



PENSAMIENTO NUMINAL

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

ARTÍCULO ORIGINAL

Los pájaros destinados al fuego: Contemplar la herida de Valeria Sandi Peña

The birds destined for fire: Contemplating the wound by Valeria Sandi Peña

Os pássaros destinados ao fogo: Contemplar a ferida de Valeria Sandi Peña

Víctor Hugo Quintanilla Coro¹

¹ Universidad Mayor de San Andrés Bolivia, <https://orcid.org/0000-0003-0746-3211>, victorhugoquintanilla@gmail.com

Recibido: 03/06/2026 Aceptado: 29/07/2026 Publicado: 12/08/2026

¿Qué se sabe del tema?

La crítica suele reducir el dolor poético a lo biográfico. Valeria Sandi Peña es una voz consolidada de la poesía boliviana. Su poemario *Contemplar la herida* (2026) ha sido reseñado por su capacidad para transformar el dolor en lenguaje sin caer en la confesión sentimental.

¿Qué aporta este estudio a lo conocido?

Este estudio demuestra que la herida en el poemario de Sandi Peña no es un mero tema biográfico, sino una categoría simbólica constitutiva del sujeto poético. Mediante un enfoque hermenéutico-interpretativo, el análisis identifica tres movimientos articulados —origen de la palabra, tránsitos por el viaje y el lenguaje, y transformación regenerativa— que revelan cómo la contemplación convierte la herida en un principio de inteligibilidad del mundo, integrando memoria, pérdida y esperanza en una experiencia de resignificación.

Resumen

Introducción: el artículo examina *Contemplar la herida* (2026), de Valeria Sandi Peña, desde una concepción de la herida que trasciende lo biográfico y se configura como principio de inteligibilidad de la experiencia poética. **Objetivo:** analizar cómo la contemplación de la herida organiza el imaginario del poemario y reconfigura la memoria, el tiempo, el espacio, el lenguaje y la identidad del sujeto poético. **Método:** se adopta un paradigma cualitativo y un enfoque hermenéutico-interpretativo; el corpus comprende la totalidad del poemario, abordado como unidad mediante lecturas integrales, identificación de recurrencias léxicas, metafóricas y simbólicas, agrupación en núcleos de sentido e interpretación dialógica desde categorías hermenéuticas, fenomenológicas y de la teoría de la recepción. **Resultados:** el análisis identifica tres movimientos articulados: la herida como origen de la palabra y de la memoria, sus tránsitos mediante el viaje, el desarraigo y el lenguaje, y la transformación del dolor en una fuerza regenerativa. **Conclusión:** la contemplación convierte la herida en una categoría simbólica constitutiva del sujeto y en un modo de comprender el mundo, donde memoria, pérdida y esperanza se integran en una experiencia de resignificación.

Palabras clave:

Herida, Contemplación, Memoria, Poesía boliviana, Resignación

Abstract

Introduction: the article examines *Contemplan la herida* (2026), by Bolivian poet Valeria Sandi Peña, from a conception of the wound that transcends the biographical and becomes a principle of intelligibility of poetic experience. **Objective:** to analyze how contemplation of the wound organizes the collection's poetic imaginary and reconfigures memory, time, space, language, and the identity of the poetic subject. **Method:** a qualitative paradigm and a hermeneutic-interpretive approach are adopted; the corpus comprises the entire collection, treated as a unit through comprehensive readings, identification of lexical, metaphorical, and symbolic recurrences, grouping into nuclei of meaning, and dialogical interpretation based on hermeneutic, phenomenological, and reception-theory categories. **Results:** the analysis identifies three articulated movements: the wound as the origin of language and memory, its passages through travel, uprooting, and language, and the transformation of pain into a regenerative force. **Conclusion:** contemplation turns the wound into a constitutive symbolic category of the subject and into a way of understanding the world, in which memory, loss, and hope are integrated through an experience of resignification.

Keywords:

Wound; Contemplation; Memory; Bolivian poetry; Resignification

Resumo

Introdução: o artigo examina *Contemplan la herida* (2026), da poeta boliviana Valeria Sandi Peña, a partir de uma concepção da ferida que transcende o biográfico e se constitui como princípio de inteligibilidade da experiência poética. **Objetivo:** analisar como a contemplação da ferida organiza o imaginário poético do livro e reconfigura a memória, o tempo, o espaço, a linguagem e a identidade do sujeito poético. **Método:** adota-se um paradigma qualitativo e uma abordagem hermenêutico-interpretativa; o corpus compreende a totalidade do livro, considerado como unidade, mediante leituras integrais, identificação de recorrências lexicais, metafóricas e simbólicas, agrupamento em núcleos de sentido e interpretação dialógica fundamentada em categorias hermenêuticas, fenomenológicas e da teoria da recepção. **Resultados:** a análise identifica três movimentos articulados: a ferida como origem da palavra e da memória, seus trânsitos por meio da viagem, do desenraizamento e da linguagem, e a transformação da dor em uma força regenerativa. **Conclusão:** a contemplação transforma a ferida em uma categoria simbólica constitutiva do sujeito e em um modo de compreender o mundo, no qual memória, perda e esperança se integram em uma experiência de resignificação.

Palavras-chave:

Ferida; Contemplação; Memória; Poesia boliviana; Resignificação

Introducción

Valeria Sandi Peña es una poeta boliviana nacida en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra el año 1991. Además de su trayectoria como escritora, ha participado en una serie de actividades culturales y de presentación y difusión de la poesía dentro y fuera de Bolivia, lo cual ha contribuido a consolidar su protagonismo en el proceso y panorama literario actual. Su producción poética muestra una continuidad temática y estilística que se inició con *Ambidiestros* (Sandi Peña & Terrazas, 2014), libro escrito en coautoría con el poeta boliviano Joaquín Terrazas. Continuó con *La luna lleva sal* (Sandi Peña, 2016, 2018), *Rincón de lluvia* (Sandi Peña, 2018) y *Raíz de Ceniza* (Sandi Peña, 2020) y *Sombra en la palabra* (Sandi Peña, 2023), entre otros títulos registrados en catálogos y perfiles literarios. Su obra se caracteriza por un tono íntimo, donde el yo poético transita entre la evocación, el desgarrar y la persistencia de las

experiencias de vida en la memoria.

En *Contemplan la herida* (Sandi Peña, 2026), la poética de Sandi alcanza un matiz filosófico que interesa estudiar desde el punto de vista del sentido que la herida tiene como leitmotiv poético. ¿De qué manera la contemplación de la herida se presenta como una categoría simbólica y hermenéutica que reorganiza el imaginario del sujeto poético? Importa responder a esta pregunta principalmente por las siguientes razones. Primero, interesa acceder al desarrollo interno del poemario y descubrir si el mismo implica sólo el tránsito de una serie de textos poéticos unos independientes de otros o si los mismos constituyen una unidad simbólica acerca del leitmotiv temático del poemario. Segundo, la crítica literaria no ha abordado con suficiencia la posibilidad de que la herida, en su dimensión metafísica y a través de la poesía, es un principio de inte-

ligibilidad del mundo y da lugar a una forma de comprensión, de conocimiento.

La crítica literaria se ha referido a la herida como motivo poético. No se trata, en verdad, de un interés nuevo. La tradición lírica en general no ha dejado de escribir sobre la marca del sufrimiento en el cuerpo. La crítica literaria más reciente se ha referido a ello de tres formas. Sergio Fernández Martínez, por ejemplo, ha propuesto un acercamiento fenomenológico a lo que denomina “motivo cicatricial”. Sitúa la herida en el cruce entre la superficie corporal y la significación. Su análisis de *Heridas de Jesús Aguado*, 5 cm (la cicatriu) de Mireia Vidal-Conte, *Alzar el duelo de Loreto Sesma* y *La sutura y la piel* de Miguel Ángel Ortiz Alberro, demuestra que la piel, aunque de diferentes formas estéticas, converge en una resignificación de la vulnerabilidad como experiencia de vida (Fernández Martínez, 2025, p. 114). El estudio recupera la noción deleuziana de la superficie como lugar del sentido y relaciona ello con los aportes de Didier Anzieu sobre el yo-piel. En este punto de vista, la sensibilidad táctil posee una estructura “bifaz y reversible”, lo cual hace de la epidermis sujeto y objeto de contacto al mismo tiempo.

Así, la vulnerabilidad ya no se remite a la laceración física, sino a la piel desnuda expuesta en grado máximo y constitutiva de toda relación con el otro (p. 119). Fernández Martínez concluye que los poemarios analizados contienen “una novedosa carga discursiva del motivo de la piel” (p. 122), que impulsa “una clara voluntad resignificativa: no solo de la piel, de la vulnerabilidad y del cuerpo herido, sino también de la identidad” (p. 124). Si bien se elucida las dimensiones corporales de la herida y su inscripción en la superficie, esta aproximación tiende a situar el análisis en el plano de la representación y de la metáfora visual. La herida aparece allí como la imagen que se contempla desde fuera, como una marca que se lee sobre la piel del texto. Ello no agota las posibilidades hermenéuticas del motivo.

En un sentido muy distinto, Manuel A. Broullón-Lozano ha examinado *La herida en la lengua* de Chantal Maillard desde la semiótica estructural. Esta posición desplaza el cuerpo hacia el lenguaje. La herida ya no es una marca corporal, sino un desgarramiento en el sistema de significación: “La expresión poética queda planteada como una otredad a la lógica del lenguaje mismo” (Broullón-Lozano, 2021, p. 257). La herida en la poesía de Maillard es también la del decir, la del logos que se quiebra ante lo innombrable. El estudio introduce también la figura del observador o contemplador: aquel que mira desde lejos y constituye al sujeto en su alteridad. Esto se asemeja a un desdoblamiento que permite al yo poético trascender el egoísmo del mí (p. 262). La estrategia del observador pone de relieve una intersubjetividad donde la herida del otro “arde” en la propia carne por identificación (p. 265). La herida se vuel-

ve, entonces, un problema de otredad y de lenguaje antes que de mera corporalidad.

En el ámbito hispanoamericano, Denise León ha abordado la relación entre poesía y enfermedad, a partir de la obra póstuma de tres poetas chilenos: Enrique Lihn, Gonzalo Millán y Roberto Bolaño. Su ensayo localiza la herida en el territorio de la enfermedad terminal y examina las opciones escriturales que cada poeta frente a la muerte inminente. León recuerda que el dolor es “un fracaso del lenguaje” (León, 2012, p. 57) y que la enfermedad es “el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara” (Sontag, como se citó en León, p. 60). Desde esta perspectiva, la escritura del cuerpo herido significa una bitácora del tránsito, un registro que recoge “las sobras de los acontecimientos” y administra “sus secuelas” (León, 2012, p. 56). La herida es indisociable de la muerte y de la crisis del lenguaje que provoca. La conclusión es que el cuerpo enfermo está sitiado y clausurado a la palabra.

Las tres críticas conforman un panorama que ha enriquecido la comprensión de la herida en y desde la poesía. No obstante, en los tres casos persiste la tendencia de situar la herida como objeto de representación, como una marca en la piel o en el lenguaje. Su contemplación es solo posible desde una exterioridad, ya sea la del análisis fenomenológico, la del observador desdoblado o desde el testamento. La herida es algo que acontece al sujeto, que lo vulnera, que lo expropia de sí, pero que no llega a constituirse en un principio de comprensión que define una forma de habitar el mundo.

Es precisamente esta la concepción de herida que aquí importa desocultar (Heidegger, 1952/2012, p. 13) en *Contemplar la herida* de la poeta Valeria Sandi Peña. No se trata únicamente de una metáfora visual de la vulnerabilidad corporal, del desgarramiento lingüístico o de registro testamentario. Lo que el poemario de Sandi Peña propone —y lo que este estudio intenta elucidar— es la herida como una categoría simbólica que constituye al sujeto poético (Zambrano, 2011, p. 38); es un principio de inteligibilidad desde el cual la experiencia adquiere sentido y el mundo comienza a revelarse bajo una determinada disposición. La contemplación, además de constituir una predisposición interior o subjetiva, es un modo de persistir frente a lo que se resiste a una simple explicación; se trata de una actitud existencial de apertura radical, que eleva la herida a ser el lugar desde donde la voz poética dice su palabra. Esto convierte la herida en un fundamento que no remite a un antes que la explique, sino que es “su propio fundamento” (Méndez Sanz, 2025, p. 2).

Esta diferenciación es decisiva, porque remite al objetivo que aquí importa seguir: analizar cómo la contemplación de la herida organiza el imaginario de *Contemplar la herida* y reconfigura las imágenes de la memoria, el tiempo, el espacio, el lenguaje y la identidad del sujeto poético, a partir de una inter-

pretación que atiende a la red simbólica desplegada a lo largo de todo el poemario. La tesis que se propone al respecto y en correspondencia al problema antes planteado es la siguiente: la herida es una experiencia hermenéutica; no algo que se representa, sino un locus desde donde se conoce. Su contemplación reorganiza la memoria, el tiempo, el espacio, el lenguaje y la identidad del sujeto poético y lo hace mediante una red simbólica: el pájaro, el fuego, el tejido, el viaje, el silencio. En este sentido, la herida no es un tema más entre otros; es la condición misma de la palabra poética: aquello que la origina, la sostiene y la proyecta hacia una resignificación donde memoria, pérdida y esperanza dejan de excluirse.

Materiales y método

Diseño del estudio

La presente lectura corresponde al paradigma cualitativo y adopta el enfoque hermenéutico-interpretativo, en sintonía con el propósito de comprender la configuración simbólica de la herida como principio organizador del imaginario poético en *Contemplar la herida* (2026). En esta perspectiva, interpretar significa establecer un diálogo con la obra literaria y atender a la manera en que sus imágenes, símbolos y estructuras de sentido se articulan para referir una comprensión de la experiencia humana. La palabra poética requiere una respuesta y un intercambio, pues toda interpretación es un diálogo con el texto (Gadamer, 1960/2003, pp. 461-463), es decir, con su objeto, su mundo o referencia. Entonces no se busca una intención oculta que sería de la autora, sino que se conversa con la obra, entendiendo que “el sentido del arte se realiza tan sólo plenamente en su mediación o representación, que hace que la obra artística hable nuevamente” (Grondin, 1999/2003, p. 76).

Ello evita que la comprensión se reduzca a la aplicación de un método o de una teoría. Es preciso que la obra literaria despliegue su propia verdad. De esta manera, se evita el subjetivismo psicológico y el objetivismo formalista. Lo prioritario es atender al modo de ser de la palabra poética, cuyos sentidos exceden cualquier determinación y se renuevan con cada acto de lectura (Iser, 1972/1987, pp. 223-224, 230).

Corpus de estudio

El corpus de estudio está constituido por la totalidad del poemario, considerado como una unidad antes que como un conjunto de poemas independientes. Esta decisión responde a que las imágenes fundamentales —la herida, el tiempo, la memoria, el fuego, el viaje, el silencio y el lenguaje— reaparecen y replantean sus sentidos a lo largo del libro, configurando una red simbólica cuyo entendimiento depende de la relación que cada poema establece con los demás. Debido a ello, la inter-

pretación parte del principio hermenéutico del círculo del todo y sus partes, según el cual el sentido de cada texto depende de los demás, a la vez que el conjunto mismo se esclarece progresivamente a partir del análisis de cada uno de los poemas: “es criterio para la corrección de la comprensión es siempre la congruencia de cada detalle con el todo. Cuando no hay tal congruencia, esto significa que la comprensión ha fracasado” (Gadamer, 1960/2003, p. 361).

Procedimiento e instrumentos

El análisis se desarrolló mediante sucesivas lecturas integrales del poemario. En una primera aproximación se identificaron las recurrencias léxicas, metafóricas y simbólicas que organizan la experiencia poética. Las mismas fueron agrupadas en núcleos de sentido, considerando tanto su frecuencia como las variaciones semánticas a lo largo del poemario. Cada uno de esos núcleos fue interpretado a partir de un diálogo con categorías procedentes de la hermenéutica, la fenomenología y la reflexión contemporánea sobre la experiencia de la herida. Este proceso se sustenta en la cualidad de las “metáforas radicales” para “reunir metáforas parciales tomadas de campos dispersos de experiencia” y organizar un conjunto significativo (Ricoeur, 1983/2008, p. 35).

Una primera lectura permitió una impresión global y la percepción del tono dominante del poemario, seguida de una segunda que se concentró en las recurrencias léxicas y metafóricas. La tercera llevó a perfilar una síntesis en la que se articulan los sentidos principales del poemario. Esto obedeció a la frecuencia de aparición de las imágenes y a su capacidad para convocar otras con significaciones diferentes, de modo que la interpretación dé cuenta del movimiento de los símbolos y no solo de su presencia en un determinado tramo del poemario.

Análisis de datos

Este procedimiento guarda correspondencia con el carácter abierto de los textos poéticos. Debido a ello, la interpretación no busca establecer una lectura definitiva, sino proponer un horizonte de sentido que se deriva de las imágenes del poemario, específicamente de las metáforas radicales que traen consigo los poemas. No obstante, no son las mismas imágenes las que fundan el horizonte que se propone, sino lo que Wolfgang Iser dejó entender en su teoría de la recepción: “en un texto literario únicamente podemos representar mentalmente cosas que no están presentes; la parte escrita del texto nos da el conocimiento, pero es la parte no escrita la que nos da la oportunidad de representar cosas” (Iser, 1972/1987, p. 227). Si, como en este caso, los textos poéticos no tuvieran elementos de indeterminación ni vacíos, sería imposible imaginar sus sentidos.

A lo largo del poemario hay “elementos de indeterminación”

que llevan a usar la imaginación con el propósito de establecer conexiones y concretar una versión de la obra, precisamente, la que se intenta exponer aquí. A nivel epistemológico, esta tarea cumple con el objetivo de la fusión de horizontes (Gadamer, 1960/2003, pp. 376-377), donde el mundo de quien lee se encuentra con el mundo de la obra. En coherencia con esta precisión, la investigación busca mostrar cómo la contemplación de la herida constituye una experiencia también hermenéutica que reorganiza la memoria, el tiempo, el espacio y la identidad del sujeto poético. Se trata de interpretar cómo ha sido posible ello, sin proyectar prejuicios, recibiendo de los textos poéticos un modo de ser: el de la contemplación. Así, la herida a la que remite persistentemente el poemario no se reduce a ser un tema, sino un modo poético de habitar el mundo (Heidegger, 1952/2012, pp. 67-68).

Atender a los momentos de indeterminación fue estratégico para convertir la lectura en un proceso de producción de sentidos o de actualización de la fuerza semántica de cada texto poético. La referencia a la fusión de horizontes sirve para poner de relieve que los poemas no fueron simplemente subsumidos por los prejuicios del lector. Hermenéuticamente dicho, se trató de revelar el mundo (Ricoeur, 1975/2001, p. 315) donde la contemplación se presenta como una disposición existencial que reorienta la experiencia del yo poético.

Resultados

La irrupción de la herida y el tejido del tiempo

El poema inicial, “Contemplar la herida”, establece el eje simbólico de todo el poemario: la herida como origen de la palabra y como contenido inevitable de la memoria. “Una navaja / corta el sueño / cuando el pájaro / golpea la ventana” (Sandi Peña, 2026, p. 7) comienza la poética de un dolor que irrumpe en lo íntimo y origina la contemplación. El pájaro, que debería encarnar vuelo y libertad, se desploma contra el vidrio y, debido a esa caída, se abre la conciencia del poeta: “Las plumas caen / cuando el aire / no sostiene / el sonido” (Sandi Peña, 2026, p. 7). La mirada se vuelve poema y se inicia la búsqueda del origen. La memoria se abre y su sangre de palabras convoca a contemplar la herida. El poema, en este sentido, es su umbral: el inicio de un “yo herido”, una subjetividad impulsada a teorizar, conocer, pensar (Esquirol, 2021, p. 30).

En “Nuestra historia es de pájaros” se retoma el leitmotiv central del primer poema, dando la misma identidad a una historia común, a un “nosotros”, que remite a un recuerdo compartido, a la misma herida. Pero no es que el poema simplemente reproduzca la imagen inaugural, sino que expande, la comienza a desarrollar. “Estamos aquí / contando palabras / el tiempo es una piedra blanca / lanzada al río de nuestras venas” (Sandi

Peña, 2026, p. 9). La imagen del tiempo como piedra blanca propone una expresión novedosamente particular del devenir: el tiempo recordado, tan puro e íntimo como la sangre de las venas, deja de ser parte del río; ésta es la piedra blanca, la metáfora de ese recuerdo, la que deja de fluir en la corriente ordinaria del olvido, representada por el río. Si bien la memoria no interrumpe el transcurso natural del tiempo, altera su curso: recupera determinados instantes y les otorga permanencia. Así, el pasado deja de ser algo ya transcurrido y comienza a existir como una presencia continuamente reinterpretada.

Ello convoca a volver a escuchar la experiencia de tener sueños comunes: “Escucha el caudal / de nuestros sueños / mientras enciendo los minutos / sin diluir el cielo” (Sandi Peña, 2026, p. 9). El tiempo de la memoria es asemejado al fuego de la recreación, en este caso del pasado, y el cielo al infinito o a la eternidad. Más adelante, la voz plantea la necesidad de mirar “la piedra / para que crezcan olas / con la pulsión del deseo” (Sandi Peña, 2026, p. 9). Uno de los efectos de la contemplación vuelve a aparecer en la mirada, para también ser erotizada. El deseo es un punto de enlace con lo real (Bergson, 1896/2006, p. 92), y ello hace pensar en el cuerpo como uno de los anclajes de la memoria, es decir, del acto de contemplar. Esto da lugar a la imagen central del poema: “Abre la memoria / con su sol de herencia / se alumbrarán nuestros ojos / pájaros / destinados al fuego” (Sandi Peña, 2026, p. 10). Aunque ilumine y dé sentido, la memoria está marcada por un destino: el de la pérdida. Los pájaros de la historia compartida no vuelan hacia la plenitud, sino hacia el fuego. La memoria es luz y consumación a la vez. Esta imagen reúne dos pulsiones incompatibles: preservar y consumir. En ello radica su fuerza simbólica, pues la memoria preserva o recrea aquello que el tiempo amenaza con destruir (Bergson, 1896/2006, p. 92).

En este recorrido, “Tiempo”, el siguiente poema, adquiere una especial relevancia. Ya no es ese flujo al que se subordina el espacio. Se presenta, más bien, hecho de deseo, de piel, verso, labios y canción. El poema despliega esta concepción mediante imágenes donde un reloj con arena de deseo transcurre en el cuerpo (piel, labios) y trae el amanecer “junto a la canción / que movía su hoguera” (Sandi Peña, 2026, p. 11). El tiempo no vence al amor y termina convertido precisamente en él. De este modo, lo que permanece no son los hechos mismos, sino la intensidad con la que continúan habitando la conciencia. En esta instancia, el pasado y presente dejan de excluirse. La memoria salva el sentido y la intensidad de lo vivido (Bergson, 1896/2006, p. 79). Es recién cuando surge la pregunta por el futuro de ese sentimiento que el tiempo recupera su condición inevitable y “el destino / le salió volcado” (Sandi Peña, 2026, p. 11), es decir, imposible de sostener y alcanzar. El cambio simbólico que introduce este poema es decisivo, porque modifica la función que hasta ahora cumplía la memoria.

De esta manera, la contemplación queda subordinada a ese tránsito natural que produce la pérdida. Más adelante se afirma: “Ahora / la marea recorre / de puntillas la noche / para tejer y destejer / el recuerdo” (Sandi Peña, 2026, p. 12). Esta referencia al tejido introduce un matiz intertextual y mitológico evidente: Penélope tejía y destejía con el fin de retrasar el paso del tiempo (Homero, 1993, Canto II, vv. 104-105); la voz del poema expresa lo mismo, aunque sin esperar ningún regreso. Paradójicamente, lo que queda no es la ceniza del recuerdo, sino la del tiempo como efecto de que el recuerdo se acerca a él. El acto poético de tejer y destejer no llega a significar un refugio o una resistencia contra el olvido; el acto trae consigo su propio menoscabo.

La referencia al tejido de Penélope adquiere entonces un alcance mayor. Mientras el personaje de Homero retrasaba el tiempo repitiendo el tejido, la voz poética sabe que la pérdida es inevitable, que ninguna repetición la impedirá. El acto de tejer y destejer solo deja seguir pensando en lo que no volverá. La escritura sustituye al telar, con la diferencia de que retarda el olvido, pero ya no al tiempo. El poema es en un tejido de palabras: no detiene la cronología, pero sí la erosión de la memoria. Como antes se adelantó, recordar es una práctica de interpretación que también redefine a la voz poética. Su identidad se hila en entre lo que recuerda y lo que resignifica (López Castaño, 1994, p. 99).

El silencio, la clausura y la extranjera

La voz poética no se detiene en este registro. “Inhalar” se construye alrededor de la respiración como metáfora de la memoria y prolonga la línea temática abierta por los poemas anteriores. Desde el inicio, el aire mismo aparece como si fuera la memoria de la voz poética: “Este aire / ciego de tiempo / oscurece la ventana / sin preguntar / gira la mañana / del vidrio a la memoria / astillas de tu nombre / me abren la mirada” (Sandi Peña, 2026, p. 13). El tiempo está detenido por un pasado que oscurece la percepción: la respiración, que debería ser signo de vida, es un elemento de opacidad. Hay un tránsito de afuera hacia adentro: la mañana gira a la memoria y ello abre la mirada con las astillas de un nombre quizás amado. Dichas astillas hieren al despertar a una realidad de ausencias. Ese es el aire que se respira.

“Soplas / tu aliento incinera el sol / descalza te pienso / y me corta dos veces / el silencio de la herida” (Sandi Peña, 2026, p. 13). La voz se refiere a la herida, a sí misma. Su fuego, la memoria, tiene un poder cósmico y destructivo. Pensar en ello trae consigo el dolor enfático de la herida, cuyo silencio mutila dos veces el cuerpo del yo poético: primero, por el recuerdo mismo y, segundo, por la imposibilidad de sanar. El silencio no cura; por el contrario, refuerza las condiciones para seguir contemplándola. El silencio es el lenguaje de la herida y ésta constituye el límite al que llega la palabra. De ahí que no se

deba entender como un reposo de la memoria. El silencio es “lo que aún habla cuando todo ha sido dicho” (Blanchot, 1955/2002, p. 22). Pero esto no se debe comprender como el fracaso del lenguaje poético. Es más bien una forma de plantear el silencio como un locus de enunciación, el tiempo y espacio desde donde la contemplación continúa desarrollando su conocimiento.

Los versos “Hoy te dejo / mi espera / en una vela / con su disco carcomido / se apagan los sueños / esparcidas cenizas del 23” (Sandi Peña, 2026, p. 13) enfatizan la rendición, pero también la clausura simbólica. La vela consumida es la imagen de una esperanza que se extingue, de un tiempo que se agota en su combustión. “En la llama misma el tiempo se pone a velar”, afirma Gastón Bachelard (1961/2017, p. 16). Encender fuego implica la aparición de cenizas y esas cenizas son de los sueños apagados, restos de una fecha que no dejan ninguna huella, más que la mínima cifra biográfica del 23. No obstante, la vela consumida es también una imagen de tránsito: lo que se apaga ilumina por última vez “los sueños”, los mismos que quedan como ceniza que no volverán, pues la huella biográfica no se repetirá más en el tiempo.

Precisamente en “Despedida en francés” se opta por comprender la herida del adiós en otra lengua, sugiriendo que la memoria trasciende la identidad lingüística en la que ha nacido el dolor y que no limita la presencia de aquella sombra a la que aún se le rinden deseos: “Los poetas / deberían saber francés / te decía Olga Orozco / más tarde / con toda mi edad / empecé a pronunciar versos / que incendiaron deseos / en tu sombra” (Sandi Peña, 2026, p. 14). En el fondo no se llega a suscitar un desplazamiento lingüístico, porque hay un lenguaje común que busca nombrar aquello que ya no puede expresar plenamente en la lengua de la experiencia original. A esto se debe que la despedida no sólo cambie de palabras, sino de horizonte de comprensión, es decir, de contemplación. En esta instancia, la despedida también se puede entender como una transfiguración que visibiliza una segunda forma de expresión.

Ello se hace mucho más enfático cuando se afirma que “Memoricé canciones / que reproducían nuestras noches / Creé un álbum / para cantar en la Medrano / tocar la inocencia en Vidit / sin derramar nuestras intenciones / en la Calle Bulnes” (Sandi Peña, 2026, p. 14). Está claro que cada una de las referencias aparecen como señales personalizadas, algo que implica a un lector elegido, pero sin dejar de incluir a quienes también están invitados a ser testigos de la nostalgia: hay una ciudad convertida en el mapa de una relación. Si bien los lugares se recorren con el cuerpo, en este caso ocurre que los mismos son habitados por una temporalidad de la memoria, la que preserva las experiencias de la temporalidad natural.

“Delineaba el silencio / donde descansó / el amanecer / para escuchar en la mañana / gotas / de / tu / risa” (Sandi Peña,

2026, p. 15). Aquí no se ofrece un contexto biográfico explícito: se limita a sugerir, mediante fragmentos y huellas, la persistencia de una herida que se vuelve audible en una risa, que es lo que resta en el presente. Este tramo da lugar a una despedida. El francés se asemeja al “nuevo lenguaje” que ambos crearon en su intimidad. Sin embargo, el amado lo deja afuera, en una avenida y ello es ocasión de una imagen sensorial desgarradora: “Esa lengua romance / que nombraba la poeta / es como / este nuevo lenguaje / que buscó su refugio / en tu hogar de medias lunas / y lo dejaste afuera” (Sandi Peña, 2026, p. 15).

Hay otro símbolo de transición que conduce a la radical diferencia entre el arraigo en una lengua y el desarraigo en otra, en este caso, en el francés, el lenguaje que no logró evitar el anochecer de la fe. No obstante, cuanto más intenta la voz poética habitar en una nueva morada de palabras, más evidente se hace su extranjería. No logra cancelar la distancia entre la experiencia vivida y su expresión; apenas modifica la forma desde la cual esa distancia puede ser habitada.

“Como en la casita del verbo être / esa irregularidad del ser o estar / nos permite también / conjugar el partir / Y yo / aprendí francés / para irme” (Sandi Peña, 2026, p. 15). El poema se cierra con cierta luminosidad. A diferencia del español, donde el verbo ser se divide en la esencia (ser) y en la condición (estar), en el francés el verbo être unifica el ser y el estar. El yo poético se basa en esa “irregularidad” para “conjugar el partir”, es decir, para comprenderlo. La ironía es contundente: se aprendió francés para decir adiós. Habitar en otra forma de organizar la experiencia lleva a afirmar que la despedida no es solamente un acontecimiento intersubjetivo, sino también una forma de corroborar la vigencia de la herida y su contemplación en otras lenguas, pero también un modo de decir adiós a una forma de ser. La herida deja entonces de viajar únicamente por el espacio y comienza a modificar el lenguaje mismo desde el cual la voz poética intenta comprenderla.

La derrota, el viaje y la espera inútil

Si hasta ahora el desplazamiento ocurría entre ciudades y lenguas, en “Espejo” el viaje se hace interior. Hay un discurrir introspectivo que utiliza el espacio teatral como alegoría de la memoria, el desamor y el distanciamiento. Se sostiene sobre tres metáforas: el teatro, el río desbordado y el espejo implícito. El poema empieza en un espacio de transición y urgencia: “Se agitaba entre vidrios / la palabra / que pronunciamos / de prisa / antes de / la función” (Sandi Peña, 2026, p. 16). La imagen de la palabra agitada entre vidrios sugiere que la comunicación entre los posibles personajes o actores ya estaba en riesgo, por su fragilidad, antes de entrar a la función de la vida simuladamente compartida.

Seguidamente, aparece una clave existencial: la voz se define

como extranjera: “Caminabas sin pausa / La sorpresa y la herida / están a un solo paso / cuando uno / es la extranjera” (Sandi Peña, 2026, p. 16). El extranjero es aquel que no pertenece a un lugar o quien está fuera de él. Dirigiéndose a sí misma, la voz del poema expresa el peligro de una incertidumbre donde “la sorpresa y la herida / están a un solo paso”. El desarraigo comienza cuando aquello que era familiar deja de ofrecer refugio. Así el poema se sitúa en la antesala de una ruptura al parecer inminente. El extrañamiento se refiere al lugar que se abandona y al sujeto que descubre que tampoco puede regresar a sí mismo. Ser sin certeza, arrojado a la duda y a la continua interpretación de la herida, impide al yo regresar a su sí mismo (Ricoeur, 1990/1996, p. XXIII).

“Llegamos / butaca del fondo / ingresó Edgar Allan Poe / ese actor marcaba la escena / reconocí mi espacio / cuando esta mano sujetaba / tu mano dormida” (Sandi Peña, 2026, p. 16). Este fragmento matiza la atmósfera con un tono aún más sombrío. La herida ha modificado el modo de estar en el mundo y dicha experiencia aparece atravesada por una distancia que no existía antes. A ello se refiere la imagen de la mano que sujeta a la “mano dormida”: mientras una parte busca seguridad, la otra ya se ha desprendido y está sumida en la inercia. El teatro es ahora también una metáfora de la conciencia que el sujeto tiene de su interior.

En la cuarta estrofa se plantea la pregunta por el abandono, imagen de desamparo: “¿De qué color / se pinta el abandono? / En esos diálogos / colorearon / al fondo la tristeza” (Sandi Peña, 2026, p. 17). La respuesta es la tristeza, el fin de la luz y nuevamente el comienzo de la herida: “No giraron / hacia el mismo / lado. / Parpadeó un sueño / apagaron las luces” (Sandi Peña, 2026, p. 17). La falta de luz simboliza el fin del acto de amor y esto resignifica la pérdida a través de una catarsis teatral expresada poéticamente. Gracias a la pregunta, el poema también traslada el dolor del ámbito de la emoción a la percepción. Ya no se trata únicamente del sujeto, sino de que la pérdida modifica al mundo: cambian sus colores, sus espacios y las distancias. Este desamparo provoca el paso a una realidad menos diferenciada y ciertamente más primitiva (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 43). Ahí el mundo pierde su fisionomía concreta y su estilo habitual. La herida de la pérdida deja de ser un acontecimiento interno y se proyecta como la estructura misma de la realidad percibida.

“Ese día / vi la mejor interpretación / de un río desbordado / Ese día / aplaudí la derrota” (Sandi Peña, 2026, p. 17). La voz del poema recurre a la imagen del río desbordado para comunicar su llanto: la crisis emocional y el crudo sentimiento de la derrota. Al respecto, también se refiere una actitud de dignidad, pues se aplaude la pérdida como señal de aceptación del fracaso. El poema concluye refiriéndose al agua del tiempo, la parte del olvido, como la astilla de un recuerdo, es decir, la

causa de la herida. La derrota deja de representar un punto final; es un momento de lucidez: aceptar el fracaso significa reconocer los límites del deseo y abandonar la ilusión de una esperanza.

En “Esplendor”, se vuelve a asistir a un nuevo escenario. La voz poética se traslada de Buenos Aires a Montevideo. Ahí convierte una habitación de hotel en el escenario de una intimidad perdida. En el poema hay un contraste entre la luminosidad del pasado y la penumbra del presente: “El sol / de Montevideo / ingresó por la ventana 506 / (...) / tiene que saber / que la 205 dejó de iluminar / desde que tejimos / nuestras palabras” (Sandi Peña, 2026, p. 18). El espacio físico (la habitación 506) se carga de una temporalidad emocional; lo que antes fue refugio y deseo (“claveles bajos / del deseo / pimienta para el mañana”) ahora es un espacio condenado.

La figura de Petrone, que remite al cuento “La puerta condenada” de Julio Cortázar (1956, pp. 13-16) y a la angustia de los espacios cerrados, corrobora la sensación de encierro ante un “pedazo de cielo, casi inútil”. El poema termina con una desolación: “el sol / es un aro de olvidos / que arde hoy su desamparo” (Sandi Peña, 2026, p. 20). La luz ya no ilumina, sino que arde acerca de la pérdida. El hotel que “cierra sus persianas” simboliza el fin definitivo y la mirada del yo poético solo puede “sujetar el duelo / de otra puerta condenada” y asumir que aquella habitación se ha convertido en un territorio abandonado.

Sin embargo, lo verdaderamente habitado es el tiempo que quedó suspendido allí, en la habitación del hotel. Es un tiempo territorializado e interior. Esta espacialización de la contemplación de la herida es una particularidad que torna a las ciudades —Buenos Aires, Montevideo, Madrid, Cusco o La Paz— en configuraciones emocionales o mapas afectivos. Cada desplazamiento corresponde a uno de los desplazamientos interiores del yo poético. El viaje es parte de las exterioridades del cuerpo y ello lo torna ciertamente nómada, pero su memoria no deja de ser sedentaria: viaja a un pasado que no puede volver a habitar con el cuerpo. Entonces el yo poético se mueve en un doble registro: nómada en su cuerpo y sedentario cada vez que recuerda.

De ahí que en “Navío de olvidos” se recurra al viaje, con la idea de abordar el naufragio de la memoria. El poema plantea que “El día / es un navío / que colisiona / el recuerdo” (Sandi Peña, 2026, p. 21). A diferencia de poemas anteriores donde el día traía la luz de la contemplación, aquí el día es una fuerza agresiva: embiste la fragilidad de lo recordado. El sol se convierte en un “trayecto” limitado y marca el borde exacto hasta donde la memoria puede alcanzar. Ella ya no puede descubrir nada y se inicia una experiencia decadente. Navegar se ha convertido en un extravío. El paso del tiempo, figurado en “el

desplazamiento / de los años”, moja y desgasta a los “navegantes”.

El momento más alto del poema radica en la pérdida del lenguaje: los navegantes “arrojan / el pasado de cada palabra / cuando la vida / ya no reconoce / sus amarras” (Sandi Peña, 2026, p. 21). Las amarras son los anclajes afectivos; al perderlos, las palabras se vacían de su historia pasada y son arrojadas al mar del olvido. Del mismo modo, el lenguaje deja de reconocer el mundo que antes nombraba con familiaridad y comienza a remitirse a un horizonte donde los sentidos ya no poseen la vigencia de otro tiempo. El olvido corroe las condiciones desde las cuales la palabra daba algún sentido a la experiencia, porque también “los significados han caído en el olvido” (Weinrich, 1999, p. 114). Es esta fractura la que hará posible una comprensión distinta del fuego en los poemas siguientes.

El tránsito hacia la desesperanza y la espera inútil se hace mucho más evidente en “El poeta espera a Godot”. El yo poético refiere la incertidumbre de la espera, de alguien ya sentenciado al dolor: “El recuerdo hierve / en la sopa del condenado / cada verso / nombra su herida” (Sandi Peña, 2026, p. 22). Que el recuerdo hierva significa que es intenso e inevitable. La escritura es aquí el testimonio de esa herida. La piedra, que antes era un fragmento del tiempo, ahora “golpea horizontes / fragmentados”, es decir, deseos o esperanzas encontradas. El paso ordinario de los días lleva a las palabras que enfatizan en el dolor.

Sin embargo, “sincronizar la esperanza” y “sujetar el viento” son imágenes que subrayan la inutilidad del intento de resistir el caos emocional que traerá el viento del destino. El poema se cierra constatando que su palabra está condenada “a escribir sobre la espera” (Sandi, 2026, p. 23), lo cual implica asumir resignadamente esa condición. El poeta ya no espera a nadie; lo que en verdad espera es escribir sobre la misma espera: la escritura sustituye a lo interminable y origina una identidad entre esperar y escribir.

La regeneración y la herida constitutiva del sujeto

A partir de este momento el imaginario del poemario comienza a reorganizarse. Los símbolos ya conocidos dejan de expresar únicamente la pérdida y empiezan a anunciar la posibilidad de una transformación. Es así que la dimensión de la espera y la pérdida se trasladan a un plano natural y mítico en “Ternura del sauce llorón”. El árbol es el espejo vegetal del yo poético: “Vivimos aquí / donde el deseo / guarda una flor amarilla / y la ternura tiene / forma de sauce llorón” (Sandi Peña, 2026, p. 24). El dolor ha aminorado: con la fuerza de la nostalgia se busca el recuerdo “de una mejor sombra”. La corteza fisurada es una señal de ello y las palabras que los ríos del olvido “nos enseñaron a pronunciar” (Sandi Peña, 2026, p. 24).

Los versos también instalan la voz en “el territorio / del exilio”, un espacio donde los sujetos “dejan de picar / nuestras hojas” y se ofrendan al pie del árbol. Colgar “nuestro pasado en la mirada del sol” es un acto que conduce a “diluir la herida”. La derrota de poemas como “Espejo” ha sido superada; entonces surge la posibilidad de la regeneración: “Reverdecer / en nuestras palabras / será encontrar ojos / que llamen esperanza / a un / nuevo nombre / con el mismo fuego” (Sandi Peña, 2026, p. 25). El fuego, que en otros poemas incineraba y destruía, recupera aquí su valor de recreación, renovación y purificación. La herida es convertida en una esperanza.

Hasta aquí la contemplación suponía volver insistentemente sobre el dolor; ahora comienza a insinuarse una transformación del sentido mismo de la herida. Dicha transformación no implica superación ni olvido. La memoria deja de repetir pasivamente el pasado y da lugar a una comprensión renovada de la existencia. La herida se diluye, pero no se la niega, sino más bien se la hace causa de un nuevo horizonte. La imagen del reverdecer posee una importancia definitiva, porque invierte varios símbolos dominantes del poemario. Las cenizas, las hojas caídas, los árboles heridos y los ríos del olvido siguen ahora el cauce de la regeneración. La esperanza nace de haber atravesado el dolor y contemplado su origen: la herida. El fuego prevalece, pero en una nueva palabra. De esta forma, la contemplación alcanza su momento más originario, fecundo.

El poema “Esa tarde” corrobora el carácter originario de la contemplación, especialmente porque la “Espina del cielo / derrama / en mis pies / la esperanza” (Sandi Peña, 2026, p. 26). El recuerdo ya no tiene sabor, ya no tiene esencia, está vacío. Siendo así, “adormecido el sentimiento / es una hoja verde más / para acullicar” (Sandi Peña, 2026, p. 27), la herida ha dejado de doler o se ha hecho parte de una cotidianidad casi fútil, algo para sobrellevar o resistir el luto. Pese a ello, no hay catarsis, purificación, sino el ritual sereno del acullico. En “Mis muertos”, con los versos “Somos una herida / que conoce su silencio / velamos nuestra suerte / en el patio / hoy Dios duerme / en los huesos / de nuestra pérdida” (Sandi Peña, 2026, p. 29), la herida incluye al otro y el hecho de que no se pudo expresar.

La imagen de Dios es inusitadamente densa: remite a un Dios letárgico, recluso en lo más seco y mortal de la pérdida, algo así como si lo trascendente hubiera migrado al interior del duelo, lejos del poder de ofrecer alguna redención. Es la suerte de ambos, su destino, en una realidad ya sin ninguna fe. Así se abre la puerta hacia lo que sería el efecto de haber contemplado en diferentes circunstancias. En el poema “Sentencia”, se recupera un yo que revisa y define su experiencia con la muerte, la renuncia a la esperanza y la sabiduría de que la luz sólo puede llegar después de la oscuridad: “La oscuridad / para ser un nuevo día / debe calzar / primero su sombra” (Sandi Peña,

2026, p. 39). ¿Qué quiere decir esto? Que la herida y sus efectos han sido completamente asumidos, lo cual podría entenderse como una actitud de resiliencia. El siguiente desplazamiento amplía definitivamente el alcance de la contemplación.

En este punto, “Alzheimer” es una línea de fuga y un modo de dar prueba de que la contemplación de la herida puede tener una pausa en la preocupación por la ausencia de la memoria de una madre. Esta preocupación es la que al mismo tiempo genera una segunda línea de fuga con “Marta”. El poema viaja a la infancia a fin de objetivizar su nostalgia: “La infancia / marca latidos / en la memoria / Un reloj de arena / es nuestra mirada / el dolor es un cronómetro / con 10.357 granos / en la caída” (Sandi Peña, 2026, p. 33). Los versos convierten el sufrimiento en una cifra inapelable.

La mirada y el dolor son la medida del tiempo y en ese devenir está la herencia que “Nos repartieron / la sombra / sin decirnos / que llevaría nuestra forma” (Sandi Peña, 2026, p. 33). Es también una temporalidad silenciada por alguna censura previa al lenguaje, por el castigo, por la espera permanente de la madre: Marta, la otra mitad de la voz que recuerda y a la que no puede encontrar: “Y no encontré tu sombra / solo granos del recuerdo” (Sandi Peña, 2026, p. 34). Ambas líneas de fuga hacen pensar en que la contemplación tiene otras que remiten a contemplaciones pasadas, de tal modo que la herida presente es hija de las heridas que llegan desde la infancia.

En “Tierra del fuego” la contemplación vuelve al presente. “Sumando pasados / dejaste al silencio / apuntar con vértigo / a mis horas” (Sandi Peña, 2026, p. 35), plantea que el tiempo transcurrido no se ha traducido a serenidad, sino a un vertiginoso silencio en el que la falta de experiencia, el camino que se empieza a recorrer, es repentinamente desgarrado, fragmentado: “Tomaste la ternura / entre tus dientes / mordiste un sol / para segmentar mis pasos” (Sandi Peña, 2026, p. 35). Seguidamente, a través de la intertextualidad, el poema lleva a comprender que aquí la contemplación se concentra en la mitad del yo, paradójicamente, la que es más evidente: “Un poeta árabe sentenció / Que la mitad que se oculta / Es la que más se ve” (Sandi Peña, 2026, p. 35).

El resultado de esto es la aparición de un yo irreductible, una subjetividad donde el fuego ya no arde y que ya no desea ser parte de la exterioridad de nadie: “Esta no es la tierra del fuego / puedes cerrar la ventana / de mis años. / En tu hilera de / estrellas / ya no se enlistan / mis huesos” (Sandi Peña, 2026, p. 36). El poema no deja de sostener que la memoria es un fuego íntimo, que no puede ser negado y que pertenece al cuerpo, a sus huesos radicalmente independientes, a un cuerpo libre.

En el poema “Buenos Aires”, el fuego está relacionado a la despedida y al viaje. Se ha transitado de lo íntimo a lo visual-

mente explícito, como si hubiera llegado la hora de regreso al hogar: “me incendio / como elemento / el fuego predomina / arden palabras / se queman minutos / Y hogar / es donde / cenizas cuentan / lo construido” (Sandi Peña, 2026, p. 38). Este último tránsito no deja de ser doloroso. El poemario enfatiza ello con la tríada de poemas que definen el siguiente imaginario: la herida es inseparable de la memoria, tanto que esta facultad puede ser significativa de la herida entendida como símbolo de despedidas —“Estas campanas / no saben de susurros / acostumbradas / a recibir / los golpes / de la despedida” (Sandi Peña, 2026, p. 39)— o de promesas incumplidas —“Un sol herido / no entiende de promesas / extendidas a su orilla” (Sandi Peña, 2026, p. 39).

Las campanas subrayan el límite entre lo vivido, la suma de pasados, lo cotidiano y lo trascendente, pues “Ahora no importa en qué calle / descansen mi herida” (Sandi Peña, 2026, p. 39). La herida es ondulante y nómada: no depende de un lugar, sino que es, en este caso, constitutiva del sujeto que la contempla dentro de sí. Debido a ello es que se trata de una herida originaria: no se reduce a la reminiscencia de cierta plenitud perdida o anhelo de una cura venidera. “la herida (...) no es un dolor que orienta desde, ni que orienta para (como una finalidad, aunque sea tortuosa). Ni nostalgia, ni certeza, ni obediencia esforzada a una ideación.” (Méndez Sanz, 2025, p. 2).

Conclusiones

Contemplar la herida construye un imaginario, una poética de la herida, que se despliega en tres movimientos sucesivos y articulados: el establecimiento de la herida como origen de la palabra, la exploración de sus tránsitos a través del viaje y el lenguaje, y la transformación de ese dolor en una fuerza regenerativa. La herida es, en este sentido, una categoría simbólica que organiza la experiencia del yo poético y que, al ser contemplada, se convierte en un principio de inteligibilidad del mundo, en su comprensión y conocimiento. Por ello, el recorrido del poemario puede entenderse menos como la narración de una pérdida que como la configuración progresiva de una experiencia hermenéutica.

La figura del pájaro que golpea la ventana, con que se abre el poemario, condensa este recorrido: el choque, el estrépito y la caída irrumpen en lo cotidiano y dan paso a la conciencia poética. A partir de ese instante, la memoria se despliega como un tejido que no cesa de recomponerse, pero que nunca alcanza una totalidad. El acto de tejer y destejer, que el poema “Tiempo” toma del mito de Penélope, no busca detener el tiempo, sino hacerlo visible en su condición de pérdida. La escritura, entonces, no es un refugio contra el olvido, sino un modo de habitarlo, de aprender a vivir en su fuego.

El viaje, que lleva al yo poético de Buenos Aires a Montevi-

deo, de Madrid a La Paz, exterioriza el movimiento interior del recuerdo. Cada ciudad es un escenario donde la herida se representa, sin que ninguna de esas representaciones agote su sentido. En “Despedida en francés”, la lengua es elegida porque su verbo unifica el ser y el estar y ello permite partir con cierto matiz que no es posible en otras lenguas. Esta dimensión del desarraigo muestra que la herida no pertenece a una única lengua, a un solo espacio o a una única temporalidad. Al contrario, es una condición trascendental que encuentra su mayor expresión en la extranjería.

Sin embargo, el poemario no se detiene en la constatación de la pérdida. A partir del poema “Ternura del sauce llorón”, el fuego que antes incineraba la memoria comienza a adquirir un valor distinto: no destruye, sino que purifica; no apaga, sino que renueva. El reverdecir no es un olvido de la herida, sino una forma de integrarla en un ciclo donde el dolor y la esperanza no se excluyen. Esta transformación culmina en los poemas finales, donde la herida se presenta como una marca constitutiva del sujeto, pero ya no como un destino ineludible. La voz poética asume que la oscuridad es una condición del nuevo día y que la esperanza puede volver incluso desde las grietas de lo perdido.

En definitiva, se puede decir que el poemario de Valeria Sandi Peña propone una filosofía de la contemplación que no se agota en la exploración del dolor. Su voz lo convierte en un saber sobre el tiempo, el lenguaje y la propia identidad. La herida, contemplada hasta sus últimas consecuencias, deja de ser un estigma y se convierte en la huella de una experiencia que funda un nuevo territorio. Ese territorio no es otro que el de la palabra, donde la memoria y la esperanza, lejos de ser opuestas, se reconocen como las dos caras de un mismo deseo: el de seguir habitando el mundo a pesar de cualquier herida.

Referencias

- Bachelard, G. (2017). *La llama de una vela* (H. Gola, Trad.). Lectulandia. (Obra original publicada en 1961).
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria* (M. Cárdenas, Trad.). Cactus. (Obra original publicada en 1896).
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario* (V. de la Concha & M. de la Rúa, Trans.). Paidós. (Obra original publicada en 1955).
- Broullón-Lozano, M. A. (2021). Los cuerpos que nos miran desde lejos. Figuras del otro y técnica del observador en la herida en la lengua, de Chantal Maillard. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 30, 255–270. <https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.29309>
- Cortázar, J. (1956). *La puerta condenada*. En *Final del juego* (pp. 13–16). México: Editorial Los Presentes.

- Esquirol, J. M. (2021). Humano, más humano: Una antropología de la herida infinita. Acantilado.
- Fernández Martínez, S. (2025). Vulnerabilidad y cuerpo herido: metáforas de la piel en la poesía española reciente. *Cultura de los Cuidados*, 29(70), 111–124. <https://doi.org/10.14198/cuid.26884>
- Gadamer, H.-G. (2003). Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica (Vol. 1, 3.ª ed.). Sígueme. (Obra original publicada en 1960).
- Grondin, J. (2003). Introducción a Gadamer (C. Ruiz-Garrido, Trad.). Herder. (Obra original publicada en 1999).
- Heidegger, M. (2012). Arte y poesía (S. Ramos, trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1952; primera edición en español con traducción y prólogo de Samuel Ramos publicada en 1958).
- Homero. (1993). Odisea (J. M. Pabón, Trad.). Editorial Gredos. (Obra original publicada en el siglo VIII a. C.).
- Iser, W. (1987). El proceso de lectura: enfoque fenomenológico (E. Contreras, Trad.). En J. A. Mayoral (Comp.), *Estética de la recepción* (pp. 215-243). Arco/Libros. (Obra original publicada en 1972).
- León, D. (2012). El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad. *Telar*, (10), 53-74.
- López Castaño, M. (1994). El tejido como escritura y el orden femenino. *Historia Crítica*, (9), 96-101. Publicado el 1 de enero de 1994. Recuperado el 5 de agosto de 2024, de <http://journals.openedition.org/histcrit/27442>
- Méndez Sanz, J. A. (2025). Para una filosofía de la herida originaria. *Filosofía e Interculturalidad. Revista de pensamiento y diálogo de saberes*, 3, 1-3. <https://portalinvestigacion.uniovi.es/documentos/69e12bfa399505448ce354d2?lang=en>
- Merleau-Ponty, M. (1993). Fenomenología de la percepción (J. Cabanes, Trad.). Planeta-Agostini. (Obra original publicada en 1945).
- Ricoeur, P. (2008). *Hermenéutica y acción: De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción* (M. M. Prelooker, L. J. Adúriz, A. Fornari, J. C. Gorlier & M. T. La Valle, Trans.; 3.ª ed. rev.). Prometeo Libros. (Obra original publicada en 1983).
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva* (A. Neira, Trad.; 2.ª ed.). Editorial Trotta / Cristiandad. (Obra original publicada en 1975).
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro* (A. Neira Calvo, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1990).
- Sandi Peña, V. (2016). *La luna lleva sal*. Ediciones Jota.
- Sandi Peña, V. (2018). *Rincón de lluvia*. Ediciones Andesground.
- Sandi Peña, V. (2020). *Raíz de ceniza*. Literatelia.
- Sandi Peña, V. (2022). *Lluvia de sal: Antología poética personal*. Gobierno Autónomo Municipal de Santa Cruz de la Sierra.
- Sandi Peña, V. (2023). *Sombra en la palabra*. Literatelia.
- Sandi Peña, V. (2026). *Contemplar la herida*. Plural Editores.
- Sandi Peña, V., & Terrazas, Q. (2014). *Ambidiestros*. Edición independiente.
- Weinrich, H. (1999). *Leteo: Arte y crítica del olvido* (C. Fortea, Trad.). Siruela. (Obra original publicada en 1997).
- Zambrano, M. (2011). *Claros del bosque*. Siruela.