



aguaviva
revista literaria

invierno

4

2024



La brecha

traducciones,
creaciones,
artículos,
reseñas.

aguaviva

revista literaria

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN

Ana Marante González
Andrea Sánchez Villamandos
María Gómez García
Sophia Hidalgo Hernández

DISEÑO E ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA

Esther Frugac
Instagram: @pppoliesther
estherfrugac.com

EDITA

Andrea Sánchez Villamandos en San Cristóbal de La Laguna

PARTICIPAN

Aarón Martín Dionis, Adolfo Huarte-Mendicoa, Ainoha Cruz, Alexis Erbez Díez, Ana Marante González, Andrea Sánchez Villamandos, Aythami Godoy, Elena Villamandos, Isaac Correa, June Santana, Martina Marrero, Miranda Vázquez Vigara, Raquel Reyes Díaz, Rosa María Ramos Chinaa, Sofía Welch, Tamonante Peñate.

© Todos los derechos de los textos e ilustraciones pertenecen a sus respectivos autores y autoras. No está permitida la reproducción total o parcial de esta revista, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros, sin el permiso previo y por escrito de sus respectivos autores y autoras.

© 2024, Revista Literaria Aguaviva. Todos los derechos reservados.

ISSN: próximamente

DOI: próximamente



Sumario

Nota preliminar

Una semilla en la grieta, Andrea Sánchez Villamandos 5

Creaciones

Ainoha Cruz 6

Alexis Erbez Díez 10

Carmelo Inglott: «Firmar con Artiach agotó al grupo. Yo me salí a tiempo», Aythami Godoy 12

Fantasmas escuchaba en la noche. Opus 135, Elena Villamandos 20

¿•?, Isaac Correa 21

Tus muertos y los míos, June Santana 22

Nueveyalgo, Martina Marrero 24

Carta a mi madre, Miranda Vázquez Vígara 25

Cicatrices, Rosa María Ramos China 30

Te quiero un ocho, Sofía Welch 32

espacio limítrofe terrenal, Tamonante Peñate 37

Traducciones

Call, Doireann Ní Ghríofa / *Llamada*, Raquel Reyes Díaz 38

Reseñas

Retrato imperfecto de una amistad. RAINER MARIA RILKE (2009): *Cartas a un joven poeta*, Aarón Martín Dionis 40

Esperanza desde la brecha. ROCÍO ARANA (2004): *Pampaluna*, Adolfo Huarte-Mendicoa 43



Artículos

La corporeización del significado en El hueso de la memoria (1988) de Verónica Zondek,
Ana Marante González47



Nota preliminar

Una semilla en la grieta,

Tenía unos 9 años cuando la Vía Arterial del Barranco de Santos finalizó sus obras. Desde el cuarto piso de mi antigua casa se veían las luces parpadeantes que anunciaban lo que pensé que sería la llegada de la modernidad y el progreso a la isla capitalina. Pero crecer significa ver más allá de las luces, mirar abajo, mirar *desde* abajo. Fue mi madre quien en uno de nuestros paseos me llamó la atención sobre las chabolas construidas en los límites del Barranco de Santos, incluso dentro de él, a tan solo a cinco minutos de hogares acomodados como el nuestro. Una grieta en el suelo, un desnivel en el terreno que era ahora transitable, la posibilidad de cruzar del Heliodoro a la calle Ramón y Cajal — edificios grandes, hoteles, zona comercial— gracias a un puente de hierro viejo. Bajo él, a veces, cabras. Siempre, cuevas llenas de mantas, tejados de latón y botellas de cerveza vacías.

La orografía de nuestras islas se revela como un reflejo de nuestro entorno. Habitamos un mundo agrietado, y es en el intervalo entre terreno y terreno que pasa el cauce de un barranco al que se ven arrojados todos aquellos que el sistema expulsa: nuestros aborígenes, los cadáveres fusilados por el franquismo, pobres, personas discapacitadas, mujeres, cuerpos marcados por la negritud que se dejan morir en las aguas que separan dos pedazos de tierra, vidas LGBTIQ+... Pero también los restos de animales asesinados, abandonados y nunca queridos, la basura orgánica e inorgánica, deshechos no biodegradables y recuerdos de lo que forzosamente nos hacen olvidar. Todo ello en lo profundo, en las laderas, lugares que reclamamos en este número como puntos de encuentro para el diálogo, el silencio, el dolor compartido y, sobre todo, la semilla de una posible revolución.

Andrea Sánchez Villamandos,
San Cristóbal de La Laguna, diciembre de 2024.



Creaciones

Ainoha Cruz

(creación)

I

ma no sabe cómo explicarlo

aprieta fuerte

mano contra mano

ojo marrón contra ojo distraído marrón

primero fue una niña de nueve años

luego un niño de ocho años

ahora un conjunto orgánico de cinco años

todos seguimos la fila

cuando nuestro nombre fue pronunciado

para mamar de la leche agria

ma no sabe

dice rápido escucha

aprieta fuerte las manos

conjunto distraído

no le presto atención

lejos se rasgan bolsas de basura

una línea fragmentada al infinito

ella lo diluye igual

leche agria por la garganta



recoge todo

hoy no habrá cole

II

en la c15 de abuela

mi cuerpo se hace uno con el polietileno

como dato es septiembre

y desde la carretera vieja se ve el sol centellear en el azul de un nuevo mar

III

tienes que elegir ma o pa

cada dos fines de semana

todos los miércoles

escenario a

escenario b

ma o pa

vete a tu cuarto

piénsalo

IV

te lo cuento si eres mi amiga

durante el recreo

hablamos como los mayores

somos adultas sabemos del gusto humano

hemos visto la debilidad



y sus efectos
tengo tarea pero el nombre no es el problema
son sus consecuencias

V

el último día en el nuevo cole había castillos hinchables
pero ma no me llevó
luz testimonial sentencia en la lengua de tres querubines
llegó el momento
le pregunto a mis muñecas a las flores
pido el aval
de que la vida continuará pese a mi decisión
ma o pa
yo ya lo sé
pero un hombre
en una oficina debe apuntar el fonema
dejar constancia
preparo
mi respuesta
pero al final luz cegadora nadie me pregunta

VI

un día
él
lloró



a mi vera
sin mirarme a los ojos
me dijo
que
yo
no sabía
qué se sentía al llegar a casa
esperar a una familia
irradiarse con el vacío

yo
buscando su ojo lastimero
entendí mi culpa
pero celebré su dolor



Alexis Érbez Díez

(creación)

Vivo en un ataúd.

Cada astilla es un recuerdo ajeno,
cada nudo, la cara de un fantasma.

Sus muebles son dientes arrancados,
arrastrados sobre el océano,
maltratados por el olvido.

El atrezzo de una obra
que me sé de memoria
sin decir ni una palabra.

Nunca vestí los trajes del ropero,
seda convertida en telarañas.

Nunca escuché tocar el piano,
absurdo mueble desafinado.

Nunca posé para las fotografías,
desde las que me observan extrañas
con las que solo comparto sangre.

Esta no es la casa de mi madre,
ni de la suya,



ni la de nadie.

Es solo un bloque de hormigón
malamente decorado,
que no adorna ningún recuerdo.

La historia se quedó al otro lado,
a mil kilómetros de aquí,
en un ático que alguien alquilará
para ver a la Macarena.

Vivo en una casa vacía,
llena de cosas
que no son mías.



Aythami Godoy

(creación)

Caramelo Inglott: «Firmar con Artiach agotó al grupo. Yo me salí a tiempo»

LAS PALMAS, 17 OCT 2024

«Llegan las galletas Dinosaurus. Son grandes y fuertes: como tú». Si fuiste niño entre los noventa y los dos mil, probablemente recuerdes el comercial con el que se dio a conocer una de las agrupaciones de galletas más famosas de las últimas décadas. Rex, Tor, Tina y Egor: los *fab four* de Lefèvre-Utile —así se presentaron en la convención europea del bizcocho de 1990— son reconocibles en casi cualquier parte del mundo. Pero, bajo su indiscutible triunfo, existe una historia de traición y de amistades rotas.

Entrevistamos a Carmelo Inglott, el quinto Dinosaurus. Quedamos con él en el Timbeque, un célebre local nocturno al que es asiduo. Su dueño —Luis Angulo, un hombre enjuto y de cejas pobladas— resopla al decirle a quién esperamos. «Es un personaje de los que ya no quedan», nos advierte; «vive del lado de la magua, donde sólo caben él y un montón de recuerdos desecados», y traza una línea imaginaria con su índice. Al cabo de un rato lo vemos llegar: es pequeño y abombado, con decenas de bultos asomando en su lomo. Nos saluda con tristeza y, luego de pedir por los dos, nos hace prender la grabadora.

P. Cuéntanos un poco, ¿quién es Carmelo Inglott?

R. Bueno, creo que empezamos por la pregunta más complicada (se ríe). Nací el 7 de julio de 1972 en la calle de los Malteses, no muy lejos de aquí. Lo de las galletas lo llevo en la sangre: mi abuelo, Aureliano Inglott, fue molde para las Cadbury de chocolate con leche. Algún primo lejano de mamá también estuvo metido en el negocio, creo que con Bandama, pero hasta ahí.

Mi vida siempre se ha desarrollado en estas calles: estudié en el Micaela, no muy lejos de la casa familiar; ya luego me mudé a un ático en Reyes Católicos, cuando el tema de Dinosaurus despegó —¡Por ahí pasó *la crème de la crème* de la industria!—. Después abandoné el grupo y me volví a casa para cuidar de mi madre.



P. Entonces, ¿desde guañaco tú sabías que querías ser una estrella de la bolacha?

R. Bueno, no tanto. Yo todo lo de mi abuelo lo conocía de oídas, pero no me interesaba mucho. Lo que pasa es que llegó un momento en el que necesité conocerme, y descubrí que podía hacerlo a través de las galletas. Al principio fue sólo un divertimento entre amigos, pero luego pasó a ser algo más serio, claro.

P. Eso pasó cuando estabas en el Micaela, ¿cierto?

R. Sí. Estaríamos en 5.º de EGB cuando comenzamos a interesarnos Rex (Antonio Rejón) y yo en el mundillo de las galletas. Fue él quien trajo las primeras: una reluciente cajita de pastas, apiladas en grupos de cuatro o cinco.

P. Del Masapé.

R. Exactamente, las gomeritas del café. Nunca había probado nada igual, fue como si me hubiera despertado de un baldazo. Desde ahí nos aficionamos a todo lo relacionado con la industria —recuerdo haber ido hasta el puerto andando sólo para comprar unas ripiosas obleas de cardamomo—, hasta que dimos el paso y horneamos nuestra primera bandeja. Fue en casa de la abuela de Rex y eran de chocolate negro (Carmelo sonrío).

P. Hasta ese momento, ustedes eran sólo dos.

R. Sí, Tor (Antonio Torres) no se uniría a nosotros hasta el verano siguiente. Pero eso da igual; lo cierto es que lo conocíamos desde hacía mucho porque era vecino de Rex, de cuando aún vivía por Pedro Hidalgo. Más tarde se unió Tina (Martina Acosta) y entonces...

P. ... llegan los Dinosaurus.

R. ¡No, no! (agita su mano) Eso vino más tarde. Primero creamos las Amonitas: eran unas pastas de mantequilla con forma de concha, crujientes por fuera y blanduzcas por dentro. Las vendíamos en la entrada de las escuelas y, aunque no eran especialmente buenas, sí que se hicieron un nombre entre los chiquillos. Pero luego vino la censura y tuvimos que pensar en otra cosa.



P. ¿Censura?

R. A las monjas no les hizo gracia: se pensaban que nos estábamos quedando con un mercado cubierto por sus magdalenas. Una noche, las dominicas reventaron la puerta de la casa de Rex y destrozaron el horno. Sin horno, ya no hubo más Amonitas. Fue un golpe duro y pensamos en dejarlo; pero mi madre conocía a un majorero —Eusebio, ¿Eufrasio?— que hacía unas tortas reseca de gofio. Las hacía cavando un juro en la tierra y prendiendo una hoguera sobre él, una genialidad.

P. Pero, ¿eso funcionaba?

R. Más o menos, aunque tenía sus trabas. La principal es que nos obligaba a hacer las pastas más reseca, sólo de cereales. Recuerdo que Tina y yo fuimos un domingo de excursión a Juncalillo, a buscar a una vieja que era tapadora (oficio consistente en rellenar los techos de las chozas con follaje de centeno) para ver si nos daba grano. Y con eso y medio paquete de trigo hicimos la primera tanda de Dinosaurus.

Al hacer los moldes, acordamos que las galletas serían una representación de cada uno de nosotros. La mía es la del dinosaurio con bolitas en su espalda, aunque tengo entendido que ahora sale menos. Da igual.

P. Estamos hablando del año ochenta y nueve.

R. Exactamente. Aquello fue un éxito casi inmediato y nos puso rápidamente en boca de gente importante de la industria. La clave estaba en que sentaban bien en el estómago, además de que nuestras principales competidoras, las dominicas, fueron pilladas por la benemérita cuando introducían azúcar sin refinar desde Guinea, en una chalana.

P. ¿Cómo recuerdas esa primera época?

R. Fue un momento precioso en el que buscamos llevar nuestras galletas a cada rincón de las islas. Aquel verano las llevamos a Tenerife y a La Palma; Rex se mareó durante el viaje en ferry, así que se engruñó en una esquina (sonríe). Pero sí, el mundo olía a nuevo y nuestros cuerpos reventaban de juventud, así que no importaba nada.



P. En Tenerife conocieron a Jacqueline Lefèvre.

R. No exactamente. Nosotros estábamos en una gira de promoción por El Hierro cuando nuestra representante —Pinito, la hermana chica de Rex— llamó al teléfono de referencia que le habíamos dado, el de un bar cercano a la quinta en la que nos quedábamos. «¡Vénganse de inmediato a Las Palmas! La representante de LU quiere verles» (imita una voz aguda y fañosa). La cara de Tina se descompuso en la llamada cuando escuchó hablar de LU, imagínate.

La cuestión es que volvimos en el siguiente ferry, tempranito. No entendíamos nada, así que estábamos bastante nerviosos. Creo que fue en Tenerife, esperando el siguiente barco—y es que todo por aquel entonces era esperar—, cuando volvimos a llamar a Pino y ya nos contó en detalle: Jacqueline Lefèvre estaba veraneando en una casona de Taganana cuando descubrió nuestras galletas. ¡Y pensar que Rex insistió en no pasar por ahí a dejarlas!

P. Ya en casa, Lefèvre les ofrece firmar por LU.

R. Eso mismo. Desde los ochenta, Jacqueline Lefèvre había sido la cara visible de la empresa: todo el que quería ser alguien en este mundillo tenía que pasar por sus manos. A nosotros nos dijo que teníamos potencial de ser los Beatles de las pastas, ¿sabes? Después de tantos años aún recuerdo esa conversación como un sueño febril. Firmamos un contrato de tres años de permanencia y nos fuimos directos a Birmingham, a la convención europea del bizcocho. La propia señora Lefèvre se encargó de presentarnos, y entonces supimos que no habría vuelta atrás: la *paleomovida* había comenzado.

P. También los roces.

R. La primera ruptura de la banda fue con Canarias. Hasta ese entonces Dinosaurus era un ingenio de las islas, pero al momento de introducirnos en el mercado europeo las reglas del juego cambiaron: comenzamos a utilizar grano ucraniano, los hornos pasaron a ser enormes moles de metal francés, ... Tampoco ayudó el desprecio de Rex y Tor hacia nuestra gente, que asomó nada más salir afuera.

P. ¿Desprecio?

R. Sí, lo de siempre. Rex llegó a decir en una entrevista para L'Équipe que los canarios



éramos «cromañones con ínfulas de *Homo sapiens*». Entre eso y lo de la producción, Dinosaurus se convirtió en un extranjero para el pueblo. Y ahora es peor, ¿o no viste lo que puso Tor cuando murió Sánchez Dragó? que puso Tor cuando murió Sánchez Dragó? (se refiere a una publicación en la red social X: «Oíd todos los de la buena España, que hoy se nos ha ido un hermano»). Qué vergüenza (se ríe).

P. Sin embargo, durante LU siguieron vinculados con las islas.

R. ¡Porque yo presionaba! Con el éxito de Dinosaurus compré un ático desde el que ensayar nuevas pastas; eso hizo que el grupo se viera obligado a parar a menudo por las islas, aunque luego toda la producción se realizase afuera. En ese local fue donde diseñamos las mini Dinosaurus, por ejemplo. También fue donde hicimos grandes fiestas con gente de la industria: Hello Panda, los obreros organizados de Biscoff y un montón más.

Recuerdo una noche en la que Príncipe vino y me dijo «tío, tengo una idea: hacer una galleta en forma de bulbo galáctico». Se pasó media hora tratando de dibujar una elipse aplastada e irregular, hasta que le respondí «¿y por qué no una galleta en forma de estrella?». Puso los ojos grandes, como dos huevos sancochados (carcajea).

P. La fractura entre el grupo y tú comienza a tomar forma en el noventa y cuatro.

R. Más o menos, sí. Yo había hecho buenas migas con Mariana Gaztelumendi (célebre galletera chilena, osito Chiquilín durante casi una década) en el festival de la bolacha de Oldemburgo de aquel año. Luego de una conferencia acerca del papel de la galleta en los procesos indigenistas de América Latina, Mariana y yo nos pusimos a pensar en cómo sería una colección de dulcitos basados en gatos.

P. ¿Gatos?

R. Sí. Cerca del hotel donde nos hospedábamos vivía una colonia de veinte o treinta gatitos (dibuja unas ondas con la mano). La cosa es que hicimos unos cuantos moldes simulando sus formas y los llevamos a un hornillo de laja, a las afueras del pueblo.

P. Y entonces ocurrió lo de la revista.



R. Un corresponsal del ¡Hola! nos siguió hasta el horno y fotografió todo el proceso. A la semana siguiente estábamos en portada: «¿Carm abandona Dinosaurus? Una colaboración transatlántica», o una parida del estilo decía. El fotorreportaje a Rex le sentó fatal; lo vio como una traición y una falta de compromiso a su proyecto. Lo cierto es que, cuando se enteró de todo, tuvimos una discusión bastante grave al respecto: acabamos a piña limpia, en el zaguán mismo.

P. Pero él ya estaba haciendo cosas en solitario.

R. Claro. Rex visitó Berlín para trabajar con Egor Fanailova en varias ocasiones; publicaron alguna tirada de barquillos experimentales —lo que ellos llamaban *nueva galleta constructivista*— y jamás hicimos drama con ello. Lo que les molestaba es que Mariana Gaztelumendi se había salido hacía unos meses de Artiach, misma empresa con la que Rex y Tor se reunían a espaldas de LU y del resto del grupo. A Tina le daba igual, pero a mí todo eso me hizo sentir engañado.

P. No tardó en concretarse el contrato con Artiach.

R. Esa fue la primera vez que pensé en dejarlo. La firma del contrato se hizo sin previa consulta al resto, así que se aceptaron cláusulas con las que no estaba de acuerdo: Rex se quedaba con un porcentaje de regalías mayor y nos forzaba a radicarnos en Salou, donde estaba la nueva fábrica de la compañía.

P. Pero aún no saliste.

R. Lo cierto es que me daba vértigo. Piensa que había estado con ellos desde el colegio: acepté a regañadientes las condiciones y alquilé por unos meses una casona en Cambrils, a veinte minutos en coche de la fábrica de Artiach, pero la cosa se deterioró rápidamente.

Sé que en *Biografía de una amistad* (la biografía autorizada de Dinosaurus) se toca esto muy por encima; pero lo cierto es que, el día que abandoné el grupo, Tor vino a la sesión drogado. Se había pasado toda la noche de desfase en el piso de Marina Cebrián (intérprete de la cabeza chocolateada de Marge de Mini *The Simpsons*) y no estaba en condiciones de trabajar. Como Rex no llegaba —él también comenzó a ausentarse— decidí confrontarlo en solitario, lo que acabó en una lluvia de insultos terribles: «esquirol de la galleta insular», «paleta del centeno» y más cosas que prefiero no contar. El caso



es que me harté y me fui. Para cuando el grupo emitió el comunicado de mi despido, yo ya estaba en casa de mi madre; pude ver cómo me reemplazaban por Egor Fanailova en directo (se ríe con melancolía, como tratando de rematar un chiste que no recuerda).

P. Para muchos, ese fue el final del grupo.

R. Desde luego, firmar con Artiach empujó al proyecto a agotarse con rapidez. Yo fui consecuente con mis ideas y me salí a tiempo, pero ellos fueron devorados por su propia fama y lo que es peor: ¡le faltaron al respeto a aquellos muchachos que fueron!

P. ¿Crees que sus versiones de adolescente sentirían vergüenza de cómo son ahora?

R. Indudablemente. Llevan dos décadas buscándose entre la maraña corporativa, pero sus trajes escolares se pudrieron hace mucho.

P. Y durante todos estos años, ¿qué estuviste haciendo?

R. ¿Yo? Galletas, como siempre. Sabía que, tras romper relaciones con Dinosaurus, mi carrera estaba condenada. Aun con todo, eso no me impidió intentarlo: continué trabajando esporádicamente con Mariana Gaztelumendi en varios proyectos independientes, hasta su muerte en 2012. También participé en varias charlas con Aniceta China, fundadora del Masapé, recogidas en *Memorias de una galleta chiclosa* (LeCanarien ediciones, 2019). En los últimos años he estado más aislado, en especial desde que enfermó mi madre, pero nunca dejé de galletear.

P. ¿Crees que hay posibilidad de un reencuentro?

R. Opino que hay una brecha profunda e insalvable de por medio: entre ellos y yo; entre lo que fueron y son. Las islas se alejan de ellos, en lo que se hunden y desaparecen también para el resto. Se pierden las palabras Timbeque ya casi no existe—, como la memoria de mi madre y el mundo que conocí. La gente está rara. No, no creo en el reencuentro.

Al finalizar la entrevista pido la cuenta y dejo propina. Nos despedimos con un fuerte apretón de manos y promete enviarme algunas galletas para cuando se vuelva a poner a



ello. Permanezco postrado sobre la barra, en tanto que le observo subir las escaleras y colocarse su pesado abrigo. La puerta se cierra tras de sí y el señor Angulo insiste: «te dije que era todo un personaje», mientras su dedo vuelve a dibujar una línea imaginaria, la misma que separa a Carmelo Inglott del mundo.



Fantasmas escuchaba en la noche. Opus 135,

Elena Villamandos

(creación)

Escuchaba a los fantasmas de la casa. Tenía ocho años. Estudiaba en un colegio católico. Escuchaba a los fantasmas de la casa, en la noche, ¿o no eran fantasmas? Se persignaba y no callaban. Llegaba del colegio, en la tarde. Le picaba el cuerpo por la dura tela del pichi. Se lo quitaba. Se ponía un chándal, cualquiera, de su hermano. Escuchaba a los fantasmas de la casa, ya en la noche, ¿o no eran fantasmas? Rezaba y escuchaba, un susurro semejante al de su padre, al de su madre, ¿o sí eran fantasmas?, en la noche. El chándal de su hermano, intocable, su balón, sus cómics, los de su hermano, intocables. Corría tras ella, devuélveme mis cosas, su madre también con rabia: devuélvele sus cosas, vestidos para una niña, muñecas. Su padre no estaba, siempre no estaba, siempre solo en la noche estaba, con la voz de los fantasmas, con la amenaza en la voz de la madre, por la tarde, durante la rebeldía: cuando venga tu padre y se entere de esto, ¡ay! Escuchaba a los fantasmas, de la casa, en la noche, los rezos, miedo. Mamá, no puedo dormir. Mamá bajo papá, abierta, él la toma, ella lo asume, gime, placer, violencia. ¿Qué haces ahí, mirando?, mano de padre, cachetón. La voz de los fantasmas en la casa, ¡ya no! Amenaza la madre, luz del día, no cuentes nada de lo que viste anoche, niña, yo no gozo, tú no juegas al balón, no lees cómics pornográficos, no lees el cambio dieciséis. Periódicos de tu padre, no, no te pones pantalones, no deseas a tus amigas, te casarás, tendrás hijos.



¿•?,
Isaac Correa
(creación)

Integremos la conmoción,
habitemos la pregunta
de los ojos que hieren el tejido,
ellos desean una profundidad
que sea doble,
que sea solo escucha,
un cáliz de silencio
Dolor concéntrico
de un eco que se acaba,
infierno celeste
de estratos en la Brecha Materna
quieren traer el canto,
descender
y dejar atrás
el misterio
de Algo que se agrieta.



Tus muertos y los míos,

June Santana

(creación)

*«Dicen que nunca muere
quien nunca es olvidado.
Y quienes trajeron la muerte
siguen caminando entre nosotros».*

Yace en la iglesia

el caballero,

el hidalgo,

el valeroso,

el capitán,

el que porta la espada

y con ella la guadaña.

Yacen en los barrancos

Actanistaya,

Azdubema,

Tazata,

Guadenya,

Tagayacte,

Tenaro

y Besay.

O también yacen tras vitrinas de los museos,

o entre los caprichos de algún patrón,

en la tierra que gestó su infortunio.



Tus muertos tienen estatuas y tumbas,
en los lares de a quienes se llevaron.

A los míos los encuentran poquito a poquito,
a pedazos:
un cráneo,
vasijas de barro,
restos de herramientas...

Mis muertos están escondidos
de quienes quieren,
de sus cuerpos,
seguir lucrándose.

Porque mientras a tus muertos
los entierran con honores,
a los míos se les desconoce.

Y Actanistaya,
Azdubema,
Tazata,
Guadenya,
Tagayacte,
Tenaro
y Besay,
ya no volverán a casa,
porque en ella ya nadie les espera.

Nota de le autore: los nombres presentes en el texto pertenecían a personas indígenas canarias, la mayoría de ellas infantes, que fueron vendidas como esclavas a España en el siglo XV.



Nueveyalgo, Martina Marrero

(creación)

Son de nuevo las nuevemenosalgo en la 108. Un golpe seco hace brincar a las dos mujeres enroscadas en los asientos debajo de la ventanilla. *Joder* dice una. Agradezco que se haya adelantado el señor a mi lado. Es difícil cerrar una ventanilla y no generar algún tipo de hostilidad en la guagua. Les asustó el golpe. Les entró calor. A mí un ardor áspero en la garganta.

Me he dejado los auriculares en casa y decido atender a la acústica de esta ligerísima nave. ¿Cuánto era el máximo a lo que podía circular una guagua en la autopista? Opto por pasármelo bien y pensar que vamos a mucha más velocidad de la permitida, de la mecánicamente posible. 130, 140 tal vez. Total, aquí nunca va a pasar nada.

Intuyo que hay una mirada que se clava muy rápido en mi pantalla. Bajo el brillo instantáneamente. *capacidad velocidad maxima guagua no legal*. De todos modos, a partir de la segunda palabra no se leía, pero borro la pestaña al instante, me da un poco de vergüenza. El tío de atrás hace un resoplo suave y conciso, como atascado, como conteniendo algo. Detrás de mi asiento. Comienzo a escuchar detrás de mi asiento.

si bro era en esas escaleras. en las de arriba del parque? noo, las de atras en forma de uve. cuando sali las deje todas chorreadas de sangre. jajaja que dices hermano. me iba taponando el agujero... y va y me dice la tia que si no me habia dolido? y yo todo temblando flaco jajaja. luego ya le cogi el gusto. que me ponía a hacerme piercings en clase yo solo con la punta del lapiz jajaj. mismo este de aqui —se señala la oreja derecha— me lo pase del 1 al 16 yo solo. que burrada.

Me miro el dedo índice. Ayer me hice un minúsculo corte con una lata de piña. Me lo enjuagué tres veces y le pasé dos algodones empapados de Betadine. Me arranco la tirita. Apoyo la cabeza en el cristal, me da igual lo empañado que esté. Miro a la gente en los coches que adelantamos. ¿Por qué alguien querría ir ahí dentro?

Nueveyalgo.



Carta a mi madre, Miranda Vázquez Vígara (creación)

Hola, mamá:

Lo primero que te voy a decir es que no te preocupes, no ha pasado nada terrible -es lo primero que yo pensaría-. Lo que ocurre es que últimamente le he estado dando vueltas a cosas que me gustaría contarte y que en persona no me siento capaz. Creo que me defiendo mejor por escrito. A pesar de ello, que no te alarmen las erratas, pues en pos de la mayor sinceridad posible no pienso revisar este texto —léase con retintín—.

Bueno, no sé muy bien por dónde empezar. Quizá el germen de mis reflexiones fue el momento en que perdimos a papá. Recuerdo que me sentí extraña por quedarme a solas contigo, como si no hubiéramos hablado de verdad en mucho tiempo, como si no tuviéramos mucha confianza. Tenía la sensación de que quizá pensabas que yo deseaba que hubiera pasado todo al revés, y no estaba segura de lo que sentía al respecto. Supongo que es normal pensar esas cosas: una está en shock y empieza a imaginar soluciones imposibles y desenlaces diferentes. En fin, no quiero que pienses que codicié cosas horribles.

Después de eso, como todos lo demás, estuve muy bloqueada emocionalmente, y la verdad es que siento mi memoria como una enorme laguna. Entonces, no recuerdo bien cuándo, me encontré con unas palabras de Bonnie Burstow que decían algo parecido a que *la hija y el padre comparten miradas cómplices; coinciden en que la madre no les entiende, no es tan brillante como ellos. Esto no salvará a la hija del destino de la madre.*

Creo que esto fue el detonante de todo lo demás. Quiero decir, yo era consciente hasta cierto punto, pero pensaba que era algo tan propio nuestro, tan singular, que lo justificaba con que me sentía más cercana a él que a ti. Pensaba que me compinchaba con él porque ambos éramos peculiares y, por ello, nos entendíamos mejor. Y será cierto que teníamos todo eso en común, pero a lo que quiero llegar es a que me hizo darme cuenta de que no era un caso aislado. Es algo que ocurre demasiado a menudo y que tiene raíces, cómo no, misóginas. Quizá nunca me lo planteé porque veía a papá como un hombre deconstruido, muy feminista, y que me ha enseñado mucho de lo que sé. Incluso me enseñó caminos para seguir aprendiendo, gracias a los cuales tengo hoy las ideas que tengo, aunque tuviera que seguir caminando sola. Decir “aunque” tampoco es del todo correcto, porque me parece que a estas conclusiones únicamente podía llegar sola. Si lo pienso ahora, tampoco



creo que él fuera completamente consciente del trasfondo de estas actitudes, pues son cosas que es imposible ver desde fuera, y pienso que ojalá pudiera discutirlo con él para contarle lo que pienso ahora. Entonces, por un lado, está todo lo que él me enseñó. Pero si me he puesto ahora a escribir esta carta, es porque he estado pensando en todo lo que me has enseñado tú.

Seguro que lo que voy a contar ahora te hace reír. Resulta que adoptar a una gatita me ha hecho reflexionar mucho. Añadiré también que adoptar un animalito con tu pareja es una gran prueba de aptitudes. En fin, decía que al ser una gata sentí enseguida que mi relación con ella era muy diferente a la que tengo con Pumuki, nuestro gato. Me di cuenta de que Pumuki despierta más mi compasión que ella, como si a ella, a pesar de todo lo aprendido, le exigiera más sin darme cuenta. Parece que es algo que se repite en casi todas las especies -y digo casi para evitar calumnias, pero tampoco es que se me ocurran excepciones-, el que los machos sean más delicados, aunque más fanfarrones, y las hembras sean más fieras y más astutas. A lo que quiero llegar es a que me impresionó ver cómo ella enseguida se dio cuenta de que conmigo podía ser más bruta jugando, mientras que con Óscar, nuestro compañero de vida, se mantenía más comedida. Me asaltó el fugaz pensamiento de: *¿será que me quiere menos?*

En cuanto puse más atención, me di cuenta de que yo fomentaba esto por la manera en que respondía a sus juegos y, más importante aún, me di cuenta de que lo hacía desde el amor. Comprendí que lo que sentía al desafiarla, al dejarme morder y arañar, era que mi cometido era, precisamente, enseñarle a expresarse, a sentirse fiera y astuta. Entonces, eso significa también que ella no se ensaña conmigo porque me respete menos, sino al contrario. Siente que está completamente segura, a salvo de cualquier peligro; que puede desahogarse sin miedo y explorar ese lado de sí misma.

No pienses que me estoy yendo del tema. A raíz de todo estuve recordando nuestras discusiones, tan fervientes como amargas desde que tengo uso de razón. Pensé que yo no sería quien soy ahora de no ser por ellas, independientemente de si tú eras consciente o no. Jamás podría haber sido, como tú me llamabas, la abogada de mi padre si no hubiera tenido un adversario; no sería así de fiera y astuta. Y pensé entonces que esto debe ser algo natural, ¿no? Que quizá lo más revolucionario que se le puede decir a alguien es esa dichosa frase: *habla con tu madre*. Podríamos decir que quizá papá me enseñó la teoría y tú la práctica, o algo parecido. Debo añadir también, como curiosidad, que por los motivos que sea, papá me contó muchísimas historias sobre su vida, algunas una y otra vez, pero es que también me contó muchas historias de tu vida, y creo que sé más de ti por cosas que me contó él que por lo que me hayas contado tú. Me cuesta decidir si me extiende demasiado o si me quedo corta.



Otra cosa que ronda mi mente desde que nos quedamos solas es esa sensación que dices tener, al compararte con papá y conmigo, sobre ser menos capaz de recordar, o memorizar, o aprender, o trazar relaciones y sacar conclusiones intelectualoides como nos veías hacer a nosotros con aparente soltura. Lo que veo ahí, de manera más superficial — si es que algo de todo esto puede ser superficial—, es la insufrible infravaloración y falta de autoestima que se nos impone como mujeres. Pero lo más importante -aunque todo esté relacionado, y lo comentaré más adelante- es que veo una mente fatigada, sobrepasada por el peso de enormes responsabilidades y preocupaciones. No sé si tú habrás tenido esa consideración contigo misma o si la habrás tenido en su justa medida. Desde aquel terrible suceso casi cuatro años atrás, sentí que perdí muchas facultades. Sentí que mi mente se había fragmentado y que solo podía usar el pedacito de la supervivencia. Perdí la capacidad de recordar, de memorizar, de analizar. Y es que no fue solo la pérdida, sino todo el caos consiguiente que demandó por completo nuestra atención. Por favor, no quiero que sufras al leerme, ni que te sientas culpable por nada. Al contrario, lo que quiero decir es que ahora comprendo que a ti te ocurrió algo parecido tras todo lo que pasaste de joven, aunque no me cuentes mucho; que para cuando llegué a tu vida, ya habías tenido que coser de vuelta tus fragmentos con manos temblorosas —en ocasiones las sentí ásperas, no era capaz de ver las cicatrices que las agujas te dejaron—. Quizá debería preguntarte más cosas. Me recuerda también a cuando he tenido que estudiar filosofía, y lo que dijeron todos aquellos señores barbudos, mientras no podía parar de pensar: *¿de verdad estos señores consideraban tontas a las mujeres por preocuparse más de labores domésticas que por entelequias?*, o *¿de verdad se reunían estos señores, ya con canas en las pelotas, a debatir sintiéndose superiores sin darse cuenta de que sus tontas mujeres, en realidad, ya habían integrado estos conocimientos de los que ellos se sentían pioneros, y que quizá, para más inri, lo hacían de manera natural y sin necesidad de manifestarlo?* Creo que la sensación que tengo la resumió muy bien Coppola cuando el señor doctor le dice a la niña suicida: *Pero si aún no sabes lo malo que puede llegar a ser el mundo, y esta le responde sin piedad: Obviamente, doctor; usted nunca ha sido una chica de trece años.*

Volviendo al tema, entiendo que desde pequeña veía a papá tan nostálgico y soñador y a ti tan terrenal, y me identificaba más con él. No me daba cuenta —tampoco es que tuviera que darme cuenta con mi pequeño cerebro en formación, lo sé— de que él, aunque fuera un hombre tan consciente y dedicado a desafiar los valores patriarcales, no había crecido con esa constante carga mental invisible que las mujeres asumimos tan naturalmente. Una sola vida no alcanza para romper todos los esquemas. Todavía no sé cómo expresarlo del todo bien, pero no por nada fue su hermana mayor la que se quedó en casa con su madre. Su historia puede estar perfectamente justificada con circunstancias concretas y personales, pero no por ello deja de cumplir con el patrón. Lo veo en todas partes. Incluso



en mi caso, pues mi hermano no tiene culpa ninguna de ser él quien necesita ser cuidado, a causa de su discapacidad, pero es que se cumple el condenado patrón. Podríamos divagar hacia temas kármicos, pero creo que ya quedó claro a lo que me refiero.

La cuestión es que, naturalmente, desde niña empiezas a observar el mundo y de alguna manera presientes todo esto, e intentas salir corriendo hacia tu referente más cercano de libertad, o algo así, que es tu padre. Intentas evitar esa carga invisible que percibes sobre los hombros de tu madre, sin darte cuenta de que tan solo el hecho de intuirlo y el rechazo que te provoca significan que ya la llevas encima, y esto tu padre nunca lo va a entender. Luego creces y reflexionas y aprendes a expresar en palabras toda esta idea, y se lo explicas a tu pareja con la esperanza de romper el ciclo, lo que es muy necesario, pero tengo la sensación de que es imposible que lo comprendan de verdad, en toda su terrible magnitud. Mencionaré, por devolverle el mérito a papá, que lo que sí mantenía él era que su mente masculina era más sencilla, y que había cosas que aceptaba pero que no podía comprender. Poco me ha faltado ahora mismo para caer una vez más en la autoflagelación por verborrea. Me he contenido para señalar que otra consecuencia de esta carga invisible, de este sentimiento de responsabilidad innato, es precisamente la necesidad de justificar hasta el infinito todo lo que haces o dices o piensas, como si tuviéramos que justificarnos y disculparnos por el simple hecho de ocupar un espacio, ya sea físico o abstracto. Quizá la mayor libertad del género masculino es no ser consciente del espacio que ocupa, o sentirse con el derecho natural e incontestable a ello, y lo digo desde la envidia más sana que puedo.

Va siendo hora de dejar de escapar de eso que me incomoda tanto, ya sabes, de expresar mis emociones. Y eso empieza con una disculpa, pues el motivo esencial de esta carta es decirte que siento mucho haberte hecho sufrir, o haberte hecho sentir que quizá no te quería tanto, o que no apreciaba tus esfuerzos, o que no te admiraba como era debido, o que te sentía una enemiga. Lo siento muchísimo. Tanto, que he escrito semejante parrafada para explicarlo. Sería muy fácil justificarme —supongo que tú misma lo habrás pensado— en que es normal que me dé cuenta de estas cosas ahora y no antes, que es imposible esperarlo de una niña. Pero siento que, y ahora que sí que lo veo, es mi obligación contarte todo esto y pedirte perdón directamente. Aunque me consideres libre de culpa, mereces que te lo diga yo y no que te lo tengas que decir tú para consolarte en silencio. Mereces que te lo digan y que se reconozca todo tu esfuerzo y sacrificio, que sepas, y no que supongas, que veo todo eso, lo valoro y lo admiro, aunque soy consciente de que solo he comenzado a entenderlo. Que estar orgullosa de mí significa estarlo de ti, como yo también lo estoy. En general, creo, siento, que mereces tenerte mayor consideración.

Es cierto que se hace extraño expresar orgullo así, de abajo hacia arriba, de mí hacia ti,



como si no fuera su forma natural. Pero creo sentirlo de una manera intuitiva, o heredada, o quizás como si te lo tuviera que decir en nombre de las que vinieron antes que yo, pues todas ellas me constituyen.

En definitiva, dedícate un brindis. O algo así.

Te quiero,

Tu hija.



Cicatrices, Rosa María Ramos Chinaa (creación)

Hoy

en un raro momento de descanso

me entregué al contaje de viejas suturas

Algunas casi invisibles por antiguas y pequeñas

Otras hondas —largas— sinuosas

Una

Dos

Tres (pausa)

Una caricia sobre esta última —la triple

con el dedo medio de mi mano izquierda

Cuatro

Cinco

Hay una inolvidable

Dejó un bultito en el anular derecho

(la hojilla de padre sobre el lavabo)

y yo palpando el resbaladizo jabón

la sangre esparcida sobre la cerámica



Pero aquella
la más líquida
(su ardiente brazo de pitcher
lanzando el vaso de peltre)

Hoy estuve contando cicatrices (las visibles)

Mañana
si acaso encuentro un hueco profundo en el día
o en la noche

Contaré las otras



Te quiero un ocho, Sofía Welch

(creación)

No duermo bien. Ya he tenido suficientes malas noches como para poder decirlo sin sentirme una impostora. Me levanto sintiendo que he estado horas en pie de guerra, con el cuerpo agarrotado esperando para saltar. Despierto de madrugada con pesadillas en las que grito, agredo, rompo todo lo que tengo a mi alcance. Con la rabia aún recorriéndome las venas, siento miedo de volver a cerrar los ojos y perder la quietud de mi habitación. Casi siempre gana el cuerpo y vuelvo a dormir, recurriendo a un remedio para quitarme el miedo que llevo usando desde que era muy pequeña: agarrarme del pelo.

Cuando aún no comprendía los límites entre mi cuerpo y el de mi madre, verla irse de mi lado era sentir cómo me arrancaban un trozo. Siempre regresaba, pero no podía soportar la idea de que se fuese de nuevo, así que agarraba uno de sus mechones de pelo abundante y solo entonces podía conciliar el sueño. Con tantas ansias cogía, enmarañaba los dedos, atesoraba, que empecé a causar dolor. Poco a poco, ella me acostumbró a coger mi pelo en lugar del suyo, a ser yo quien me reconfortara con mi propia presencia. Pude empezar a dormir sabiendo que era yo la que no iba a alejarse si se apagaban las luces. Ahora, bien entrada en la adultez, sigo haciendo como me enseñó y guardándome del miedo sola. Después de tantos años, siento que esta costumbre ha pasado de ser un símbolo de autonomía a una parodia de la búsqueda de un otro, que parecía que iba a estar siempre, pero que ya no está.

Cuando era niña y mi madre tenía más o menos mi edad actual, solía preguntarme: «del uno al diez, ¿cuánto me quieres?». Yo le decía que un ocho. Me miraba desconcertada y yo le respondía que me imaginaba que un diez era un sentimiento tan intenso que sería imposible vivir sin esa persona, que un diez sería morirte si se iban, así que un ocho estaba bien. Ella se reía y se lo contaba a todos, como se cuenta una curiosidad cómica infantil. «Fíjate tú lo que me dice». Hace tiempo que decidí dejar de verla y sigo viva. Así que la quiero un ocho.

Un ocho de querer da para mucho. Da para quedarse cuando ya no tiene sentido. Para aguantar el peso en la boca del estómago en cada visita. Para perdonar, confiar, decepcionarte y volver a perdonar hasta el absurdo, rompiéndote de formas que son cada vez más difíciles de reparar. Da para perderte hasta sentir que no vas a poder encontrarte nunca y, solo entonces, da para irte y empezar a buscarte. Y es ahí, cuando te vas, que empiezan a venir a tu cabeza imágenes del pasado con calidad cinematográfica. Más que



los recuerdos nucleares, los más duros que aún rechazo con devoción, me interesan los aparentemente arbitrarios.

Di mi primer beso con dieciséis años en una fiesta de Nochevieja. Llevaba un vestido negro precioso que me hizo entender lo que era sentirse atractiva. Me saqué decenas de fotos antes de salir de casa, sorprendida por mi propia belleza. Esa noche, probé por primera vez la euforia de lo alcohólico, que me transformó en algo eterno y todopoderoso. Un ser caliente indefinido me cogió de la cintura y juntó nuestros labios. Me dio igual quién era, solo me importó que estaba borracha, que sonaba la música y que estaba besando. Me recorrió el cuerpo una fuerza desconocida hasta el momento, una certeza de completitud, de estar donde debía estar. Ese besar había huido de mí, alejándose cada vez más, como la puerta al final del pasillo en una película de terror, durante años de una adolescencia en lo oscuro, fuera de los límites de lo que el resto consideraba deseable. Pero allí estaba por fin, la puerta abierta como nuestras bocas, ese otro aire que me sacaba de la asfixia. Me duró la magia hasta que terminó el beso. Entonces, esa boca recién liberada de la mía soltó una frase que se me grabó con tinta invisible en el pecho y que arde cada vez que me siento insignificante: «Oye, ¿me presentas a tu amiga?». En mi enajenación transitoria, decidí que no podía dejar que la noche acabara en una nota tan amarga, así que recorrí el local buscando otros labios dispuestos a encontrarme. Cuantos más, mejor. No sé cuántos besos di esa noche, pero ninguno me borró el sello de la humillación de la carne. Volví a casa y guardé el vestido en el armario. La prenda con la que había experimentado ese rito de paso permaneció allí mucho tiempo, olvidada pero presente, como símbolo de comienzos y derrotas.

Muchos años más tarde, durante el principio del fin de nuestro nosotras, mi madre y yo fuimos de visita a casa de una de mis tías. Con agradecimiento, nos enseñaron una foto de mi prima en una fiesta de Nochevieja. Me costó un par de segundos entender que el vestido que llevaba puesto era el mío. Mi madre tuvo siempre la costumbre de regalar mis cosas sin preguntarme. Cuando se lo reprochaba, me decía que qué más me daba, que eran cosas que yo ya no iba a usar. Si me dedicaba unas disculpas alguna vez, eran unas condescendientes e incompletas, que precedían nuevas instancias de los mismos actos por los que se había disculpado, quizás hechos esta vez por lo bajini para que yo no me enterase. Cuando vio la foto, su cara era la de una niña a la que habían cogido haciendo una travesura. Una cara de pilla que se divertía con su transgresión, sin entender el daño que había podido causar. Mi prima estaba impresionante con el vestido. Ella es rubia y guapísima, parecida a mi madre cuando era joven. Comparte con ella no solo su belleza, sino su nombre. Sin necesidad de que me contasen nada, supe que su experiencia había sido diametralmente opuesta a la mía y eso me hizo sentir aún más humillada. Esa tela,



que me cubrió el cuerpo durante uno de mis momentos más bajos, había cubierto también el suyo, de animadora, novia de quarterback, reina del baile. Cuando comentaba estos sentimientos con mi madre, que nunca tuvo la experiencia de verse en los márgenes en su juventud, les quitaba importancia. Me decía «Tú sí que eras bonita», o «Yo recuerdo verte siempre con muchas amigas». Prefería pensar que mi realidad era como la suya y no tener que sufrir por mis dolores, ni sentirse responsable por no haberlos visto.

Empecé a sentirme verdaderamente parte de algo en la universidad. Colonicé nuevos espacios en mí, que me hacían alejarme del cubículo de caos y tristeza que era mi casa. Allí fue la primera vez que doné sangre, uno de los días más felices de mi vida. El camión de la campaña de donaciones paró en mi facultad y entré en él sin saber muy bien qué iba a encontrarme. Una de las indicaciones que me dieron al terminar fue que no debía fumar hasta pasadas un par de horas. Al salir al exterior, después de toda una vida anterior marcada por una hipocondría paralizante, decidí desoír a la precaución. Me tumbé en el césped, con la gasa manchada de sangre aún en el brazo, y encendí un cigarro. Tenía la certeza de que no me iba a pasar nada porque ¿cómo me iba a pasar algo malo allí, en ese césped al que pertenecía, rodeada de las personas con las que quería estar? Lo más raro que podría haberme pasado habría sido echar raíces, o que me crecieran tréboles por el cuerpo. No me iba a morir porque tenía dentro vida de sobra, incluso después de haber cedido un poquito. Guardé la pelotita de goma con forma de corazón que me regalaron las chicas de la campaña dentro de una caja en la que guardo retales de momentos. Aunque ya no recuerdo el significado de más de la mitad de las cosas que hay dentro, ese cachito de goma roja siempre ocupó un lugar privilegiado. Durante años, cuando me sentía perdida, lo agarraba y cerraba los ojos, evocando ese momento de libertad con olor a césped y a tabaco. El corazón en mi mano calmaba el corazón dentro del pecho, acompañándolo en su latido desde otro punto del tiempo.

Hace pocos años, visité a mi madre. Una de esas visitas tensas después de una de mil reconciliaciones a medias que rompían más que arreglaban. Había cogido mi pelotita. Yo la guardaba con celo en la cajita de recuerdos, colocada en la estantería de mi antigua habitación, como un altar a mi juventud. Ahora estaba en su mano y la apretaba con una cadencia nerviosa. Sentí que le estaba robando la magia, que estaba sacándole el poder y quedándose para ella. Cuando le pregunté por qué la había cogido sin preguntarme, me miró como si hubiese dicho algo horrible. Me dijo que le ayudaba con el dolor en los dedos. No sabía cómo explicar mi angustia sin sonar como una egoísta. Quizás mi dolor era egoísta después de todo, así que la conversación se terminó, con mis dos corazones apretados, sin espacio suficiente para latir.

El vestido y el corazón, destellos de una vida propia que aparecieron en un pasado



en lucha, dejaron de pertenecerme. De igual forma, mi vida nunca habría podido ser mía si no la hubiera alejado de las manos de mi madre. Pero es difícil huir de ella mientras son sus piernas con las que corro. Cada nuevo lunar rojo que aparece en mi pecho es un grabado de fuego que se me extiende por la piel y que no se va por mucho que frote, que me recuerda que una parte de lo que ocurre en mi cuerpo lo decide su herencia.

Sueño con ella casi todas las noches. Hace tiempo que se convirtió en un recuerdo de esos que te hacen sacudir la cabeza para disiparlos cuando aparecen y, al mismo tiempo, en un accidente del que no puedes apartar la vista, especialmente cuando el subconsciente toma el control. En los sueños suele moverse poco, casi no habla, apenas parece tener vida. Esa inacción tiene significados diversos: a veces, significa mostrar apatía ante alguien que me hace daño; a veces, ignorarme y no responder a lo que digo; otras veces, aparecer y no irse, agarrarme y no apartarse aunque yo intente alejarla. Suele ser esa falta de impulso la que me hace perder los nervios. En lo onírico, mi madre es un tótem de la memoria hacia el que lanzo una frustración estéril, que no enraíza, que se queda suspendida en el aire. Una de tantas noches, soñé que estaba en su casa y había visita. Cada persona se extendía ocupando el máximo espacio posible en los sillones, sin dejar sitio para mí. Me sangraba la boca y fui al baño a lavármela. Miraba el lavabo lleno de mi sangre mientras escuchaba risas desde el salón. En otro sueño, me descontrolé y le apreté los ojos con los pulgares, aunque tuve cuidado de no clavarle las uñas. Recuerdo la dualidad porque es la misma que siento ahora: notar fuego por dentro y querer herirla, pero no querer hacerle daño ni verla sufrir. Desear que me haga sentir algo que no sea furia.

A veces, me parece que la rabia me atraviesa y contamina a los que me rodean. Cuando mi abuela materna me abraza, me parece que teme que se le pegue el conflicto por cercanía. La escucho dentro de mi cabeza contando hasta tres antes de soltarme. Uno, dos, tres, basta. La medida exacta para permanecer en el abrazo el tiempo necesario, pero no más. Puede que sean cuatro segundos los que tarda la mala vibra en pasar de un cuerpo a otro. O quizás sea que cuatro segundos es lo que tarda en sentir que está traicionando a la otra parte. Cuando estoy con ella, me noto hablar más suave de lo normal, como intentando desmentir una imagen en su cabeza que no es la mía. Hace no mucho fui de visita y me quedé unos días en su casa. Le pedí un secador para el pelo y, en la gaveta que señaló, estaba el que teníamos en nuestra casa de cuando era pequeña, el que mi madre usaba a diario. Vi que tenía aún un par de pelos largos, rubios, enrollados en los mecanismos. Suyos. Lo usé con una ansiedad desganada, oliendo a pelo quemado como en un ritual chamánico. Cuando terminé y me miré al espejo, me sorprendí pensando que el peinado me hacía parecer más pequeña.

Igual que cuando me dejaba sola en la cama de niña, alejarme de mi madre se ha



sentido como arrancarme un trozo. Una pierna que había pasado años sosteniéndome, continuamente herida y de rodilla temblorosa, pero mía. Una pierna en la que aún pienso continuamente: todo lo que salté con ella, los sitios a los que me hizo llegar poniéndose de puntillas, la luz del sol pasando entre los dedos de sus pies. Se me olvidan las veces que me hizo caer y gritar de dolor, las ocasiones en que rechazó mis intentos de curar sus heridas, aun a riesgo de que la infección se extendiera a otras partes de mi cuerpo, porque el remedio picaba, porque prefería una gangrena cómoda y gradual. Se me olvida que hice lo que era necesario. Es difícil recordarlo cuando la gente descubre que no te hablas con tu madre y saca el catálogo clásico de clichés: «Seguro que ella lo hizo lo mejor que pudo», «La familia es lo más importante», «Todos cometemos errores». Nadie parece ver el corte sucio de tu muñón, eternamente a medio cicatrizar. Tampoco ven cómo sigues cada noche agarrándote el pelo para poder dormir. Ni cómo vuelves a aprender a caminar de una manera nueva, con los nervios lacerados haciéndote sentir aún ese miembro fantasma que ya no te sirve para apoyarte en él, pero que nunca deja de doler del todo.



espacio limítrofe terrenal, Tamonante Peñate

(creación)

una sola casa. cuatro habitaciones. sin paredes de ladrillo solo cortinas de cemento se
pegan las orejas al áspero tacto. gusto a pegamento: se escuchan las lenguas latir canto
disminuido angustia magnificada por metro cuadrado unos ven risa en el llanto
otros, pena en la ternura.

toc, toc, toc, ¿quiénes?

son madres, son hijos, son nietas.

las mismas personas al mismo tiempo en la misma época codo con codo pared con
pared. cierran su apertura a la hora de comer: miradas de desdén; palabras que cortan;
callan por no herir; hieren por no callar; hablan todas y mucho y muy alto. mismo
idioma distinto abecedario grafías incoherentes fonética impredecible. haberlos
haylos: cejas resplandonas; nubes estáticas; portazos en silencio ya hablamos mañana.



Traducciones

Call,
Doireann Ní Ghríofa
(versión original)

No slender thread,

no telephone cord

binds us anymore.

Now that our computer call each other,

I can't

press your voice to my ear.

No longer I can hear you breathe. Now, we are bound only

by a weak connection

and break up up

and break up

and break up.



Llamada,

Raquel Reyes Díaz
(traducción)

Ni un hilo fino,

ni un cable de teléfono

nos une ya.

Ahora que nuestros ordenadores son los que hacen las llamadas,

no puedo

apretar tu voz a mi oreja.

Ya no te oigo respirar. Ahora solo estamos unidos

por una conexión débil

y se nos corta

y se corta

y se corta.



Reseñas

Retrato imperfecto de una amistad. RAINER MARIA RILKE (2009): *Cartas a un joven poeta*.

Barcelona: Los pequeños libros de la sabiduría, 111 pp., ISBN: 978-84-9716-602-7

Aarón Martín Dionis

(reseña)

El género de las correspondencias epistolares, si es que podemos denominarlo de esa manera, es uno de los más interesantes. Estas obras nos permiten acercarnos al apartado privado de una relación a través de las cartas enviadas por los propios protagonistas. Es este ámbito de intimidad el que hace relucir de forma distinta la importancia de lo escrito: contrariamente a lo que estamos acostumbrados en este mundo globalizado y donde la atención es reclamada de cualquier forma posible, tanto lo que se seleccionaba para contar, como el modo en el que se contaba, eran muestras legítimas de las intenciones de sus escritores. El presente escrito pretende reseñar una edición concreta de una de las principales obras del siglo XX dentro de este género: *Cartas a un joven poeta*.

René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke, conocido en el mundo literario como Rainer Maria Rilke, nació en Praga, en el tercer cuarto del siglo XIX, cuando todavía había imperios en Europa. En este mismo continente desarrolló toda su vida, la cual estuvo notablemente afectada por su extraña relación con sus padres, sus numerosos viajes y estancias por todo el continente y su especial lazo con Lou-Andreas Salome. Literariamente, hizo del alemán su lengua principal y publicó en vida, sobre todo, poesía. A pesar de ello, también es reconocido por su única novela *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge* y por su enorme correspondencia epistolar con otras grandes figuras de la época como Auguste Rodin, Marina Tsvetáyeva, Borís Pasternak o la propia Salome.

Cartas a un joven poeta es la recolección de diez cartas que Rilke envió entre 1903 y 1908 al joven poeta Franz Xaver Kappus. La correspondencia, publicada por primera vez tres años después de la muerte del autor (1929), surge en un primer momento como respuesta a las incertidumbres vitales que poblaban la mente del joven Kappus: ante las posibilidades de empezar la profesión de militar ajena a sus inclinaciones poéticas, y sabiendo que el joven Rilke se encontró en una situación similar en su momento, Kappus decide enviar una primera carta buscando consejo vital en lo que a primera vista parece



simple consejo poético. Esta primera carta sirve como perfecta introducción a los temas generales que van a ocupar la larga conversación que mantendrán a lo largo de los años siguientes.

La propia naturaleza de la obra complica todo intento de análisis formal. Como toda correspondencia, las cartas nunca fueron pensadas para ser divulgadas. No están escritas como un texto académico o literario, donde los temas suelen ir ligados de forma precisa para facilitar la lectura. Son simples epístolas recogidas y publicadas. De hecho, más que un diálogo es un monólogo, puesto que, al menos en la edición que estamos reseñando, no están incluidas las cartas de Franz Xaver Kappus. Es por eso por lo que temáticamente las cartas no tienen un orden definido: en todas ellas resuena de alguna forma el tema principal con el cual el joven Kappus necesitaba consejo, a saber, las formas de conciliar su vida personal con el arte, la soledad y el amor.

A pesar de esto, sí podemos decir que hay ciertas cartas más centradas en temas concretos. La primera carta, por ejemplo, más allá de servir como introducción, profundiza sobre la relación entre el poeta, su obra y la crítica literaria. Para Rilke, la crítica al arte tiene que derivar en una mirada interior del propio artista hacia su ansia de crear, pues valorar la calidad de una obra de arte en el sentido formal nunca va a traer nada positivo. La segunda y la tercera carta, por otro lado, mantienen un hilo conductor en la medida en que tratan artistas y obras que han influenciado para bien al propio Rilke. Resaltan los nombres de Jens Peter Jacobsen y Auguste Rodin, y obras como *Niels Lyhne*, del propio Jacobsen y la *Biblia*. Además, también incluyen un pequeño apartado dedicado al papel de la ironía dentro del arte, una crítica a los escritos de Richard Dehmel y una pequeña reflexión sobre cuáles son las formas correctas de acercarse artísticamente a toda obra de arte. En la cuarta carta, el literato de Praga trata la relación entre la creación, la espiritualidad y el placer somático, elaborando con mayor profundidad una idea que plantea brevemente en la tercera carta: las limitaciones de entender el mundo desde la perspectiva clásica del género.

La quinta carta es bastante especial. A pesar de ser corta y no exponer ninguna gran meditación, nos muestran el carácter humano con el que está redactada toda la correspondencia. Para nosotros, lectores ajenos, el libro puede entenderse como un intento de guía espiritual o como una reflexión existencial sobre ciertos aspectos de la vida humana. Sin embargo, no podemos olvidar el hecho de que, por mucho que esta obra sea de suma importancia dentro de la literatura universal, su contenido nunca fue escrito para ser leído por otro que no fuera Franz Xaver Kappus. Es por ello que la obra, como todas las correspondencias, tiene el carácter único de mostrar el proceso por el cual la amistad se consolida. En el fondo es un residuo empírico de cómo funciona la amistad,



pues no sólo muestra cómo por un corto periodo de tiempo se comparte la profundidad de una conexión tal que es capaz incluso de cambiar el curso de tu vida, sino también el carácter perecedero de la misma. Porque, como debemos recordar, la correspondencia tuvo un fin concreto mucho antes de que ninguno de los dos muriera. Esto no es sorprendente viendo la forma en la que se redactaron las últimas cartas: a pesar de que la sexta, la séptima y la octava carta vuelven a exponer diversas y considerables reflexiones que abarcan desde los beneficios de la soledad y la disciplina hasta cómo afrontar la tristeza y el dolor, la novena y la décima se sienten como una verdadera despedida. Ya no es solo por lo excesivamente reducidas que son, sino también por el tiempo que pasa entre carta y carta, como si hubiera dejado de ser recurrente el hablarse.

Finalmente, para acabar esta reseña es importante mencionar algunas características de la edición a la que hacemos alusión. El estilo centrado en las cartas sin ningún tipo de referencia exterior (como notas a pie de página) permite tanto reducir el tamaño físico de la edición como focalizar toda la atención en las palabras de Rilke. Es por ello que es perfecta para viajar o tener siempre a mano. No es recomendable, por eso, si se busca algo más académico o formal. Además, como mencionamos anteriormente, esta edición solo contempla las cartas del poeta de Praga. Afortunadamente, la prosa de Rilke tiene tanta potencia como su lírica, por lo que resulta sencillo centrarse en su narración, sobre todo si se tiene afinidad por los temas tan puros que trata.



Esperanza desde la brecha. ROCÍO ARANA (2004): *Pampaluna*.

Madrid: Ediciones Rialp, 64 pp., 978-84-321-3522-4

Adolfo Huarte-Mendioca

(reseña)

Luminia y Pampaluna son todo lo que son Sevilla y Pamplona, y algo más. Son también lo que experimenta la voz poética en el afecto y el recuerdo. Luz andaluza, amigos, verdor; el azul, el frío y la lluvia de Pamplona, que al final florece también — como reconoce la voz poética: “Dolor de ser feliz en este yermo” (p. 23)—. *Pampaluna* recibe en 2004 el premio Florentino Pérez – Embid y fue publicado en la colección Adonáis. El libro transmite desde su materialidad una idea de lo artesanal: el color crema uniforme, salpicado de rojo apenas en el título y el nombre de la colección, las páginas no perfectamente cortadas y ensambladas. Da primacía a la palabra. Desde este horizonte material se pueden intuir algunas claves de lectura: recuerda a la dimensión ancestral y primitiva de la poesía, que tiene algo de sagrado —Adonai— y algo de renovación que persigue el origen — Adonis—. En este diario lírico de una etapa vital de la voz poética (con los poemas fechados con exactitud, sucediéndose en orden cronológico) encontramos la sublimación del recuerdo y la experiencia como la vía posible para brindarles sentido nuevo; los poemas explican la realidad íntima del sujeto y parece que suponen la forma de procesar la distancia y la añoranza al mudarse a una ciudad nueva, Pampaluna, junto con otros dolores y angustias, y convertirlo todo en ocasión de alegría o, al menos, esperanza.

La relación con la nueva ciudad y el sentimiento de desamparo y de ausencia de personas, lugares y momentos serán los motores de escritura de sus poemas. Lo expresa con sencillez y potencia: “me falta la voz de una persona / muy querida y lejana” (p. 15). La distancia y la separación se temen: “sin decirnos mañana porque duele” (p. 47). También hay otras grietas y ausencias. Se puede leer el proceso de sanación y duelo del desamor, escrito en poemas como “Signa amoris”, en los versos de “Ceniza”, donde se muestra inmune a turbarse por el encuentro con el antiguo amor y, sin embargo, siente “temor ante tus ojos. / Porque son la ceniza de una hoguera / que puede chamuscarme todavía” (p. 25), y, más tarde dirá, quizás desde la necesidad de reafirmarse, “ahora sin dolor puedo decirte / un beso, cómo estás, y cuánto tiempo” (p. 40). Con la poesía extrae conocimiento y esperanza de la grieta del deseo insatisfecho, del silencio de lo real, de la ausencia, supone un remedio que le permite descubrir ideas que la salvan; de “Remedia amoris”: “Hay alguien que fecunda tus silencios. / Nada se pierde, nada” (p. 16). A la



obra de Ovidio remite el título de ese poema; quizás no es casualidad que se filtre en estos textos su estilo, el tono especial de muchas de sus elegías, que no fueron siempre quejumbrosas, sino también subjetivas y eróticas.

En su poética, lo interior y lo exterior, las formas, el afecto, los espacios, la reflexión y la percepción del tiempo se entremezclan en la expresión —“Pamplona es este sol este domingo / esta caja de luz que no se quiebra” (p. 31)—. Entonces, prevalece el recurso al recuerdo, que se expande con frecuencia como el lugar que de forma efectiva la voz recorre, su materia de reflexión y experiencia: “todo se difumina. Solo queda / una risa que no destruye el tiempo” (p. 22), “siempre estamos allí” (p. 26), “lejos ya de vosotros, yo recuerdo: / yo fui feliz” (“San Sebastián” p. 33). El recuerdo es un lugar seguro y salvífico, y el sustrato de una poesía que busca ser coordenadas de esperanza para el presente.

La naturaleza sinestésica y subjetiva de esta génesis poética condiciona un modo de expresión propio que crea, con mayor o menor intensidad, enumeraciones, encabalgamientos, un ritmo que se pausa —“Es lunes, hace frío, se me ha roto / el PC” (“Blues del ordenador” p. 15) — o se acelera y requiebra sin puntuación —“la alegría de lejos desde el último / rincón el más insólito doblar / una esquina cualquiera y allí tú” (p. 45)—, y el empleo de sustantivos sueltos y la falta de verbos —“Allí la vida sigue / y frases inconexas, y bombones de brandy” (p. 50)— que logran imágenes, escenas o cuadros sorprendentes, que experimentan, más que acción, transformaciones.

Esta unión poética del conjunto de la experiencia humana —subjetiva, afectiva, temporal...— supone un descubrimiento: las cosas son más, están densamente significadas. Y este descubrimiento era necesario para la vida. La palabra de Rocío Arana parece nacer de una necesidad. Necesita tomar lo cotidiano y sublimarlo en poesía llegando a la entraña tras la fría corteza de las cosas. Señalar y nombrar lo extraño, novedoso o angustioso hace posible preñar de sentido la realidad, entrañarla y entrañarse en ella: logra hacer habitable el mundo. Así, pasa de percibir recién llegada “la lluvia voraz, intempestiva” (“Pampaluna” p. 12), a observar con otro cuerpo los “ríos menudos por la calle”, descubriendo que “un mismo amor recorre los caminos: / Es la lluvia de siempre, pero yo soy distinta” (p. 13). La poesía es una forma de purificación de la experiencia, un filtro para lo incierto y lo real.

Se quiere llegar a la entraña de la realidad, a algo que está detrás de la apariencia de las cosas, un sentido más pleno y verdadero: “me queda este fruto de luz blanca / irrenunciable, condensada, pura” (p. 24). Muchos poemas describen unos espacios e instantes cotidianos y terminan, *fulmen in clausula*, sublimándolos poéticamente y cargando de esperanza



la realidad descrita: “Y desde tu alegría poderosa / florecen las espinas en este casi martes” (p. 29). Así, la materia cotidiana se vuelve también depositaria de los recuerdos y los afectos, los ancla, como en el “Planto por el colchón de lana”, testigo de etapas y sentimientos. Se descubre una poética que busca aumentar y orientar los sentidos de la experiencia afectiva personal y los espacios y tiempos en que se desarrolla. Aunque no hay perfección ni plenitud completa y hay nostalgia en la felicidad —“a tu risa que duele como un río” (p. 37)— y temor en la celebración —“decidme por favor / vendrá después la lluvia laboriosa” (p. 31)—, siempre convoca insistentemente lúcida alegría elegida y esperanza.

Falta ahora explicar cómo se hace posible este mecanismo, en qué se sustenta la esperanza y el descubrimiento del sentido íntimo de las cosas. Ante la lluvia, la ausencia, la distancia, el amor que queda atrás y demás infiernos cotidianos, la mirada esperanzada y estas operaciones de entrañamiento solo se hacen verdaderamente posibles a través de un otro, un tú que salva. Por este encuentro se hace posible una forma diferente de apropiación de la realidad, basada en una lógica de amor, pues al *otro*, para que deje de serlo —para que forme parte de mí y yo de él—, se le ama. Esto no necesariamente cambia la realidad, pero sí transforma su sentido. Ese *otro* se concreta con frecuencia cotidiana y milagrosa en los “amigos que combaten el invierno” (p. 17). Así, celebra cada encuentro, “tú y yo por el camino” (p. 22), que serán guías en momentos inciertos —“este brindis será nuestro camino, / la brújula” (p. 47)—. A sus amigos dedica individualmente los poemas, concretos y universales a la vez, les sugiere también acudir a los recuerdos: “verás otra vez aquellas tardes / tejiendo y destejiendo mi dicha con la tuya” (p. 26).

A través de los otros, de mirarlos y abrirse hacia ellos, se habita el mundo, se consigue una mirada poética que lo convierte en don y gracia, y lo renueva entrañado en un paisaje sentimental. En la mirada del otro puede reconocerse. Dice: “mirándome mirar entre tus ojos / la orilla prodigiosa de otro mundo” (p. 52), y es que “todo lo trastoca / este quererte, esta costumbre nueva” (p. 44). El mundo se abre en la visión y en el nombre del amado: “tu nombre, y era el mundo que se abría” (“Deseo” p. 51); como lo resumió Octavio Paz: “el mundo ya es visible por tu cuerpo, / es transparente por tu transparencia”. Todas las cosas se transfiguran en el otro por el acontecimiento de su encuentro amable: “unos gatos maullando tu sonrisa” (p. 46). Hay una conciencia de dimensiones metafísicas de saberse viva y entender su vida por las fuerzas y la gracia de otro, que hace posible la esperanza:

esta casa que habito con tus ojos,
este cuerpo que riego con tu risa,



esta sangre caliente de mirarte,
este salvar mi nombre con el tuyo (“De misterio” p. 49).

En la dimensión y profundidad del vínculo establecido con lo otro y en algunas intertextualidades bíblicas e incluso místicas, puede leerse la relación con un Tú divino. Aunque la ortografía no marca con la mayúscula convencional la conversación con lo sagrado, quizá manteniendo una ambivalencia que multiplique los sentidos en todos los poemas del libro, de modo que se pueda ver esta fuerza universal en sus amigos y viceversa, hay toda una serie de signos que justifican esta lectura. Uno de los pocos momentos en que se explicita la referencia a la divinidad es en el poema, especie de salmo de súplica, “Belén”, escrito el día de la Epifanía del Señor y con el Niño de interlocutor: “esta vida que tengo que me prestas / [...] tócala con tu piel vestida de domingo / [...] en estos días en que todo parece dura sombra / y para mí no hay sitio en la posada” (p. 21). Siempre que le asedia la ausencia, se entrega a una plegaria confiada. Por ejemplo, aquí donde vemos resonar la parábola del alfarero y unas vasijas que dan su tesoro al romperse, por la grieta, la imagen de un Otro que logra fines perfectos con medios imperfectos y hasta imágenes de un lenguaje místico: “Ya sé que tú das forma a la alegría, / con vasijas de barro medio rotas, / [...] Ya sé que sumarás los ingredientes [...] y sacarás la luz de la tiniebla” (“Blues del ordenador” p. 15).

Hay otras imágenes de tradición mística. Está la herida de amor y la expresión simbólica de los límites lingüísticos: “dolor de la callada por respuesta, / de tu llaga en mi boca derruida” (p. 23); en la cercanía del amor, titubeo: “nunca dudé ni dije frase oscura / hasta hoy” (p. 51). El domingo aparece en más de una ocasión, siempre como portador de luz, de algo epifánico. Como en “Poema de domingo escrito en lunes”, le acompaña la vida, el renacimiento: “luz sobre el mantel / de fruta rebosante / [...] es el boom o llegó la primavera” (p. 31). El poemario acaba con unos versos que tienen algo de tambaleantes y misteriosos —“a veces niño y otras veces ciego / buscando a tientas por la noche luces / a veces tarde, y otras veces juego” (p. 55)—. Quizá resumen el espíritu de todo el libro: apertura a la realidad, búsqueda, imperfección y dolor abrazados, anhelo y esperanza en lo cotidiano. Una esperanza puesta en fuerzas más grandes que llenan los vacíos, las grietas; puesta en Dios, que sin ser mencionado se lee de continuo.



Artículos

La corporeización del significado en *El hueso de la memoria* (1988) de Verónica Zondek

The Embodiment of Meaning in El hueso de la memoria (1988) by Verónica Zondek

Ana Marante González

(artículo)

Fecha de recepción: 21 de noviembre de 2024

Fecha de aceptación: 06 de diciembre de 2024

RESUMEN

En el presente trabajo se propone un estudio de la corporeización del significado en el poemario *El hueso de la memoria* (1988) de la escritora chilena Verónica Zondek. En concreto, se ha partido de la obra *Metáforas de la vida cotidiana* de los lingüistas George Lakoff y Mark Johnson para analizar cómo esos esquemas de imagen, que nos permiten interpretar conceptos abstractos a través de conceptos concretos, se materializan en los poemas que Zondek crea para concretar la realidad abstracta del poder a través del cuerpo. Cabe señalar que la interpretación del lenguaje poético de la autora ha estado determinada por la contextualización del poemario en la dictadura militar de Pinochet.

PALABRAS CLAVE: poder, Verónica Zondek, corporeización, dictadura y lingüística cognitiva.

ABSTRACT

This paper proposes a study of the embodiment of meaning in the collection of poems *El hueso de la memoria* (1988) by the Chilean writer Verónica Zondek. Specifically, it is based on the work *Metaphors We Live By* by the linguists George Lakoff and Mark Johnson in order to analyse how these image schemes, which allow us to interpret abstract concepts through concrete concepts, are materialised in the poems that Zondek creates in order to concretise the abstract reality of power through the body. It should be noted that the interpretation of the author's poetic language has been determined by the contextualisation of the collection of poems in the context of Pinochet's military dictatorship.

KEYWORDS: power, Verónica Zondek, embodiment, dictatorship and cognitive linguistics.



Experience involves everything that makes us human

(Mark Johnson)

Curiosamente, a pesar de la utilización de un mismo objeto de estudio —el lenguaje—, se observa en los estudios filológicos una notable separación entre la lingüística y la literatura como dos disciplinas irreconciliables, de manera en que en el ámbito universitario se presupone la especialización en una u otra materia, sin proponer un diálogo entre ellas. En este sentido, debemos empezar este trabajo explicando que, en realidad, la pertinencia de este diálogo se observa desde la propia metáfora, el recurso literario por excelencia, donde asistimos a un proceso cognitivo de *blending*; esta actividad mental consiste en la organización de información originaria de otros espacios mentales en un nuevo espacio mental «dotado de topología y estructura específica propias» (Calderón Quindós, 2004, p. 14); el resultado de la relación metafórica entre estructura y concepto es un *blend* que adquiere iconicidad (Freeman, 2011, p. 158). Con esta idea en mente surge el trabajo que aquí se desarrolla, cuyo objetivo se centra en el análisis de la corporeización del significado a través de las metáforas de *El hueso de la memoria*, publicado en 1988 por la escritora chilena Verónica Zondek.

En primer lugar, entonces, he de señalar que la teoría de la corporeización del significado se basa en la creencia de que como nuestra racionalidad está corporeizada, aprehendemos la realidad a través de los patrones del movimiento corporal. Para el conocimiento de esta teoría, resulta clave el libro *The body in the mind* (1987) de Mark Johnson:

The centrality of human embodiment directly influences what and how things can be developed and articulated, the ways we are able to comprehend and reason about our experience, and the actions we take. Our reality is shaped by the patterns of our bodily movement, the contours of our spatial and temporal orientation, and the forms of our interaction with objects. It is never merely a matter of abstract conceptualizations and propositional judgments. (p. XIX)

En específico, la pertinencia de enfocar el poemario de Zondek desde la corporeización se explica con el contexto en el que nace *El hueso de la memoria*, ya que nos permite entender por qué la voz poética hace hincapié en la interpretación de la realidad a través del cuerpo. Así, debemos tener en cuenta que el poemario que nos ocupa se incluye dentro del corpus de la generación NN, integrada por escritores que vivieron su juventud durante la dictadura de Pinochet (1973-1990). Este hecho determinó que su poesía sirviera como un mecanismo de denuncia de las acciones de persecución, tortura y prisión política ejercidas por el régimen dictatorial, algunas de las cuales



vivieron en sus propias carnes (Muñoz, 2008, pp. 14-15). De este modo, si bien Mark Johnson sostiene que las «embodied imaginative structures» caracterizan el entendimiento humano general (1987, pp. XIV-XVI), podemos considerar que en contextos marcados por la violencia hacia el cuerpo, como es el caso del Chile de los años setenta y ochenta del siglo XX, la comprensión de la realidad a través del cuerpo se acentúa y, con ello, asistimos a un incremento de las metáforas corporeizadas en las obras literarias.

En definitiva, «el drama de la dictadura es el drama de la palabra, y es también el del cuerpo individual, el del cuerpo otro y el del cuerpo social que es la patria chilena» (López Sánchez, 2020, p. 481). Esta influencia contextual se puede relacionar con los supuestos de la profesora Margaret H. Freeman (2009), quien en «Blending and Beyond: Form and Feeling in Poetic Iconicity» afirma lo siguiente:

One problem in blending theory is identifying the principles that determine what gets selected for the various mappings across mental spaces to occur. The answer, I believe, lies in the role of feeling in formulating thought, in initiating what is generally known as “value-driven selection.” Feelings arise from the interaction of two sources: sensations, from the external world through the five senses, and internally generated emotions. In this way, we both act upon and are acted upon by our environment as we develop mental concepts. (p. 3)

En otras palabras, las metáforas que selecciona Verónica Zondek para su poemario están determinadas por las emociones que generó la dictadura de Augusto Pinochet en la escritora. En concreto, el temor que suscitaron los episodios de horror de aquellos años se traduce en el hecho de que *El hueso de la memoria* constituya, en líneas generales, una reflexión sobre el ejercicio del poder (Muñoz David, 2012). De esta forma, y como se verá a continuación, las metáforas orientacionales, las metáforas ontológicas, las metáforas de recipiente, las personificaciones y las metonimias, estudiadas por George Lakoff y Mark Johnson en *Metáforas de la vida cotidiana* (1986), se articulan como los recursos para la expresión de la experiencia humana del poder y sus consecuencias.

Asimismo, debemos añadir que en la lingüística cognitiva, las metáforas se conciben como el resultado de los esquemas de imagen, los cuales permiten entender conceptos abstractos a través de conceptos concretos (Calderón Quindós, 2004, p. 51). En el caso de la obra que nos ocupa, las metáforas del poemario de Zondek parten de esquemas cognitivos para explicar la realidad abstracta del poder a través del concepto concreto del cuerpo. Esta hipótesis se confirma con los propios títulos de las partes que integran el libro: «La miseria del ojo», «En la carne viva», «El placer de la máscara» y «La vigilia de la carne». Los esquemas de imagen que originan las metáforas que estudiaremos, en tanto que derivaciones de las interacciones corporales (Johnson, 1987, p. XX), son los



mismos que se rastrean en las metáforas cotidianas; este hecho permite que podamos clasificarlas en metáforas orientacionales, metáforas ontológicas, metáforas de recipiente, personificaciones y metonimias.

En primer lugar, respecto a la metáfora orientacional, esta aparece definida en *Metáforas de la vida cotidiana* como una orientación metafórica que «organiza un sistema global de conceptos con relación a otro»; su configuración se basa en nuestra experiencia física determinada por el cuerpo humano y su movimiento en el medio, pero, también, por nuestra experiencia cultural (Lakoff y Johnson, 2009, p. 50). En lo que respecta a El hueso de la memoria, en él, debido a su representación del contexto dictatorial y a su reflexión sobre las dinámicas de poder, resultan de interés, respectivamente, las siguientes orientaciones metafóricas: vida es arriba, pero muerte es abajo; y tener control es arriba, pero estar sujeto a control es abajo.

Por un lado, en relación con la concepción de la vida y la muerte, Lakoff y Johnson (2009) escriben que su orientación responde a la disposición física de los cadáveres, ya que cuando alguien está muerto, su cuerpo está tendido (p. 52). En este sentido, el imaginario de Verónica Zondek estaba marcado por los cuerpos inertes de los asesinados por las Fuerzas Armadas, los Carabineros y la DINA (Policzer, 1998, p. 159). Esta realidad explica la abundancia de metáforas orientacionales marcadas por la ubicación cognitiva de la muerte en un plano inferior. Así por ejemplo leemos las siguientes¹: «el antifaz de los muertos *se hunde*» (Zondek, 1988, p. 13), «sin cuerpo *nos arrastra*» (p. 19), «no escapas el *arrastre* de sus vientres» (p. 43), «*sobre tu muerte*» (p. 43), «mi hueso *yacente*» (p. 45), «al *arrastre* que nos cría la muerte» (p. 104) o «*bajo apenas la superficie* en la tierra llena de pedazos de muerte íntima» (p. 117).

Por otro lado, respecto a las convenciones culturales que implica la noción de poder, en *Metáforas de la vida cotidiana* conocemos que el hecho de orientar el ejercicio de poder hacia arriba y el sometimiento hacia abajo responde a una cuestión primitiva: «la talla física se correlaciona característicamente con la fuerza física, y el vencedor de una lucha está característicamente arriba» (2009, p. 52). Por extensión, la estructura doble que implica todo vínculo de poder entre alguien que domina y alguien que es dominado se traduce en la lengua en la distinción entre alguien que está arriba y alguien que está abajo; esto se observa en la propia naturaleza semántica y etimológica de los vocablos asociados al poder, como «someter, oprimir, sojuzgar, humillar, doblegar, subordinar» (Díaz, 2006, pp. 125-126).

Respecto al poemario, como se adelantaba en la introducción, Verónica Zondek no se limita a la exposición de las consecuencias del abuso del poder, entre las que incluimos

¹ La cursiva es mía. La empleo aquí para destacar el elemento esencial de la metáfora.



esos cadáveres metaforizados en la sección anterior, sino que se propone como objetivo esencial reflexionar sobre la naturaleza del poder: «La idea también era mostrar cómo nosotros ejercemos el poder ante otros y cómo eso se ve reflejado en las relaciones de pareja, familiares o de trabajo. Por supuesto, siempre haciendo referencia al poder dictatorial» (Muñoz David, 2012). Así, por una parte, podemos distinguir metáforas que parecen remitir concretamente a la opresión del poder dictatorial, donde comprobamos que «obedecer es abajo» (Díaz, 2006, p. 125) porque la voz poética dice «no canso de ver tu imagen *bajo el peso* de este horror que crece solitario» o «*sobre* el escenario de este país». En estas metáforas orientacionales, pues, la autora representa al pueblo chileno aplastado por el peso de la represión pinochetista, así como convertido en un escenario, un soporte, sobre el que cometer atrocidades. Cuando un pueblo se rebela contra la autoridad política, escuchamos hablar sobre «alzamientos» y «levantamientos» (Díaz, 2006, p. 129), sin embargo, ante ese «horror que crece», los chilenos estaban encarcelados en el «abajo».

Pero también, por otra parte, distinguimos metáforas orientacionales en las que la representación del poder es más general. Así, asistimos a numerosos poemas en los que el vínculo entre el sujeto que oprime y el sujeto oprimido bien podría interpretarse como la representación de un lazo familiar, amoroso o laboral; aunque en algunos casos, debido al contenido erótico de los versos, la explicación a partir de la relación amorosa parece la más óptima. De este modo, dentro de esa reflexión sobre el ejercicio humano del poder, leemos las siguientes metáforas: «*bajo* la axila pulsa el salvaje» (Zondek, 1988, p. 36), «*soy derrumbe*» (p. 47), «*vacuo bajo* la roca» (p. 71), «en el *descenso* negro de la escalera» (p. 74), «*bajo* el peldaño irreplicable yo» (p. 80) o «el ojo está claro *bajo* la garra» (p. 113).

En segundo lugar, en cuanto a las metáforas ontológicas, estas nos permiten entender nuestras experiencias como objetos y sustancias, de manera en que luego podamos referirnos a ellas, categorizarlas, agruparlas, cuantificarlas y razonar sobre ellas (Lakoff y Johnson, 2009, p. 63). De este modo, como nosotros somos «entidades limitadas por una superficie», no es de extrañar que categoricemos las realidades que no son discretas ni limitadas como si lo fueran (p. 64). En este sentido, en *El hueso de la memoria*, la voz poética se puede referir a la muerte, experiencia que en efecto no es discreta ni está limitada, gracias a su categorización como entidad. Así, la muerte se conceptualiza como sustancia cuando actúa como superficie en «*sobre* tu muerte» (Zondek, 1988, p. 43) y es cuantificada en «no *baste* tu muerte» (p. 74). Lo mismo ocurre con el silencio, otra consecuencia del abuso del poder que se da en los sistemas dictatoriales, el cual en el poemario de Verónica Zondek aparece representado como una entidad corpórea a partir de las metáforas ontológicas que se incluyen a continuación: «la porción dispersa busca el silencio» (p. 92), «mi ser *entrego* al silencio» (p. 97) y «un silencio *un arrastre* en mi



carne» (p. 129).

Además, conviene añadir que en varios casos la muerte es limitada porque es referida a través de una sustancia definida como es la tumba; las metáforas ontológicas, a diferencia de las orientacionales, no definen un sistema global de conceptos a partir de otro, sino que «definen un término en función de otro» (Díaz Atilano, 2016, p. 64). Así, del mismo modo en que la mente es una máquina (Lakoff y Johnson, 2009, p. 66), la muerte es una tumba cuando leemos «Asisto al gran baile de miembros que buscan reposo y son marca de lo andado lejos de la *tumba que cruje final*» (p. 174); esa tumba que cruje final es la muerte.

En tercer lugar, sobre las metáforas de recipiente, en *Metáforas de la vida cotidiana*, estas son introducidas de la siguiente forma: «Cada uno de nosotros es un recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro-fuera sobre otros objetos físicos que están limitados por superficies» (Lakoff y Johnson, 2009, p. 66). Precisamente, respecto a este apartado, *El hueso de la memoria* constituye una clara ejemplificación de la concepción del cuerpo como recipiente, ya que, como se ha indicado con anterioridad, el cuerpo es el medio a través del cual la voz poética conoce la realidad y, en concreto, la realidad de la dictadura pinochetista marcada por los cuerpos torturados y desaparecidos. Por ello, leemos expresiones como las siguientes: «*en* mi boca un espía» (Zondek, 1988, p. 15), «el espacio mío revelo *en* la piel» (p. 16), «los pies el ojo *habitan*» (p. 24), «*encubro* la bandera flácida *entre* todas mis carnes» (p. 30), «*en el interior* del gran cuerpo» (p. 30), «*En* tu carne atrofiada en tu pedazo incrusto mi garra» (p. 37), «*tragas* la saliva del mundo» (p. 44), «un espasmo silba *en* tu cuerpo» (p. 131) o «*corro hacia adentro* hacia el hueso» (p. 169).

Pero también, encontramos metáforas en las que el significado se corporeiza cuando, por ejemplo, la danza, el futuro, el signo y el miedo se comportan como recipientes: «*en* la danza y bajo la arena reclino el cuerpo propio *en* el futuro otro» (p. 17), «un balance *sin fin* en la sutura del signo» (p. 35) y «clausurado *en* el miedo tu nombre dictado» (p. 36). En estos casos, además, la corporeización de estas experiencias hace que podamos interpretar estas metáforas también como ejemplos de metáforas ontológicas, pues las realidades abstractas de la danza, el futuro, el signo y el miedo son percibidas cognitivamente como sustancias concretas. Resulta de interés, esencialmente, el *embodiment* del miedo, pues es la otra consecuencia esencial de la opresión dictatorial: su concepción como recipiente permite connotar ese «nombre dictado» —el cual quizás podría remitir a Augusto Pinochet—, con el sentimiento de temor. Esto se explica semánticamente por la significación de «en», preposición que «presenta constante e invariablemente la significación del elemento que la rige en una relación de ubicación absoluta respecto del elemento que la complementa» (Morera, 2015, p. 842). De este modo, el «nombre dictado» se ubica de forma absoluta



en el miedo.

En cuarto lugar, en relación con las personificaciones, estas consisten, en realidad, en «extensiones de las metáforas ontológicas». En el poemario, observamos personificaciones cuando se denuncian las actividades dictatoriales a partir de entidades no humanas: la subyugación a través de «el pulpo me arrastra» (Zondek, 1988, p. 19), la dominación con «ya sin nombre sin cuerpo la avalancha no posee. Destruye» (p. 115) o el silencio a partir de «El muro no habla su graffiti vocea» (p. 20). En este sentido, y en línea con la afirmación de que conocemos el mundo a través del cuerpo, reiterada a lo largo de este estudio, podemos explicar por extensión que conocemos la realidad a través de los rasgos que nos definen como seres humanos:

Es de esta manera que la prosopopeya depende de la idea que tiene la humanidad de su lugar en el universo y su relación con las otras entidades que lo componen. [...] se puede decir que la personificación es una forma específica de la prosopopeya, aquélla en la que a una entidad colocada en un lugar inferior de la cadena se la traslada a un lugar específico: el de la persona o ser humano. (Galicia Lechuga, 2022, pp. 52-56)

Finalmente, la metonimia, recurso mediante el cual utilizamos una entidad para referirnos a otra relacionada con ella (Lakoff y Johnson, 2009, p. 73) se puede destacar como el recurso más empleado en *El hueso de la memoria*, pues constantemente la voz poética remite al cuerpo humano por medio de sus miembros; la proliferación de metonimias de este tipo configura una especie de desmembramiento lírico que refleja la tortura de los detractores del pinochetismo. En este sentido, si Lakoff y Johnson señalaban que el esquema metonímico «la cara por la persona» responde a la tradición de los retratos en la cultura occidental (2009, p. 75), las metonimias que construye Zondek reflejan el contexto de violencia que las vio nacer: «hay brazos sin madre» (1988, p. 15), «mi vientre apreso en el olvido» (p. 82), «tu vientre es anónimo» (p. 101), «soy ojo y trituro» (p. 135) o «los ojos ven el juego» (p. 163).

Debemos añadir que en los ejemplos propuestos también detectamos un comportamiento metafórico, hecho que no nos debe extrañar, ya que es común que la metáfora y la metonimia interactúen para producir composiciones (Lakoff y Turner, 1989, p. 104). Así pues, hablamos de metonimia porque los brazos, el vientre y el ojo tienen una función referencial, ya que, en efecto, remiten al cuerpo humano a través de sus partes; pero también estamos ante un comportamiento metafórico porque las experiencias de la orfandad, el olvido, el anonimato, la resistencia y la mirada se conciben en términos de imágenes corporales concretas. Con esta explicación se ilustra, entonces, la distinción entre metáfora y metonimia recogida en *Metáforas de la vida cotidiana*: «la metáfora



es principalmente una manera de concebir una cosa en términos de otra, y su función primaria es la comprensión. La metonimia, por otra parte, tiene primariamente una función referencial, es decir, nos permite utilizar una entidad por otra» (2009, p. 74).

Para acabar, cabe destacar la metonimia de los cadáveres, en coherencia con el campo semántico de la muerte que caracteriza el poemario, a través del protagonismo del hueso. Esta relevancia de los huesos se observa ya en el propio título y se detecta en versos como los siguientes: «yo no remuevo esos huesos» (Zondek, 1988, p. 99), «Tras el recuerdo vestido un hueso» (p. 123), «un hueso me habita» (p. 129) y «Catedral mi hueso» (p. 130).

En conclusión, a lo largo de este breve estudio se observa cómo *El hueso de la memoria* de Verónica Zondek constituye un terreno idóneo para la ilustración de las metáforas orientacionales, las metáforas ontológicas, las metáforas de recipiente, las personificaciones y las metonimias, definidas en *Metáforas de la vida cotidiana*, así como una representación clara de la corporeización a través de la cual todos los seres humanos conocemos el mundo. La aplicación del marco de la lingüística cognitiva a este texto literario confirma la pertinencia de entablar un diálogo entre ambas disciplinas, pues en ambos campos, en tanto que hablamos de lenguaje, hablamos de metáforas y cuerpo.



Bibliografía.

CALDERÓN QUINDÓS, M. T. (2004). *Integración Conceptual (Blending) en el discurso y la obra poética de Seamus Heaney* [Tesis, Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Valladolid]. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/124/TESIS46-100119.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

DÍAZ, H. (2006). El poder es arriba en Mariana di Stefano (Coord.), *Metáforas en uso* (pp. 125-135). Editorial Biblos. https://books.google.es/books?id=250p_-Noq1gC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=e1%20poder%20es%20arriba&f=false

DÍAZ ATILANO, C. J. (2016). *La elocuencia del silencio en la poesía de Blanca Varela. Análisis de los poemarios: Concierto Animal y Canto Villano* [Tesis para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/4767/D%C3%ADaz_ac.pdf?sequence=3

FREEMAN, M. (2009). Blending and Beyond: Form and Feeling in Poetic Iconicity en Isabel Jaén-Portillo y Julien Simon (Eds.), *The Cognition of Literature*. Yale University Press. https://www.academia.edu/12773897/Blending_and_Beyond_Form_and_Feeing_in_Poetic_Iconicity

FREEMAN, M. (2011). The Role of Metaphor in Poetic Iconicity en Monika Fludernik (Ed.), *Beyond Cognitive Metaphor Theory* (pp. 158-175). Taylor & Francis Group. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecasusalp/reader.action?docID=728248>

GALICIA LECHUGA, D. (2022). La personificación como recurso literario: fundamentos, forma y funciones. *Nuevas Glosas*, (3), 51-73. https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/js-pui/bitstream/FFYL_UNAM/6649/1/NuevasGlosas_3_2022_51-73_GaliciaLechuga.pdf

JOHNSON, M. (1987). *The body in the mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. The University of Chicago Press.

LAKOFF, G. Y JOHNSON, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra.

LAKOFF, G. Y TURNER, M. (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. The University of Chicago Press.

LÓPEZ SÁNCHEZ, R. (2020). Retórica de la mirada sobre la base de la interculturalidad: cuerpo, lenguaje y otredad en Raúl Zurita y Dante. *Revista chilena de literatura*, (102), 467-501. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952020000200467&script=sci_arttext



MORERA, M. (2015). Preposiciones en Javier Gutiérrez-Rexach (Ed.), *Enciclopedia de lingüística hispánica* (pp. 835-846). Taylor and Francis Group. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliotecasusalsp/reader.action?docID=4303904>

MUÑOZ, F. (2008). *El árbol de los libres. Poetas de la Generación NN de Chile*. Ediciones Arlequín.

MUÑOZ DAVID, C. (2012). Verónica Zondek reeditó su libro “El hueso de la memoria”. *Diario Austral de Valdivia*. <http://letras.mysite.com/vzo100812.html>

POLICZER, P. (1998). *Si con el diablo hay que hablar, con el diablo se habla: La policía y la política de información en Chile durante Pinochet* [Tesis de pregrado en Historia, Universidad de Palermo]. <https://dspace.palermo.edu/dspace/bitstream/handle/10226/344/032Juridica07.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ZONDEK, V. (1988). *El hueso de la memoria*. Ediciones Último Reino. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0028770.pdf>

Agradecimientos especiales a nuestros suscriptores en KoFi,
nada de esto sería posible sin ustedes. En la grieta también
encontramos ternura gracias a ustedes:

Andrea Sánchez Villamandos

Elena Villamandos González

Roger Kaleo Cabrera López

