural.

---

implica: que cada versión suponga inevitablemente una pérdida, aunque haya que reducirlas lo más posible, como aconseja Amparo Hurtado Albir (*Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 639); que el efecto nunca coincida del todo en dos culturas distintas, como advierte Umberto Eco (*op. cit.*, pp. 16-17); que haya que optar entre la invisibilidad o la visibilidad de la traducción, como remarca Lawrence Venuti (*The Translator's Invisibility*, London and New York, Routledge, 1995, p. 186); que sea igualmente erróneo tanto ocultar como explicar más que en el original, de acuerdo con la conservación del secreto de Paul Ricoeur (*Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 51).

<sup>32</sup> Scotto, Fabio, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli Editore, 2013, p. X.

<sup>33</sup> Poggi, Giulia, «Del senso, del suono, del ritmo: Góngora e la traduzione impossibile», en Profeti, Maria Grazia (ed.), *Il viaggio della traduzione*, actas del congreso (Firenze, 13-16 giugno 2006), Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 261-271.

<sup>34</sup> Siles, Jaime, «Poesía y filología», cit., p. 72.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Siles, Jaime, *Injertos y trasplantes. La traducción como proceso creativo*, ed. de Rodrigo Olay Valdés, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019, p. 45.

### 3. CUATRO POEMAS DE SILES EN ITALIANO

#### Página

*A Luis Alberto de Cuenca*

De la realidad del mundo  
caen las hojas,  
que ya no son las hojas,  
sino la luz  
que cruza entre las hojas  
de una tinta  
que niega toda luz.  
Como las hojas, así también la página,  
nieve de plata convertida en humo  
por un cuerpo  
de signos  
para nadie.  
Las palabras te miran: no te nombran.  
Las palabras  
desde la orilla opuesta  
del papel.  
Página  
de la realidad  
que, con sus letras,  
otro lenguaje  
para nada  
forma.

#### Pagina

*A Luis Alberto de Cuenca*

Dalla realtà del mondo  
cadono foglie,  
che non sono più foglie,  
bensì la luce  
che passa tra le foglie  
di quell'inchiostro  
che rinnega ogni luce.  
Come le foglie, così pure la pagina,  
neve d'argento convertita in fumo  
da quel corpo  
di segni  
per nessuno.  
La parola ti guarda: non ti nomina.  
La parola  
da quella sponda opposta

della carta.  
Pagina  
di realtà  
che, con le lettere,  
altro linguaggio  
mai rende  
concreto.

### Ángulos muertos

I  
Vivir al otro lado del poema  
y no en la realidad, que es su reflejo.  
Cruzar por esas calles  
que están al otro lado de la vida.  
Mirar sus parques y sus plazas  
llenas de luz en las mañanas ebrias.  
Sentir el movimiento de las hojas  
dentro de un aire inmóvil, circular.  
Ver el destello de las aguas  
de un río que discurre sin principio ni fin.  
Ignorar lo que sé,  
pensar que ya no existo.

II  
Vivir la vida del poema,  
resbalar por su voz,  
por su respiración,  
por su saliva.  
Sentir la tinta  
llegar a su raíz originaria,  
escuchar el sonido de sus velas,  
oler el perfume de su vegetación,  
sumergirse en sus sonos,  
sus latidos, sus algas,  
saber lo que pasó,  
lo que no pudo ser,  
lo que no ha sido.  
Pero saberlo como fue:  
libre de los confusos pliegues  
del lenguaje, de la cultura,  
de las estatuas.  
Libre de todo.  
Libre, sobre todo, de mí.  
Donde no existan  
ni signos ni palabras.

Donde no exista nada.  
Donde sólo la nada  
sea el idioma de Dios.

III  
En esa nada pura  
donde vive el poema  
estar como de tránsito,  
de viaje, de fiesta, de visita.  
Estar como de paso  
como se está en el yo.  
Vivir en el poema  
el otro lado del poema.  
Vivir la vida del poema  
en el continuo tránsito del yo.

### **Angoli morti**

I  
Sull'altra sponda della poesia vivere  
e non nella realtà, che è il suo riflesso.  
Vagare per le strade  
là su quell'altra sponda della vita.  
Osservare i suoi parchi e le sue piazze  
piene di luci nei mattini ebbri.  
Sentire il movimento delle foglie  
nell'aria circolare e sempre immobile.  
Vedere il luccichio delle acque  
di un fiume che procede senza inizio né fine.  
Ignorare che so,  
pensar che non esisto.

II  
Vivere la vita del verso,  
scorrergli nella voce,  
nel suo respiro,  
nella sua saliva.  
Percepire l'inchiostro  
fino alla sua radice originaria,  
sentire il suono delle sue candele,  
sentire il profumo della sua vegetazione,  
tuffarsi nei suoi suoni,  
i battiti, le alghe  
sapere che è successo,  
ciò che non si è potuto,  
ciò che non è accaduto.  
Ma saperlo così com'è:

senza alcuna confusa grinza  
del linguaggio, della cultura  
o delle statue.  
Da tutto libero.  
Libero da me, soprattutto.  
Laddove non ci sono  
né segni né parole.  
Laddove nulla esiste.  
Laddove solo il nulla  
sia la lingua di Dio.

III  
In questo puro nulla  
dove vive il verso  
essere come in transito,  
in viaggio, a una festa oppure in visita.  
Essere di passaggio,  
come si sta nell'io.  
Vivere dentro il verso  
l'altra sponda del verso  
in quel continuo transito dell'io.

### **El tiempo del diamante**

Mirar todas las cosas transformadas  
en la quietud profunda del instante.  
Verlas dentro de él petrificadas  
en su móvil distancia equidistante.

Escucharlas caer precipitadas  
en la nada unísona sonante.  
Y volverlas a oír resucitadas  
en el vivo destello del diamante.

### **Il tempo del diamante**

Osservare ogni cosa trasformata  
nella profonda quiete dell'istante.  
E rivederla in lui pietrificata  
in mobile distanza equidistante.

Ascoltarla cadere proiettata  
in un nulla che è unisono e sonante.  
E risentirla poi resuscitata  
nel vivo scintillio del diamante.

### Concierto para una exposición

La muerte nos esculpe  
sólo con su sonrisa.  
Un resurrecto sueño  
es nuestra melodía.  
El tiempo va tallándonos  
cada vez más deprisa  
y somos como un lápiz  
afilado sin mina.  
Todo se va quedando  
en su interior sin vida.  
Todo, menos nosotros:  
nuestro amor no termina.

### Concerto per una mostra

La morte ci scolpisce  
solo con un sorriso.  
È un sogno ora risorto  
la nostra melodia.  
Ci sta intagliando il tempo  
e sempre più alla svelta  
siamo come matite  
a punta senza mina.  
Tutto sta rimanendo  
senza la vita dentro.  
Tutto tranne noi due:  
l'amore non finisce.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bal, Mieke, *Travelling Concept in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto, 2002.
- Bassnett, Susan, *Translation Studies*, London – New York, Routledge, 1980.
- Benjamin, Walter, *Il compito del traduttore*, Torino, Einaudi, 1995.
- Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Alianza, 1960.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, VI ed. 2006.
- Gentzler, Edwin, *Translation and Rewriting in the Age of Post-Translation Studies*, London – New York, Routledge, 2016.
- Hurtado Albir, Amparo, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Lotman, Jurij, «On the Semiosphere», *Sign Systems Studies*, 33 (2005), pp. 205-229.

- Micó, José María, «Traducir hoy la *Comedia* de Dante», en Taravacci, Pietro (ed.) *Poeti traducono poeti*, Trento, Università di Trento, Col. Labirinti del Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2015, pp. 129-145.
- Paz, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, 2ª ed., Barcelona, Tusquets, 1981.
- Pérez Vega, Ana, «Non ego nunc tristis vereor, mea Cynthia, Manis. Notas sobre Propercio I, 19», *Exemplaria*, 5 (2001), pp. 135-142.
- Poggi, Giulia, «Del senso, del suono, del ritmo: Góngora e la traduzione impossibile», en Profeti, Maria Grazia (ed.), *Il viaggio della traduzione*, actas del congreso (Firenze, 13-16 giugno 2006), Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 261-271.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía completa I*, ed. y prólogo de José Manuel Blecua, Madrid, Turner, 1995.
- Ricoeur, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.
- Siles, Jaime, *Música de agua*, Madrid, Visor, 1983.
- Siles, Jaime, *Himnos tardíos*, Madrid, Visor, 1999.
- Siles, Jaime, *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2007.
- Siles, Jaime, *Actos de habla*, Barcelona, Plaza & Janés, 2009.
- Siles, Jaime, *Desnudos y acuarelas*, Madrid, Visor, 2009.
- Siles, Jaime, *Cenotafio. Antología poética (1969-2009)*, ed. de Sergio Arlandis, Madrid, Cátedra, 2011.
- Siles, Jaime, «Poesía y filología», *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 12 (2012), pp. 71-78.
- Siles, Jaime, *Galería de rara antigüedad*, Madrid, Visor, 2018.
- Siles, Jaime, *Injertos y trasplantes. La traducción como proceso creativo*, ed. de Rodrigo Olay Valdés, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2019.
- Scotto, Fabio, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli Editore, 2013.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, London and New York, Routledge, 1995.
- Venuti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, London – New York, Routledge, 2000.



# Sobre cómo construir un universo digital: David Cruz y su poesía rizomática

**YORDAN ARROYO CARVAJAL**

Universidad de Salamanca

[idu17933@usal.es](mailto:idu17933@usal.es)

## 1. APROXIMACIONES A LA POSTPOESÍA COSTARRICENSE: EL CASO DE DAVID CRUZ

Si bien Agustín Fernández Mallo en su interesante y posmoderno ensayo *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*<sup>1</sup> más o menos mencionaba que la falta de lectores en la reciente poesía, por aquel entonces primeros ocho-nueve años del siglo XXI, se debía, contrario a otras ramas artísticas, a la ausencia, por parte de muchos autores, de un salto olímpico, a la manera de Armand Duplantis, que se atreviera a abandonar el confort de los paradigmas de la modernidad para sobrevivir en el vértigo de lo efímero, lo incierto, lo fragmentario, rizomático o algorítmico (postpoesía o poéticas transmediales<sup>2</sup>), ese riesgo o propuesta de lanzamiento al vacío cibernético no añora pretendientes en la poesía costarricense, pues cuenta con varios, entre ellos, particularmente nacidos posterior a los años ochenta<sup>3</sup>, es decir, en medio de los orígenes del internet y previo a los procesos masivos de eclosión de la web 2.0<sup>4</sup>.

En esta lista de poetas inmersos en un turbulento campo de estéticas de los más recientes paradigmas de la postpoesía y su diálogo con, entre otros, elementos de la comunicación mediada por televisores o en el mejor de los casos ordenadores o todo tipo de pantallas

---

<sup>1</sup> Fernández Mallo, Agustín, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009. Autor, además, de este tipo de poesía.

<sup>2</sup> Brina, Maximiliano, «Ciencia, transmedia y (post) poesía: interacciones en la construcción de la poética de Agustín Fernández Mallo», *Revista de literaturas modernas*, 47, 2 (2017), pp. 27-39.

<sup>3</sup> Incluso existen, aunque menos, poetas nacidos en los años setenta, como es el caso de José Alberto Solano Vega, nombre artístico Alber Mapache, quien es, a pesar de la falta de estudios, el autor costarricense más importante en cuanto a la creación de poemas en torno al mundo del animé.

<sup>4</sup> El último proceso surgió tras la pandemia de la COVID-19, cuando las dinámicas transmediales se aceleraron provocando que los seres humanos se volvieran cada vez más dependientes al uso de herramientas tecnológicas y aplicaciones de la web 2.0 e incluso, aplicaciones de la web 3.0, en pleno estado de pubertad, como las inteligencias artificiales, cada vez más vinculadas a los procesos de escritura creativa, no solo como herramientas de creación, sino también como alternativas para difundir obras de forma amena y aprovechando diferentes espacios digitales.

con acceso al mundo digital y de narrativas transmedia<sup>5</sup>, podemos incluir nombres como los de Dennis Ávila (hondureño-costarricense, n. 1981), David Cruz (n. 1982), Diego Mora (n. 1983), Sebastián Arce Oses (n. 1986) y todavía más jóvenes como Sean Salas (n. 1997). Sin embargo, para términos de este comentario me limito a ofrecer un breve y muy humilde panorama alrededor de algunos poemas de David Cruz. Específicamente, atiendo parte de sus raíces que, desde hace poco más de una década, se encuentran aferradas al suelo y tallo de dinámicas transmediales, digitales y tecnológicas<sup>6</sup>. Por tanto, mi objetivo es analizar una lista de textos de Cruz referentes al paradigma cibernético-transmedial, para lo cual recorro a la noción de poesía rizomática, pues considero que es un término bastante afín con su escritura. Por su parte, una cita interesante para matizar el presente tema la ofrece Brina:

Virtualidad y visibilidad nos instalan en el universo de las pantallas, sean las pantallas de dispositivos culturales (cine, televisión) o dispositivos tecnológicos (computadoras, teléfonos, cámaras, etc.) y, por extensión, todos los campos con los que estas interactúan<sup>7</sup>.

De manera más precisa, sin que sea un invento propio, quiero denominar una gran parte de la poesía de Cruz, para efectos teórico-didácticos, de tipo rizomática<sup>8</sup>, en tanto no le interesa seguir estructuras tradicionales ni monótonas, sino más bien métodos expansivos y múltiples, tal cual el internet y sus algoritmos, medios pertenecientes a la cultura de masas con los cuales, gracias a poemas que permiten tejer nudos dialécticos o siguiendo la metáfora filosófica aquí planteada, apreciar cómo se expanden las raíces del *baobab* (en alusión alegórica a la poesía rizomática como si de un árbol se tratara) al instalar en ellas las semillas de elementos provenientes de la era digital y transmedia, mismos que le sirven a Cruz para crear, a través del poema como dispositivo discursivo, una propuesta estética propia de una de las más recientes manifestaciones de la poesía del siglo XXI, agradable para algunos lectores, aunque para otros no.

Al respecto, algunos poemas de Cruz que giran en torno a los paradigmas aquí comentados son «Lazarus XI» (2022 y 2023), «Ágrafo eléctrico» (2015), «Oda digital» (2015 y 2023), «Dedicatoria» (2013 y 2023), «Clases de cálculo mecánico con Alan Turing» (2015), «Track 5, Lado B» (2013 y 2023), «Track 26» (2013 y 2023), «Track 26, Lado B» (2013 y 2023) y «Track 27, Lado B» (2013 y 2023). Por ende, en esta nota de investigación estudio algunos de ellos, particularmente los que considero más significativos no solo para su análisis, sino también para nutrir, junto con otros investigadores que participan en este número, el amplio panorama de la poesía transmedia panhispánica.

---

<sup>5</sup> Por narrativas transmedia debemos entender aquí diálogos o componentes comunicativos que extienden el panorama creativo en el mundo de la poesía.

<sup>6</sup> Aquí debemos entender la categoría literaria de rizoma como una raíz que se extiende conforme recibe discursos de diferentes disciplinas (cine, internet, ciencia, series de televisión, etc.) dando lugar a un árbol cada vez más extenso y en algunos casos, con un tronco lleno de complejidades.

<sup>7</sup> Brina, Maximiliano, *op. cit.*, p. 33.

<sup>8</sup> Aludiendo, por supuesto, a la noción de rizoma ofrecida en Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (*Rhizome*, París, Minuit, 1976) y a estudios en donde tal concepto ha sido aplicado, entre ellos, Zarta Rojas, Andrey, «El rizoma literario: lo performativo del sujeto», *Enunciación*, 27, 1 (2022), pp. 45-55 y Trejo García, Sarai, *Rizoma y neobarroco en la poesía de Coral Bracho*, tesis para optar por el grado de maestría, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Para empezar quiero ofrecer, a grandes rasgos, una perspectiva muy general, a partir de ocho criterios, de lo que el lector puede hallar en los anteriores poemas: 1) la deshumanización frente al crecimiento de la era digital, 2) la pérdida y confusiones de las identidades frente al peligro de confundir nuestras vidas con “vidas algorítmicas” creadas a través de una pantalla (perfiles), 3) la batalla entre las habilidades y características, comúnmente conocidas, de los seres humanos y las máquinas, quienes por ejemplo, nunca podrán sentir, pues carecen de emociones, 4) las tensiones provocadas entre el lenguaje tradicionalmente utilizado (palabras escritas) y la llegada de otras dinámicas propias del mundo cibernético, entre ellas los algoritmos y los collage artificiales<sup>9</sup>, 5) la pérdida del contacto humano frente a la dependencia de la comunicación digital o mediada por una pantalla, 6) la alteración y cambio de la perspectiva común de realidad ante la llegada de nuevas tecnologías, 7) el cambio y las posibles consecuencias de un siglo que ha sustituido las capacidades de la memoria humana para a veces darle más lugar de lo adecuado a sitios de almacenamiento digital-transmedia y 8) aumento masivo del fenómeno de las posverdades y la cultura del espectáculo a través de espacios de “socialización digital” (nuevo teatro romano) muy singulares y de gran gusto para la cultura de masas.

## 2. RIZOMA DIGITAL Y TRANSMEDIA: CINE FRACTAL

David Alonso Cruz nació en 1982 en San José, Costa Rica, y en su juventud se trasladó hacia Miramar, Puntarenas, donde fue alumno de Manuel Alvarado Murillo, un muy destacado filólogo e intelectual costarricense que marcó gran parte de su interés por la literatura. Desde 2008 habita en Estados Unidos. Allí obtuvo un máster en escritura creativa y actualmente vive en Dallas, donde realiza estudios de doctorado con una tesis acerca de la poesía contemporánea de tema migratorio, lo cual también es posible rastrearlo en su obra, particularmente en *Trasatlántico* (2012). Al respecto, gran parte del rizoma digital y transmedia al que me refiero en la poesía de este autor está muy marcado por sus vivencias en Estados Unidos, tanto en el ámbito personal como de lecturas.

Por otro lado, casi toda su producción literaria ha recibido galardones de gran prestigio, entre ellos, en 2023, la medalla de oro en el Premio Latino Book Awards por su antología *Cine fractal* (2023), el Manuel Acuña<sup>10</sup> en 2021 por *Lazarus*, el VII Premio Mesoamericano de Poesía “Luis Cardoza y Aragón”<sup>11</sup> en 2011 por *Trasatlántico* (2012) y en 2005, con apenas veintitrés años de edad, publicó su ópera prima *Natación nocturna* (2005), ganadora del Premio Joven Creación otorgado en 2004 por la Editorial Costa Rica. Por último, aparece en distintas antologías a lo largo y ancho de Iberoamérica, lo que le ha permitido ser considerado como uno de los poetas, relativamente jóvenes, más destacables del campo poético hispanoamericano.

Ahora, para ingresar en materia de análisis, en su más reciente título, *Cine fractal*<sup>12</sup>, donde se le ofrece al lector una considerable selección poética, hecha por su propio autor,

---

<sup>9</sup> En ese sentido debo destacar el trabajo que podemos encontrar en la poesía del poeta también costarricense Mauricio Molina. También, vuelvo a referir el nombre de Diego Mora.

<sup>10</sup> Premio también ganado, en 2016, por el poeta costarricense José María Zonta a través de su libro *Antología de la Dinastía del Otoño: Poetas de la Dinastía Tang* (2016).

<sup>11</sup> Ahora mismo, que recuerde, este premio también fue ganado, en 2004, por el poeta y narrador costarricense Carlos Cortés, mediante su libro *Autorretratos y crucificciones* (2005).

<sup>12</sup> Me refiero a su edición en tapa dura, en donde aparece completo el poemario *Lazarus* (2022). Cruz,

de todos sus libros hasta hoy publicados: *Lazarus* (2022), *A ella le gusta llorar mientras escucha The Beatles* (2013), *Trasatlántico* (2012), *Natación nocturna* (2005) e incluso, bajo el título “Fósiles del futuro” (pp. 15-21), textos inéditos, Cruz nos acerca a un tipo de lenguaje vinculado con la época de las pantallas con las cuales creció. No es para nada una casualidad encontrar referencias al cine, a la fotografía, a la cultura pop, a instrumentos tecnológicos y a la era cibernética. Para referirme a este último aspecto cito el poema «Oda digital»:

Para Miguel Hernández,  
Roque Dalton y Bertolt Brecht

Un hombre camina sin rostro  
entre la multitud.  
Solo deseaba pastorear sus cabras,  
hacer el amor con su esposa.  
Tiempo después, su mujer recibe  
como despedida *Nanas de la cebolla*<sup>13</sup>.

Un hombre cambia de apellido  
cada mañana y olvida el verdadero.  
La humedad de San Salvador  
y el recuerdo a vodka  
de la URSS  
se le pegan al cuerpo  
como si el hambre de vivir  
fuese sarna  
o una enfermedad incurable.

Un hombre sin lengua  
escribe teatro,  
porque es su única garantía  
para no ser olvidado.  
Años más tarde  
en el diario Tagesspiegel,  
un agente cita:  
«Quería denunciar  
a la Seguridad del Estado...  
después murió de un infarto».

Soy un hombre carente  
de rostro, apellido y lengua.  
Estoy frente a una computadora.  
Alguien cree que soy sospechoso  
de un crimen que no he cometido (p. 17)<sup>14</sup>.

---

David, *Cine fractal*, Nueva York, New Aleph, 2023. Este libro acota el periodo de escritura 2005-2023.

<sup>13</sup> En referencia al libro homónimo, publicado en 1939, por el poeta español Miguel Hernández. La nota pertenece al autor de este comentario.

<sup>14</sup> Sigo la enumeración de las páginas que aparece en la edición de tapa dura de Cruz, David, *Cine fractal*,

Este texto es, quizás, uno de los más importantes para los propósitos del presente número, ofrenda para las poéticas transmediales panhispánicas, y fue publicado por primera vez en la controvertida antología *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)* editada en 2015 por la filóloga española Remedios Sánchez García, con selección poética del filólogo norteamericano Anthony J. Geist<sup>15</sup>. Allí, además, se incluyen otros textos más que siguen una matriz cercana a la del referido poema de rizoma cibernético («Oda digital»). Dicho título hace pensar en el poeta de Venusia, Horacio, aunque no puede ser el de las canónicas *Odas*, ni mucho menos su traductor hispánico Fray Luis de León, sino uno difuminado en una Roma castellana, posmoderna, globalizada y que se expande, cada día, a la velocidad de un potencial navegador en internet.

Desde el primer verso se revela un problema inherente a las identidades, pues aparece un hombre caminando sin rostro, que puede ser un humano cualquiera perdido entre el universo de los algoritmos. Por ende, la multitud a la que alude la primera estrofa bien puede ser la inmensa cantidad de perfiles (falsos o no) en redes sociales, de humanos que quizás no llegaremos a conocer de manera física. Esto, a su vez, aunque tiene pensar que el poema se contextualiza en el periodo de la pandemia de la COVID-19, es anterior y remite a un fenómeno de deshumanización cibernética y prepandémica a la cual muchas personas están condenadas: “amarse” a través de una pantalla haciendo del deseo una represión que debe disimularse mediante una vida ficticia proyectada por un entorno digital propio de la web 2.0: «Solo deseaba pastorear sus cabras, / hacer el amor con su esposa» (vv. 3-4). El deseo no cumplido muchas veces tiende a convertirse en una vida ficticia, a través de una pantalla, que finge estar bien y depende de la aceptación del público por medio de reacciones (“likes”).

Mundo digital y estética posmoderna se fusionan, incrementando el tejido del rizoma, para convertir el poema en un dispositivo heterogéneo que no cree en la eternidad, sino, al igual que las dinámicas específicas del internet y la era transmedia (postpoesía), en lo veloz y sumamente propenso al olvido, pues con colocar el dedo en el teclado de una pantalla “[x]” o apretar el anglicismo de la tecla “delete” en el ordenador puede ser más que suficiente: «Un hombre sin lengua / escribe teatro, / porque es su única garantía / para no ser olvidado» (vv. 16-9). Tales versos cargan lo atroz de un periodo en donde los seres humanos son cada vez más propensos al olvido porque los sentimientos, las emociones y la mente se atrofian a raíz de la dependencia a un mundo irreal y cibernético, que puede desaparecer en un abrir y cerrar de ojos (Alejandría digital) y por eso, ese hombre sin identidad que construye-crea este poema, como si de una inteligencia artificial se tratara: “Soy un hombre carente / de rostro, apellido y lengua” (vv. 26-7), denota, insisto, una crisis identitaria que merece prestarle su debida atención.

Al leer detenidamente «Oda digital» pienso, además, en el dilema posthumanístico del posible “nuevo” ser humano frente al ambiguo mundo de las máquinas y las tecnologías, en donde la línea hacia la adicción y la alienación filosófica del ser es sumamente delgada: «Estoy frente a una computadora. / Alguien cree que soy sospechoso / de un crimen que no he cometido» (vv. 28-30). Esta consecuencia se aproxima al fenómeno, cada vez más amplio, de las posverdades en espacios de la web 2.0, consecuencia, también, de la hoy conocida caída de la ciudad letrada<sup>16</sup>, para darle lugar a una muy reciente y pésima

---

Nueva York, New Aleph. Se utiliza tal edición a lo largo de este comentario.

<sup>15</sup> Sánchez García, Remedios, editora y Geist, Antony, selección poética, *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*, Madrid, Visor, 2015.

<sup>16</sup> Pienso inmediatamente en Rodríguez Gaona, Martín, *Contra los influencers. Corporativización*

democratización en donde cualquier persona puede ser “experta” en lo que así desee y de esta manera, convertir algo “falso” en una supuesta “realidad” que, desde una perspectiva crítica, no es ni más ni menos que un espejo del caos donde les corresponde vivir a ciertos individuos robotizados y alienados.

Por su parte, otro poema importante dentro de los horizontes que unen los trabajos de este número es «Dedicatoria»<sup>17</sup>:

Cuando todos los libros sean digitales  
y los años nos miren como espejismos  
¿Qué dirás de aquel ejemplar con tu nombre en la quinta página?  
¿Las palabras de piel blanda  
tendrán el mismo valor en la pantalla?  
Otro, igual a mí, a tu lado  
encontrará este dinosaurio de papel  
y cuestionará si me quisiste (p. 117).

Este poema, aunque publicado en 2013, dos años antes que el anterior, a vista de hoy, 2024, demuestra esa capacidad que poseen ciertos poemas de sobrevivir a lo largo de las épocas. La poesía rizomática de Cruz reflexiona acerca de la entrada de un nuevo sistema que también absorbe a los campos editorial, literario y artístico, trasladándolos hasta paradigmas cibernéticos y transmediales. Sorprende que «Dedicatoria», a pesar de ser un poema publicado por primera vez hace ya once años, tenga todavía más valor hoy, con mayor razón luego de la pandemia de la COVID-19, pues son cada vez más los libros digitalizados y a veces únicamente publicados en plataformas cibernéticas, no en papel. Gran parte de la poesía de Cruz, desde una episteme digital-transmedial, da fe de su sentido rizomático, gracias, también, a un tejido entre lo clásico y lo posmoderno que abre una ventana ontológica respecto a lo que puede suceder en el futuro. Básicamente, el poeta vive en medio de dudas, cambios en el sistema, pestañas de un ordenador que se abren y cierran y algoritmos enfrentándose al valor de las palabras.

Por eso, creo firmemente que no es para nada una casualidad iniciar una obra como *Cine fractal* con poemas inéditos que, a la manera de una inteligencia artificial, un oráculo del siglo XXI, intentan preguntarse qué pasará en un futuro cibernético y transmedial. El propio Cruz, desde el inicio de su antología revela sus intenciones, a la manera de un ingeniero civil que piensa cómo construir una casa, aunque él lo hace con un libro-antología:

A excepción de mi primer libro, he trabajado cada uno como un ser unitario, una especie de animal invertebrado. Respeto a quienes juntan poemas y tratan de darles un sentido, *pero yo prefiero* primero visualizar un todo y luego ir forjando su cuerpo, sus facciones, su tono. Por eso, el pedido de hacer esta antología personal es inquietante, porque cada uno de los animales del pasado se extinguen para crear uno nuevo (p. 11).

Este fragmento es muy significativo y por eso decidí subrayar la expresión «pero yo prefiero», porque revela un interés posmoderno, por parte de Cruz, quien suele estar atento a la tradición de sus contemporáneos y escritores del pasado, con el propósito de romperla

---

tecnológica y modernización fallida (o sobre el futuro de la ciudad letrada), Valencia, Pre-Textos, 2023.

<sup>17</sup> Este poema pertenece al libro *A ella le gusta llorar mientras escucha The Beatles* (2013).

o, en el mejor de los casos, manipularla, jugar con ella y adaptarla, como herramienta estética, a la era digital-transmedia, es decir, hacer de la tradición un dispositivo rizomático en donde el pasado muta al reactualizarse y a su vez, reflexionar acerca del futuro.

Dicho esto, la poesía rizomática de este autor comprende, desde su episteme posmoderna, al futuro (efímero, caótico, residual, cibernético y transmedial) como un hueso fisurado en la columna de un cadáver, en donde la tristeza sigue siendo la misma que cuando ese cuerpo “vivía” (pues según el ritual de *Lazarus*, resucita al leer sus poemas en voz alta), solo que ahora utiliza máscaras distintas; *Cine fractal* es un cine dentro de otro cine o nosotros siendo los protagonistas de una película dirigida por alguien que todavía no conocemos. Una buena parte de la poesía de Cruz sugiere que hay un dios detrás de una máquina cibernética, una pantalla, y quizás no lo sabemos, así como sucede con ese hombre cualquiera del poema «Oda digital» quien, frente a un ordenador, ni siquiera sabe su nombre.

Tales aspectos también son visibles en uno de los poemas, en el sentido que aquí nos convoca, más importantes de Cruz, me refiero a «Ágrafo eléctrico», publicado en *El canon abierto* (2015)<sup>18</sup>:

El último habitante de la ciudad táctil  
sabe que sus manos no son reales.  
Entre cables y circuitos  
intenta descifrar su árbol genealógico,  
pero todo son datos fríos e inconexos.  
Por su cabeza deambulan  
los transeúntes de muchas vidas.  
Recuerda todas las mañanas  
cuando abordaba el metro  
y miraba un libro de Ángel González.  
Se resignaba a que jamás comprendería  
la tristeza que puede dejar una guerra.  
A veces le dan ganas de tirarse  
por la ventana desde el sexto piso<sup>19</sup>.  
Entonces recuerda que a los hombres como él  
no se les entierra,  
que a los hombres con códigos de barras  
no se les marchita el rostro,  
que a los hombres de hojalata  
no se les pudren los recuerdos (p. 251).

En comparación con el poema «Oda digital», publicado en la misma fecha, 2015, el sujeto lírico ya no es un hombre que camina sin rostro, aunque similar en cuanto a un problema de identidad, ahora es el último habitante de la ciudad táctil. Esto provoca un deseo en el lector por saber quién es ese supuesto habitante y dónde queda esa ciudad táctil. ¿Acaso está utilizando una máscara para referirse a una posible condición que podría esperarle al mundo entero?

---

<sup>18</sup> Sánchez García, Remedios, editora y Geist, Antony, *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*, Madrid, Visor, 2015.

<sup>19</sup> Este verso me recuerda un acontecimiento histórico: la poeta maldita Nika Turbiná lanzándose desde un quinto piso a sus apenas veintisiete años de edad luego de sufrir diferentes crisis y depresiones.

Continúa Cruz imaginando, desde un paradigma posthumanístico, un posible futuro liderado por las máquinas y el sistema cibernético-transmedial. Aunque para bien, no lo proyecta con mucha satisfacción, sino más bien, mediante imaginarios en donde la humanidad es “derrotada” luego de entrar en un estado de crisis, tal cual ese hombre cuyas manos, símbolo supremo de escritura, y por ende de la identidad del poeta y la cultura en general, ni siquiera son reales. Ese sujeto lírico en crisis, aunque en el fondo anhela sentir emociones, ha perdido la noción de humanidad y por eso ni siquiera puede identificar quiénes son sus ancestros, pues los algoritmos no se lo permiten.

Todo apunta a que el mundo cibernético, específicamente su complejo sistema, es el nuevo dios de una humanidad oprimida bajo su poder y por esto ese hombre del que nos habla ese poema no es uno cualquiera, como quien escribe estas páginas ni como quien escribió *Cine fractal*, sino acaso un robot, quien debe vivir resignado a no comprender el dolor que provocan las guerras y las injusticias del mundo: «Se resignaba a que jamás comprendería / la tristeza que puede dejar una guerra» (vv. 11-2). En este sentido, destaco el hecho de que mantenga su esperanza y valor en el arte, porque a pesar de que ese robot no deba preocuparse por el deterioro de la vejez (arrugas, pérdida de la memoria, etc.), está condenado a no poder sentir, asunto que, a través de la belleza, el asombro y la emoción, distinguen a la poesía escrita, en el mejor de los casos, por un buen poeta, a aquella escrita, hoy, por la inteligencia artificial *ChatGPT*<sup>20</sup>.

Justamente, esta oposición hombre-poeta frente a las máquinas es visible en el poema largo «Clases de cálculo mecánico con Alan Turing», también publicado en *El canon abierto* (2015)<sup>21</sup>:

La máquina no quiere pensar.  
La máquina se deprime cuando ve los noticieros.  
Se siente tonta cuando Kasparov la desafía.  
Es fea cuando mira las revistas de moda.  
Quiere meterse en clases de esgrima,  
pero no aceptan su petición porque no es ágil.  
La máquina no quiere morir.  
Jamás entenderá lo que es una lágrima.  
No tiene militancia política.  
No distingue entre carnívoros y vegetarianos  
–las lechugas son rebanadas  
igual que los filetes de res–.  
No sabe que puede acabar con todo si se acuesta  
sobre los rieles del tren.  
No tiene miedo al Dios que la creó,  
porque no se va a extinguir como él.  
La máquina no sabe su número de serie.  
Nunca le dieron su manual de uso para comprenderse.  
No puede embriagarse cuando las cosas van mal.

---

<sup>20</sup> Tengamos en cuenta que para fecha de creación del poema de Cruz, esta inteligencia artificial ni siquiera existía, lo cual demuestra que la imaginación puede ser como una herramienta creativa para intentar predecir el futuro, en este caso, respecto al tema de las tecnologías y la era digital.

<sup>21</sup> Sánchez García, Remedios, editora y Geist, Antony, *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*, Madrid, Visor, 2015.

Cuando observa una mujer hermosa no la desea.  
No le gusta ir al zoológico,  
ni los juegos de azar,  
ni armar dinosaurios,  
ni masturbarse,  
ni va a lecciones de quiromancia en los suburbios.  
La máquina no morirá de malaria.  
Sus genes no vienen enfermos.  
No busca una ínsula como recompensa  
por sus servicios.  
No hará yoga para olvidar su pasado  
en un laboratorio  
de Detroit o Tokio.  
No cantará su cumpleaños, ni alabará a Fellini.  
No recitará la canción cursi  
con la que sus padres se conocieron.  
La máquina no imagina una vida que no ha vivido.  
Solo escarba sobre un cráter de Marte.  
No sabe si se busca a sí misma o nos busca a nosotros  
que miramos los infografías de su misión  
en el televisor de un bar,  
mientras acabamos el último trago de cerveza  
de este martes cualquiera (p. 252).

El primer verso de este texto ya es contundente<sup>22</sup> y en la misma línea que «Ágrafo eléctrico» deja ver las posibles deficiencias, en el ámbito emocional, que poseen las máquinas, pues ninguna «entenderá lo que es una lágrima» (v. 8). Y así, a lo largo de este poema, se van denotando las diferencias entre una máquina y un ser humano. Ella, quien a pesar de tener la “fortuna” o condena de la inmortalidad: «No tiene miedo al Dios que la creó, / porque no se va a extinguir como él» (vv. 15-16), nunca tendrá el privilegio de sentir y hacer de las emociones arte o hacer del dolor y la crueldad belleza. Es claro el enfrentamiento posthumanístico entre los humanos y las máquinas en ciertos poemas de Cruz, quien apela, asunto con el cual estamos de acuerdo, por la supremacía de los humanos como seres sentipensantes, frente al de máquinas, quienes poseen muchísimas ventajas para un mundo utilitario, pero no así, o por lo menos de manera radical, para el campo de las artes y las humanidades, cuyo rizoma no debe morir nunca.

### 3. SÍNTESIS CRÍTICA

Más que de conclusiones, prefiero hablar de síntesis crítica de esta nota de investigación, en tanto ofrezco un panorama general de lo que el lector puede encontrar, respecto al paradigma de la postpoesía y su rizoma cibernético-transmedia, en una selección de poemas de David Cruz, la mayor parte de ellos en su antología *Cine fractal* y otros en la

---

<sup>22</sup> Aunque en la actualidad nos preocupe ver cómo las inteligencias artificiales adquieren cada vez más conocimientos, mientras gran parte de la humanidad está permitiendo que sus capacidades críticas se atrofien.

antología *El canon abierto*, la cual no pretende ser para nada exhaustiva ni mucho menos decir que están allí los mejores poetas de la lengua española nacidos a partir de los años ochenta, como algunos de los seleccionados lo aseveran de manera muy pretenciosa en sus redes sociales, dinámica mediática también muy propia del siglo XXI. Sin embargo, a pesar de esto, considero que la presencia de este autor en la antología *El canon abierto* es representativa, no solo por el hecho de que la poesía costarricense y centroamericana en general, aunque la situación haya cambiado, todavía suele ignorarse en espacios europeos, sino porque, por lo menos en el plano que convoca este especial número, ha sido uno de los poetas costarricense que, a pesar de su corta edad, ha entregado a sus lectores la producción poética hasta hoy más atrevida, siendo testigo de su tiempo, una era digital-transmedia, sin omitir la importancia de conocer la tradición lírica tanto de sus contemporáneos como de sus antepasados, asunto notable en su libro *Lazarus*<sup>23</sup>, cuyo propósito estético es resucitar voces que para él han sido importantes y de alguna forma han marcado su carrera literaria.

Por otro lado, al encontrarse la poesía rizomática de este tipo en pleno apogeo y desarrollo, y el trabajo si se quiere profético que ha ofrecido Cruz, por medio de la imaginación, merece la pena preguntarse si en sus próximos libros seguirá abordando tales temáticas e incluso llegará a expandir su horizonte ya con el asunto de la ChatGPT en vigencia y de qué forma seguirá nutriendo la tradición poética digital-transmedia en el campo panhispánico. Tal asunto solo podría responderse en futuros posibles trabajos, donde podrían obtenerse resultados más amplios y significativos si se logra poner la obra de este autor en diálogo con la de otros poetas de lengua castellana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arroyo Carvajal, Yordan, «Resucitar muertos con el papel: Lazarus de David Cruz (Premio Internacional de Poesía Manuel Acuña, 2021)», *Círculo de poesía*. <https://circulodepoesia.com/2023/08/sobre-lazarus-de-david-cruz/> (fecha de consulta: 12/10/2024).
- Brina, Maximiliano, «Ciencia, transmedia y (post) poesía: interacciones en la construcción de la poética de Agustín Fernández Mallo», *Revista de literaturas modernas*, 47, 2 (2017), pp. 27-39.
- Cruz, David, *Cine fractal*, Nueva York, New Aleph.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Rhizome*, París, Minuit, 1976.
- Fernández Mallo, Agustín, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Rodríguez Gaona, Martín, *Contra los influencers. Corporativización tecnológica y modernización fallida (o sobre el futuro de la ciudad letrada)*, Valencia, Pre-Textos, 2023.
- Sánchez García, Remedios, editora y Geist, Antony, selección poética, *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*, Madrid, Visor, 2015.
- Trejo García, Sarai, *Rizoma y neobarroco en la poesía de Coral Bracho*, tesis para optar por el grado de maestría, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Zarta Rojas, Andrey, «El rizoma literario: lo performativo del sujeto», *Enunciación*, 27, 1 (2022), pp. 45-55.

---

<sup>23</sup> Al respecto, véase la reseña Arroyo Carvajal, Yordan, «Resucitar muertos con el papel: *Lazarus* de David Cruz (Premio Internacional de Poesía Manuel Acuña, 2021)», *Círculo de poesía*. <https://circulodepoesia.com/2023/08/sobre-lazarus-de-david-cruz/> (fecha de consulta: 12/10/2024).

# RECENSIONI

---

JUAN CARLOS ABRIL  
DANILO MANERA

*Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 13 (2024), pp. 139-155.  
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>





## *Infinito día*

EDUARDO LANGAGNE

Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2021, 106 pp.

*reseña de* Juan Carlos Abril

Eduardo Langagne (Ciudad de México, 1952), ha publicado *Infinito día* después de ocho años de silencio, tras *Verdad posible* (2014). El maestro ha tenido tiempo para meditar y rediseñar su pensamiento poético. *Infinito día* es un poemario dividido en dos partes, «I» y «II», más una suerte de intersticio titulado «Noticias», que marca la inflexión de algunos temas, aunque existe una continuidad temática en todo el volumen.

La primera parte se abre con el poema «El ingenioso Hidalgo» (pp. 13-14), tomando como comparación el octosílabo «En un lugar de la Mancha», y convirtiéndolo en patrón de la lírica popular, de la que nuestro autor efectúa un alegato. Más bien se trata de una elusión del barroquismo o del artificio, de la poesía oscura y hermética. Ahora bien, en otros poemas, como en «Conversación» (p. 62), se alude directamente al misterio de la poesía, cualidad intrínseca para que un poema sea poema, o como en «Apuntes»: «Está científicamente comprobado: / la poesía no tiene ciencia. / Es el arte de expresar con palabras / lo que no tiene explicación científica» (p. 74).

Este ir y venir alrededor de la poesía, con la metapoesía como centro, se observará en otros textos, tanto en la primera como en la segunda parte. Aunque, en cierto modo, en la primera parte del libro destacan los poemas que hablan del pasado y, en concreto, de los amigos. Fe de vida. Una relectura del tiempo ido que es, a su vez, una invitación a gozar el presente, ese *infinito día* que da

título al libro, y que es el último poema del poemario («Convicción», p. 97). Leer el pasado como método de impulso hacia el futuro, como en «Cuando niño el futuro era este» (p. 42), donde se cumple el futuro del pasado en este momento actual: el niño de entonces piensa al adulto de ahora.

Los amigos desaparecidos («Amigos que perdimos», p. 16) son, de la misma manera, testimonio de ese *tempus irreparabile fugit*, y de la tristeza de haberles sobrevivido, de quedarnos solos con nuestro recuerdo. Llega una edad en que el tiempo que queda por vivir es menor que el tiempo vivido, y eso puede crear una pesadumbre o melancolía que, en el caso de Langagne, es suave y no demasiado obsesiva. Posee sus puntos de inflexión, no obstante, cuando el poema nos habla de los sueños, de los monstruos de los sueños, que es por donde escapan todas las frustraciones de la vida cotidiana, como en «Mal sueño» (p. 31), que dialoga en la segunda parte con «Sueño» (p. 96), pudiendo ser ambos, sin proponérselo, cara y cruz de una misma inquietud. Una melancolía optimista, resumiendo, atraviesa los poemas de este *Infinito día*, en consonancia tal vez con la saudade lusófila. «Marin Sorescu» (pp. 18-19), «A Rumen Stoyanov, en Bulgaria» (p. 20), o «Una fotografía» (p. 22), exploran a fondo la amistad, la nostalgia del tiempo ido, o la añoranza por su pérdida. De ahí también esos «Espacios del recuerdo» (p. 30): «si antes la memoria era mi mayor tesoro, / confundo ahora sus elásticos pasos / en el sonido que me lleva

arrastrando / por los días que pasaron y ya tengo borrados o difusos» (*ibídem*).

Como decía, en ambas partes de este volumen emergen con nitidez las reflexiones metapoéticas, y se equilibran temáticamente. De hecho, hay textos y fragmentos que abordan este asunto en ambas secciones, incluso en el interludio «Noticias». «Duermevela» (p. 32) y «Escritura» (p. 33) conformarían una dupla que se sumerge en los problemas de la creación poética, cercana al silencio. Por un lado, en «Duermevela» la poesía rompe el silencio: «A la mitad del sueño hay desesperación / de nuevas realidades que brotan en silencio» (p. 32), pero necesita a este para surgir, a pesar de que la palabra es todo lo contrario al silencio, es su opuesto. Por otro lado, en «Escritura» se toma conciencia de los límites rilkianos del lenguaje y de nuestra imposibilidad de decir aquello que sentimos, la distancia entre los sentimientos y las palabras: «¿Cómo encuentro la palabra que me falta / para expresarla en estas páginas inciertas?» (p. 33). En cualquier caso, tenemos que agradecer al maestro que, en contra de todo eso, la poesía siga erigiéndose como el mejor antidoto contra el silencio, y que aquello que no puede ser dicho, no merece la pena intentar expresarlo, ni preocuparse por ello. Por eso se responde a sí mismo: «Empezaría diciéndole al poema / que si quiere ir lejos le conviene / seleccionar el viento más propicio, / abrir las alas / y celebrar su momento» (*ibídem*). La poesía no debe cerrarse, enclausrarse en una sola idea. La poesía debe estar preparada en cualquier momento para emprender el vuelo de la imaginación, para discurrir libre. «Palabras que se deslizan» (p. 66) es una buena muestra de ello, ya en la segunda parte, y quizás uno de los mejores poemas del conjunto.

En «Confirmado» (p. 68), Eduardo Langagne dialoga con un poema de Fabio Morábito que comienza así: «Siempre me piden poemas inéditos», de *Delante de un prado una vaca* (2011), para afirmar que la poesía no es solo inédita, sino con el neologismo «ilecta» (p. 68). Ciertamente, un poema que se precie siempre posee un *novum* lingüístico que lo convierte en algo que se rege-

nera en cada lectura que realizamos de él. Esa tradición cercana, además, se refuerza por la larga tradición de lecturas, gustos y preferencias que nos muestra nuestro autor desde el inicio, desde Antonio Machado, en la cita que abre el libro y «En un puente de piedra» (p. 93), Ramón López Velarde y Fernando Pessoa (también por partida doble), las «Décimas lezámicas», que jalonan estructuralmente ambas secciones, Carlos Drummond de Andrade, Federico García Lorca, Góngora, Quevedo, José Asunción Silva, Edgar Lee Masters, John Keats, Edgar Allan Poe, Rubén Darío y Enrique González Martínez, sin pretender ser exhaustivos. Como vemos, el repertorio es amplio, lo cual nos indica la tradición en la que se engasta la propia voz de Langagne, de la que él se hace heredero. Ese es un pasado que también se actualiza en el presente, a través de su relectura, puesto que fue proyectado por sus autores hacia el futuro. Dejemos, sin embargo, la idea de posteridad al margen, por no entrar en honduras que nos llevarían muy lejos...

Otros nombres anónimos, casi anónimos o menos conocidos, pululan por *Infinito día*. Por ejemplo, Diego Saúl Reyna y Alfonso Ramos, dos obreros que trabajan en el edificio Trump International Hotel & Tower en Vancouver, y que colocaron una bandera mexicana para reivindicar el valor de los «Migrantes» (p. 82), su honradez y buen hacer (conste que este texto podría ser otra de las «Noticias»). Sirva de paso este poema y otros fragmentos de *Infinito día*, como un punto y aparte que marca un tono social en el que se denuncian las fronteras, las banderas y las injusticias de los mapas, «—aunque el viento del mundo no requiere documentos—» (*ibídem*), como en «Geografías» (p. 85), cumpliendo un canto en contra de la propiedad privada de la tierra, «falsos propietarios, pues las islas son del mundo» (*ibídem*), ya que el planeta tierra no pertenece a nadie o, dicho de otro modo, pertenece a la humanidad, y en nombre de su explotación se han cometido las peores atrocidades. Por eso en «Ciudadanos» (p. 24) se dice «Estamos en la tierra. Somos sus habitantes» (*ibídem*), y en «Buen deseo» (p.

79), el poeta, o la voz verbal del poema, no desea riquezas, ni dinero. La puesta nos habla de un *citoyen du monde*.

El trasunto de los migrantes espolea la otra gran matriz temática de *Infinito día*, que es el camino (de estirpe machadiana también). El camino en el sentido del peregrinar (no en vano leemos «Peregrino», p. 95), el *iter* medieval como territorio vital y la vida como una realidad *in via*, que se realiza en la medida que la vamos viviendo, es decir, transitando. En «Trayecto» (p. 38), por ejemplo, se aúnan tradición y camino vital, pues «Venimos de otros poemas» (*ibí-*

*dem*): excelente verso que resumiría buena parte de este poemario. Y son muchas las composiciones que hacen referencia semántica al camino, al recorrido: «Una ruta» (p. 44), «Horizonte y abismo» (p. 46) o «Caminante nocturno», entre otros. Esto daría sin duda para mucho más, pero baste dejar este apunte aquí para incitar al lector a acercarse al poemario. Somos conscientes de que hemos dejado otras interesantes y estimulantes tramas por desgranar, pero este acercamiento pretende ser una viva invitación para bucear en estas magníficas páginas.





*Nacida sombra*

OLIVIA OROPEZA

Lima, Editorial Summa, 2023, 44 pp.

*reseña de* Juan Carlos Abril

Hay libros que son un territorio, que circulan por un espacio, y hay libros que apresan un momento, un lapso temporal. *Nacida sombra*, de Olivia Oropeza (Jalisco, México, 1997, afincada en Ciudad de México, y es de notar que no será baladío o circunstancial el dato de su origen), se definiría como un estado. No solo un estado emocional, sino sobre todo una suerte de regresión placentera desde donde se nos habla y desde donde la voz verbal ausculta el mundo, el presente y el futuro. Sin el pasado nos falta un asidero al que agarrarnos para lanzarnos hacia el tiempo que nos espera... Desde su estremecedor inicio, bajo la advocación de sor Juana Inés de la Cruz, se nos alude al nacimiento como clave para comprender el despertar del ser humano: «Ahora, madre: / gota de marfil que caería / en el río de mi memoria / e incendiaría mis días»... Asistimos desde los primeros compases a una especie de desprendimiento traumático o expulsión del seno materno, como plantea Otto Rank en su libro seminal; si bien no todo es negativo, y en el primer poema, «Nacencia», se concluye que «renacerás y serás otra», puesto que después de ese primer paso, que separa al bebé de la madre, se da paso a un individuo nuevo, todavía débil y frágil, pero al fin y al cabo «otra». La otredad en toda su extensión, con lo que se pone en marcha ese componente bajtiniano tan interesante para entender esta poesía desde una perspectiva dialógica. El diálogo como cordón umbilical por el que nos conectamos a los demás.

En ese sentido, la verdadera fractura sucede cuando la voz verbal nos descubre la causa de haber sido nacida sombra, puesto que: «En este incendio que inició / mi madre al morir / después de parirme / nunca llegará el diluvio». Exorcizando sus demonios, la poeta le habla a su madre muerta, desaparecida tras dar a luz a ella, estableciendo un diálogo íntimo con la sombra de sus especulaciones y sus conjeturas, con la huella de cómo habría podido ser esa relación que nunca fue, de haber vivido: «Y el diluvio que acaba con tu incendio / no es tu madre, madre, sino tu hija». Se trata de una sombra que reverbera el fuego. Pasión y fuego como inquietud que nos quema.

El Jalisco natal aparece en otra figura femenina, que podría ser la abuela, aquejada de la enfermedad de Alzheimer («desterrada de la propiedad de tus recuerdos», nos dice la poeta al inicio del texto), superpuesta en «Llevar el fuego», a modo de una Prometeo que dota de fuego a los hombres, instruyéndoles en el uso de la *techne*: «Jalisco será una sombra, una insignia vacía», porque «Serás mujer y fuego / depredador silencioso / y alegre presa». Inexorablemente esa figura femenina salvífica lleva al personaje que enuncia a recordar a la madre muerta: «oscuridad territorial que avanza / hasta convertir / esta mirada / en sombra». La muerte como signo vital e irremediable.

Esta primera sección de *Nacida sombra*, «I. Orígenes», se completa con un poema titulado «Alondra», dedicado a la hermana de la autora, con lo que de un modo u otro

se cierra el capítulo familiar. Se trata de una rememoración desde el presente, pues tal y como hemos advertido sin pasado no existe el futuro, y la poeta se somete a una intensa revisitación de aquellos momentos y personas fundamentales en su vida, aquellas mujeres que la han marcado y la han determinado.

La segunda parte, «II. Efectos», es la más extensa del poemario. Pasamos de la historia privada a la historia colectiva, comenzando por «Ophelia», el personaje shakesperiano, sumisa y obediente, también en la complacencia sexual, aunque arrastrada por una muerte trágica al final. Una otredad universal, podríamos decir, que conecta desde la intimidad del yo, de la familia y de la vida privada de la primera parte, con la pluralidad y diversidad del nosotros de esta segunda sección. La sensibilidad individual enlaza así con la sensibilidad de todos en «Trígono (Una pregunta, un descubrimiento y una declaración)», el poema tripartito que explora los alrededores del sujeto posmoderno, aunque más bien habría que aclarar que es un sujeto que ha superado con creces ese discurso: «Quiero, secretamente, mirar el mundo y encenderlo», nos cuenta. Efectivamente, el mundo viaja solo y la mirada del poeta no hace más que cerciorarse de ese viaje, su trayectoria. El paso existente de su mirada subjetiva a la objetivación en el texto es su arte: «Qué envidia tengo de las cosas / que ya son sin preguntarse: / lluvia, sol, luz, roca // ¿He de volverme piedra para poder sentirlo?», asegura Olivia Oropeza, dando cuenta del devenir de las cosas, auténtico misterio de nuestra existencia. Como vemos, la piedra se textualiza, la poeta y la piedra se vuelven «tema». De hecho, la segunda parte de este «Trígono», titulada «II. Sensor», nos aboca a la reflexión certera de nuestra mirada y el mundo, a nuestra manera de enfocar la meditación, a la forma que tenemos de sentir, al modo en que nos emocionamos, a nuestra piel: «Todo mi cuerpo es un sensor», confirma desde el primer verso la poeta.

*Nacida sombra* va ganando en intensidad a medida que avanzamos por sus páginas. «Canto a la luz» ofrece posible-

mente una de las pulsiones más extremadas y que más me han gustado de todo este interesante conjunto. Se trata de un texto bimembre. Demasiada luz nos ciega, pero si no recibimos la suficiente, andamos a oscuras. La sombra es su contraparte, por eso «todo existe por contraste». La luz se une a las ideas en una simbiosis histórica, ya casi categórica, y «somos todos / por contacto / con los todos». La luz nos ata a la colectividad, y resulta difícil que no comprendamos lo que sucede —el mundo que nos ha tocado— al mismo tiempo, es decir, que no sepamos dar respuestas a los mismos problemas de siempre, y me refiero a esos conflictos enquistados en el ser humano, y que posiblemente nunca se resolverán. No obstante este hándicap, no podemos olvidar que el ser humano que nace lo hace a la luz, y que es esta una realidad aplastante. La luz nos guía como materia y energía, como vibración pulsátil, y vuelve a constituirse como ente o ser-en-sí heideggeriano desde donde el mundo nos mira, y no que nosotros miramos al mundo: «la misma luz viajando a solas / sin materia que responda / territorio que ningunos ojos vieron // fantasma necesario / que ha poblado / nuestros cuerpos / para despertarlos». Concluye apostillando que la luz es la «madre de todo lo que veo». Así, en el poema «Entre sueño y pulso» vuelven a conectarse las pulsiones emocionales de lo individual y lo colectivo a través de la tensión lingüística que encarna la relación del dos y el uno: «dos puntos de inflexión / sobre la misma idea / sobre la misma figura».

Dejo para el final el poema «Un mundo nuevo», ya en la última sección, «III. Visiones». Es sin duda la composición más ambiciosa y quizá la que posee más fuerza del volumen. Anticipa el final pero da una vuelta de tuerca a todo lo expuesto, vinculado temáticamente con «Canto a la luz» desde su comienzo, en esa gradación de intensidad antes apuntada: «Me encuentro en la supuesta / luz suprema de mis días / rodeada de un paraíso / que no he pedido». Ese mundo nuevo se sitúa en un no lugar como quería Marc Augé: «He pasado toda la tarde / tratando de reconocer este lugar».

Un no lugar adánico que acoge la esperanza de una reconciliación con las cosas, esas mismas cosas que la autora lleva todo el poemario tratando de lidiar con ellas, intentando sincronizar con su mirada, proponiéndose como *tertium genus* entre la subjetividad y el mundo: «Cuando uno es nuevo, como niño / todo lo que se vive es tan intenso / que la duda convierte el pensamiento / en fuego: un fuego que, / en su afán por entender, / sería capaz de incendiar el mundo».

Podría seguir con la exégesis de este estupendo poema, que posee partes de ex-

traordinaria fuerza lírica, e igual podría destacar más aspectos de este enriquecedor poemario, *Nacida sombra*, que augura a una poeta joven pero ya madura, y que mucho tiene que decir en el siempre mágico mundo de las letras mexicanas, y yo diría más incluso, en el estimulante panorama de las letras en lengua española. Lo dejamos para que los lectores avisados lo descubran. Hasta aquí solo nos hemos acercado a algunas de las claves más interesantes, pero les aseguro que hay más. Mucho más...





*Quijote en el Congo*

XAVIER ALDEKOA

Barcelona, Península, 2023, 350 pp.

*recensione di* Danilo Manera

In *Quijote en el Congo*, l'autore, classe 1981, corrispondente dall'Africa e specialista di quel continente, realizza il sogno di navigare sul grande fiume dalle sorgenti alla foce per 4700 km. Il libro si apre con una mappa del Congo e un'introduzione in cui l'autore definisce il rapporto tra il viaggio africano e il *Don Chisciotte*. Nel lento scorrere del fiume attraverso la selva, riconosce l'immagine della piatta Mancia e identiche fantasie sorgono nella mente del cavaliere seicentesco e del viaggiatore odierno. Un giorno, sulla chiatta galleggiante carica di passeggeri si fa un silenzio inquieto. Aldekoa sta leggendo il classico cervantino, scelto come compagnia per un tragitto con lunghi periodi senza internet, e chiede all'amico congolese Japhet che cosa stia succedendo. I passeggeri, per lo più gente di zone rurali con credenze ataviche, sospettano che il *mundele* (cioè il bianco) sia uno stregone, perché solo gli stregoni leggono libri così spessi. Japhet li tranquillizza spiegando che è un giornalista e scrittore e perciò legge. L'autore puntualizza comunque di non sentirsi Don Chisciotte, ma piuttosto Sancho Panza: «Como el bueno de Sancho, me dejé cautivar por la nobleza de aquel Quijote líquido, incapaz a veces de diferenciar lo real de lo irreal, desesperado por momentos pero rendido a un río que llegué a amar con locura. Dormí a la intemperie, recorrí caminos inexplorados, visité hostales zarrapastrosos y me enfrenté a mis miedos gracias al valor prestado de los demás. Conocí a compañeros de viaje

fascinantes y hospitalarios, y también a seres malvados y violentos. Caminé por pueblos perdidos y descubrí culturas lejanas» (p. 16).

Nel primo capitolo, Aldekoa racconta come nacque la necessità di navigare il Congo, anni prima, durante un servizio giornalistico a Ngenge presso un gruppo di guerriglieri, quasi tutti adolescenti. Un mattino, temette che lo avrebbero fucilato. Di fronte all'intensa bellezza di quel mattino, si ripromise di realizzare la navigazione, se fosse uscito vivo da quel guaio. Descrive poi la meticolosa preparazione per un viaggio comunque imprevedibile e ignoto, e le sue motivazioni: «Para mí, el sentido de aquel viaje por el río iba más allá del esplendor de la naturaleza, del romanticismo salvaje o de una supuesta y obscena épica de un blanco que descendía el río; yo quería comprender y contar. Deseaba navegar el Congo, pero no quería narrar una aventura personal ni deportiva. Como mi presupuesto era escaso, avanzaría como la población local, en barcas, en canoas o en barcas viejas, compartiendo motocicletas o a pie. Quería escuchar: que el río fuera una máquina de hacer mejores preguntas, que el avance por aquella corriente abriera una vía para entender otras realidades» (p. 28).

La narrazione vera e propria comincia dalle sorgenti del Congo, a Munema, dove l'autore chiede il permesso agli antenati, tramite il capo tradizionale locale, ottenendo la protezione dei guardiani del fiume. Il primo tratto navigabile inizia a Bukama,

dove si reca in moto, attraversando la terra delle miniere di cobalto. L'autore deve fare costantemente i conti con le formazioni ribelli, con le intemperie e le strade dissestate, con l'odio verso gli stranieri (e scopre con sorpresa che lo prendono per cinese, visto che i cinesi sfruttano le ricchezze minerarie della zona e per i neri i bianchi sono tutti uguali). Imbarcatosi, vive l'esperienza delle bufere notturne, con lampi e tuoni, del freddo improvviso e dell'accatastamento di un'infinità di povere persone sulle chiatte da trasporto merci. Aldekoa trova il modo di trattare vari aspetti della storia del Congo, ma sempre tramite incontri e testimoni privilegiati. Ad esempio, a Kasongo un vecchio professore, Kalunga, gli parla dello schiavismo e dell'epoca coloniale belga: «Cada taza de té o café, cada cucharada de azúcar, cada cigarrillo, cada puñado de arroz o cada suave pieza de ropa de algodón, denunciaba Kalunga, son el eco de aquellos primeros esclavos africanos que se dejaron la piel, la vida a menudo, en las plantaciones del Nuevo Mundo. A África le tocó perder» (p. 129).

Un secondo tratto navigabile va da Kinshasa a Ubundu e poi, passate le cateratte, da Kisangani fino a Kinshasa. C'è spazio per il racconto del pericoloso e accidentato viaggio in motocicletta verso Kisangani, per ritrarre la tribù degli Enyas, i “padroni della furia bianca”, che convivono con l'ultima delle sette cateratte di Boyoma, e per incontrare gli artisti di Kisangani o ricordare il combattimento di Muhammad Ali contro George Foreman nel 1974, proprio nel Congo allora chiamato Zaire. Le avversità e piacevolezze del viaggio sono costellate dalle scaramucce con gli agenti della Migrazione che inventano multe per farsi dare soldi, chiacchiere con i lupi d'acqua dolce del gigantesco fiume, leggende riferite e nubi di zanzare. Si commentano il linguaggio del tam tam, le esplorazioni del rude Stanley e del colto Brazzà, l'involuzione di Mobutu, da eroe dell'indipendenza ad avido dittatore, il taglio indiscriminato dei boschi e la corruzione sistematica di politici e militari. Si descrive un paese ricchissimo nel sottosuolo e nelle foreste, ma dove tutti soffro-

no e che ospita la seconda popolazione più povera al mondo, dopo la Nigeria e prima dell'India. Al momento di salpare da Kisangani, Aldekoa viene scambiato per una spia, perché era appena giunta la notizia di un'indagine sulle malversazioni di fondi pubblici del presidente Kabila (successore di Mobutu). L'autore trova un'altra imbarcazione e prosegue, non prima di aver incontrato il dottor Mukwege, premio Nobel per la pace, medico e difensore delle donne violentate. Il grande scafo su cui viaggia, il Mampeza, è lo spazio chiave del libro. Lo accompagna Japhet, inviatogli da un amico affinché lo consigli, e con il quale arriverà fino alla fine del percorso. Il Mampeza ha un equipaggio che diventa la sua famiglia ed è una zatterona sporca e con spazi angusti, stracarica di mercanzie e presa d'assalto dai passeggeri. Ma tra tutti nasce anche una sorta di solidarietà, con il motto *on est ensemble*. Tra varie vicissitudini, fermate e pericoli della navigazione (persino una nebbia mattutina così fitta da far perdere l'orientamento anche all'esperto capitano), il Mampeza giunge alla capitale Kinshasa, caotica e labirintica. Aldekoa vuole arrivare fino al mare, percorre via terra una zona di cateratte e poi su una canoa a motore gli ultimi chilometri fino alla foce. Lì vive un'estrema avventura, perché al barcaiolo hanno venduto benzina mista ad acqua e la corrente è fortissima. Riescono ad entrare nelle mangrovie e porre rimedio al danno e così raggiungono l'Atlantico, dove il Congo sfocia irruente.

*Don Chisciotte sul Congo* è una narrazione di viaggio allo stato puro. È il viaggio a indirizzare le pagine, che scorrono verso la meta. Ci si ritrova nelle sensazioni del viaggiatore, semplici o complesse, e la sua voce è continua senza essere ingombrante, tra la poesia dei paesaggi, l'umorismo e la preoccupazione. La presenza del capolavoro cervantino è molto dosata e leggera. Ha un effetto più invasivo il continuo rimando a Barcellona, terra d'origine dell'autore, soprattutto intesa come squadra di calcio. Ma la parola è data sistematicamente ai congolesi, che raccontano la realtà allucinante del loro paese. C'è tantissima informazione

di prima mano, tantissimi inciampi risolti, tantissima denuncia (sia del colonialismo belga sia della situazione attuale) e tantissime storie, piccole e grandi, tenere e crude: Aldekoa racconta plasticamente, con pazienza, conosce la lunghezza e stranezza

del viaggio e il tempo elastico dell’Africa. Racconta il proprio lavoro, ma soprattutto ascolta gli altri, perché fiume, selva e genti sono un unico mondo da attraversare, con curiosità e rispetto.



*Ceniza en la boca*

BRENDA NAVARRO

México-Madrid, Sexto Piso, 2022, 196 pp.

*recensione di* Danilo Manera

Il libro è un lungo monologo della voce narrante, di cui non veniamo a conoscere il nome, un soliloquio diviso in quattro parti e pieno di frasi altrui e dialoghi riportati, che lo rendono un amalgama corale. I pensieri e ricordi sono spesso frammentari, volti a capire qualcosa dell'evento scatenante e a ragionare sul contesto, per cui la trama non segue una linea cronologica, ma salta avanti e indietro. La narrazione ha struttura circolare: si apre e si chiude con il suicidio del fratello adolescente, Diego, che si getta dal quinto piano dell'edificio nella periferia di Madrid dove vive. Volendo ricostruire una certa sequenza logica, i vari segmenti ricompongono l'esistenza subalterna e disorientata della protagonista. A Città del Messico, la madre, che l'ha avuta da un padre ignoto (si intuisce che è frutto di una violenza), ha poi un altro figlio, Diego, da un secondo uomo che muore poco dopo. Decide così che l'unica via d'uscita è emigrare in Spagna. Lascia il piccolo alle cure della protagonista, che è poco più che bambina, e anche questo è una forma di violenza: le tocca fare da madre e crescere Diego, a casa dei nonni, in un quartiere residenziale di militari. Nove anni dopo, la madre li fa venire a Madrid, grazie a un matrimonio fittizio. Lì la protagonista, che è senza permesso di lavoro, passa da un impiego – schiavizzante, irregolare e mal pagato – all'altro, sempre come baby sitter, donna delle pulizie o badante. Il fratello va alle superiori, dove è bullizzato (e, per giunta, è lui a essere considerato aggressi-

vo) e non riesce a inserirsi. Diego ha una fidanzatina, Marina, ma viene respinto dalla famiglia di lei. Entrambi patiscono il razzismo: «Por eso no nos gustaba el metro, ni en México, ni en Madrid. Sentíamos que era un lugar sin salida, sofocante, como Madrid. Sofocados en Madrid, porque mi mamá por años nos dijo que íbamos a llegar al sueño prometido y no pudo sostener esa mentira: ni promesa, ni comodidad, ni nada; si acaso, yo me sentía un poco más pobre que en México; si acaso, más retraída y peor vista. Si en México nos podían decir que éramos pobres, y lo éramos, al menos estábamos acompañados; pero en Madrid nos miraban como pobres y además como apestados. Ajenos a ellos. No son de aquí, son panchitos» (p. 32), che è un termine dispregiativo per gli ispanoamericani.

Nemmeno in famiglia le cose vanno bene e la voce narrante, nell'intento di rendersi indipendente dalla madre, si trasferisce a Barcellona, dove continua a esercitare lavori precari, finendo per fare la badante interna (cioè stabilmente alloggiata presso la persona che cura), con casi traumatizzanti, come quando un'anziana catalana orina su un divano dandole poi la colpa, ma anche con un episodio a suo modo felice, quando sente l'amicizia di Laura, un'anziana vittima a sua volta della nipote, che per avarizia non fa nulla per toglierle i pidocchi dai capelli. Il senso d'impotenza della badante messicana è però tale che non arriva a soddisfare il desiderio di Laura di lasciarla morire in casa, ma chiama l'ambulanza

che la porta in ospedale.

A Barcellona ha anche brevi scintille di vicinanza e solidarietà con altre latinoamericane sfruttate, che si chiamano tra loro “primas” e cercano di coordinarsi sindacalmente, con l’aiuto di organizzazioni universitarie (che però non sono dipinte positivamente e, anzi, appaiono alquanto false). Si rende conto della quantità di latinoamericane con figli che vanno in Spagna sognando di portare poi la prole con sé. Le dicono che in Catalogna senza sapere il catalano non ci sono speranze, perciò si iscrive a un corso di catalano, che dura finché c’è un’insegnante valida, mentre quello successivo ha una mentalità anti immigrati. Si iscrive allora a un corso gratuito di inglese. Lì conosce Tom / Tomás, uno scozzese di classe bassa, ridicolmente vuoto. Avvia una storia d’amore con lui, spinta anche dalle compagne che le consigliano di sposarsi con un europeo, e vive persino a casa di Tom, ma le piace soltanto il sesso, gli racconta delle bugie e alla fine si lasciano. Rispetto ai suoi ricordi del Messico, «ahí, en la cama de Tom o en la casa de mi madre, se respiraba una especie de calma que era más bien aburrimiento. Europa me parecía aburrida y vieja y sola. Tantos europeos juntos, viajando, comprando, diciéndonos qué hacer y cómo hacerlo y todos viejos del alma y del cuerpo, y solos, bien solos» (p. 67).

Diego viene a trovarla, e lei lo sente distante, roso dentro dalla mancanza di prospettive. Poi un giorno le annunciano il suicidio del fratello e torna a Madrid, dove Diego non ha lasciato nessuna pista sulle ragioni del suo gesto, e da lì va in Messico con le ceneri del fratello, perché la madre è troppo affranta per muoversi. In Messico ritrova l’ambiente violento in cui è cresciuta, con varie sparizioni e morti di persone importanti del suo passato: l’amica Joana rapita dall’ex fidanzato; il fidanzatino che aveva da ragazzina, Ricardo, trasformato in un delinquente; l’amica Ruth uccisa con il suo fidanzato militare in un’imboscata dai narcotrafficienti; la zia Carmela e i figli scomparsi nel nulla. La morte di Diego sembra persino la più lucida, così alla cerimonia funebre non piange, capisce che il

fratello si è assunto il rischio di decidere il proprio destino.

Quando la voce narrante torna a Madrid, lasciano la casa dove Diego si è gettato dalla finestra e si trasferiscono nel quartiere di Prosperidad, dove la madre si dedica ossessivamente al lavoro, mentre la protagonista non vede nessun futuro: «Para mí, irnos de México significaba huir de la violencia que terminó arrasando con mi familia, pero en España nos esperaba otro tipo de violencia, una menos aparatosa pero igual de cruel, en donde te exigen lealtad mientras te violentan minuciosamente porque no eres como ellos» (p. 149). Diego le ha fatto capire di colpo che «una vez que entiendes tu lugar en el mundo, ese dolor de estómago que a mí me daba en ocasiones de mucho estrés, se vuelve perpetuo. Vivir con el goro goro para siempre, porque la angustia de vivir te inmoviliza. Porque del pasado se sobrevive, pero del futuro qué, ¿qué haces sin futuro? Igual eso pensó mi hermano y quizá por eso mismo es que se aventó. ¿Cuál futuro? Está muy cabrón eso de vivir para el futuro porque ya te sientes inútil en el presente y miserable en el pasado» (pp. 167-168).

La protagonista prova a dare un senso alla vita pensando a sé stessa, come per anni aveva fatto pensando a Diego, ma non ce la fa, sente che non c’è nulla per cui valga la pena di vivere. Il suo permesso di residenza sta scadendo e non ha un appuntamento per chiederne uno nuovo. Solo quel gorgogliare amaro in pancia. E oltretutto, la vertigine che da tempo l’accompagna si acutizza e potrebbe perdere l’udito: «¿Qué pasa con los sueños postergados, con esos que no llegan porque hay una pesadilla atravesada en tu cerebro que no te deja dormir? ¿Se pudren, se apestan? A lo mejor se quedan ahí dentro, en el estómago, como una carga pesada que indigesta» (p. 191). L’unica cosa che sembra darle sollievo è mangiare le ceneri del fratello, e lo fa in varie occasioni dopo l’incinerazione. Il gesto motiva il titolo del libro e la sensazione aspra e secca di un passato fottuto, un presente travolto e un futuro buio.

La scrittura di Brenda Navarro (Città

del Messico, 1982) in questo libro è brusca, pietrosa, con slanci di oralità e momenti di poesia. La colonna sonora, fin dall'esergo, è costituita dai brani della band statunitense Vampire Weekend. Le tematiche girano intorno a un asse costante: una famiglia di emigranti poveri che si dissolve nell'intento di far fronte allo sfruttamento, alla xenofobia e alla violenza che patiscono quotidianamente. All'aspetto razziale si aggiunge quello di genere (da cui le sottolineature femministe che denunciano il machismo falloocratico imperante) e il contesto di una generale corruzione sociale che da una posizione così debole si percepisce drammaticamente. La forma di narrazione scelta rifugge però dal sentimentalismo, è secca e angosciante, lo scavo di un verme che opprime e corrode. E non è mai pamphletistica, anche se si tratta chiaramente di un racconto femminista, anticoloniale, anticapitalista sulle disuguaglianze, lo sradicamento, la violenza contro le donne. Pressoché tutti gli uomini nel libro sono maschilisti: il padre ignoto, i maschi militari della famiglia (tra cui ci sono casi espliciti di violenza domestica), i fidanzati delle amiche, Tom / Tomás e persino Diego. Tutte le donne vivono un calvario: la nonna, la madre, le amiche. Il lavoro delle *panchitas* è sempre sfruttato e sommerso; gli amori sembrano meri accoppiamenti anti-solitudine; fuggendo da una situazione di pericolo si finisce in un'altra peggiore, dove tutti i sogni si trasformano in incubi.

La Spagna e il Messico risultano società razziste, classiste e feroci, sia pure in modo diverso, dove le metropoli (Città del Messico, Madrid, Barcellona) frantumano gli abitanti. All'autrice, che già meritò il Premio Tigre Juan per il suo romanzo *Casas vacías* (2018), sono stati assegnati in Spagna per *Ceniza en la boca* numerosi riconoscimenti, come il Premio Cálamo, il Premio della Asociación de Librerías de Madrid, il Premio Todos tus libros e il Premio San

Clemente, a conferma del grande apprezzamento. Il libro ha destato infatti un vasto dibattito per il modo diretto e crudo in cui mostra gli spietati meccanismi di classe, il cronico razzismo di una società ritenuta avanzata e inclusiva, le magagne della scuola pubblica, lo sfruttamento del lavoro sommerso, gli scenari di abbandono e dolore tra gli emigranti. E forse soprattutto per aver puntato il dito sulle contraddizioni della maternità e su tutto quanto sta attorno alla piaga dei suicidi. È una lettura indigesta, a tratti deprimente, sempre disarmante, che ci mostra tutta la violenza dei rapporti familiari, umani e sociali.

Il testo è il flusso di coscienza umanissimo di una messicana poco più che ventenne, di classe umile e scarsa istruzione, con un'esperienza vitale circoscritta a varie sventure. In questo senso, l'autrice ricrea nella finzione una testimonianza dal vivo, estesa su più scenari, in modo efficace e credibile. Questo tipo di testimonianze sono abbastanza rare in letteratura, perché si tratta di un vissuto difficile da esprimere, da far affiorare nella sua completezza. Va sottolineato anche che ci si riferisce a xenofobia, razzismo e sfruttamento tra popoli che condividono la stessa lingua, ma possono riconoscere immediatamente la provenienza di ciascuno dalle caratteristiche della parlata e dall'accento. Sono quindi popoli che sulla carta non hanno difficoltà a comprendersi, eppure qui viene ribadito che non si capiscono. Nel libro ci sono costantemente elementi linguistici che segnano questa diversità, con l'uso di messicanismi (e più in generale ispanoamericanismi) trasformati in frontiere identitarie. Yasmina Romero Morales ragiona con grande intelligenza su tutti questi aspetti, aggiungendo perspicaci interpretazioni e precisi rimandi, nell'articolo «Crisis y resistencia en la novela *Ceniza en la boca* (2022) de Brenda Navarro», pubblicato sul n. 12 di questa rivista, pp. 59-73.