EL SILENCIO DE ENMEDIO

Luis Riaza

Edición de Pedro Ruiz Pérez

Ilustración de portada: Acuarela de Luis Riaza

Luis Riaza

EL SILENCIO DE ENMEDIO

Edición de Pedro Ruiz Pérez

ÍNDICE

EN CAMINO AL SILENCIO
1.- Testimonios y estadios de la redacción.
Determinaciones de edición vii
2.- Una lectura xiv
3.- Sentido y sinsentido del silencio xxii
4.- Una forma en cuestión xxvi
4.- Bibliografía citada xxxi

EL SILENCIO DE ENMEDIO
Texto 1
Notas y comentarios 63

ANEXOS
I. Índices de los poemarios 70
II.- *Poemas para Nadie* y *El silencio de enmedio*: variaciones 72
III.- Poemas no incluidos en *El silencio de enmedio* 74

EN CAMINO AL SILENCIO

En los últimos años del siglo pasado, cuando el autor, nacido en 1925, cuenta con más de setenta años, entra en un auténtico ciclo al que es posible aplicar la noción *de senectute* que Rozas (1982) acuñara para caracterizar la obra del último decenio de producción de Lope de Vega, de donde pasaría a aplicarse al estudio de etapas similares en autores del siglo XX (Díez de Revenga, 1988), antes de que Gil de Biedma lo tematizara en un conocido poema, del que el propio Riaza entresaca un verso para los epígrafes con que abre el poemario que ahora se edita por primera vez.

En nuestro autor, con más peso aún que la perspectiva vital propiciada por su edad biológica en estos momentos (cuando aún le quedaban dos décadas de existencia), gravita una conciencia marcada por el desengaño, rayano en el escepticismo. De una parte, la década final del milenio representa para él un alejamiento casi total de las tablas, frustrando la carrera de dramaturgo con la que había alcanzado más notoriedad, con una etapa de auge en los años setenta, al hilo de sus estrenos en el festival de Sitges, sus publicaciones en editoriales de relieve y la culminación que representó el estreno de *Retrato de dama con perrito* por el Centro Dramático Nacional, con dirección de Miguel Narros, en 1979[1]. Con ello había asentado una posición destacada en la línea del llamado «nuevo teatro español» (Wellwarth, 1978: 233; Miralles, 1977), en el que representaba, junto a Francisco Nieva y Miguel Romero Esteo (Ruiz Ramón, 1975: 553-555) una de sus vertientes más singulares y con una estética más avanzada. El giro estético (y sociopolítico) hacia la normalización y su correlato en la recuperación de un actualizado realismo trunca esta trayectoria, bloqueando el acceso de los textos riacescos a sus destinatarios, incluido el sucedáneo que para una escritura esencialmente teatral representa la lectura. Aunque continúa con tesón produciendo textos de interés, estos solo salen esporádicamente del cajón o, poco después, de las tripas de su ordenador. La situación le lleva a un apartamiento más o menos continuado de la creación teatral, al menos entendida en su sentido estricto, porque pocos son los textos de Riaza donde no hay un componente de teatralidad, sea en su retórica o en su pragmática o, más cerca de esta modalidad, con insertos dramatizados en textos de heterogénea naturaleza. La frustración de las expectativas personales se imbrica con una profunda reflexión sobre el teatro como práctica sociocultural. A partir de la puesta en cuestión de sus límites, presente desde sus primeras piezas conocidas, y la constatación del *cul de sac* en que lo ha instalado la estética dominante, el autor adopta una actitud de raíces becketianas, donde se impone la «muerte del teatro» (Ruiz Pérez, 2009) como tematización dominante en su escritura, hasta plantearse una retirada con visos de definitiva, por más que su inclinación le llevara a volver una y otra vez al teatro, como forma de desahogo y de ajuste de cuentas, ahora con una libertad absoluta, al desaparecer por completo el compromiso (tan gratificante como limitador) de la edición para un público que se pretende amplio o los condicionantes de producción para una puesta en escena.

[1] Para este como para otros datos relativos a la trayectoria, producción y crítica del autor remito a lo recogido en su portal en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMC), https://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_riaza/

Si a esta disposición se suma una particular vivencia del «desencanto» en que desembocaron las expectativas transicionales por mor de la evolución política del país, el resultado es una actitud psicológica que enfrenta la labor de escritura en la doble vertiente del juego con las formas, plasmado en sus ejercicios de reescritura, y de una reflexión sobre su trayectoria creativa y vital, incluyendo el reflejo especular proyectado por la edad que alcanza en estos momentos. En esta atalaya artística, intelectual y vital se sitúa la génesis de lo que, visto desde ahora, constituye un verdadero proyecto creativo, que pasa por textos de valor ensayístico, la creación de nuevos géneros o «mamotretos intergenéricos» con mayor sistematicidad que la esbozada en algunas de sus obras tempranas[2] o la recuperación de la poesía, en la que, como casi todos los jóvenes, se inició Riaza y que desde la madurez reivindicaba (Ruiz Pérez, 2024: 4) como modalidad predilecta. Eso sí, también caracterizada por su particular estética, la visión propia de esta etapa y la decantación de una larga y amplia trayectoria de creación, aunque fuera solo para él o un reducido grupo de familiares y amigos.

En este contexto hay que situar el dilatado y serpenteante proceso de creación poética que, tras una serie de tanteos en forma de lo que en su momento se consideraron obras acabadas (antes de volver a someterse a reelaboración a distintos propósitos) llega hasta *El silencio de enmedio*. Ya desde la declaración de intenciones de su título, la obra puede leerse a modo de una auténtica toma de posición, donde el autor aúna lo vital (con la muerte en el horizonte), lo social (como reflexión constante, ahora acentuada) y lo literario (con mucho de dimensión metapoética emparentada con el rasgo caracterizador de su teatro prácticamente desde sus inicios[3]). Su proceso de elaboración resulta muy ilustrativo de unos mecanismos de escrituras enfrentados a su espejo por falta de otra forma de diálogo. En ausencia del receptor, bloqueado por unos sesgados cauces de mediación (editoriales o escénicos), Riaza dialoga con sus propios textos y con el proceso mismo de la escritura, añadiendo una dimensión de mayor alcance y trascendencia que la de ya por sí potente indagación en una conciencia de la realidad y de sí mismo como sujeto de vida y escritura.

En razón de este procedimiento, considero pertinente comenzar la presentación del texto con la recomposición de su génesis, pues en ella se encierra, además de unas primeras claves de lectura, una parte de esta escritura paradójica en torno al silencio, un silencio hecho de palabras que asumen su condición irrenunciable de ecos. Así, de manera inmediata resuenan en la lectura de los textos las adherencias adquiridas en su paso por otras construcciones poemáticas e incorporadas a un espesor de forma y sentido que va creciendo en sus sucesivas metamorfosis, esa otra imagen tan cara a nuestro autor.

Comenzamos, pues, por hilvanar las piezas que Riaza dejó en su ordenador y sus cajones, para tratar de dibujar una sarta de datos y de sentidos.

---

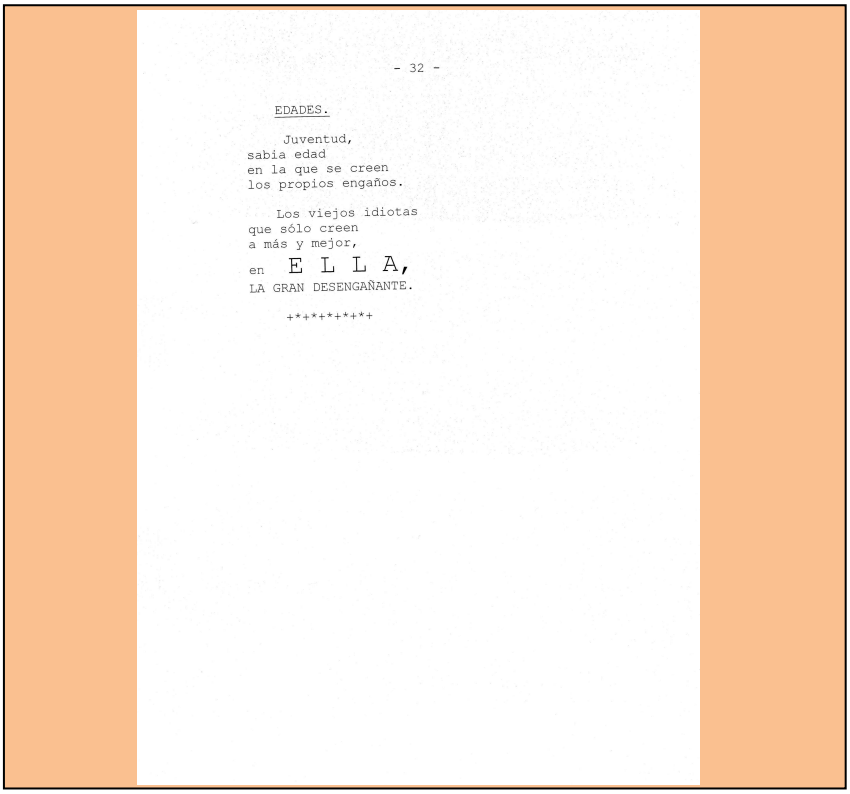
[2] Buen ejemplo sería la que acaba editándose (Riaza, 2022) como *Nueva divina commedia*, cuya primera fase de redacción cabe situar hacia 1973. El concepto y su desarrollo alcanzan su plenitud en la etapa más tardía, como se plasma en las *Memoriejas* (2025) y en el aún inédito *Pentaconflictorio*, dos verdaderos hipertextos que llegan a fagocitar e integrar materiales y aun obras completas de la producción anterior del autor; muestra paradigmática de ello es cómo el poemario que acaba conformándose como *Bichario* se integra como libro III de la última obra citada.

[3] Ruiz Pérez, 1986-1987.

1. Testimonios y estadios de redacción. Determinaciones de edición

A falta de datos documentales precisos para todos los casos[4], el cotejo de los testimonios conservados y el disponer de algunas fechas de referencia permiten establecer una hipotética línea de desarrollo en la escritura siempre ramificada de Luis Riaza. Para su recomposición, debemos partir de la identificación de los testimonios y de una primera descripción, que sigue en un orden en el que ya se prefigura el que pudiera ser el de su composición.

Poemas para Ella (abreviado como *1999*). Se conserva en un archivo informático que el poeta hizo llegar al prologuista en un disquete en mayo de 1999, en una visita a Córdoba[5]. Se abre con las tres citas (Gil de Biedma, Pavese, Dante) que mantendrán su continuidad e incluye 42 poemas, comenzando por «Cadáveres» y concluyendo con «Edades»[6]. No incluye índice, pero la tipografía de la composición de cierre resalta su carácter conclusivo, en particular con la cenefa (figura 1). La portada contiene el título, pero no el nombre del autor. El conjunto de rasgos apuntan a que Riaza la consideraba una obra concluida, aunque, ciertamente, sin acabar de preparar en sus aspectos formales (firma, índice, último repaso tipográfico y de erratas...) para su edición y/o difusión. El ser compartida en una relación de amistad puede ser el indicio más consistente de esta valoración.


- 32 -

EDADES.

Juventud,
sabia edad
en la que se creen
los propios engaños.

Los viejos idiotas
que sólo creen
a más y mejor,
en E L L A,
LA GRAN DESENGAÑANTE.

+*+*+*+*+*+

Figura 1. Página final de *1999* en archivo informático.

[4] El vetusto ordenador de Riaza tuvo durante varios años averiado el reloj, aproximadamente entre 1999 y 2005, por lo que no se pudieron preservar las fechas originales. El tratamiento de los archivos que el autor compartió con el prologuista en soporte de disquetes introdujo en la mayor parte de los casos cambios en la datación, sin dejar huella de la fecha del estado redaccional que allí quedó grabado; la dificultad se incrementa por el deterioro de los materiales y en distintos casos la imposibilidad de acceso a su contenido.

[5] En este caso sí se dejó constancia de la data al grabar el archivo en soportes más estables.

[6] Se recogen en anexo todos los índices de los poemarios considerados previos a la versión definitiva.

Poemas para Nadie (abreviado como *Nadie*[7]). Se conserva en un archivo fechado en 2005, aunque algunos datos particulares proporcionados por los herederos del autor adelantan unos tres años la redacción; a la luz de las estrechas relaciones genéticas entre ambas obras[8], esta datación parece más verosímil. No obstante, algún rasgo separativo, como el título[9], induce a la consideración de una última lima en la fecha del archivo registrado. Se abre con una sola cita (la misma de Pavese que en *1999*)[10]. Contiene 48 poemas (37 de ellos en común con el testimonio anterior, como se comprueba en el índice incluido en anexo); mantiene el de «Cadáveres» como inicial, alterando solo el final, donde figura «Dedicatoria» en lugar de «Edades», que ha sido desplazado a la posición de poema 25; e incluye un índice final; este y la firma en la portada son los indicios de que, al menos en este momento, se consideraba una obra acabada y cerrada. Como ocurre en otros casos de la escritura riacesca[11], se trata de una obra que se reelabora y que en el proceso muda de nombre, aunque se mantiene estructura, espíritu y rasgos generales. Junto a la torrencialidad y la práctica característica del autor, el proceso sin duda se veía alimentado por la carencia de una edición *ne varietur*.

Poemas para ella (abreviado como *2003*). Es una versión abreviada de la homónima, respecto a la que añade, sin embargo, 6 nuevos poemas dentro del conjunto de los 21 que contiene en los dos testimonios que se conservan. En este caso se trata de dos copias en papel impreso, sustancialmente iguales, salvo en dos leves, pero muy significativas diferencias: la primera es la pegatina en la portada del ejemplar A, una pequeña etiqueta en la parte superior derecha, con un número (773) que debe de proceder de la presentación a un concurso, como se deduce también de no aparecer por ninguna parte el nombre del autor y de la cuidada maquetación (un poema por página, a diferencia del tratamiento del texto en los

[7] Mantengo la mayúscula que aparece en los distintos testimonios, incluida la mención en la versión tardía de *Poemas para Ella* (*infra*). Además de mantener la continuidad con el título de la obra en su versión previa, la conversión del adjetivo indefinido en nombre propio convoca el recuerdo de Ulises y su estratagema ante el cíclope. Ello connotaría al sujeto poético como una figura desarraigada, errante, nostálgico de una patria perdida y soñada y en enfrentamiento abierto con un mundo ajeno y hostil que reaparece en las recurrentes menciones a Circe como emblema de los mecanismos de seducción y engaño que en el discurso materializa de manera paradigmática la televisión.

[8] Son 37 los poemas comunes, mantenidos en el mismo orden secuencial; las supresiones y adiciones se distribuyen e intercalan a lo largo de los respectivos índices.

[9] Es hacia 2005 cuando Riaza está iniciando la escritura de los materiales que acabarán siendo sus *Memoriejas* (Riaza, 2025) y que incluirán un ciclo poemático rotulado como «Poemas para ella», en este caso siendo «ella» su esposa, gravemente enferma. El hecho bien pudo estar en la raíz del abandono del que debiera de ser el título original. También podría relacionarse con ello el matiz semántico derivado de la permutación nominal, del diálogo más o menos directo con la muerte o una visión general más desolada y con un matiz de abandono.

[10] Me resulta difícil argumentar acerca de un recorte que se invertirá en la que puede considerarse versión definitiva, *Silencio*, donde vuelven a aparecer las mismas tres citas que en *1999*. Posiblemente se trate de reforzar la presencia de la muerte (diluida en el título), dejando la única cita en que la palabra aparece directamente.

[11] Sin pretender agotar todo el muestrario (que casi abarcaría la totalidad de la producción del autor) son buenos ejemplos de las metamorfosis de sus textos los que acaban fijándose como *Los perros* (Ruiz Pérez, 2023), *Retrato de dama con perrito* (con dos versiones publicadas, tras pasar por la etapa de *Retrato de la dama pudriéndose*) los inéditos *Colón*/*Retrato de almirante con perros*, *Rasputín o el resto del reparto*/*Anfitrión cuarenta y tantos*, la deriva de *Palabrejas* a *Memoriejas*, las diferentes agrupaciones de cuentos y relatos, las reelaboraciones de los poemarios o los avatares de la mencionada *Nueva divina commedi*a.

otros testimonios); la segunda divergencia es que la errata identificada y corregida a mano («tituØlado») en el penúltimo verso del apartado II del poema «Isla» del ejemplar A aparece debidamente enmendada («titulado») e incorporada a la redacción del ejemplar B. Se trata, en todo caso, de cambios menores en una obra esencialmente idéntica, que comienza y acaba su serie abreviada con las mismas composiciones que *1999*. La datación procede del inventario realizado por los herederos del poeta y resulta coherente en el proceso de transmisión textual y con respecto a los intentos realizados aquellos años por Riaza en diferentes convocatorias de premios de poesía.

Veinte poemas prepóstumos (abreviado como *Prepóstumos*). Se trata, en efecto, de una veintena de composiciones, recogidas en un formato similar al de 2003 y en el mismo tipo de soporte, lo que apuntaría a una preparación común para un destino similar. Así lo apoyan las dos anotaciones manuscritas, a lápiz, que aparecen en la portada del ejemplar conservado: el número 57, enmarcado con un círculo, en la esquina superior derecha, y las letras (¿iniciales?) «JB» en el vértice inferior derecho. En el mismo sentido apuntan los elementos de preedición, como la separación de poemas por páginas o su numeración (el único caso en la serie). Mantiene 9 poemas de *1999*, más uno de *2003*. Cinco piezas son privativas de esta colección[12]. Por contra, 7 aparecen en los cinco estadios redaccionales que consideramos. Tres coinciden solo con *2023*, más 2 que lo hacen con este y con *Nadie*. Otros 2 aparecen también en *1999* y *Nadie*. Solo 1 coincide en exclusiva con *Silencio*. El cómputo justifica su inclusión en el árbol familiar (el 75% de sus piezas aparecen en uno o en todos los demás estadios), pero con una clara tendencia separativa, y no solo por los 5 poemas recogidos en exclusiva. En ausencia de referencias externas para la datación, el análisis comparativo de su composición lleva a situarlo en la fase final del proceso, posiblemente, incluso, con posterioridad a *El silencio de enmedio*, Puede considerarse, por ello, una obra autónoma, con entidad propia y en una vía terminal[13]. Con toda probabilidad, se trataría de una empresa de reciclaje de materiales más o menos remozados con vistas a un intento de publicación, presumiblemente un concurso, como en el caso de *2003*), a tenor del proceso de adelgazamiento.

El silencio de enmedio (abreviado como *Silencio*). Es la compilación más extensa de las cinco, con 51 piezas poéticas, aunque no es este el argumento más determinante para situarlo como final de un proceso de reescritura; dicho de otra forma, que Riaza no volvió sobre esta estructura, salvo para extraer materiales con destino a otra colección (*Prepóstumos*) de la entidad diferencial señalada. La existencia de un índice final ha de relacionarse con un cierre de la escritura, con un estadio que puede considerarse (provisionalmente[14]) definitivo, aunque la

[12] Al menos, dentro de la serie que estamos tratando; la constatación no sería definitiva para toda la producción conservada hasta realizar un minucioso y exhaustivo inventario.

[13] Podría merecer una edición exenta y propia, que no se aborda por razones de economía y de una ordenación integradora de la obra de Riaza, habida cuenta de la mencionada relación con el proceso de escritura de *El silencio de enmedio* y de que su escasos poemas privativos se reproducen en anexo, tras recoger en otro su índice, lo que permite al interesado recomponer el cuerpo autónomo y total de la obra.

[14] Nada, salvo la muerte, impidió a Riaza volver sobre sus textos, incluso los considerados definitivos en algún momento. Esta práctica singular pudo obedecer en casos a circunstancias o demandas externas, como el ajuste a las exigencias de un montaje, una publicación o un concurso; en otros, no obstante, imperaba un impulso irreprimible y en relación con la decantación cada vez más definida de un universo propio y el sustrato un aparato conceptual que reducía su radio mientras ganaba en intensidad y

ausencia del nombre del autor en la portada denota que no ha sido aún editado para la publicación o que se encuentra a la espera de presentarse a un concurso; si esto último fuera cierto, no debía de haberse producido aún la convocatoria, porque los testimonios conservados no han incorporado la fase de edición de separar los poemas por páginas. Conservamos dos testimonios, correspondientes a dos fases en la redacción. La más temprana tiene su materialización en 23 folios impresos y reunidos sin más encuadernación que un folio doblado a cuyas adiciones manuscritas habremos de volver, para confirmar la precedencia de este testimonio; en general, corresponde al archivo informático de que disponemos, y puede comprobarse que ha salido del mismo, aunque de una fase previa, pues en su versión actual el archivo incorpora algunos cambios significativos, como al corregir y usar mayúsculas en el título de «*Le dieu caché*», homologándolo con la regla tipográfica general; modificar otro título, que pasa de «MULA / DIOS» a «MULA / astrejo»; y, sobre todo, al añadir cuatro composiciones nuevas y el índice. Dos poemas nuevos, «La especie humana» y «Sacrificio» aparecen intercalados en lugares distintos, mientas otros dos, «Calor» y «Sucesiones» se disponen al final, con un cambio significativo, del que la tipografía deja huella. Tanto el testimonio impreso como el electrónico colocan una cenefa idéntica a la constatada en el cierre de *1999*, aunque ahora no cierra tras el poema «Edades» (idéntico), sino al final del que le sigue, «Silencios», que funciona como un verdadero epitafio tras la presencia de la muerte. Mientras en la versión impresa es un verdadero final (figura 2), el archivo informático añade otros dos poemas, a modo de coda (figura 3), para proyectar la reflexión más allá del plano de la vivencia personal del acabamiento; su carácter añadido se manifiesta en el modo de disponerse tras la cenefa.

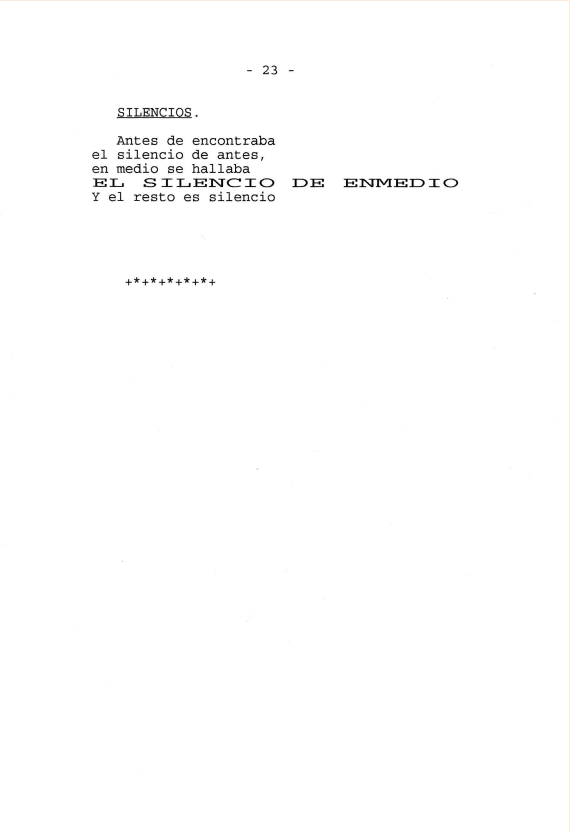
Tomando, pues, el texto electrónico como testimonio definitivo, *Silencio* se caracteriza por lo que puede considerarse un proceso de decantación de sucesivas fases redaccionales. Conserva los 42 poemas de *1999*, añade 8 que le son privativos[15], más uno compartido con *Prepóstumos*. En cambio, no incorpora 11 de las composiciones incluidas en *Nadie*[16]. Esta constatación evidencia que ambos textos son ramificaciones de *1999*, continuando y desarrollando su condición de poemario de cierta extensión, frente a las versiones reducidas de *2003* y *Prepóstumos*. Su carácter divergente se aprecia en la cantidad de poemas que los distinguen (un total de 20), mientras que los emparenta, más que el número de piezas compartidas, el orden en el que se disponen (véase en anexos).

---

profundidad. En *Silencio* el tiempo hizo definitivo lo que hoy conservamos, pero bien pudiera haber vuelto a estar sometido a la lima de Riaza. De hecho, *Prepóstumos* puede considerarse un resultado de esa lima.

[15] «*Le dieu caché*», «La especie humana», «Mula/astrejo», «Máquina/dios», «Sacrificio», «Fuga», «Silencios» y «Calor.

[16] «Silencio», «Abrazos», «Liberación», «Trasmundo», «Generaciones», «Revés», «Palabras», «Llamas», «Nacimiento», «Merienda» y «Vertientes».



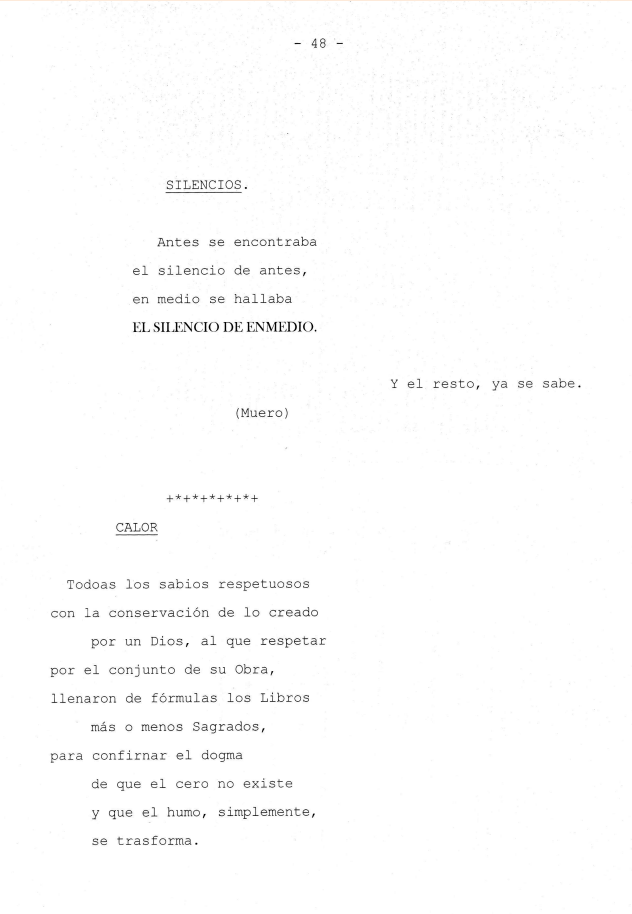
- 23 -

SILENCIOS.

Antes de encontraba
el silencio de antes,
en medio se hallaba
EL SILENCIO DE ENMEDIO
Y el resto es silencio

+*+*+*+*+

Figura 2. Página final de la versión impresa



- 48 -

SILENCIOS.

Antes se encontraba
el silencio de antes,
en medio se hallaba
EL SILENCIO DE ENMEDIO.

Y el resto, ya se sabe.

(Muero)

+*+*+*+*+

CALOR

Todoas los sabios respetuosos
con la conservación de lo creado
por un Dios, al que respetar
por el conjunto de su Obra,
llenaron de fórmulas los Libros
más o menos Sagrados,
para confirnar el dogma
de que el cero no existe
y que el humo, simplemente,
se trasforma.

Figura 3. Penúltima página del archivo informático.

Para determinar una preeminencia (si tiene bases más sólidas que alegar una preferencia) cabe apoyarse en un par de detalles, relacionados con el título de la obra. En primera instancia, atendiendo a la designación establecida en la portada, se impone la vinculación entre dos sintagmas idénticos, con una permutación en el objeto indirecto: *Poemas para Ella* / *Poemas para Nadie*; la vinculación se refuerza en el plano semántico por la pertenencia de ambos términos a una esfera común, definida por la ruptura, ya sea respecto a la vida o respecto a los otros. Frente a este molde se sitúa la morfología de *El silencio de enmedio*, que altera la sintaxis mientras mantiene la vinculación temática y tonal. De esta consideración se infiere como lo más probable que el vínculo de *Poemas para Nadie* con la obra/versión más temprana se extienda también a la cronología. No es imposible, pero es menos probable la eventualidad de un salto atrás que estableciera el orden *1999* > *Silencio* > *Nadie*.

Un argumento más sólido aparece al considerar la aparición del título con valor metarreferencial, es decir, cuando es aludido en el cuerpo del texto, ya que sus variaciones proporcionan una evidencia de orden interno. La alusión aparece en la parte II del poema «Isla», presente en todos los testimonios, salvo en *Prepóstumos*, en un dato adicional para postular su condición tardía. En *1999* la referencia que cierra el apartado es «*Poemas para Ella*», en estricta relación con lo que figura en la portada. En *2003*, sin embargo, el título aludido ha cambiado, y mientras el de la portada sigue siendo el mismo que en *1999* en el poema se alude a la obra como «*Poemas para Nadie*». Obviamente, la referencia interna se mantiene cuando se produce el cambio de nominación en portada, y también el fragmento en *Nadie* concluye con la referencia «*Poemas para Nadie*». En coherencia con un criterio de cambio, primando sobre el de continuidad textual, *Silencio* traslada su título de portada al final del fragmento poemático.

En resolución, tomando en consideración los cambios en el índice y en el patrón del título, junto a sus reflejos en el texto, parece la más sustentable la hipótesis de que *Silencio* representa el estadio final de un proceso de (re)escritura en un plazo superior a un lustro, avanzando en el proyecto de composición de un poemario de extensión media (en torno al medio centenar de piezas), mientras en distintos momentos se convierte en una cantera para intentos de publicación parcial.

La descripción de los testimonios de los distintos estadios redaccionales ya ha ido marcando las piedras angulares de una interpretación del proceso de reescritura, tanto en lo que tiene de práctica encarnada por Riaza como en las particularidades de un caso, y no solo por el peso que en la elaboración tiene la condición modular de un poemario como macrotexto de componentes que pueden ser variables. Trato ahora de fijar mis conclusiones en una exposición lineal y orgánicamente articulada.

En un momento crepuscular (del milenio, de la carrera de la vida y de una trayectoria creativa ya netamente construida sobre la conciencia de la incomunicación[17]) Riaza da la primera forma a un poemario establecido, desde su título, con el doble eje de explotar su condición fragmentaria[18] («poemas») y de conversación con la muerte

[17] La situación para nuestro autor es la de un alejamiento ya prácticamente definitivo de las tablas y las prensas, salvo muy excepcionales ocasiones. La circunstancia, ya determinante en sí misma, es elevada a categoría y a motivo de reflexión sobre la práctica literaria en general por Riaza (Ruiz Pérez, 2000 y 2006).

[18] Este carácter podría ponerse en relación con la condición posmoderna y, en otra vertiente, con la naturaleza de una escritura *de senectute*, pero no deja de ser uno de los rasgos definitorios de la obra de

(«Ella»). Pocos años después, en coincidencia cronológica (y muy posiblemente de matización en la mirada) con la enfermedad irrecuperable de su esposa y la conciencia derivada de la escritura de sus *Memoriejas* (incluyendo el poemario inserto dedicada a otra «ella»), Riaza completa las variaciones en la nómina de poemas (con adiciones y supresiones, pero sin cambio en la secuencia de los que permanecen) con un cambio de título para el poemario. Este se formula ya (sin salir del espacio virtual del ordenador personal del autor) de modo que puede inducir a la consideración de dos obras distintas; sin embargo, el análisis muestra el aplastante predominio de las continuidades sobre las divergencias de matiz. En este proceso, donde la filiación es evidente, el poeta se plantea un cambio de mayor entidad, que implica una remodelación más intensa de la materia (incrementando los cambios en el índice) y, sobre todo, de la perspectiva, tal como se plasma en la sustitución del foco en lo fragmentario y estéticamente elaborado mediante una palabra respecto a la que queda un mínimo de esperanza («poemas», y pensados aún con destinatario, por muy negativo que sea) por la contundencia de un término («silencio») que impone su rotundidad y a cuyo significado habremos de volver.

A los lados de este estadio final quedan las dos ramas parciales, con identidad diferenciada entre sí y respecto al tronco común, que debieron de ser espoleadas y condicionadas por expectativas de publicación, con sus respectivos condicionamientos de extensión. Aunque *Prepóstumos* muestra menor grado de independencia, apuntando desde el título a una cierta autonomía, la cantidad y entidad de la materia compartida debe llevarnos a la consideración de su pertenencia al entorno de la escritura que conduce a *Silencio*.

Mención aparte merece otro poemario con elementos que lo enlazan al grupo hasta aquí caracterizado. La obra en cuestión es *Canto con llanto sobre el presente*,[19] y sus vínculos más evidentes son los 10 poemas, de los 34 que incluye, presentes en la tradición que confluye en *Silencio*. Como el título apunta, el poema se mueve en un plano suprapersonal que lo separa de la reflexión más íntima dominante en los sucesivos estadios que dan en nuestra obra. Por esta razón, solo cabe mencionarlo aquí, antes de ofrecer una edición exenta del mismo con destino al mismo portal del autor.

Más lejana es la relación con otros poemarios, completados o en proceso de elaboración. En los testimonios conservados hallamos recurrencias de algunos de los textos incluidos en *El silencio de enmedio*, con variantes de distinto tenor. Alguno de relieve se aprecia en la versión de «Época» presente en *Poemas contemporáneos*, justo en su apertura, para marcar la focalización del escepticismo en la dimensión más colectiva y social, con marcado tono crítico. En *Poemas parapatéticos, antipoéticos y metaescépticos*, de título tan explícito y relacionado con los rasgos de *Silencio*, son 4 los textos coincidentes: «Espejos», «Dogma» (variante de «Calor»), «Destino» (variante de «MULA / astrejo» y «Sucesiones». Y más compleja es la presencia de poemas comunes a *Silencio* en las sucesivas remodelaciones de los *Exorcismos* (*Tres docenas de exorcismos*, *Cuatro docenas de exorcismos* y *Medio centenar de exorcismo*), que puede constituirse en paradigma (algo parecido ocurre con las *Ocurrenciejas* y sus sucesivos movimientos de disminución, crecimiento y alteración) de la confluencia de las prácticas de (re)escritura de Riaza y, muy probablemente, los impulsos derivados de la

---

Riaza, a partir de su diversidad genérica y heteróclita, de sus procedimientos de reescritura y de la composición de sus obras aparentemente más unitarias. Esto puede apreciarse en las iniciales composiciones poéticas, al modo de la citada *Nueva divina commedia*, concebidas como un ciclo intergenérico que pudo desgajarse en piezas publicadas de manera autónoma (véase el estudio introductorio en Riaza, 2022).

[19] Actualmente está en preparación para la BVMC una edición de este texto.

posibilidad de publicar, generalmente a partir de concursos. La trascendencia de estos procesos requiere un análisis más detenido de la específica trayectoria textual de estos poemas. Sin embargo, esta breve noticia es pertinente para recuperar las connotaciones ligadas a algunos textos en que se condensa y materializan motivos nodales en el imaginario del autor.

Volviendo al análisis del grupo textual que nos ocupa, he considerado necesario ofrecer esta foto de familia con el acercamiento al conjunto de testimonios o estados redaccionales. De su análisis se concluye la línea genética y, en consecuencia, la determinación de lo que quedó como voluntad final del autor. Por ello se opta por la edición de *El silencio de enmedio*, como la formulación más acabada, y se completa con los elementos incluidos como anexos: el listado de los índices de los testimonios diferentes, la síntesis de sus diferencias y los textos de las composiciones que quedaron en el camino sin incorporarse a la obra ahora editada. Por esta razón y por la señalada existencia de un único testimonio material del estadio redaccional, no se plantea una edición crítica convencional, con aparato de variantes (en este caso, genéticas), aunque se señalan algunos cambios significativos en la redacción de los poemas. Como en las demás ediciones destinadas al portal Luis Riaza de la BVMC, se corrigen erratas y se regulariza la puntuación cuando se entiende que no son intencionadas con valor expresivo, sino que eran puntos pendientes de la última *labor limae*.

Establecida como premisa esta determinación crítica y la elección de un texto, queda argumentada la focalización de las consideraciones de crítica literaria en esta versión, respecto a la cual se plantean a continuación algunas consideraciones sobre sus núcleos argumentales y sus marcas formales.

2. Una lectura

Los poemas que abren y cierran el conjunto presentan como marco y eje del poemario el argumento de la muerte, en el que se aprecia la continuidad con las redacciones previas, ya se consideren obras en sí mismas o versiones encadenadas en busca de su formulación definitiva. Los títulos iniciales son rotundos: «Cadáveres» (p. 3), «Nacimorir» (p. 4) y «Suicidio» (p. 5); en ellos se despliegan los distintos aspectos de la que se impone como verdad rotunda e incuestionable, para campear en todo el desarrollo del poemario. En el inicial la danza de la muerte abate las fronteras entre el escenario y los espectadores, señalando a la vez la inanidad de las prácticas artísticas y la del mundo en que suceden; lo que en otras ocasiones el propio autor ha señalado como la «muerte del teatro» cobra aquí una radicalidad máxima, al erigir la escena como un espejo de la mortalidad e imagen de la desolación en un mundo de muertos andantes, como si todo estuviera al final del camino que espera inexorablemente al hombre como «ser para la muerte», trasladando la conocida formulación de Heidegger. Aunque focalizado textualmente en el caso concreto del teatro, la mirada es trasladable al conjunto de la escritura, en una tematización que surge justamente de la conciencia en la que nace y se nutre el propio poemario, que se muestra desde el inicio como un ejercicio de cuestionamiento que roza el nihilismo. La voluntad de la nada se verbaliza en el poema siguiente, en cuyos versos la conciencia de la finitud se traduce en el deseo de no haber nacido, verdadera condena del hombre según se explicita en la cita calderoniana colocada como epígrafe junto al dictamen existencialista de Camus. Tal como aparece en el horizonte de lo que pasa de corriente filosófica a actitud vital, la puerta es la salida voluntaria del mundo, como un derecho que puede reclamarse desde la moral estoica, pero que Riaza asienta en una visión de la vida como condena que el

sujeto soporta al margen de su voluntad y sin más posibilidades para su albedrío que la renuncia a seguir viviendo.

A partir de la declaración de principios, asentados en la relación del sujeto con la muerte, el poemario despliega (con cierta sistematicidad) consideraciones en distintos vectores en torno al mismo centro. Unas están relacionadas con la ausencia de un dios benéfico («La dieu caché», p. 6), en la que no falta un punto de añoranza del consuelo de la fe, por muy ilusoria que sea («Felicidad», p. 55, en posición casi simétrica), puesto que («Máquina /dIOS», p. 16) la divinidad solo es una invención del hombre, para crear una imagen idealizada de sí que le otorgue esperanza de salvación; las expectativas, a todas luces, resultan frustradas, porque quien responde al nombre de «dios», si existiese, es un «Tramposo» (p. 14).

Este último poema, al pintar a una divinidad que «hace teatro», establece una conexión directa con la imagen germinal de la composición de apertura, señalando uno de los mecanismos de trabazón del poemario, en la línea (perceptible en la perspectiva del proceso de composición de *Poemas para Ella*) de pasar de la colección de teselas («poemas») al dibujo de un mosaico con una figura dominante, aunque esta se identifique con el vacío («silencio»). En esta esfera de referencias y con un similar mecanismo de recurrencias internas encontramos las alusiones a lo que, en su momento, Riaza identificó con la televisión como proverbial mecanismo de engaño y alienación, pero que ahora, entre los avances tecnológicos y la extensión de la referencia («cristal encendido» en «Querencia», p. 13; «un trozo de cristal / siempre encendido» en «Hijos», p. 25), puede aplicarse a otro tipo de pantallas. Como sancionaba el poema inicial, entre la ausencia de dios o de sentido y lo irremisible de un vacío o silencio que solo puede ser llenado en apariencia por las sombras del teatro o de otros discursos de virtualidad, únicamente quedan entre las sombras unos interrogantes sin otra respuesta que la muerte.

Sin embargo, no hay en este discurso nada parecido a la fe en la existencia de una vida ultraterrena donde se superan y subliman todas las contingencias e imperfecciones de esta. Según expone este *Silencio*, para Riaza el vacío se extiende también al otro lado de la gran frontera. Lo distintivo es que la constatación no es un motivo para una angustia adicional, sino una posibilidad de liberación. Y en ello se centra un buen puñado de poemas, en lo que puede tomarse como uno de los núcleos de significado en el libro. Tal se evidencia en la secuencia que, entre la p. 17 y la 24, forman «Duración», «Detrás», «Ausencias», «Resurrecciones» y «Zumbidos», donde el olvido se perfila como la única forma de consuelo. En el doble plano en que se mueve el libro, formulado programáticamente en su poema de inicio, este olvido implica una voluntad de aniquilación completa, incluida la memoria personal, como liberación última de una vida ni deseada ni deseable, pero también, como antítesis y antídoto de la notoriedad, un desasimiento respecto a las aspiraciones que pueden mover la escritura y la creación artística. Por más que ambas facetas vengan impuestas por la realidad, Riaza opera un mecanismo de apropiación y reivindicación, al reclamar este destino (tan ineluctable como el que lo arrojó a la existencia) como la única ambición posible. Al alinear lo que pudiera tomarse como una situación biográfica (vital y artística) más o menos anecdótica con una dimensión casi metafísica (eso sí, una metafísica casi chata, como corresponde a una realidad donde dios se esconde), Riaza tiende un puente entre el desahogo personal ante el cristal encendido de su ordenador y las inquietudes que puede compartir el lector que el texto ha esperado durante dos décadas.

De nuevo jugando con la simetría o, si esta no es del todo exacta, con las reverberaciones del eco, otro núcleo poemático aparece hacia la cercanía del final con motivos conectados con los que quedan señalados. Así ocurre con «Residuos» (p. 47),

«Flautas» (p. 48), «Flores» (p. 52) y «Tés» (p. 53), donde se cruzan las referencias a «un poeta futuro»[20], apenas una posibilidad remota de dejar una huella que no sea «un nombre y dos fechas» (las de la lápida mortuoria); o, en diálogo (esa dialéctica de contradicciones y paradojas sobre la que se levanta la escritura riacesca), la evocación de lo que sería una defensa contra el silencio y el olvido («escribir las memorias / de un desencantado encantador / de ratones»[21]) y donde lo que queda reflejado es la conciencia de la inanidad de la creación poética (dramática y literaria, en general); la reflexión adquiere una intensidad insuperable en la composición «Flores», al poner en conexión la constante estética del debate entre naturaleza y artificio con una dimensión ética y aun metafísica en la estrofa final, con su elocuente silencio, pues su formulación negativa («desamor», «ser arrancadas») hace resaltar lo que en ciertos planos sigue siendo un tabú: el mayor acto de amor puede ser abandonar o ayudar a abandonar la vida, en cuya consideración resulta significativa la identificación con «unas hierbas»; cuando en el poema siguiente aparece «la taza de té / con cianuro», por más que la aderecen «hojas de jazmín», el lector ya se encuentra arrastrado a un espacio de complicidad o, al menos, de compasiva comprensión (si se me permite este contagio en la anadiplosis de los recursos retóricos del poeta).

En muy cercana posición al eje de simetría del poemario[22] se sitúa «Ella» (p. 35), que, recoge la imagen articuladora de la primera versión del poemario y se mantiene también en la versión siguiente; su omisión en las elaboraciones abreviadas, *Poemas para Ella* (2003) y *Veinte poemas prepóstumos*, vendría justamente a ratificar su valor estructurante en las elaboraciones más amplias y de organización más compleja. Su construcción escenográfica vuelve a actualizar la imagen del poema inicial, con su representación teatral[23]; la caracterización de la figura hace eco con el poema «Dama» (p. 7); y el tono avanza el del pequeño ciclo de poemas de cierre, en su mayoría privativos de este estadio redaccional[24], incluyendo la composición clave «Silencios» (p. 58)[25]. «Felicidad», como se apuntó, presenta la ilusoria fe en algún elemento de trascendencia que sirva de consuelo a una existencia efímera y marcada por la infelicidad, puesto que la única realidad es la de la muerte, situada como palabra de conclusión del poema. Justo este rasgo hermana ese poema con el siguiente, «Fugas»,

---

[20] Se conjura en ella la celebrada composición de Luis Cernuda «A un poeta futuro». La clave metapoética se refuerza con el sintagma «ceniza / sin sentido», que invierte el desesperado grito quevediano por la perduración, y la imagen final tomada directamente de Dante y su invocación de Virgilio como guía por el trasmundo; véase la nota al poema.

[21] El texto de «Flautas» (con una evocación del músico de Hamelin recurrente en otras obras del autor) ya aparece en la versión de 1999 de *Poemas para ella* y cobra un relieve particular al considerar su sincronía con la composición de las *Memoriejas*; es también hacia 2005 cuando se fecha la versión germinal de este «mamotreto» autobiográfico (véase su edición en la BVMC); sin embargo, la data temprana del poema permitiría adelantar también las raíces del proyecto de clausura que late en las *Memoriejas*. Puede ponerse en relación con la reflexión metapoética sobre la (no) trascendencia de la escritura lo manifestado en «Cuento», que, desde «Cadáveres», prepara la aparición de «Flautas».

[22] Es la composición 28 de un total de 51.

[23] El lector encontrará la continuidad de un mundo estético y simbólico entre estas y otras piezas del poemario (*infra*) y la imaginería desplegada en una de las obras más célebres del autor, *Retrato de dama con perrito*, con su mundo de falsos oropeles teatrales para conjurar el ocaso definitivo de un mundo en decadencia. Los poemas escritos treinta años después modifican la inclinación entre el doble plano de la vertiente política (en los estertores del franquismo) y la existencial (en un ciclo *de senectute*).

[24] «Felicidad» (p. 55) y «Edades» (p. 57) sí se encontraban en la versión inicial y más extensa de *Poemas para Ella*; no hay apariciones previas de «Fuga» (p. 56), «Silencios» (p. 58), «Calor» (p. 59) y «Sucesiones» (p. 60).

[25] El texto difiere en tal grado del que aparece en el poema homónimo de *Poemas para Nadie* (recogido en anexo), que determina la consideración de ambas piezas como radicalmente distintas, al margen de las coincidencias temáticas.

de estructura más analítica y con una reverberación adicional por lo patente de la imagen borgeana que le sirve de hipotexto; sobre ese esquema (entre todas las posibilidades ilusorias, me está negada la única de entidad y objeto de deseo) se repasan las actividades que en la vida real le sirvieron a Riaza de burladeros cuando se constata como ineludible la embestida de la muerte, por más que se ensayen las fugas del título, esto es, la lectura y la visión de películas, de un lado, y el ejercicio de la pintura y de la escritura, de otro; de nuevo, metafísica y metaliteratura dándose la mano. En las composiciones siguientes la constatación se expande en distintas direcciones para dejar al lector inerme y obligado a la reflexión al volver (o deslizar en pantalla) la última página. Y recurre para ello al juego de la relación cruzada: «Edades» y «Calor» despliegan las dimensiones del choque del desengaño contra los intentos de refugio en las ilusiones, y con ello se insinúa un inquietante paralelismo entre la muerte («ELLA, / LA GRAN DESENGAÑANTE») y el «ignorante escoñador», donde la figura del científico actúa como metonimia del artista o el escritor, en el doloroso empeño de lucidez que acaba con los espejismos consoladores. Por su parte, «Silencios» y «Sucesiones» se engarzan en una relación de antítesis formal (la ausencia de ruido frente al «ruedo ruidoso / del presente») y una identidad en el fondo, en la compartida noción de sucesiones de vacíos, que siguen siendo silencios aun cuando se apunte un *flatus voci*, como el de los iniciales aplausos de los cadáveres. La simetría se impone sobre lo que en algún momento debió de ser el final del libro, con el poema que ahora figura en antepenúltimo lugar. Como se señaló, tanto en la copia en papel como en el archivo informático tras «Silencios» el autor incluye una cenefa como las que en otras ocasiones usaba para marcar un cierre. La marca tipográfica consuena con la autorreferencia que supone que lo aludido sea a la vez una realidad y el título del poemario. De añadidura, la coda, que reescribe la cita shakespereana inicial (acotación incluida), debía de ser la nota de simetría, además de remachar el carácter conclusivo, con un «Muero» que traslada al yo lírico la acotación teatral «Dies».

El trazado conduce la lectura hasta la conciencia de una muerte cercana, personal, irrecusable y en cierto modo deseada, con hitos que pasan por «Nacimorir» y «Suicidio». En el camino, desde la panorámica inicial de «Cadáveres», se perfila una dimensión histórica y colectiva, que también alimenta el desengaño de Riaza y su posición existencial. Con guiño a Nietzsche («Dios ha muerto / la pasada noche»), «Época» (p. 9), sigue la estela de la imagen primera («cadáveres mojados») y se sitúa claramente en una perspectiva sobre los tiempos que «nos han tocado», sintetizando lo que de forma más amplia ha desplegado en otras obras aún inéditas[26]. De inmediato «Baratijas» (p. 10) continúa la imagen del poema precedente, ahora con la presencia concreta de «las pantallas» y el «tendero». Poco más adelante, «Profecía» (p. 18) multiplica la pintura de los cadáveres multiplicados por la dimensión adquirida por los conflictos en el siglo XX: «una víctima más / entre los millones y millones / de víctimas / de los millones y millones / de mesías»; en «Ranas» (p. 27) la alusión al holocausto nuclear apunta al instrumento de la destrucción masiva. Entre estos textos se sitúan otros poemas que recuerdan que, con independencia del modo en que en momentos históricos puede exacerbarse lo más perverso del hombre, su condición esencial es inalterable, como se explicita en «La especie humana»[27] (p. 11), en «Nadies» (p. 32) y

[26] Entran en esta categoría *Poemas contemporáneos* (algunos de ellos presentes en los textos manejados para esta edición), *Libro del Requiem*, *Gringos egregios*, *El siglo de la doble equis* o el citado *Canto con llanto sobre el presente*, entre los poemarios. También se incluirían en este grupo el relato *Allí* y piezas teatrales como *Caudillo* o *Rasputín*.

[27] Es el único poema que conserva las minúsculas en el epígrafe, pienso que intencionadamente, por lo que resuelvo dejarlo así en la edición.

en «Querencias» (p. 13), conectando con el cuestionamiento de la divinidad, entre trampas y mecanismos de sustitución, centrales en poemas como «Tramposo» (p. 14) y «*Potlatch*» (p. 36), en los que funciona como hipotexto el episodio bíblico del sacrificio de Isaac. Justamente, lo que Riaza asume en los términos de Steiner (2013) como el conflicto de los hijos contra los padres (ya presente en algunas de las citas espigadas), permite conectar los planos que llevan desde lo subjetivo a lo político pasando por lo político.

Antes de detenernos en ese otro núcleo argumental, lo haremos en el relativo a las relaciones amorosas. Frente al discurso de raíz romántica que ve en el amor una forma de salida o sublimación de las miserias del mundo y de la existencia, en nuestro autor, en el autor que escribe desde el final del camino, también esta pretendida pasión se ve alcanzada por la corrosión de la mirada desengañada. La demolición de los tópicos establecidos se realiza a través de dos poemas contiguos suprimidos en *Poemas para Nadie*, «Necroamor» P. 33) y «Amalgama» (p. 34), además de otros dos que también estaban en *Poemas para Ella* y se mantienen en la siguiente redacción, «Imposibles» (p. 43) y «Amor» (p. 46). La corrosión comienza con la figuración de los amantes en la recurrente imagen de los cadáveres, para pasar en el poema siguiente a desenmascarar a los dos miembros de la pareja en sus respectivos e intercambiables papeles de víctima y verdugo. Por eso en «Imposibles» los deseos pasan por lo prohibido o irregular (incesto[28], adulterio, homosexualidad), lo que subraya su imposibilidad, y acaban en su consunción; y en el poema que parece ofrecer una pintura directa del amor de nuevo este aparece vinculado a la muerte y cruzado por ella. Si el amor pudo concebirse en algún momento de la historia como salvación «más allá de la muerte», como en la cita evocadora de Quevedo, la convicción en que detrás solo espera la nada parece arrastrar a la misma consideración la pulsión amorosa y, sobre todo, las relaciones de pareja, una convivencia que se presenta más bien (si se me permite apelar a un neologismo al modo de los forjados por nuestro autor) como una «conmoriencia», según se desprende de las imágenes que se concentran en «Amalgama». Y el lector puede seguir encontrándose con sucesivos asaltos de imágenes y sentencias que socavan de raíz las bases de una tradición lírica sostenida sobre la sublimación amorosa. Con ello se puede ver el desplome de uno de los últimos reductos frente al desengaño, porque ya tampoco las cenizas tienen el sentido otorgado por esa espiritualización en que se ha convertido literariamente el amor.

En paralelo y con los mismos efectos se despliega el desmontaje de ese otro reducto de sacralidad y aferradero para el instinto de supervivencia (que se lo digan a Unamuno) que es la relación paterno-filial, ya sea como imagen de un amor desinteresado, ya se considere una forma de perpetuación en la descendencia, ya se cobre conciencia de su papel y el de la familia en la construcción ideológica de un modelo de vida y sociedad que se aproxima a su consunción en los albores del tercer milenio. Si en «Hijos» (p. 25) se tematiza el asunto y se concentran las imágenes y nociones esenciales del acercamiento riacesco al mismo[29], en «Respetos» (p. 22) se sitúa en la serie de planos que se encadenan en torno a la noción y que se verbaliza en la enumeración recolectiva final tras la deconstrucción del modelo de los mandamientos (por antonomasia, los de la ley de Dios formulada en el catecismo católico), llevando desde los padres a los dioses. De este modo, una pieza fundamental del arsenal de

[28] Ruiz Pérez, en prensa.

[29] Además de lo señalado en el trabajo sobre el incesto (nota anterior), muestran sobradamente el peso de la imagen paterno-filial su presencia en toda la etapa de su teatro que va desde las iniciales piezas representadas en Sitges (Riaza 2023a y 2023b) hasta las obras más representativas del ciclo sobre el poder (Ruiz Pérez, 1985), en particular *El desván de los machos y el sótano de las hembras* y *Los perros*.

motivos e imágenes de Riaza sirve en el poemario para articular el resto de planos temáticos, relacionados con la idea de la muerte. En torno a ella se sitúan los dioses, antiguos y ya muertos, y, sobre su vacío y en forma más diluida que en los textos teatrales de los años 70, las dinámicas del poder, en las que ahora se atiende menos a sus estrategias de perpetuación que a sus efectos de opresión y arbitrariedad. En «Época», que tiende el puente entre la conciencia individual de la muerte y su dimensión colectiva[30], también se acentúa la dimensión política en su determinante elemento de historización. El recurso establece una dialéctica y potencia los efectos de la recuperación en el poemario de imágenes reconocibles en la escritura riacesca desde los orígenes y que se mueven, ceremonialmente, en el plano de una simbolización arquetípica, entre lo antropológico y lo mítico. Estas imágenes reafloran en «Tradición» (p. 39), con una formulación macabra que aviva el recuerdo de la dominante en *Los perros*[31], y en «Ciclos» (p. 50), donde desde el propio título se impone lo inevitable de la perpetuación en unos gestos repetidos en el ritual de muerte y sucesión que encadena a padres e hijos en el horizonte (de una tragedia moderna y degradada) de su ocupación del trono. En este caso, y volviendo a la radicalidad del nihilismo de la obra, la materialización del ideal de eternidad lleva con la degradación de lo previsto en el testamento a una noción de olvido, tal como se formula con rotundidad en «Duración» (p. 17), ocupando, de manera explícita, la posición final del poema. La referencia sirve para llamar la atención sobre los procedimientos de encadenamiento de motivos presentes en *El silencio de enmedio* y, a partir de ellos, la cohesión de su universo temático, entre la continuidad dentro de la obra del autor y la tonalidad derivada de una actitud *de senectute* y de búsqueda de definición del legado que le corresponde.

Si en abundantes pasajes a lo largo del libro se siente latir, cuando no se formula de manera expresa, la clave de la reflexión sobre la propia escritura, sobre todo en el recodo final de su camino, es en un poema central (también por su lugar en la disposición del índice) y de casi exclusiva articulación en partes[32], «Islas» (p. 29), cuyo significado, a partir de la potencia de la propia imagen, se intensifica con el juego de referencias intertextuales, es decir, metaliterarias, y la recurrencia de la misma en otros textos de Riaza, en general de carácter ensayístico y con el tema de la creación artística. Comenzaremos por estas consideraciones para concluir el acercamiento (y este apartado) con una valoración de este imaginario como clave fundamental del poemario, antes de desglosarlo en el apartado siguiente.

Sin demasiada cobertura, a partir de la imagen esencial del naufragio, se dibuja bajo los versos de «Islas» la figura de Robinson Crusoe. El personaje de Defoe, situado en el núcleo más decantado de personajes emblemáticos en las letras occidentales, representó en su momento un paradigma del burgués surgido de la revolución industrial y la expansión colonial, arquetipo del modo en que el nuevo modelo humano se enfrenta a la realidad para su dominio. Lo que en esta epopeya de un hombre común hay de reescritura del mundo se tematiza en la confección de su diario (el texto de la novela) y tiene una primera plasmación inicial en el episodio, cargado de simbología, de la

[30] Contribuye en gran medida a reforzar esta dimensión la recurrencia de «millones», en agrupaciones intensificadoras y en referencia tanto a la perduración en el tiempo como a la extensión entre los seres vivos.

[31] La obra, fechable hacia 1974 en su primera redacción, pasa por la fase en la que su título es *Los huevos de la moscarda*, antes de alcanzar, con la edición de 1986, la forma y rótulo definitivos. Véase Ruiz Pérez 1989 y 2023.

[32] No deja de ser significativo que la otra composición que se articula, en este caso, en dos partes, «Flautas», tenga también un carácter metaliterario, latente ya en la imagen del músico de Hamelin, a la que Riaza vuelve repetidamente a lo largo de su obra, como puede verse en *Memoriejas*, por citar una obra cercana en la cronología de escritura y, ahora, de edición.

recuperación de entre los restos de la nave encallada de lo que, en forma abreviada, puede leerse como una biblioteca, por cuanto encierra lo esencial (la *Biblia*), y el correspondiente y complementario «recado de escribir», con el que inicia el trabajo de trasladar a la geografía virgen las marcas de la civilización. En el núcleo de la manifestación última del proyecto de la modernidad, la escritura también es el espacio en que se manifiestan sus contradicciones y donde germina su fractura. En la recreación narrativa que hace Riaza en la primera parte del tríptico la imagen que da cuerpo a esta situación, al tiempo que revela la consideración riacesca de la escritura, es la de arrojar al mar en una botella los papeles escritos con material de reciclaje, en el episodio el «cuaderno mojado» tomado del pecio, pero también unos signos («patas de insecto») que se revelan vacíos. Como los poemas evocados dentro de la botella (con directa referencia al que pinta la escena y a los que le rodean en el libro), en el ejercicio diarístico del náufrago late una conciencia de onanismo, con la desesperanzada espera de que los recipientes y su contenido encuentren un lector al otro lado del mar, así como en la escritura misma de un diario sin destinatario aparente. La situación apenas se ve matizada por el no menos simbólico encuentro con el indígena, que en la novela de Defoe se convierte de inmediato en objeto de dominio vestido con los ropajes de la educación. Al convertirse en el destinatario de lo que antes apenas quedaba confiado a las olas (como en el paso del cajón del escritor al cauce del libro impreso) nada va a cambiar, como de manera nihilista concluye la parte final, colocando como cierre la palabra que aparecía en el título precedente del poemario (*Poemas para Nadie*), aunque ahora con un plural, «nadies», con el que se rotula otro de los poemas de la colección.

La problematización que la parte inicial del poema deja ante el lector, a partir de la activación de su memoria literaria de la novela decimonónica y toda su aura, se concreta de manera completamente personal en la segunda parte. En ella se mantienen las referencias simbólicas sustentadas en el argumento de la novela, ya apuntadas en el apartado precedente (el naufragio, la recuperación de los elementos de escritura), solo para introducir, justo al inicio de la primera estrofa y al final de la última dos referencias que corresponden con una firma autorial y una metarreferencia al propio libro en que el poema se incluye. Sin perder la dimensión general, «el Gran Tonto del Mundo» bien puede tomarse como una sarcástica máscara del escritor, de Riaza en concreto y, a través de él, de todo escritor. El título último con que se conforma una de las múltiples formas en que Riaza agrupó sus piezas narrativas, *Unos Kuantos Kuentos Kontados por un Kretino (el idiota de Luis Riaza)*, vendría a apoyar esta identificación, tanto por el denigratorio modo de presentarse el autor como por la recuperación de la imagen tomada de una tradición literaria consagrada, en este caso la shakespereana[33]. La insinuación se confirma al declarar el título del poemario compuesto con los que bien pueden tomarse como pecios de una tradición, y que no es otro que el del libro en que el poema se incluye, en una versión del juego robinsoniano por el que su diario se convierte en la novela que da cuenta de la composición de ese cuaderno de notas para intentar romper el silencio de la isla (o acomodarse a él).

Lo que el poema sintetiza y fija en imágenes ya había sido reiteradamente tratado por Riaza en textos de carácter ensayístico y más cercanos a la prosa, bien por redactarse completamente en ella, bien por amoldarse a la particular forma de prosímetro en que Riaza convierte una buena parte de sus textos. Es el caso de la que puede ser la plasmación reflexiva más temprana en acudir a la imagen robinsoniana. En enero de 1983, junto a un monográfico dedicado al festival de Sitges, la revista

[33] El autor no pretende hacer de esto un juego de adivinanza y se adelanta al orgullo del lector capaz de percibir la referencia, explicitándola en la cita que sirve de epígrafe: «Life's but a tale / told by an idiot, full of soundo and fury», tomada de *Macbeth*. Véase Riaza (2016).

Pipirijaina publica las reflexiones de Riaza sobre el festival y sobre el teatro (y la literatura en general) construidas desde esta imagen: «las metamorfosis de robinson. Los tres naufragios»[34]. La localización del imaginario robinsoniano en la infancia y sus lecturas asienta desde el inicio el arraigo de lo que se despliega en metáfora para considerar la inanidad de algunos intentos, siempre a partir de un naufragio y la esencial condición de precariedad que genera. La productividad del concepto queda ratificada con su recuperación para otro texto ensayístico (en este caso, para la exposición oral) del que se conservan tres versiones con variaciones; la porción constante del título es «Notas prolijas sobre las islas desiertas y el náufrago y los monos que las habitan», sumándose en la versión ampliada «con algunas incrustaciones no muy al caso, pero casi». Desde la inicial atención a un concreto fenómeno de promoción teatral, el foco se desplaza en estos textos inéditos hacia la propia experiencia de creación y los mecanismos que la mueven:

> ¿Escribiría yo en una isla desierta? O expresado con menos afán protagonista de primera persona: ¿Por qué escribir en una isla desierta? Pero para responder a la anterior pregunta procede hacerse un par de preguntas previas a la pregunta principal. Helas aquí: pregunta a) ¿por qué escribe el que escribe?; y, pregunta b) ¿qué es, en realidad, desde el punto de vista de la escritura en general y de la dramática, en particular, una isla desierta?[35]

Con al menos una de las versiones muy cercanas al proceso de elaboración que conduce a *El silencio de enmedio*[36], se aprecia en el planteamiento de estas interrogantes el paralelismo con las reflexiones recogidas en el poemario, incluyendo la paradoja de escribir para manifestar la inanidad de la escritura. O, a la inversa, partir de la conciencia de dicha inanidad para asentar sobre ella la articulación de un nuevo modo de escritura.

Volviendo al poema y a lo ya apuntado sobre él, también en las cuestiones de esa charla se percibe el giro hacia la reflexión centrada en el propio yo del autor, en concreto en esa parcela del yo que se identifica como escritor y desde la que se enfrenta la conciencia de una muerte cercana que ya no es solo la de una forma del arte conocido. Ciertamente, cabe postular la relación del giro con el cambio de género, pues la perspectiva teatral tiende hacia la objetivación de personajes y acciones colocados en la exterioridad del sujeto que escribe, mientras que la lírica (en sus formulaciones en la modernidad) se identifica con la expresión de la subjetividad en sus vertientes más sentimentales. Sin embargo, como todas las generalizaciones en el caso de Riaza, esto requiere una profunda matización, a partir de la consideración del carácter genérico de la poesía inicial y del giro que desde la década de los 80 (para asentarse en la siguiente) conoce su teatro desde la temática del poder hacia conflictos propios del ámbito de la intimidad. Basta pensar en el carácter épico dramático dominantes en obras como *Nueva divina commedia*, *Como la araña, como la anaconda*, *La jaula de los monos* o *Canto a*

---

[34] Mantengo la tipografía original; he analizado estos textos en "Luis Riaza: escribir la muerte del teatro", en *Pensamiento literario español del siglo XX, 3*, ed. Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enric Sullá, Zaragoza, Anexos de *Tropelías*, 2009, pp. 168-191.

[35] Junto con las demás muestras conservadas de los textos de Riaza en los que la creación deja mayor espacio a la reflexión, el texto se encuentra en fase de edición para que vea la luz en el portal del autor en la BVMC.

[36] De la rotulación del archivo informático, «BRASIL», se deduce que la preparación corresponde a una intervención allí con motivo de la puesta en escena de la traducción de *Medea es un buen chico* en Sao Paulo en 1999.

los jefes[37]; en estos textos la temática dominante está profundamente imbricada en la reconocible y reconocida en el ciclo del teatro sobre el poder (Ruiz Pérez, 1985), desbordando los límites clásicos del género en busca de una expresividad renovada. Como en un movimiento inverso, en una dirección ya anunciada precisamente por *Medea es un buen chico*, Riaza reorienta su teatro hacia el desmontaje de las formas de dominio asentadas en el ámbito más privado (el amor, la familia,,,), en este caso regidas por lo que en la formulación de René Girard (1961) se considera el «deseo mimético», una forma de carrera hacia el vacío (el de las imágenes, el de la muerte) que, a manera de decantación, se muestra en este poemario en cierta forma concluyente de ese ciclo y, a tenor de lo que el escritor pensaba en el momento de su realización, también concluyente de su escritura. Aunque la vida y la grafomanía le llevaran a seguir componiendo una década más, se impone a todas luces la condición del poemario como una escritura de y sobre la conclusión, la personal y la creativa.

3. Sentido y sinsentido del silencio

La propuesta de recorrido de lectura revela la existencia y funcionalidad de núcleos de sentido, confirmados por la agrupación compositiva de los poemas, y su convivencia con otra forma de encadenar imágenes en torno a un concepto en un despliegue que mantiene tendidas a lo largo del poemario líneas de engarce y de continuidad. Por usar una noción explotada por el pensamiento posmoderno a partir de su formulación por Lyotard y Guattari (1972 y 1980), cabría hablar de un modelo rizomático de desarrollo, y la acuñación tiene interés porque no alude solo a una forma. En nuestra obra la apuesta por soslayar moldes estructurales ajustados a un estructuras de linealidad, circularidad o simetría, propias de diferentes modelos poéticos desde el petrarquismo, encuentra en este discurso arborescente una pauta ligada a una concepción temática también ceñida, y de manera estrecha, a ese esquema de pensamiento en que se agrupan distintas vertientes de una idea o una imagen en forma de elementos ensartados, aparentemente sin un orden visible y con un centro que no resulta estable, que se pierde como base y sustento. Y tal parece ser el tema fundamental del poemario, formulado en la noción que se sitúa en el centro del título, el silencio.

Si volvemos a algo de lo ya apuntado para argumentar esta tesis, encontramos la recurrencia de una serie de nociones con distintas formas de intensificación. Entre estas hay que insistir en los recursos de agrupamiento en núcleo dentro del poemario, la recurrencia hasta configurar un campo semántico de presencia insoslayable, o la ocupación de espacios de relevancia en la ordenación de los poemas. Así ocurre de manera destacada con elementos léxico-semánticos como «cadáveres», «ruido», «silencio», «nadie» o «isla», siempre girando en torno a la idea de muerte, a la conciencia de la nada. Lo ya apuntado acerca de las variaciones en la concepción del libro y reflejadas en la deriva del título puede servirnos de guía en la elucidación de la construcción del sentido (o del sinsentido) en la versión última de la obra.

La evidencia en los cambios de la titulación ratifica, de un lado, la continuidad de una referencia marcada por su carácter negativo, ligado a la soledad y la extinción. De otro, en el desplazamiento por «Ella» (la muerte, la negación de la vida), «Nadie» (y su cuestionamiento de la comunicación, de la existencia de un igual) y «silencio» (la negación de la palabra) se revelan las inflexiones y las facetas del tema. Por no reincidir en las reflexiones establecidas anteriormente para recomponer la secuencia de escritura, incluyendo las variantes dentro de la misma fase redaccional, me centro a continuación

[37] Las dos primeras ya cuentan con edición en el portal Riaza, la tercera la tendrá en breve, y la última se encuentra en fase de preparación.

e la formulación que considero última y que se reafirma en la autorreferencialidad ya señalada en la denominación del poemario que compone el náufrago de la isla.

En este punto alcanzan significación las mencionadas notas manuscritas en el folio que, doblado, sirve para recoger las páginas impresas de la considerada como versión más temprana de esta obra. De hecho, aunque en la portada impresa en el primer folio aparece el que será título definitivo, lo anotado a lápiz en el papel usado para abrazar las páginas señala otro título. Valga decir primero que Riaza está usando una página de lo que debía de ser lo impreso para la traducción al francés[38] de *Medea es un buen chico*. La fecha de esta traducción, que por el momento no he podido establecer, no sería determinante, salvo término *a quo* para datar el momento de impresión de nuestro texto, pues bien se podía haber utilizado una página procedente de un trabajo muy anterior conservada como papel reciclable. Más interesante son las adiciones. Comenzando por la que se dispone en lo que sería el anverso, puesto por delante de la portada, encontramos que lo manuscrito es «El silencio de antes» y, separado por una línea horizontal, «poemario». A partir de estos datos surgen las hipótesis. La letra no es la más usual y descuidada en las anotaciones de Riaza, aunque pudiera ser que lo hubiera escrito con un esmero desacostumbrado. Como argumento para pensar en una mano ajena aparece el hecho de añadir una marca de identificación de género, dato que, de no pasar al título definitivo, no es propia del autor. Por el contrario, apunta en otra dirección el hecho de la diferencia de título entre el que aparece en este folio y el que lo hace en el de portada impresa. No es verosímil que una mano ajena[39] que estuviera procediendo a la clasificación de los papeles hubiera cambiado el título, ni intencionadamente ni por error, pues aparece con claridad en el folio impreso. Ha de postularse, pues, la posibilidad de una fase intermedia en que el poemario aún no hubiera alcanzado su rotulación final, lo que nos pondría en la pista, a partir de los cambios, del proceso de determinación del núcleo temático que Riaza acabará estableciendo para su obra. La hipótesis se ve reforzada al atender a la variante que esta versión impresa (anterior a la conservada en archivo) presenta al final de la segunda parte del poema «Isla», donde leemos: «escribe un poemario / todo él titulado / *El silencio de antes*»; esto vendría a confirmar que en algún momento el título en que el autor pensaba era el manuscrito en el folio doblado.

La hipótesis puede verse reforzada por la otra nota manuscrita en el folio, en este caso en la parte que hace de reverso. Allí, con bolígrafo rojo (probablemente el mismo usado en la corrección del texto traducido) aparece pergeñado un borrador de poema, ahora con el título que pasará a ser el del poemario: «El silencio de enmedio», y conteniendo una primera versión del que se incluye con el título «Silencios» (p. 58), el mismo tras el que, como se indicaba, en las dos versiones aparece una cenefa con aire

[38] En concreto, se trata de la «adaptation» realizada por Ángeles Muñoz, *Medée est un brave garçon*, que Riaza conservaba en una versión impresa y encuadernada con un peine de plástico. Curiosamente, entre las 33 páginas de que consta, solo una, la 15, presenta una tipografía distinta, con letra Courier (la que solía usar Riaza) en lugar de la Times New Roman del resto. Y esta es la página que sirve para mantener agrupadas las hojas de *El silencio de enmedio*. Las correcciones indicadas con bolígrafo rojo en la página suelta ya han sido incorporadas a la página encuadernada en su lugar, aunque se mantiene alguna errata no detectada en el texto francés.

[39] Esta no podría ser otra que la de los hijos del autor, especialmente Ricardo y Beatriz, sin cuya inapreciable labor de recuperación de los materiales del archivo de Riaza, incluyendo el escaneado de los papeles manuscritos e impresos, no hubieran sido posible las labores de edición acogidas en el portal del autor en la BVMC. Consultado Ricardo Riaza para ratificar o desechar hipótesis, confirma que esas anotaciones no son suyas y que la letra es, sin duda, de su padre. Aprovecho la ocasión para agradecerle a él y a su hermana toda la inmensa tarea realizada y su generosa disponibilidad. Su confirmación ante esta duda permite centrar las anteriores suposiciones en la mecánica de trabajo del autor.

de cierre. La versión inicial no era muy distante a la que aparece en estos folios impresos, salvo en el título:

EL SILENCIO DE ENMEDIO
Antes estaba
el silencio de antes.
en medio era, en cambio,
el silencio de enmedio,
y el resto es silencio

SILENCIOS
Antes se encontraba
el silencio de antes,
en medio se hallaba
EL SILENCIO DE ENMEDIO.
Y el resto es silencio

La filiación entre ambos y, consecuentemente, entre la resolución final y lo esbozado en el folio de guarda se acreciente al comprobar las variantes introducidas en el archivo informático y que componen la versión definitiva que ahora se edita.

Estos tanteos de crítica genética, más allá del interés para acercarnos a los procedimientos de composición del autor, revelan el proceso por el que se fue decantando como núcleo temático central, tras los diferentes ensayos, la noción del silencio y el modo en que este se iba configurando, además de llamar la atención sobre la referencia y el significado de «enmedio». Otra consideración filológica puede llevar a perfilar un poco más el valor de lo designado. Riaza usa una forma correspondiente a la locución adverbial menos usual en la actualidad aunque autorizada por la Academia; sin embargo, la opción que desecha «en medio» hay que relacionarla con un mecanismo de sustantivación, que da entidad real a lo que, de otra forma, quedaría en un elemento relacional, para cuyo funcionamiento sería exigibles otros dos componentes, que en este caso están omitidos. Considerando ambos elementos, el de la variante redaccional y el de la forma ortográfica elegida, podemos situar el inicio de la reflexión sobre el sentido del silencio en la contraposición entre un «antes» y un «enmedio».

Situado en una serie semántica marcada por la negatividad, como queda señalado, el «silencio» apenas aporta un matiz distintivo a lo recogido en la idea de la muerte («Ella») o de «Nadie». Sin embargo, la referencia del complemento da una base para la reflexión. El «antes» bien podría aludir a la preexistencia, es decir, al estado que precede a la vida, donde el silencio es una metonimia de la nada. La designación no solo resulta reductiva y un tanto desviada del objeto de interés de esta escritura, además de resultar una obviedad. Por otra parte, en el sistema de oposiciones con lo elidido, el «antes» implicaría un «después» (la nada que sigue a la existencia), pero ambas indicaciones dejan como en paréntesis o fuera de foco justo lo que se sitúa entre ambos, esto es, la vida. Y este «enmedio», con su valor de tránsito, de cierta provisionalidad, es lo que Riaza quiere explorar cuando su vida se acerca al «después». De este modo la consideración del silencio no se queda en la constatación de lo obvio en los estadios que circundan la vida, sino que es el silencio mismo de la existencia, la conciencia de su inanidad.

La consideración de que este silencio se manifiesta en un ejercicio de escritura y el hecho de que la misma, incluida la designación del poemario, se incluya en un poema central y metarreferencial, traslada la consideración al espacio mismo de la literatura. Volviendo sobre un concepto que ya desarrollé aplicado al teatro, precisamente a partir del citado ensayo riacesco «Las metamorfosis de Robinson», podría concluirse que en este libro, como parte de su ciclo *de senectute* el autor se propone «escribir la muerte de la poesía». Ciertamente, está escribiendo sobre la muerte y haciendo poesía sobre ella, pero lo hace a partir de la constatación de que solo se escribe para la muerte, como podríamos decir recordando a Heidegger y pensando en el primer título, o para nadie (en el segundo título), que es otra forma de silencio. Más allá de las circunstancias en

las que en estos momentos se hallaba el acceso (mejor dicho, el no acceso) de Riaza a sus lectores o sus espectadores posibles, el planteamiento propone una reflexión más honda sobre la esencia de la escritura al tiempo que sobre la vida, que es una forma de acentuar la identidad de ambas para quien en esos momentos dedicaba la mayor parte de su tiempo a escribir y reescribir mientras percibía la muerte cercándole.

¿Dónde ubicar, pues, el silencio? ¿A qué alude el «enmedio» riacesco? La noción de la nada es el punto de intersección de los dos interrogantes y de sus respuestas. De manera más concreta el poemario se articula a partir de una ecuación y en torno a ella, la de la práctica identidad entre la existencia y la inexistencia, ya sea esta la del «antes», ya sea la del «después». Entre ambas, la vida recupera en la conciencia de Riaza la condición de sueño, tal como formulara su odiado y amado Calderón, inevitablemente citado en el poema que cifra la propuesta ecuación, «Nacimorir». De la vida como pecado, en la acuñación barroca, se pasa a una noción más moderna de la vida como condena, donde el sarcasmo reside precisamente en que no es perpetua, sino fugaz. Tras el espejismo se abre el vacío, y la cercanía de la muerte puede tomar el cariz de un despertar, de una lucidez que, a la vez, acentúa el dolor y, liberando de la angustia a partir de la aceptación, permite una forma de liberación. La condición de posibilidad es la conciencia de vivir un silencio entre dos silencios.

La ausencia de una solución de continuidad entre la vida y la muerte se formula justamente en el poema en el que, solo en apariencia, se plantea un opuesto al silencio, aunque en realidad la inarticulación de este sonido y su inmutable continuidad[40] tiene una equiparación con lo callado, pues en él se neutraliza la voz como discurso, y la audición como percepción consciente y entendimiento. En las dos mitades estróficas de «Zumbidos» (p. 24) y su paralelismo antitético encontramos una precisa formulación de la identidad entre vida y muerte, evocando con valor metafórico el estado de duermevela, entre la vigilia y el sueño, a la vez que textualiza el deslizamiento del sueño a la muerte. Si la vida es sueño, también es sueño la muerte. El puente entre ambas lo tiende el silencio. Y de esta constatación pueden surgir a la vez la angustia y la serenidad del consuelo, la cadena y la liberación.

En medio de dos nadas, entre dos nadas, como las que se formulan en el texto de «Suicidio», la vida y la escritura se conciben como otra nada, aunque en la afirmación se halla paradójicamente el germen de otra afirmación, más sutil, pero más efectiva. Al escribir que la escritura no sirve para nada esta constatándose el valor mismo de ese ejercicio de creación y la voluntad de vida para seguir ejerciéndolo. Bajo su superficie de nihilismo *El silencio de enmedio* puede leerse también (y sobre todo) como un a declaración de fe en la escritura, aunque solo sea, robisonianamente, para llenar un vacío, para romper un silencio, aunque solo sea lanzando botellas al mar con poemas en busca de receptor. Como el personaje de Defoe, Riaza, el poeta, llena su silencio de palabras, de poemas sobre el silencio. El juego paradójico de espejos abre nuevas vías a la poesía (y a la vida) a partir de su cuestionamiento. Esta consideración no implica una falta de sinceridad en el poeta, pero la radicalidad de su postura (no creo que de manera del todo inconsciente) incita a una profunda reflexión sobre la naturaleza y condición de la poesía. Si lo demás es silencio (repitiendo la cita de Shakespeare), queda lo que no es lo demás, el «enmedio», y, si en este también amenaza el silencio que rodea la

[40] Riaza traslada al poema, mediante la imagen elegida, una especie de grotesca versión de la pitagórica música de las esferas (con una presencia poética destacada en la «Oda a Francisco Salinas» de fray Luis de León). Con ella al fondo, la armonía que la filosofía antigua identificaba con el silencio se convierte, ahora a través del ruido inarticulado, en una forma aún más rotunda de ausencia de la palabra y de la comunicación.

existencia humana, esta solo puede llenarse («serme», en riacesca expresión) por medio de las palabras, por medio de los poemas aunque se lancen al vacío.

A la zaga de la propuesta vinculada al teatro del absurdo y al giro literario que en la postguerra europea se vincula al existencialismo, Riaza también invierte el sentido de la pregunta. Constatado el sinsentido de la existencia, la pregunta sobre la existencia de sentido se acerca, con la imagen del silencio, a la respuesta negativa. Cuando, en la imagen del poema inicial, todo son cadáveres reunidos en torno a una representación, pese a los aplausos, el silencio se impone, y solo se puede partir radicalmente de esta consideración para dar una respuesta a la ausencia de sentido. El silencio es el campo de maniobras para dar forma a una reflexión y proyección a una existencia.

A partir de esta consideración, en la que el proceso de escritura recompuesto a partir de los indicios sirve de sustento a las sugerencias que deja la lectura, puede volverse sobre las distintas ramificaciones en que se abren los motivos manejados en el poemario (esbozados en el apartado anterior) y comprobar cómo les otorga coherencia a la vez que una trabada consistencia a la estructura del poemario. A todo ello viene indisolublemente unido la construcción de su lenguaje, en cuyos rasgos distintivos, en lo que tienen de idiolecto, se concitan elementos de silencio y de grito, por ambos lados como una negación de la textura poética más convencional.

4. Una forma en cuestión

De manera particular en una obra que trata del silencio (también en su dimensión simbólica a partir de la metonimia), la forma es parte sustancial del contenido[41]. Para un lector un tanto familiarizado con la escritura riacesca, lo que podemos llamar genéricamente estilo de este poemario le resultará más que reconocible. No obstante, en función de la primera observación, percibimos que lo que constituye casi un idiolecto en nuestro autor adquiere en *El silencio de enmedio* una vibración característica y particular. En un repaso sin pretensiones de exhaustividad intentaré señalar el modo en que usos habituales en el código Riaza se orientan en esta ocasión en una dirección precisa.

Hay que partir de la constatada tendencia a las insistencias léxicas, según vimos en un apartado anterior; con ellas se traba la consistencia de una esfera semántica en torno al silencio, que pasa por las recurrencias, estratégicamente distribuidas, de «cadáveres», «dioses», «padres», «trampa», «millones», «eterno», «eterno», «cruel» o «muerte», por no agotar la relación. Entre este coherente vocabulario brillan con luz propia los neologismos o acuñaciones propias habituales en Riaza, con la peculiaridad, de nuevo, de su concentración en torno a los semas de la muerte y los intentos de regatearla: «nacimorir», «necroamo»r, «premuerte», «malviverde», «durarme», «serme»... Si en general la innovación léxica aparece en el autor como una forma de embestir contra la momificación de las palabras y el pensamiento, en este caso el sacudimiento provocado en el lector sirve como un eficaz procedimiento para atraer su atención sobre los núcleos conceptuales del poemario. El mecanismo subversivo del humor[42] que late siempre en este tipo de procedimientos se concreta en las invenciones del poemario en un efecto aparejado al de la llamada de atención. La condición de «premuerto», por ejemplo, insiste en la idea de la precariedad de la existencia y su

[41] Que me perdone Hjelmslev, pero no entro en esta observación en las disquisiciones de la glosemática.

[42] Al igual que ocurre con otros elementos, como la polifonía o el perspectivismo, el humor no se hace muy patente en el poemario riacesco; sin embargo, tras la impresión de angustia, la asunción del desengaño se transforma en una distancia que, bajo la rotundidad de las afirmaciones y condenas, deja espacio para el guiño irónico, en el que también confluyen los elementos de multiplicación de voces y miradas.

silencio (siempre en las puertas de la muerte), pero al recordarnos que todos somos seres para la muerte, que toda vida es un preámbulo del retorno a la nada, se genera una suerte de oxímoron semántico por donde entra la lucidez de la ironía y la forma de una inteligente resistencia como la que se plasma en el recurso a las palabras y su plasmación sobre el papel, «patas de insecto», para componer un poema para Nadie.

Efectos de lectura y significado similares se establecen a partir de las abundantes alusiones oblicuas o perífrasis que apelan a la complicidad del lector para acercarlo a los grandes conceptos, sin apresarlos en una definitoria designación. Valga citar al respecto, a modo de representativa muestra, la reiterada sugerencia del ya citado episodio del *Pentateuco* sobre el no realizado sacrificio de Isaac. En esta construcción mítica se reúnen algunos de los motivos principales en la construcción temática de la obra: los juegos con la muerte y con la sustitución, la noción de lo sacrificial, la arbitrariedad de los mandatos divinos y su oculta condición de juego, el conflicto entre padres e hijos o el mecanismo de las sucesiones y los ciclos[43]. Cada lector puede primar una u otra, pero en todo caso queda introducido en el espacio de la sugerencia y el funcionamiento del símbolo, con la variedad de matices que conlleva y la sensación de indefinición, como la que se propone para el valor del silencio en la precariedad de la existencia, el silencio que mantienen tanto Abraham al aceptar el mandato de Yahvé como Isaac ante la intuición de su final. Víctima y victimario se ofrecen como el desdoblamiento de una imagen ante el espejo, y el lector, al que sólo se le ha despertado una evocación por medio de la alusión, debe elegir su propia posición en el ritual.

Retornando a recursos de materialidad más perceptible, podemos reparar en alguno evidente y que se mueve en la combinación de los dos efectos señalados a propósito del neologismo y la alusión. Es el caso, también reconocible en la escritura riacesca, de la incorporación de llamativas desinencias, generalmente de cariz despectivo, como aparece en «astrejo», «perrucho» o «pateleante». Aunque gramaticalmente admisibles, nos son de uso idiomático habitual, por lo que su aparición conlleva una especie de reclamo que focaliza la mirada en los conceptos y su valor añadido, para convertir la connotación en fuente de sugerencias. De manera similar actúa el empleo imprevisto y/o anormal de mayúsculas y minúsculas. Se hace especialmente llamativo en los poemas contiguos «MULA / astrejo» y «MÁQUINA / dIOS», respetando la tipografía de los encabezamientos, donde el empleo de la barra establece un juego de similitudes/identidades engranado con la diferencia en el uso de minúsculas o mayúsculas. Menos llamativo puede resultar la irregularidad con que en «La especie humana» se usa la minúscula, probablemente para recalcar intencionadamente la visión desdeñosa que se despliega en el poema. A ello se suma, aunque de forma muy delimitada y superando sólo en un caso el primer nivel, el característico uso de los paréntesis, con su correspondiente sangrado, para proponer una lectura en doble plano o de recorrido arborescente, generando una suerte de polifonía donde tiene particular cabida la ironía. En definitiva, un conjunto de recursos muy codificados en la peculiar gramática riacesca, para sacudir inercias en la percepción de los textos e invitar al lector a preguntarse por su sentido y bucear en los espacios de indeterminación o irregularidad a fin de establecer sus propias conclusiones frente a la sentenciosa rotundidad que en muchos casos presentan las afirmaciones del poeta.

---

[43] En el emblemático episodio bíblico, Isaac asume su condición de eslabón en la cadena del linaje, entre su padre Abraham y su hijo Jacob, en quien la conquista de la primogenitura pasa del campo de lo sacrificial al propio de la astucia humana. Las relaciones entre padres e hijos como parte de los mecanismos sucesorios y de perpetuación son constantes en la obra de Riaza, tanto en las tempranas representaciones del poder como en los textos sumergidos en la complejidad asumida a partir de las propuestas de Steiner y Girard, ya aludidas.

Lo señalado a propósito de la opción por «enmedio», con su grafía menos usual y la ampliación de sentido aparejada, puede extenderse, aunque no con tanta intensidad como la correspondiente a la noción que asciende al título del poemario, a la serie de casos en que Riaza opera con la sustantivación de adverbios, como el «detrás», el «después» o los «ayeres», subrayada con el uso de artículos. Por último, entre los recursos de alteraciones léxicas puede señalarse la operada con otra designación que en una fase no definitiva pasó por la rotulación de la obra: con el uso del plural en «nadies» sintetiza su visión negativa y la proyecta de manera generalizada. En este caso, además, la intensificación se produce por el encadenamiento del término al final del poema «Isla» (p. 31) y el inmediato poema homónimo, «Nadies» (p. 32), que concluye con un uso del término en singular y en llamativo políptoton, situando las tres apariciones en los finales de los versos conclusivos.

En otros apartados de la conformación del texto destaca el uso de una métrica irregular, con predominio de versos cortos, donde a veces se aprecian patrones prosódicos reconocibles, pero sin un interés en extender el procedimiento. Mayor cuidado se percibe en la disposición estrófica, pues en muchos poemas esta sirve para establecer desde la estructura misma efectos de sentido. Con este procedimiento, apoyado en la tipografía, Riaza juega con las contraposiciones (en poemas de carácter epigramático), los paralelismos y reiteraciones (en composiciones de carácter más lírico) o series que pueden concluir en una recolección final, como en «Respetos» (pp. 22-23) se muestra de manera patente[44]; en otras ocasiones lo que se impone es el encabalgamiento, en particular en los textos con algún componente narrativo, para trabar la secuencia. Con la combinación de la prosodia y la distribución estrófica, pese a su intencionada irregularidad, Riaza mantiene algunas de las convenciones dominantes en la tradición del verso, en incluso muestra amagos de proponer determinados efectos rítmicos, como se aprecia en los versos iniciales de «Dama» (p. 7), cuando concurren los hexasílabos en la presentación de los ornamentos de la figura protagonista, antes de que el inicio de la acción se acelere y salve con los encabalgamientos la irregularidad métrica, mientras esta sirve para acentuar los momentos de tensión. En un poema con evidentes paralelismos, incluido en *Veinte poemas prepóstumos* («Nueva danza de la muerte», en anexo) y ausente en *El silencio de enmedio*, la regularidad de la métrica pentasilábica, con aire de seguidilla, ratifica la pertinencia de los recursos del verso corto para ofrecer una mirada irónica, en el segundo poema casi carnavalesca, de la muerte y su llegada.

Como última muestra de los juegos con las normas, cuando no de su ruptura, señalaremos el uso en distintas ocasiones del imperfecto de subjuntivo, al modo de una poesía de raíz romántica y almidonados procedimientos («Nadie me preguntara», en «Suicidio»). En manos de Riaza y con el fondo de la tonalidad de estos poemas la forma es menos un giro de valor expresivo que un guiño irónico, al recuperar un tiempo verbal con algo de arcaizante, cuando no de pretencioso. La impresión queda ratificada cuando junto a un rasgo de este tipo aparecen verdaderos ripios, como los que pudieran aparecen en el tipo de poemas que recurren al subjuntivo. Riaza fue encariñándose progresivamente de este tipo de ecos fonéticos, que él llamaba «cacofonías» y que en realidad son explotaciones de las posibilidades de la aliteración, a veces con efectos de grotesco, en ocasiones como juegos de ingenio para alumbrar determinadas relaciones entre los conceptos, en línea con la definición de la agudeza por Gracián. Buen ejemplo de las dos caras de la figura retórica es «dormitorio mortuorio» (en «Espejos», p. 28), que sobre la reiteración de una combinación poco eufónica se establece una ingeniosa

[44] Otros ejemplos de articulación en estrofas seriadas sobre procedimientos anafóricos se encuentran en «Querencias» (p. 13) y «Ausencias» (p. 20).

fusión de *eros* y *tánatos* en el desmontaje de la idealización de la pareja amorosa. Poemas como «La especie humana» o «Ranas» hacen de este procedimiento uno de los más eficaces para el acabado tonal de las imágenes que ofrecen como desencantada pintura de una humanidad animalizada.

Y una breve cosa para subrayar, en línea con la última consideración, la capacidad de Riaza en su desilusionado discurso de desengaño para generar imágenes de una gran potencia, bien arraigadas en su particular universo de autor, pero, a la vez, funcionando como uno de los más potentes mecanismos de comunicación con el lector. Los detalles de la pintura de Dama en el poema epónimo dan cuerpo a una visión de la muerte personificada, con rasgos reconocibles en el arsenal de la estética decadentista, en los procedimientos del *thriller* en formato de *videoclip* o en los miedos más arcanos de la infancia. En forma más analítica, el poema «Baratijas» (p. 10) distribuye valores similares en dos imágenes opuestas, una, inicial, con algo de épica legendaria («El último sello rajado / por la luz de los enanos»), que contrasta con la degradación que convierte «el misterio del amor» en «baratija / de tendero», tras una estrofa central donde se radiografían los mecanismos de la pornografía. Incluso, en «MULA / astrejo» (p. 15), una imagen aparentemente gastada y convertida en tópico, la de la caballería girando en círculos interminables para mover la noria, se revitaliza con nuevos matices, al imbricarla con la del movimiento de los astros y sus órbitas en torno a un foco (con el paso del geocentrismo al heliocentrismo de fondo), para proponer nuevos matices de significado al trazar una conexión entre el elemento de fondo costumbrista y el movimiento de las esferas, entre el microcosmo y el macrocosmos en los términos de la codificación clásica (Rico, 1970). Y más sorprendente, si cabe, es la imagen que abre «Resurrecciones» (p. 21), evocadora del relato evangélico (y toda la iconografía generada por él) de la crucifixión en el Gólgota, con Jesús entre el buen y el mal ladrón; Riaza realiza un movimiento de retorno (el árbol evoca la cruz) a partir de la identificación teológica de la cruz con el árbol de la vida (entre el recuerdo de la iconografía del paraíso en el Génesis y la concreción de la imagen esencial del *axis mundi*); a continuación, en la segunda estrofa, alegoriza la imagen, al continuarla con un renacer que parte de la formulación antropológica, conecta con la idea cristiana de la resurrección y , con la mención de abril y su crueldad, lo filtra a través de la acuñación de su admirado T.S. Eliot. Al final de este tan breve como complejo poema, el lector comprende el valor del plural en su título, «Resurrecciones», y, a su través, una de las pautas de los procesos conceptuales y mecanismos de formalización en este compleja y elaborada reflexión sobre el final de la existencia individual, los tiempos crepusculares de la historia y la amenaza de agotamiento en los mecanismos artísticos.

El diálogo intertextual con *The wasted land* nos introduce en una consideración conclusiva sobre el lugar que este poemario de inicios del tercer milenio ocupa en la poesía española procedente de la segunda mitad del siglo XX. La cita como uno de sus manifestaciones más palmarias lleva a recuperar la consideración del carácter metaliterario de la obra, en conexión con los mecanismos de carácter vanguardista revitalizados por los novísimos y sus herederos. De hecho en la mayor parte de su producción Riaza conecta con elementos definitorios de la estética de quienes fueron compañeros generacionales[45], incluida una dosis considerable de culturalismo, quizá de radio más corto en nuestro autor, pero activado con un vigor determinante en su

[45] En el amplio arco de edades de los nueve nombres incluidos en la antología de Castellet (1970), biológicamente Riaza no se acercaba ni a los mayores (Manuel Vázquez Montalbán y Antonio Martínez Sarrión, ambos nacidos en 1939); sin embargo, en lo que respecta a la trayectoria creativa hay una cierta sincronía, en cuanto que el inicio en la escritura digno de consideración ha de situarse hacia mediados de la década de los 60.

escritura desde sus inicios en un teatro de corte ceremonial. Pese a las diferencias estilísticas[46], puede rastrearse la comunidad de planteamientos estéticos con la generación novísima (novelistas y otros dramaturgos incluidos), aunque respecto al perfil más normativo Riaza recupera de la generación previa algunos rasgos que integra con productividad en su juego de polifonías. Y algunas de dichas marcas estéticas y estilísticas son las que desde los poetas de los 50 se traducen a los registros transicionales por la rotulada como «poesía de la experiencia», en gran parte ligadas con una relectura de la propuesta de Mairena-Machado de considerar lenguaje poético «lo que pasa en la calle». Ello supone ponerse a la altura del hombre cotidiano, en la distancia de la poesía esotérica y de torre de marfil, pero también naturalizar en el poema un lenguaje que procede de la cotidianidad, del modo en que los hombres se comunican en su vida práctica, en su comportamiento social. El cambio de registro respecto a la poesía decimonónica (la del uso del subjuntivo) es una constante en la poética del siglo XX; no obstante, adquiere durante su último tercio unas tonalidades precisas en la lírica hispana, también al otro lado del Atlántico, con la referencia destacada de la «antipoesía» de Nicanor Parra. Por la vía del lenguaje en su registro cotidiano (que deja de ser neutro para convertirse en expresivo) entra un fuerte componente de ironía que queda diluido entre las cinceladas construcciones verbales de los novísimos, antes de ser actualizado por los poetas de los 80. Doblando con ello la dosis de ironía (o llegando a este recurso desde una visión radicalmente irónica), Riaza convierte el espacio del poema en un lugar de encuentro y confrontación de dos lenguajes, de un dialecto considerado poético por su artificial densidad en referencias literarias y elaboración formal y del emergente del habla callejera, incluso de la jerga y el depósito de vulgarismos; al hacerlos convivir y restallar, el poema revela la existencia de dos planos, de dos discursos en relación dialéctica, donde, al modo irónico, parece afirmarse una cosa y su contrario, al mostrar la doble cara de la realidad[47].

El procedimiento trasciende lo estilístico o, por mejor decir, revela una profundidad ajena al juego lingüístico gratuito, pues conecta con una visión de lo real. Las distintas opciones en cuanto a los registros empleados por dos facciones estéticas que vivieron sus momentos de oposición directa apenas disimulan su adscripción a una raíz común en su consideración de la poesía y sus relaciones con la ficción. Si es uno de los poetas «de la experiencia», Felipe Benítez Reyes, a zaga de Luis García Montero, quien defiende con formulación más explícita la naturaleza ficcional del género poético (como el resto de las modalidades literarias)[48], de forma quizá menos expresa, pero con similar repercusión, la idea latía en los poetas del «venecianismo» y su particular elaboración del recurso del correlato objetivo, con la construcción de un personaje poemático que, en su distancia del yo real del poeta, hace de la distancia ficcional una vía oblicua de aproximación a la realidad. La lección derivada de estos planteamientos se encuentra asimilada en la poesía de Riaza. Sin embargo, al tiempo, que recupera una forma de confesionalidad, en clave *de senectute*, acentúa su radicalidad, al convertir sus poemas, desde el cuadro de «Cadáveres», en una denuncia de los mecanismos de ficcionalidad y, desde ellos, en una reflexión sobre la naturaleza del texto y de la comunicación literaria. Al acentuar la denuncia y pasar de «este texto es ficción» a «este

[46] Las divergencias con los estilemas reconocibles en los poetas de la antología de Castellet (1970) son más superficiales que profundas, con diferencias de grado más que de cualidad, como puede considerarse a partir de algunos de los rasgos señalados en párrafos precedentes.

[47] Pueden verse, al respecto, las declaraciones del autor en Ruiz Pérez, 2024: 10-11 y 17.

[48] A partir de *Los vanos mundos* (1985) el poeta afirma que se ha desplazado «de entender la poesía como una confesión a entenderla como un género de ficción». Al fondo, como recordara Luis García Montero (1983: 14), latía la afirmación de Diderot: «Detrás de cada poesía hay un embuste».

texto es mentira», con sus paradójicas e irresolubles consecuencias[49], Riaza introduce al lector en un discurso de mayor complejidad, cuyas aparentes contradicciones han de resolverse en su crepuscular (al tiempo que renovadora) escritura sobre la muerte de la poesía, en el seno de un discurso sobre la muerte en su sentido más lato.

En el viaje, entre experiencia y experimentación, por los infiernos[50] de la tierra devastada de la vida y de la literatura asoman elementos emparentados con el denominado «realismo sucio» emergente en la década final de la centuria. También esta estética, en un sentido amplio con propósitos de caracterización generacional, contó con una antología con pretensiones de propuesta estética no exenta de voluntad hegemónica. Así, en *Feroces*, con el no menos expresivo subtítulo de *Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Isla Correyero (1998) reunió algo más de una veintena de nombres[51] de la poesía que buscaba caminos propios y alternativos a la ya convertida en una disyuntiva maniquea entre culturalistas y experienciales. Las propuestas se orientaban en direcciones diversas, pero en la selección de nombres y en la opción del título se trasparentaba un interés en señalar una línea estética y subrayar en ella una faceta de discrepancia más o menos violenta, pasando en ocasiones por la «suciedad» que matizaba un discurso «realista». Estoy convencido de que lecturas de lo más joven de la poesía del momento no estaban en el horizonte de la práctica de Riaza. Sin embargo, no deja de ser iluminador considerar las concomitancias y sintonías que un poeta con medio siglo de diferencia en su edad mostraba con estos discursos de ruptura. Una explicación, al margen de la intuición, podría hallarse en lo que unos y otra tienen de respuesta a un horizonte marcado por la crisis del cambio de milenio y la necesidad de reajustar la manera de expresarlo, por más que Riaza comparta esta posición renovadora con una actitud determinada por su mirada crepuscular. Desde distintos puntos de partida y, obviamente, con resultados diferenciados, me parece fundamental atender a esta sintonía para, desde el contexto, obtener una visión más ajustada de lo que representa este poemario y la lección que ofrece.

Su edición, por tanto, se me impone como una forma de recuperación que va más allá de la puesta en circulación de un texto desconocido. Los rasgos de su propuesta aportan una tesela en la construcción historiográfica y crítica del panorama de la poesía española al inicio del siglo XXI. Desde su peculiaridad, *El silencio de enmedio* contribuye a llenar un vacío en el cuadro esquemático establecido para la lírica del momento, dotándolo de mayor espesor que el surgido del discurso canónico. En la polifonía resultante, Riaza aporta la singularidad de su mirada y de su voz.

4. Bibliografía citada

CASTELLET, José Mª , ed. (1970, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral.

CORREYERO, Isla, ed. (1998), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1972), *Capitalisme et schizophrénie 1. L Anti-Edipe*, Paris, Minuit, 1972

[49] Hay ecos en esta posición de la paradoja clásica: «”Todos los atenienses mienten”, dice un ateniense». Se trata de llevar al límite, no solo las contradicciones de la lógica; también las borrosas fronteras entre la realidad y la ficción, entre el mundo y el lenguaje que intenta darle forma.

[50] La imagen ya estaba desarrollada en todos su amplitud en la *Nueva divina commedia* (Riaza, 2022).

[51] Con elementos comunes en su raíz, se perciben matices distintivos en *Cambio de siglo* (2007), cuando Domingo Sánchez-Mesa muestra un panorama más decantado (y escorado hacia la normalización) en momentos en que ya Riaza debía de haber cerrado la escritura de *El silencio de enmedio*.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit; trad. española, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos, 2010.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1988), *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*, Barcelona, Anthropos.

GARCÍA MONTERO, Luis (1983), «La otra sentimentalidad», en Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero, *La otra sentimentalidad*, Granada, Don Quijote, pp. 9-15.

GIRARD, René. (1961). *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset; trad. española, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.

MIRALLES, Alberto (1977), *Nuevo teatro español. Una alternativa ~~cultural~~ social*, Madrid, Villalar.

RIAZA, Luis (2016), *Unos Kuantos Kuentos Kontados por un Kretino (El idiota de Luis Riaza)*, ed. Ignacio García Aguilar y Pedro Ruiz Pérez, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée.

RIAZA, Luis (2022), *Nueva divina commedia*, ed. Mª Jesús López Montilla y Pedro Ruiz Pérez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

RIAZA, Luis (2023a), *Los muñecos*, ed. Mª Jesús López Montilla y Pedro Ruiz Pérez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

RIAZA, Luis (2023b), *Las jaulas*, ed. Mª Jesús López Montilla y Pedro Ruiz Pérez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

RIAZA, Luis (2025), *Memoriejas*, ed. Pedro Ruiz Pérez y Mª Jesús López Montilla, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

RICO, Francisco (1970), *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia.

ROZAS, Juan Manuel (1982), *El «Ciclo de senectute», discurso en la solemne apertura del Curso Académico 1982-1983*, Cáceres, UNEX, 1982; reed. Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-133.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1985), «Las ceremonias del poder en el teatro de Luis Riaza», *Alfinge*, 3, pp. 157-168.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1986-1987), «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza», *Anales de Literatura Española*, 5, pp. 479-494. Digitalizado en la BVMC.

RUIZ PÉREZ, Pedro (1989), «Variantes textuales en *Los perros*. Texto y representación en el "Nuevo Teatro Español"», *Notas y Estudios Filológicos*, 4, pp. 75-106.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2000), «La muerte y el teatro. Sobre la escritura reciente de Luis Riaza», *Exilios*, 4-5 (octubre), pp. 121-127.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2006), «La escritura de Luis Riaza y las exequias del teatro», en Luis Riaza, *Teatro escogido*, coord. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 17-46. Digitalizado en la BVMC.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2009), «Luis Riaza: escribir la muerte del teatro», en *Pensamiento literario español del siglo XX, 3*, ed. Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enric Sullá, Zaragoza, Anexos de Tropelías, pp. 168-191.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2023), «Don Carlos, entre Schiller y Riaza. Un ensayo de literatura comparada», en *Confluencias hispano-germanas*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, monográfico de *Studi Ispanici*, XLVIII, pp. 211-239.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2024), «"Escribimos sobre lo ya escrito". Conversación con Luis Riaza (1982)», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

RUIZ PÉREZ, Pedro (en prensa), «"Más vale incestuar / que dispersar los dineros". Metáfora y símbolo del incesto en Luis Riaza», en *Sangre culpable: el incesto en*

las letras españolas, ed. Eva Mª Flores Ruiz y Fernando Durán, Universidad de Alcalá de Henares.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1975), *Historia del teatro español siglo XX*, Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo, ed. (2007), *Cambio de siglo. Antología de poesía española 1990-2007*, Madrid, Hiperión.

STEINER, George (1984), *Antigones*, Oxford University Press; trad. española *Antígonas. La travesía de un mito occidental por la historia de Occidente* Barcelona, Gedisa, 2013.

WELLWARTH, George E. (1978), *Spanish Underground Drama*, Madrid, Villalar.

EL SILENCIO

DE ENMEDIO

Luis Riaza

«De la vida me acuerdo, pero dónde está.»
GIL DE BIEDMA
«*De senectute*», *Poemas póstumos*

«Every poem an epitaph.»
T.S. ELIOT
«Little gidding»

« ...questa morte che ci accompagna
dal mattino alla sera, insonne...»
CESARE PAVESE
«Verra la morte e avra i tuoi occhi»

«The reste is silence. *(Dies)*»
SHAKESPEARE
Hamlet. V, II

CADÁVERES

Cadáveres que respiran
todavía,
cadáveres sentados
en las filas paralelas
de la morgue de butacas.

Cadáveres suspirantes
alimentados
con la sangre fingida
de los cadáveres
de encima del tablado,
cadáveres que, al final,
se levantan y andan
para saludar
a los cadáveres
que aplauden.

NACIMORIR

«Los hombres son infelices y mueren»
CAMUS

«El delito mayor del hombre
es haber nacido»
DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Gran sabiduría
la de los Altos Dioses
haciendo que los hombres
infelices fueran
y murieran.

(¿Qué hubiera sido
de los hombres
eternamente rellenos
de felicidad
sin poderla comparar
con la desgracia?
Además,
toda repetición,
((por muy feliz que sea))
aún sin morir,
la muerte significa)

Mas, con todo,
los Altos Dioses
a su gran sabiduría
unieron su inmensa
crueldad
haciendo que los hombres
nacieran.

SUICIDIO

«La vasta, vaga y necesaria muerte»
BORGES

Nadie me preguntara
si yo quería
surgir de la nada anterior
en que me hallaba,
para irrumpir
en este ruedo iluminado
por un sol de tinieblas,
y de furia y de oscuridad
y de pena.

Nadie me preguntara
si yo quería
ser arrojado
a la arena del vivir,
de una patada inesperada,
por aquella pareja
enganchada
en la trampa de un deseo
habitual.

Que, al menos, pueda
regresar a la nada neutral
de la que fuera succionado,
a la nada del después,
mediante el poco albedrio
que me dieran.

LE DIEU CACHÉ

Más allá de los trazos
dibujados por las constelaciones,
en los lejanos cielos,
más allá de los peces,
de casiopea y de los perros,
¿existen más estrellas
y, entre ellas,
alguna en que se oculte
el temeroso Dios?

El dios que huye
de sus criaturas,
que buscan la venganza
por el horrible crimen
de haberlos arrancado
de su nada, sin saber
que nada les aguarda
en su después.

DAMA

«(I touched her thigh
and death smiled)»
JIM MORRISON
An American Prayer

La difuminada Dama,
vestida de negro
desde la pamela
a los zapatos
con tupido velo
que impide contemplar
si su rostro es pálido
o no es pálido
acude a la salida
de las colegialas
de un colegio
de monjitas.

Todas las colegialas,
del todo asustaditas
por la tez color hueso
de la Dama,
huyen como bandada
de grajillas.

Todas menos una
que sonríe,
tímida, a la Dama
y se sube la faldita
del uniforme del colegio
por encima de la rodilla.

La negra Dama
invita a la niñita
a su palacio negro
para tomar el té
con pastas espolvoreadas
con preparado azúcar.

La áspera lana
de las medias
del uniforme del colegio
de monjitas
deja paso
a la helada mano
de la sonriente Dama
cuando llega
al suavísimo muslo
de la niñita.

ÉPOCA

Dios ha muerto
la pasada noche,
en tanto que bailaba.

La Maga encendida
hasta las tantas.

Mi reino
por un pinchazo.

Pasión y muerte
de los amados
por detrás.

Tales tiempos
nos han tocado
para sobrevivirnos.

Y lo peor de todo
es que los nuevos bárbaros
tardan demasiado
y, cuando llegan,
lo hacen en forma
de cadáveres mojados.

BARATIJAS

El último sello rajado
por la luz de los enanos.

El último secreto
de lo íntimo
puesto en evidencia
en todas las pantallas
y al alcance
de millones y millones
de ojos salidos
de su nivel de ojos
privados.

El misterio del amor
reventado
y el deseo convertido
en baratija
de tendero.

La especie humana

Podría suceder
que eso que llaman
la especie humana
tan solo consistiera
en algo similar
a lo que pasa
con las porciones
que la aglutinan
como bloque:
algo que nace, crece,
enferma y muere.

Aurora de macacos
recién descendidos
de los sicomoros,
de los arces
y de los alerces,
bestia bípeda,
más inteligente
que los otros bichos,
las culebras, los tigres
las ratas y las ranas,
pronto aprende
que, con un simple palo,
o una quijada de asno,
puede convertirse
en el amo del cotarro.

Época de plenitud,
estandartes tremolantes
al viento entre los sauces,
yo soy Aquiles,
yo soy la tortuga,
yo soy el corneta Rilke
yo soy la revolución
salvadora del mundo.

Y, al final, la enfermedad
y la premuerte.
Por la manzana humana
ya asoma la gusanería

malviverde.

¿Es posible escribir
después de Auschwitz?
¿Es posible escribir
después de los americanos?
Posible si, pero tan solo
su sentido epitafio.

QUERENCIAS

El hombre quiso libertad
y se encerró en sus ritos,
el hombre quiso naturaleza,
quiso soles y vientos
y se encerró con su perro
y su orinal bajo la cama,
el hombre quiso
el amor de los otros,
y el amor de los otros
le llegó en un mísero
cristal encendido.

TRAMPOSO

Dios hace trampas.

Primero ordena y fija
que el hijo muera
a cuchillo de padre
o que el padre fenezca
al cruzarse en un camino
con su hijo.

Pero luego el hijo
es sustituido
por un chivo
o el padre por un actor
que sigue vivo
al alzarse de nuevo
el telón
para responder a lo
los aplausos
del público.

Dios hace trampas.
Dios hace teatro.

MULA / astrejo

La bola terráquea,
esa mula prisionera
en la noria
que hace girar
los cangilones
del tiempo.

Esa mula obligada
a dar vueltas y vueltas
alrededor del amo
llamado estrella.

Pero, tal vez,
la mula espera
que, una vez que muera
su estrella,
ella alcanzará
su libertad.

Pero ese sería
su último deseo,
cuando su sol fenezca
el nuevo dios
se denominará
la oscuridad.

MÁQUINA / dIOS

Te pasaste la tarde
y parte del siguiente día
inventándote a dIOS
a tu imagen y semejanza,
pero con barbas blancas.

Mucho más rápido,
millones de invenciones
por cada milésima
de un solo segundo,
a ti te inventó la máquina
a su semejanza e imagen.

DURACIÓN

«Mohn und Gedächtnis»
CELAN

¡Cuánta perseverancia en durarme!
¡Qué terquedad en serme!

¿Miles de millones de años
dentro de mi misma piel,
mis mismos riñones,
mis mismos amores
y mis desamores?

¿Miles de millones de años
soportando mis repeticiones
oyendo mi nombre y apellidos,
respondiendo «yo soy»,
y acudiendo al dentista?

¿Miles de millones de años
sin poder escuchar
el tañido de las campanas
doblando por mi muerte?

«¿Amapola y memoria?»
Desde luego que no:
amapola y olvido.

PROFECÍA

Aunque parezca ya llegado
el reposo
de los errantes por los mundos
redondos.

Aunque parezca ya llegado
el reposo
sobre las antiguas piedras
redivivas,
aunque tal parezca
es sólo una apariencia
ilusoria,
una banal y huera
superchería
de la Historia,
pues escrito está
que solo el reposo
de los eternos errantes
por los mundos
tendrá lugar
cuando el nuevo Salvador
regrese
de sus muertes repetidas.

Y el mesías redivivo
entre las viejas piedras
no ha sido visto todavía
a no ser que tomara
la trucada apariencia
de una víctima más
entre los millones y millones
de victimas
de los millones y millones
de mesías.

DETRÁS

«Questi non hanno speranza di morte»
DANTE
Infierno, Canto tercero

¿Quién? ¿Dónde?

Todos. De cualquier lugar:
de debajo de la nieve,
del fondo de algún mar,
de las cenizas en el viento.

Cuando suenen las trompetas,
tú serás única
en seguir recostada sobre tus huesos,
desaparecida del encima.

Los otros, embadurnados de nuevo
por un tiempo sin red,
rodeados de hermanos
en el ojo trasero
de la vida eterna,
estarán condenados a vagar
sin pájaro tardío
y sin el merecido premio
de encontrarte detrás.

AUSENCIAS

Entre todos los libros
que nunca leí
existirá uno
que esperaría
que recorriera
sus letras.

Entre todas los mujeres
a las que nunca miré
existirá una
que me descubriría su rostro.

Entre todos los árboles
que no me dieron sombra
habrá uno en cuyo tronco
mi nombre estaría grabado.

Entre todos los fuegos
que jamás prendí
uno de ellos
me convertirá en cenizas.

RESURRECCIONES

Entre dos árboles
malignamente secos,
un tercer arbolito
resucitó
de entre la nieve.

Y, abril tras abril,
se repite el ciclo
de la renovación
del dios nuevito
un año más.

Hasta que llega
el abril más cruel
de todos los abriles
en que resucitan
los dos ladrones
y el seco dios
no se renueva
nunca más.

RESPETOS

Debes respetar padre y madre
arrojados al mundo
para que al mundo te arrojasen.

Debes respetar a tus dioses
inventados
para que te inventaran.

Debes respetar tus palomas
que te devorarán
los hígados.

Debes respetar a tus hijos
que te imitarán
hasta odiarte.

Debes respetar a tu prójimo
y a su matadero
al aire libre.

Debes respetar a tu ángel
que te guardará
de tu propio cuchillo.

Debes respetar tus amores
disfrazados de amores
eternos.

Debes respetar a tu cuerpo
que te fue confiado
hasta la muerte.

Y debes respetar a tu muerte
que te redimirá
de tu padre,
de tu madre,
de tus dioses,
de tus palomas,
de tus hijos,
de tu prójimo,
de tu ángel,

de tus amores,
de tu cuerpo
y de tu muerte.

ZUMBIDOS

El zumbido del verbo
te impedía dormir
y, aun dormido,
el zumbido del sueño
te hacía permanecer
como despierto.

¿Lograrás el reposo
en el más largo sueño
entre el zumbido
de los muertos en torno
y el zumbido
de la eternidad
entre los huesos?

HIJOS

Amor entre padres
e hijos:
mero trapicheo
de tenderos,
alguien que pide a otro
que, a cambio
de concederle
pataleante vida,
cargue con su cuerpo
de premuerto
y lo lleve a cuestas
a la montaña
de los huesos,
en lugar de dejarlo
consumirse lento
y deshijado,
cabe un perrucho,
que devorará sus restos,
y un trozo de cristal
siempre encendido.

SACRIFICIO

Sacrificio:
otro cambalache de tenderos
entre dios y los hombres,
estos le ofrecen a Aquél
lo mejor que tienen,
posiblemente nada,
Aquél devuelve el Don,
envuelto en papel de regalo,
de dos muertes
por el precio de una.

RANAS

Fulge todavía
el redondo horno
de fuego nuclear
y tiñe las montañas
de un cobre con ceniza.

Todo allá es centelleante
desorden
y la estrella cuece
y se consume
en sus propias lumbres
hasta que se convierta,
definitivamente,
en oscuro cadáver.

Acá, entretanto,
vive su crepúsculo,
iluminado en préstamo,
un charquito rodeado
de amarillentas hierbas
y, en su pringoso centro,
unas cuantas ranas
tercamente
croan y se creen
eternas.

ESPEJOS

Él (o ella) se asoman
cada mañana de su vida
al espejo de su cuarto de baño
y en el fondo del carcomido cristal
aparece el cadáver del hoy
que encierra en su interior
(como encierra cada muñeca en el suyo
otra muñeca en la serie de muñecas)
la sucesión de los cadáveres
de todos los ayeres.

Y en el día posterior
al día postrero
cuando ella (o él) se asomen
al espejo del dormitorio mortuorio
solo podrán contemplar
estirado en el lecho
el cadáver resumen,
rodeado de herederos
miradores de espejos.

ISLA

I

Lo único que el único sobreviviente
rescató de los restos del naufragio
fue una pluma, un tintero,
un cuaderno mojado
(que puso a secar
bajo el sol
de la isla desierta)
y una caja de botellas vacías.

Cada mañana llenaba
una hoja ya seca del cuaderno
con patas de insectos
(letras habituales
del supuesto lenguaje
de la isla repleta
de monos)
y después de introducirla
en uno de los ataúdes de cristal
la arrojaba a las olas inciertas
de la posteridad.

II

El Gran Tonto del Mundo
se embarca
en el *Felicity*
y acaba naufragando.

Del resto
del navío averiado
sobresalva los pecios
de un lápiz y un cuaderno
mojados
y, después de secarlos
a la luz cómplice
del sol,
escribe un poemario
todo él titulado
El silencio de enmedio.

III

Un día entre los días,
martes, jueves o sábado,
el Tonto de la Isla
descubre una huella,
no sabe si de mono
o de hombre,
en la arena.
Pero, por si acaso,
envía su poemario
a que sea descifrado
por los hollantes:
sean hombres,
sean monos,
sean nadies.

NADIES

Estamos hechos
para que no solamente
yo sea un otro
que me continúa,
y aún me abre,
sino, también,
para que un otro
sea yo:
cada cual con su nadie,
aunque cada nadie
sea el otro de nadie.

NECROAMOR

«Amor constante más allá de la muerte»
QUEVEDO

Habían decidido
acabar al tiempo
con los tiempos
de ambos,
pero el veneno
fue más diligente
con él (o con ella)
y cuando ella (o él)
se inclinó para besar
el cadaverito ajeno
encontró que los labios
del otro (o de la otra)
se encontraban
deliciosamente yertos.

AMALGAMA

Decidieron formar
un conjunto amoroso
en forma de emparejados
hasta la frontera
de la muerte.

Ello dio lugar
a la creación
de un híbrido extraño
en forma de dos víctimas
y de dos verdugos
unidos tiernamente
de por vida.

ELLA

Los celebrantes,
en blanco y negro,
llevan líquidos
de todos los colores
sobre bandejas plateadas
y, sin embargo,
todos permanecen
inmóviles.

Existe un piano
de abierto color
sosteniendo en su espalda
una lámpara
con pantalla roja
y, sin embargo,
hace silencio.

La dama del rincón
lleva un sombrero
como un cestillo
de hojas de ayer
y, sin embargo,
es siempre.

Afuera llueve
y entra una muchacha
con sonrisa mojada
y, sin embargo,
seca.

Todo el cuadro
jamás debiera
colgarse en la pared
y, sin embargo,
ella lleva
un vestido
color hueso.

POTLATCH

El Supremo Dadivoso
(compinchado con el Buen Papá
y la Buena Mamá)
decidieron hacerme
un preciado obsequio
por mi cero aniversario.

El don del Buen Dios
(y de Papá y de Mamá)
consistía en un vivencia
recién estrenada,
envuelta en multicolorido
papel de regalo,
y uno, al recibirla,
tan pequeñajo y todo,
se sentía obligado
a devolver la Gran Atención
en la forma debida
para no quedar
como un desatento
maleducadito.

Me ayudó al cumplimiento
de la Ley del Cambio
el hecho de traerme
debajo de un bracito
un Buen Pan
recién horneado
y, debajo del otro,
una Mala Muerte
cortada a la exacta
medida de la existencia
que me habían
proporcionado.

A su debido tiempo
habré de devolver
don por don
a Dios, a Papá y a Mamá
y quedarme en mi paz
entregándoles,

a cambio de la Vida
(más suya que mía)
mi Pan y mi Muerte.

ADDENDA

Lo peor de lo malo
es si el Buen Dios
se sintiera obligado,
a su vez, por la Ley
y, a cambio de mi muerte,
decidiera otorgarme
un Eterno Retorno.

CHOQUES

Los héroes
de la tragedia dura
estrellaban su libertad
contra los dioses.

Los héroes
de la tragedia fofa
estamparon su libertad
contra los hombres.

Detrás no quedará,
para darse de bruces
contra algo
diferente a la nada,
ni dioses
ni héroes,
ni hombres,
ni tragedia,
ni libertad
tampoco.

TRADICIÓN

El cadáver del padre
permanecía
tercamente vivo,
agarrado como una arrugada
y arruinada garrapata,
al cadáver del hijo.

MODERNIDAD

De vez en vez
se abría la tumba
del último emperador
y hasta la sacra carroña
bajaban a depositar
sus huevas nuevitas
una moderna nube
de moscas de cristal.

CUENTO

Ese reloj de cuco,
con un pájaro preparado
e interno
que se asoma para repetir
sus horas contadas y cantadas
y que se imagina
que ese cuento
que se saca
de adentro
es el tiempo.

VIGILIA

Sólo pudo dormirse
tras escuchar el ruido de la lluvia
en los cristales
y, al despertar, estaba hundido
en el fondo de la muerte,
anegado por el agua negada
en la vigilia.

IMPOSIBLES

En el arcano del amor
se esconde un afán de imposibles.

Por ello busca
el hermano a la hermana,
todo edipo a su madre,
el adúltero su libertad
y el nefando a su doble.

Pero lo perpetuo
fuerza lo posible,
y el amor fenece.

AUTORRETRATO

Autorretrato
del que no quiere
dejar fijo su legado
y lo escribe en el viento
con el fin de que nadie
pueda sentirse heredero
de lo aquí fijado.

MECANISMO

Qué importa que los otros
lean o dejen de leer
el simple mecanismo
de patas y más patas
de mosca,
del que tú te vales
para soportar los días
y los días
y no cortar la cuerda
que mantiene el telón
levantado.

AMOR

Naturalezas muertas
por doquier.

Una vasija rota
en la vitrina de un rincón
resguardada del polvo
y, en aquélla,
unas mujeres, circundándola,
lloran.

¡Desgraciado de aquel
al que nadie
deseó clavarle las uñas
en el rostro
o echarle vitriolo
entre los ojos!

RESIDUOS

Ni siquiera quedará de ti
un nombre y dos fechas
grabadas en una piedra plana.

Sólo serás ceniza
sin sentido
esparcida por el viento
hasta formar parte,
sólo sea en mínima porción,
de un rio, de un mar
o de una nieve.

Todo será en todo semejante
a que no te hubieran
obligado a nacer
y a que jamás
hubieses existido.

A no ser que
un poeta futuro
venga a elegirte
como mentor y acompañante
en un nuevo descenso
a los infiernos.

FLAUTAS

I

¡Vamos, niños, vamos...!

Abandonad la casa techada de ilusiones,
seguir la flauta que canta y os encanta
hasta el pantano con lluvia por encima.

En el vientre caliente de mama-teatro
erais dichosos como idiotuelos,
rellenos de transitorios pájaros
las cabecitas por nacer
y los ojos abiertos como platos
en el almíbar amniótico,
antes de ser otros para otros
cuando los otros seáis vosotros.

Id surgiendo, niñitos,
del acolchado útero interino,
fuera de la previda calentita
en el no teníais que viviros
la maldita y fría lluvia
de la vida.

Pero la flauta suena.

II

Tras sumergir a los niños
en el lago de la ciudad
y tras encerrar
a todas las mujeres
del barrio
en la iglesia
del cristo verde,
el flautista
convirtió su herramienta
en una pluma y dedicose
a escribir las memorias
de un desencantado encantador
de ratones.

CICLOS

Y dijo el rey nuevito:
«Sobre la tumba de mi padre,
el rey que, por fin, reventó,
estatuas y mármoles
una vez arrasados,
alzarase un urinario público
y, después de rotados
tiempos y memorias,
sobre las bellas ruinas
del evacuatorio
se erigirá
mi marmórea tumba
y sus estatuas».

ORACIÓN

La muerte de mañana
dánosla hoy
y perdónanos
los días futuros,
tristes, repetidos
y huecos de sentido.

Gracias te sean dadas
por ello,
mi dulce verdugo.

FLORES

Deja las flores
sin cortar,
deja la naturaleza
ordenada,
con el orden que tenían
al ser inventadas.

¿Pero no sería
más conforme
a su naturaleza
que las flores
prefirieran
convertirse
en una combinación
de colores
hecha para los ojos?

¿O, quizás,
agonizando
en un perfumado
silencio
entre una ventana
y un piano
apagados?

¿O, incluso,
constituyendo
ofrenda vegetal
para una tumba?

¿Qué mejor destino
que ese desorden
y ese sometimiento?

No hay mayor desamor
para unas hierbas
que el no ser
arrancadas.

TÉS

El único aprendizaje
válido en la vida,
es el aprender
a no vivir.

Que la taza de té
con cianuro
la tomes tal si fuera
una taza de té
con hojas de jazmín.

DEDICATORIA

En el estrecho lecho
reposan los amantes.

Él (o ella)
duerme en un lado
del lecho
y ella (o él),
en el otro,
permanece despierto
(o despierta)
y en su lado
del lecho,
pero fuera del lecho,
se encuentra
un silla
y, sobre la silla,
una mano estirada
que huye de la carne
tantas veces
despertada
y repetida.

Este poema
y este libro
de poemas
no están dedicados
a nadie,
este poema,
y este libro
de poemas
y este testamento
están dedicados
a una silla.

FELICIDAD

Feliz aquél
que se puede colgar
de un dios, de una tribu,
de un humo, de un amor,
del simple equipo
de la esquina,
o de cualquier otro
clavo ardiente.

Feliz por ignorar
que el único clavo
del que cabe colgarse
es el frio clavo
de la muerte.

FUGA

De todos los libros
que el poco tiempo
que me resta de danza
me impedirá leer
(pero que sigo,
tercamente,
adquiriendo)
De todos las sombras
enroscadas en cintas
(superpuestas
de manera que suben
desde el suelo al techo
de mi última casa)
De todos los lienzos
que jamás mancharé
(para colgarlos
en los muros
ya del todo cubiertos
de anteriores pinturas)
De todas las páginas
que podré emborronar
(sin que jamás ninguna
consiga escapar
de mi armarito
de los venenos)
de todos esos pasos
de mi huida hacia delante
solo existen dos formas
de poderse librar
de tantas y tantas
postreras y parásitas
excrecencias:
el cubo-la-basura
y la MUERTE.

EDADES

Juventud,
sabia edad
en la que se creen
los propios engaños.

Los viejos idiotas
que sólo creen
a más y mejor,
en E L L A,
LA GRAN DESENGAÑANTE.

SILENCIOS

Antes se encontraba
el silencio de antes,
en medio se hallaba
EL SILENCIO DE ENMEDIO.

Y el resto, ya se sabe.

(Muero)

CALOR

Todos los sabios respetuosos
con la conservación de lo creado
por un Dios, al que respetar
por el conjunto de su Obra,
llenaron de fórmulas los Libros
más o menos Sagrados,
para confirmar el dogma
de que el cero no existe
y que el humo, simplemente,
se trasforma.

Pero luego vino
el ignorante escoñador
con su garabato exponencial
de ene menos equis
de la tercera Ley
de la termodinámica
confirmadora matemática
de que un cachito de calor,
en cada temblor existencial,
se vuelve nada.

SUCESIONES

A un día sucede otro día,
a un dios otro dios,
y lo peor no es el silencio
de los ausentes,
sino el ruedo ruidoso
del presente.

Í N D I C E

Cadáveres	3
Nacimorir	4
Suicidio	5
Le dieu caché	6
Dama	7
Época	9
Baratijas	10
La especie humana	11
Querencias	13
Tramposo	14
Mula/astrejo	15
Máquina/dIOS	16
Duración	17
Profecía	18
Detrás	19
Ausencias	20
Resurrecciones	21
Respetos	22
Zumbidos	24
Hijos	25
Sacrificio	26
Ranas	27
Espejos	28
Isla	29
Nadies	32
Necroamor	33
Amalgama	34
Ella	35
Potlatch	36
Choques	38
Tradición	39
Modernidad	40
Cuento	41
Vigilia	42
Imposibles	43
Autorretrato	44
Mecanismo	45
Amor	46
Residuos	47
Flautas	48
Ciclos	50
Oración	51

Flores 52
Tés 53
Dedicatoria 54
Felicidad 55
Fuga 56
Edades 57
Silencios 58
Calor 59
Sucesiones 60

Índice 61

Notas y comentarios

Se ofrecen a continuación unas anotaciones mínimas, a fin de que la dificultad de algunas alusiones o citas no impida a ningún lector el acceso al poema, tratando en todo caso de no agotar todas las posibilidades del juego propuesto por Riaza, dejando cierto campo para los descubrimientos y orientaciones de lectura de cada quien que abra (o deje correr por la pantalla) estas páginas.

LE DIEU CACHÉ

El ya clásico ensayo de Lucien Goldmenn (*Le dieu Caché. Étude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959) actualizó la idea latina del *deus absconditus* para representar la ausencia de la divinidad, porque esta se esconde a la mirada humana, «el dios que huye / de sus criaturas» en el poema, lo que provoca una actitud de desengaño y angustia.

ÉPOCA

El poema se inicia con el célebre aserto nietzschiano «Dios ha muerto», que en el pensador deja paso a la salutación a la llegada del «superhombre» (en *La gaya ciencia* y *Así habló Zaratustra*). En este caso Riaza une la imagen a la evocación de otra cita del pensador alemán, «Yo solo creería en un dios que supiera bailar». Nietzsche aparece también en el título y la dedicatoria de la composición de *Poemas para Ella* «El origen de la tragedia» (en anexo).

La Maga es, por antonomasia, Circe, designación con la que normalmente el autor se refiere a la televisión, por su poder de encantar y embrutecer, tal como el personaje homérico hiciera con los compañeros de Ulises, convertidos en cerdos, en *La Odisea*.

«Mi reino por un pinchazo» traslada al ámbito de las drogas (la heroína) la proverbial frase de Ricardo III en la batalla de Bosworth, durante la Guerra de las Dos Rosas, que Shakespeare recoge en la obra epónima.

«Los amados / por detrás» pudiera ser una alusión a las prácticas homosexuales, que pocos años antes se habían vinculado, junto al intercambio de jeringuillas entre los drogadictos, con la transmisión del SIDA, la pandemia que sacudió al mundo a finales del siglo XX. Con ella Riaza completaría una tríada de plagas propias de la «época» contemporánea, en la que contribuirían a intensificar su aura crepuscular.

«Los nuevos bárbaros» se afirman como noción de moda a finales del siglo XX a partir de la película italiana de ciencia-ficción postapocalíptica *I nuovi barbari* (1983) en una puesta al día de la imagen de las hordas que acabaron con el imperio romano. De la popularización del concepto en un momento de crisis puede dar idea el que dos miembros de los Rolling Stones, Ron Wood y Keith Richards, formaran una banda paralela con el nombre de The New Barbarians (1979-1980). Nuestro autor sustituye toda esa épica por la imagen, «cadáveres mojados», que evoca que los llegados a las playas de Europa en los inicios del siglo XXI son inmigrantes ahogados.

La especie humana

En la segunda estrofa Riaza recoge una imagen procedente del *Génesis* (la muerte de Abel por Caín con una quijada de burro) filtrada por su relectura a cargo de Stanley Kubrick en la secuencia inicial de su celebrada película *2001: A Space Odyssey* (1968), cuando un simio mata a otro con un trozo de hueso, representando la violencia sobre la que se funda la civilización. El carácter sacrificial de estos momentos míticos conecta con el pensamiento de René Girard en obras como *La violence et le sacré* (1972) o *Le bouc émisaire* (1982); ideas de esta procedencia (el chivo expiatorio, el deseo mimético...) tuvieron gran influencia en Riaza a partir de los años

90, con piezas teatrales que la desarrollan (*Mazurka*, *Retrato de niño muerto*...) y con frecuentes menciones al filósofo en sus declaraciones y ensayos.

En la relación anafórica que ocupa gran parte de la tercera estrofa resuenan ecos borgeanos tanto en las imágenes evocadas como en el carácter de enumeración caótica. Aquiles y la tortuga son los protagonistas de la conocida paradoja de Zenón de Elea, que apoyándose en un silogismo sofístico concluye que, por mucho que corra, el héroe de los pies ligeros (según el epíteto épico homérico) nunca podrá alcanzar a la tortuga, emblema de la lentitud. Borges la retoma, entre otros textos, en «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga», recogido en el volumen *Discusión* (1932); vuelve a aparecer en *Otras inquisiciones* (1952).

El «corneta Rilke» alude a la composición del poeta Rainer María Rilke dedicada a la figura de su padre traducida como *El corneta* o *Canción del amor y de la muerte del corneta Cristóbal Rilke*, que concluye justamente con imágenes de muerte.

La interrogación sobre la (im)posibilidad de la escritura retoma la afirmación de Theodor W. Adorno «Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie y eso afecta también a la conciencia y explica por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía», en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (1951). Günter Grass retomará la idea en *Escribir después de Auschwitz. Discurso de la pérdida* (1980), entre otros ecos y respuestas a la propuesta del pensador de la escuela de Frankfurt.

TRAMPOSO

Para mostrar la arbitrariedad de los considerados designios divinos (ya sea el mandato de Yahvé, ya sea la ἀνάγκή, el *fatum* o destino trágico manifestado en el oráculo) el poema hermana el mito judeocristiano del sacrificio no cumplido de Isaac por su padre Abraham, como prueba para asegurar la alianza del dios con el pueblo judío, y la muerte de Layo a manos de su hijo Edipo sin que se reconocieran entre sí. Junto al ya citado esquema sacrificial, presente en otros textos de Riaza, conviene tener en cuenta que el poeta es autor de seis versiones teatrales del mito edípico y sus realizaciones trágicas por Sófocles y Séneca: *Las jaulas* (1969; ed. 2024), *Antígona... ¡cerda!* (1982), *Las máscaras* (1990; ed. 1997), *La malhuele o Más máscaras* (sin fecha, inédita), *Los Edipos o ese maldito hedor* (1991), *Edipo café* (1991, inédita aún).

DURACIÓN

«Amapola y memoria» es la traducción del título del segundo libro de poesía de Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis* (1952), citado en el epígrafe del poema.

DETRÁS

En correspondencia con la cita de la parte infernal del poema de Dante, la mención de las «trompetas» evoca en el poema lo narrado en el relato bíblico del *Apocalipsis*.

AUSENCIAS

La estructura de anafórica repetición del poema se construye a modo de ecos invertidos del dístico «Le régret d'Héraclite» (*El hacedor*, 1960) de Jorge Luis Borges: «Yo, que tantos hombres he sido, / no he sido nunca aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach». Riaza lo toma como epígrafe de «Abrazos» de *Poemas para Nadie* (en anexo), además de reescribir alguno de sus elementos en el texto.

RESURRECCIONES

Se relacionan de manera evidente dos imágenes arraigadas en el mismo fondo. De un lado, la primera estrofa recrea la la crucifixión de Jesús en el Gólgota, entre los ladrones Dimas y Gestas, antes de resucitar. La estrofa final, de otro lado, reaviva a partir de la evocación de «el abril más cruel» el poema de T.S. Eliot «El entierro de los muertos» («The Burial of the Dead», primera parte de *The Wasted Land*), cuyo primer verso («April is the cruelest month») se ha

convertido en proverbial. En la estrofa central Riaza recoge una de sus imágenes-concepto más reiteradas desde su ciclo de teatro sobre el poder, el ciclo de la repetición ceremonial como forma de perpetuación a través de los juegos con la muerte más o menos fingida.

RESPETOS

El poema se estructura sobre el esquema reiterativo de los mandamientos del catecismo católico como actualización de las tablas de la ley mosaica, con una repetición anafórica que desemboca en el mandato final y su recolección de los elementos antes diseminados y su contrafaz paradójica. En cada uno de los deberes se transparenta un juego de alteración, con distintos procedimientos retóricos basados en la inversión de elementos o la distorsión de fórmulas conocidas o acuñadas en forma de refrán. A modo de ejemplo, la sustitución de cuervos por palomas y de los ojos por los hígados subvierte y pervierte el conocido refrán, para plasmar en la simbología animal la alteración de valores y principios repetida en cada estrofa.

NECROAMOR

Junto a un epígrafe de Quevedo (o de su primer editor, el humanista González de Salas), fosilizado por el uso repetitivo que llega a desemantizarlo, la versión riacesca de la dualidad *eros/thanatos* se completa con un núcleo argumental de unos amores trágicos también convertidos en tópicos, donde la formulación shakespereana de *Romeo and Juliet* alcanza la forma de la sublimidad.

POTLATCH

Es un concepto del dialecto chinook (propio de los pueblos indígenas del norte de la costa del Pacífico de los actuales Estados Unidos y el sur de Canadá) relacionado con una ceremonia en que se activa la noción del don. El significado de la palabra es «dar, regalar», y el ritual se articula en torno al festín competitivo, La matriz ceremonial del banquete se actualiza en la donación o la destrucción de bienes valiosos como signo de poder y forma de ostentación. El poema lo emplea como referente para proceder al desmontaje de las teorías teológicas que buscan argumentar el sometimiento a la divinidad (o a los padres) al representarla como dadora de vida.

TRADICIÓN y **MODERNIDAD**

Los dos poemas evidencian una relación de diálogo que convierte la antítesis en identidad, justamente a partir del mecanismo de repetición denunciado en el teatro riacesco por convertirse en una forma de continuidad (paradigmáticamente practicada por los detentadores del poder) que niega la historia y la vida. Ambos textos, en su brevedad, despliegan imágenes muy cultivadas por Riaza y que tienen en el Escorial filipino (con su panteón, sus simetrías con el hasta hace un año llamado Valle de los Caídos y, en el plano más personal, la cercanía a una segunda residencia familiar) un verdadero emblema, que aparece, por ejemplo, en la pieza teatral que antes de titularse *Los perros* llevó el rótulo de *Los huevos de la moscarda*, después de que este sustituyera al original *Retablo barroco restaurado sobre el modelo de diversos «Don Carlos»*. Este rótulo alude a la clave argumental del conflicto entre Felipe II y su hijo, muerto en el encierro del palacio-templo; el segundo título, intertexto de «Modernidad», fija una imagen relacionada con la putrefacción y la reproduccción; y la denominación definitiva eleva la simbología a un plano más general. Entre otros ecos presentes en la escritura de Riaza, este diálogo dentro de su producción revela lo característico de la imagen.

AMOR

La imagen del vitriolo arrojado a los ojos se ha consagrado entre la tipología de acciones agresivas y violencias, en no pocos casos vinculada a un protagonismo femenino, en parte por no requerir fortaleza física y en parte por estar relacionado con un carácter pasional. Su presencia en textos de intensa fuerza poética se constata en la repetida aparición en los versos de Antonio

Martínez Sarrión[1]. Aunque catorce años más joven que Riaza, su inclusión entre los novísimos de Castellet sitúa el inicio de su trayectoria creativa en sincronía (y sintonía) con la de nuestro autor.

RESIDUOS

La «ceniza / sin sentido» invierte la afirmación del penúltimo endecasílabo del soneto quevediano que Riaza cita para epígrafe de «Necroamor». Con ello para apunta a la consunción más absoluta, plasmada en la Nada a la que todo el poemario ronda continuamente.

Como una excepción, menos que como una salida, y con mucho de paradójico aparece la referencia a la posible aparición de alguien que retome y recree versos como estos mismos en que se da cuenta de ello. En la plasmación de la posibilidad se retoman textos tan celebrados como la *Carta a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke o el poema de Luis Cernuda «A un poeta futuro». En un nuevo juego de inversión, en este caso de roles, es ese poeta futuro que se intuye joven el que sustituye al maestro Virgilio como guía de Dante en su camino por el infierno y el purgatorio.

ORACIÓN

El hipotexto del poema y el que le otorga su particular vibración es la oración católica del «Padrenuestro», de manera más específica la que se inculcaba en la memoria antes de su última revisión estilística. La forma arcaizante «dánosla» es el más evidente punto de conexión entre los textos.

DEDICATORIA

De nuevo es una creación riacesca la que sirve de hipotexto para un poema, y nuevamente dicha creación se revela como recreación intertextual de un texto canónico. El elemento en común es la imagen de una vigilia o un despertar. La contraposición de los dos ocupantes de la cama es clave en «Metamorfoseja», versión y título definitivo de lo que antes había sido «Un ratonil relato», fijados en la edición de *Unos Kuantos Kuentos Kontados por un Kretino (el idiota de Luis Riaza)* (2016); el título ya remite al relato de Kafka, que es el sustrato último (si no es que este remonta a Ovidio). El comienzo del cuento riacesco evidencia la continuidad:

METAMORFOSEJA

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen
Träumen erwachte, fand er sich in seinem
Bett zu inem ungeheueren Ungeziefer verwandelt

Franz Kafka, *Die Verwandlung*

> Aquella mañana, tras un sueño intranquilo, me encontré convertido en bicho raro. Me hallaba, justamente, en el lado derecho de la cama, ancha sólo en la medida en que no alejara demasiado unos cuerpos de otros, todos reposantes en ella, hasta el punto de que no hubiera pereza para emprender el viaje de la aproximación. Dicho lado derecho debería ser considerado de tal modo teniendo en cuenta no el punto de vista desde el exterior de la cama, al otro lado del piecero, sino el de los acostados en ella, siempre y cuando que la cabeza de estos últimos estuviera situada lo más cerca posible del cabecero. Si se quiere conocer con más detalles mi exacta situación, he de decir que me encontraba en un lugar intermedio, casi equidistante del lado izquierdo de la cama, que ocupaba Dama, y de la silla situada a la derecha de la cama, siempre según la convención espacial ya señalada, silla en la que yo, antes de ser metamorfoseado, acostado del derecho, al extender la mano derecha más allá del borde derecho del lecho, podía reposarla sin que tuviera que colgar, privada de todo sostén, en el vacío existente entre el borde derecho del lecho y el sitio que hubiera ocupado la silla.

[1] Véase Héctor Acebo Bello, *La metáfora en la poesía de Antonio Martínez Sarrión*, tesis doctoral en la Universidad Complutense, 2018 < https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/18333c38-09a7-4413-b888-3232339c6000/content>.

FUGA

En la enumeración de actividades, que de nuevo (como en el poema «Ausencias») se estructura sobre un patrón con base en la acuñación borgeana, Riaza ordena el doble plano de sus actividades personales en esos años y en los que siguieron hasta su fallecimiento. Los dos primeros, la lectura y el visionado de películas en casa (primero en cintas de DVD, más tarde en formato de CD), parecen mostrar como nexo un carácter pasivo de recepción; sin embargo, en el proceso creativo de Riaza, se trata, es sabido, de la primera fase de lo que se concibe desde el origen de identidad como un mecanismo de reescritura, basado en la metabolización del legado cultural metonímicamente representado por los libros y las películas. En un correlato (con estructura en quiasmo: libros-películas / cuadros-libros), el segundo par se distingue por un carácter que se presume más activo, tanto al practicar la pintura como al escribir. Que en los «lienzos» se perciba con mayor nitidez que se trata de versiones y de *collages*, no ha de ocultar, sino servir de llamada de atención del grado en que su escritura se identifica con estos procedimientos. En el poema todo lo que puede haber de declaración personal y aun de metapoética queda reducido a la nada en los dos versos conclusivos.

CALOR

En este poema, que aparece a manera de coda tras el que en uno de los estadios redaccionales ocupaba la posición de cierre, con las referencias a la muerte y el silencio, se actualiza en clave postmoderna la tradición dialéctica entre fe y conocimiento, con sus implicaciones en la actitud humana de aceptación, conformidad y consuelo. En el período de la alta modernidad la crisis derivada de la pérdida de fe y su asunción de un orden divino como rector de la realidad, pudo salvarse a partir de una nueva convicción, la que se tenía en la capacidad del conocimiento humano y en el poder de la ciencia para explicar el mundo y transformarlo después. La crisis del paradigma ilustrado, que tuvo en el campo científico el paradigma de la teoría de la relatividad de Einstein, devolvió a una condición de incertidumbre, donde las leyes de lo que dan cuenta es de paradojas irresolubles.

El texto lo plasma al citar explícitamente la tercera de las leyes de la termodinámica. De su formulación en el postulado de Walther Nernst reverberan en los versos la imagen de la entropía o lo inconcebible del cero absoluto[2], sobre todo en lo que supone su despliegue en la segunda estrofa en contraposición a lo que en la primera parte se presenta como el desplazamiento desde los dogmas autoritarios y fideístas a los que mantienen bajo su esotérica demostrabilidad un mismo carácter de explicación de lo visible y lo invisible. La continuidad se rompe por la irrupción de quien, más que un sabio con respuestas, es un «ignorante escoñador». El resultado de su intervención es el retorno a una incertidumbre teñida ahora de un existencialismo heideggeriano, con su mezcla de angustia, «temblor» e, implícitamente, temor. No podía acabar de otro modo el texto que con la «nada».

[2] Obviamente, Riaza no está tomando la referencia en sus estrictos valores científicos ni en precisiones como la de que, estrictamente, el postulado de Nernst no es una ley en todo su sentido; su presencia en el imaginario del poema importa por sus efectos en la imaginación de un lector profano en la ciencia y abierto a la propuesta poética.

ANEXOS

ÍNDICES DE LOS POEMARIOS

Poemas para Ella (1999)

Cadáveres
Nacimorir
Suicidio
Dama
Época
Baratijas
Querencias
Tramposo
Duración
Profecía
Detrás
Ausencias
Resurrecciones
Respetos
Zumbidos
Hijos
Ranas
Espejos
Isla
Nadies
Necroamor
Amalgama
Ella
Potlatch
Choques
Tradición
Modernidad
Cuento
Vigilia
Imposibles
Autorretrato
Mecanismo
Amor
Residuos
Flautas
Ciclos
Oración
Flores
Tés
Dedicatoria
Felicidad
Edades

Poemas para Ella (2003)

Cadáveres
Canto al silencio
Nacimorir
Suicidio
Baratijas
Tramposo
Profecía
Liberación
Trasmundo
El origen de la tragedia
Canto póstumo para una muchacha sin rostro
Ausencias
Resurrecciones
Respetos
Zumbidos
Hijos
Generaciones
Ranas
Espejos
Isla
Edades

Poemas para Nadie
Cadáveres
Silencios
Nacimorir
Suicidio
Época
Baratijas
Querencia
Tramposo
Duración
Abrazos
Profecía
Liberación
Trasmundo
Detrás
Ausencias
Resurrecciones
Respetos
Zumbidos
Hijos
Generaciones
Ranas
Espejos
Isla
Nadies
Edades
Ella
Potlatch
Choques
Revés
Tradición
Modernidad
Cuento
Vigilia
Palabras
Imposibles
Autorretrato
Llamas
Mecanismo
Nacimiento
Merienda
Amor
Residuos
Vertientes
Flautas
Ciclos
Oración
Flores
Dedicatoria

Veinte poemas prepóstumos

Residuos
Amor
Poeta
Canto al silencio
Bola
Libros
Nacimorir
Sucesiones
Nueva danza de la muerte
Herederos
Baratijas
Tramposo
Profecía
Liberación
Trasmundo
El origen de la tragedia
Canto póstumo a una muchacha sin rostro
Ausencias
Resurrecciones
Respetos

Poemas para Nadie y *El silencio de enmedio*: variaciones

SILENCIO

Añade	*Le dieu caché*
	La especie humana
	Mula/Astrejo
	Máquina/Dios
	Sacrificio
	Fuga
	Silencios
	Calor
Pierde (respecto a *Nadie*)	Silencio
	Abrazos
	Liberación
	Trasmundo
	Generaciones
	Revés
	Palabras
	Llamas
	Nacimiento
	Merienda
	Vertientes
Recupera (no incluidos en *Nadie*)	Dama
	Necroamor
	Amalgama
	Tés
	Felicidad
	Edades
	Sucesiones (*Prepóstumos*)

Silencio recoge todos los poemas de *Ella 1999*

Índice compartido (*Nadie* y *Silencio*)

Cadáveres
Nacimorir
Suicidio
Época
Baratija
Querencias
Tramposo
Duración
Profecía
Detrás
Ausencias
Resurrecciones
Respetos
Zumbidos
Hijos
Ranas
Espejos
Isla
Nadies
Ella
Potlatch
Choques
Tradición
Modernidad
Cuento
Vigilia
Imposibles
Autorretrato
Mecanismo
Amor
Residuos
Flauta
Ciclos
Oración
Flores
Dedicatoria

Poemas no incluidos en *El silencio de enmedio*

Poemas para Nadie

(poemas que no pasan a *El silencio de enmedio*)

SILENCIOS[3]

«Los músicos estaban muertos y tocaban
la música del silencio»
JOHN BERGER

I

Una sala de conciertos
o, tal vez, una plaza de lidia,
con los que esperan,
alrededor sentados,
vestidos como gritos.

Luego entraban
los del blanco y negro,
clavaban violines y violas
a sus cuellos
y, a sus labios,
flautas y flautines.

Luego entra
el director de orquesta:
sus brazos alargados
por la fina batuta
y sus cabellos
como serpientes lacias
que silban.

Pero nada suena.
Toda la música
era de silencio.

II

Ese silencio era
como el silencio de detrás

[3] Es una redacción completamente distinta a la del poema con el mismo título en *El silencio de enmedio*. El título es diferente, pero el resto de la composición es idéntico al de la titulada «Canto al silencio» en *Poemas para Ella* (2003).

que dijera
aquel príncipe:
ni dioses vengadores,
ni paraísos merecidos,
ni transubstanciaciones
hasta devenir águila,
hormiga, habitante
de lejana galaxia
o cualquier otro ruido
viviente.

III

También pudo haber sido
aquel silencio
como un viento delgado
columpiándose
entre los alerces
y los arces,
o el arroyo repitiendo
su agua
o la lluvia en la noche
cuando el que escucha
se convierte en aire,
en agua, en lluvia,
y no oye.

IV

Pero la mejor manera
de cantar al silencio
es callarse,
al igual que se callan
los muertos.

ABRAZOS

«Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach»
BORGES
«Le régret de Parménides»[4]

I

Al llegar al círculo
de los sustituidores
il mio dottore
me mostró una sombra
encadenada a un cuaderno
sobre un pila de cuadernos,
y mi doctor me dijo:
«De todos los hombres
que esa sombra ha sido
ninguna fue el hombre
en cuyos brazos
se hubiera estremecido
Matilde Urbach».

Descendimos
mi doctor y yo
hasta el círculo
de los que eternamente
se bañaban
en la misma carne,
y mi guía mostrome
una furiosa sombra
que cabalgaba desnuda
sobre otra sombra.
Esa doliente sombra
de la parte de encima,
dijome *il mio dottore*,
fue la de aquel
que, de todos los hombres

[4] Conservo el cambio en el título de la composición de Borges (véase la nota al poema «Ausencias»), al no poder determinar si fue un involuntario error de memoria de Riaza o una intencionada manipulación del título original de Borges, «Le régret d'Héraclite», para recuperar algunos de los elementos de la alegoría del viaje de los fragmentos conservados del poema épico-didáctico de Parménides *Sobre la naturaleza*. El cambio sería coherente con la mención de «el extraño híbriso / heracliparménico» de los versos del «Pospoema».

que podía haber sido,
sólo fue la del hombre
en cuyos brazos
desfallecía,
una y otra vez,
Matilde Urbach.

Pospoema

Pero todo lo ya dicho
sucedía en los infiernos
de los incompletos,
pues en el paraíso
de los completados
se encontraba
el extraño híbrido
heracliparménico
del que, entre los
hombres que fuera,
se incluía aquel
en cuyos brazos
se estremeciera
Matilde Urbach
y, asimismo,
el que había tenido
entre sus brazos,
sin estremecerse,
a Matilde Urbach.

II

Yo, que tan pocos hombres he sido,
un día seré todos los hombres,
hechos un solo hombre,
que entre los descarnados brazos
de Ella
estremeciéronse.

LIBERACIÓN[5]

El caos antes del fuego,
pero, detrás del fuego,
de nuevo el caos.

El llamado Prometeo,
el tonto del lugar,
a los vacíos infernales
del antes y el después.

Y el Lugar, la Bola,
ya libre de la baba del tonto,
a sus erráticas andanzas
por los infiernos celestiales,
huyendo cual perra que llevara
atada al rabo
la encapsulada música
de las esferas.

[5] Incluido también en *Poemas para Ella* (2003) y *Veinte poemas prepóstumos.*

TRASMUNDO[6]

«Y, cuando nos toque morir, Dios tendrá piedad de nosotros,
viviremos una vida de gozo y belleza... Yo tengo fe»
CHEJOV
El tío Vania

La culminación
de la divina crueldad
podría consistir
en que, también después,
fuéramos forzados
a restregarnos
con los otros hermanos,
muertos, pero todavía
arrastrando su zafia ferocidad
más allá de la tumba.

La culminación
de la malquerencia del dios
pudiera consistir
en que nos fuera negado,
por los siglos de los siglos,
el abrazo supremo
con la verdadera Piedad,
el abrazo supremo
con la hermana NADA.

[6] Incluido también en *Poemas para Ella* (2003) y *Veinte poemas prepóstumos.*

GENERACIONES[7]

Hay tiempos y tiempos.

A veces los humanos
como bolas menguantes
ruedan cuesta abajo
hacia los abismos
de la historia,
y las nuevas generaciones,
en lumínica comparación
con sus antepasados,
resultan tan sólo
lúgubres pingajos
cada vez más oscuros.

Otras veces, los hijos
brillan por encima
de sus negros abuelos,
y el tiempo
sube en cuarto creciente
hacia la luna gorda
de la Historia.

[7] Incluido también en *Poemas para Ella* (2003).

REVÉS

Más allá
de la ventana abierta
la visión de un verde
revuelto con el envés
de unos árboles
y, por detrás,
el perro que aúlla
intuyendo, tal vez,
lo invisible
que cuelga de las ramas
del revés del revés
de la urdimbre.

PALABRAS

La nieve del lenguaje,
la amargura del azul,
la derecha de noviembre
y el azar del azahar:
meros antifaces de signos
sin rostro de mundo
por debajo,
corteza sin médula
y pájaro desnortado
en la nieve mortal
del lenguaje.

LLAMAS

I

Por la rendija
de la persiana
el alba filtra
una luz más.
Afuera, seguramente,
de nuevo llueve
una lluvia más.
El llamado poeta,
despierta en su cama
y fabrica en su mente
un poema más.
Ni siquiera enciende
la lámpara
sobre la mesilla
y deja el poema
sin estar agarrado
a las hojas
de un cuaderno más.

Así no necesita
rogar a un amigo
que queme el cuaderno
cuando sea reducido
a un silencio más.

II

Luchar y luchar
por un puesto en la basura
exterior
o preferir quedarse
en un rincón de la caverna
y pedir al amigo albacea
que convierta las sombras
del techo
en una póstuma
hoguera.

NACIMIENTO

Dicho se está
y mil veces repetido:
se nace para morir
y, cuando los amantes
se enlazan para vaciarse
de presente,
solo consiguen colocar
el futuro
de un cadáver lechal
en el feretrito
de su cuna.

MERIENDA

Triste acólito
de la única sacerdotisa,
de la verdadera encargada
de prolongar
los repetidos eslabones
del futuro rebaño.

La madre mantis
la que, después de absorber
en su entraña eternal
las gotejas de la contribución
del macho,
devora lo circunstancial
y se relame.

VERTIENTES

La subida tiene una enemiga
de quien siempre se temen
las trampas, empujones y celadas
capaces de arrojar
al escalador
a los abismos.

Mas, con todo, se alcanza
la desolada cima
y, en el descenso,
la insoslayable
marcha siempre muy cerca
del destrepador,
aunque, ahora,
el signo cambiado
de la compañera
la convierte
en firme amalgama
de amistad y muerte.

Poemas para Ella (2003)

(poemas que no pasan a *El silencio de enmedio*)

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA[8]

A Federico Nietzsche

Para proceder a la sustitución
de uno con alma por un inanimado
en todo sacrificio ensangrentado
de ningún chivo se tiene precisión.

Para la expiatoria operación
basta que un actor sea cobrado
y se le suba hasta un tablado
para degollarle con delectación.

Mediante tretas bien sencillas
con una simple lata de tomate,
única víctima a tener en cuenta,

y con una sangre de mentirijillas
al cambalache se dará remate:
para eso al teatro se le inventa.

[8] Incluido también en *Veinte poemas prepóstumos*.

CANTO PÓSTUMO
PARA UNA MUCHACHA SIN ROSTRO[9]

¿Quién? ¿Dónde?

Todos. De cualquier lugar:
de debajo de la nieve,
del fondo de algún mar,
de las cenizas en el viento.

Cuando suenen las trompetas
tú serás la única
que seguirás recostada sobre tus huesos,
desaparecida del encima.

Los otros, embadurnados de nuevo
por un tiempo sin red,
rodeados de hermanos
en el ojo del culo
de la vida eterna,
condenados a vagar
sin pájaro tardío
y sin el merecido premio
de encontrarte detrás.

[9] Incluido también en *Veinte poemas prepóstumos*

Veinte poemas prepóstumos

(poemas que no pasan a *El silencio de enmedio*)

POETA

El divino vate
se embriagaba
de palabras,
palabras
y palabras.

Hasta que la divina
criatura
fue encerrada
en una torre
cuadrada.

Las palabras,
como las otras drogas,
primero iluminan
y luego apagan.

BOLA

Lo primero no fue
lo primero que dice
el Libro Primero.

Antes de ser cada cosa
llamada por su nombre
el conjunto de cosas
sólo era una bola
comprimida y oscura.

Hasta que la bola estalló,
y la desparramada bestia
huyó despavorida
hacia las galaxias lejanísimas
como una perra
con una lata al rabo
llamada Verbo.

LIBROS

Años y años acudiste
a la cuesta donde nosotros
abandonados estábamos
y puestos en vil venta
por aquellos que, tal vez,
ni siquiera se molestaron
en abrirnos.

Años y años,
por todas las ciudades
que te fue dado conocer,
buscaste alguno de nosotros
que pudiera enseñarte,
en algún rincón
de alguna página,
el alimento celestial,
el secreto de por qué
tanto tránsito de años
y tanto viaje inútil.

En algún rincón
donde pudieras descubrir
lo que buscaba aquel
al inclinarse en el venero
del agua original,
al pasearse por la orilla
de un río,
descubrir el sabor
de la muerte y del amor
sentido por los moribundos
y por los amantes,
descubrir, corporalmente,
el resultado
de mezclar las perdices
con un poco de vino
o, simplemente, descubrir
quién era el asesino.

Pero tantos y tantos
de nosotros
llegaste a reunir,

que, por muchos años
que se te concedan todavía,
ni una mínima parte de nosotros
interrogar podrías.

Pero seguiste yendo
a la vieja cuesta
y a las viejas ciudades
para llevarnos a tu casa
y ponernos en hileras
y en hileras, como hormigas,
tantas y tantas.
que las hormigas ya te amenazaban
con desalojarte
del efímero refugio
de tu casa.

Acumulándonos
quizás con la esperanza
de que tus hijos
o los hijos de tus hijos
pudieran algún día
escudriñarnos,
esperando tontamente,
como tonto ignorante,
ya que tus hijos
y los hijos de tus hijos
preferirían
no descubrir
el último secreto,
sino tapárselo
con estampas
y con ruidos.

Y nuestro destino
desolado
sería retornar
a la eterna cuesta
de los libros
o, en todo caso,
convertirnos
en la mohosa covacha
de un trapero
hasta poder servir,

al fin, de algo:
de alimento terrenal
de cucarachas
y de ácaros.

NUEVA DANZA DE LA MUERTE

Trini-la-huesos
era llamada
la costurera
seria y callada
que allí cosía,
que allí bordaba,
medio aprendiza,
medio oficiala,
en el negocio
de doña Blasa.

Trini, mi Trini,
Trini-guadaña
–reló de arena,
sábana blanca–,
terrosa ella
y un tanto flaca.

Trini-esqueleta,
buena muchacha,
formal y seria
donde las haya,
de pendoneo
nunca se larga,
como lo hacen
cuando las cuadra
las modistillas
de doña Blasa.

Pero la Trini
la campanada
dio un sabadete,
fin de semana,
cuando la vieron,
muy repintada,
en aquel baile
de barriada
remeneando
todas las tabas.

Trini, mi Trini,

Trini-guadaña
–reló de arena,
sábana blanca–,
terrosa ella
y un tanto flaca.

Trini-la-muerte
ya no es honrada,
según pregonan
las lenguas malas:
el primerito
que tenga ganas
le mete mano
bajo la sábana,
y ella, de gusto,
se despatarra.

Trini, mi Trini,
Trini-guadaña
–reló de arena,
sábana blanca–,
terrosa ella
y un tanto flaca.

HEREDEROS

El judío de las barbas
tuvo toda la culpa
al rajar el melón
libertidario,
dándoselo a comer
al salvador del todo,
llamado proletario.

Pero los libres proletarios,
tras darse de bruces
contra la libertad,
perdieron su libertad
libertinaria
corriendo como locos
detrás del coche utilitario
y del tresillo
tapizado de plástico.

Luego, cada pareja
de proletario y proletaria
se continuaron en el tiempo
en base a nueva prole,
no mayor de uno o dos
neoproletaritos,
que no tardaron en dejar el Hogar,
ya liberados
de los proletarios propietarios.

En busca de nuevitas
libertades
que no dejaron
de encontrar:
libertad en la miseria,
libertad de los apartados
de la libertad,
libertad de los puestos al margen,
libertad de los entregados
a la única y miserable libertad
negadora última de toda libertad:
la libre libertad
de la muerte.

ÍNDICE

Poemas para Nadie

Silencios
Abrazos
Liberación
Trasmundo
Generaciones
Revés
Palabras
Llamas
Nacimiento
Merienda
Vertientes

Poemas para Ella (2003)

El origen de la tragedia
Canto póstumo para una muchacha sin rostro

Veinte poemas prepóstumos

Poeta
Bola
Libros
Nueva danza de la muerte
Herederos