

Coordinan :
Alí Calderón Farfán
Carmen Medina Puerta

Voces líricas de ambos lados del Atlántico

La poesía escrita por mujeres en español en el
siglo XXI (2000-2021)

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURAS Y LITERATURAS (RICL)

Número 26, 2023

<http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2023.i26>

Proyecto de edición del Grupo de investigación Escritoras y Escrituras (HUM753)

www.escriptorasyescrituras.com



COMITÉ DE DIRECCIÓN

Mercedes Arriaga Flórez (Universidad de Sevilla)

Eva María Moreno Lago (Universidad de Sevilla)

Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla)

CONSEJO EDITORIAL

Dra. Mercedes González de Sande (Universidad de Oviedo)

Dra. Milica Lilic (Universidad de Sevilla)

Dra. Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca)

Dra. Estela González de Sande (Universidad de Oviedo)

Dra. Leonor Sáez Méndez (Universidad de Murcia)

Dra. Caterina Duraccio (Universidad Pablo de Olavide)

Dr. Juan Aguilar González (Universidad de Castilla La Mancha)

Dra. María José del Pino Espejo (Universidad Pablo de Olavide)

Juana Escabias Toro (Universidad Complutense de Madrid)

Dra. Carolina Sánchez-Palencia Carazo (Universidad de Sevilla)

Dra. María del Rosario Martínez Navarro (Universidad de Sevilla)

©RICL

ISSN 1885-362

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL>

EDITA

Editorial de la Universidad de Sevilla

<https://editorial.us.es/es/revista-internacional-de-culturas-y-literaturas>

<https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/CulturasyLiteraturas>

DISEÑO E IMAGEN DE PORTADA

Eva Moreno

MAQUETACIÓN

Natalia Muñoz Maya

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL EXTERNO

Dra. Ada Boubara, Aristotle University of Thessaloniki, Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana, Grecia

Dra. Alejandra Luz Salinas Guillén, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dr. Andrea Manganaro, Università di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Italia

Dra. Angela Giallongo, Universidad Carlo Bo de Urbino, Departamento de Historia de la Educación, Italia

Dr. Angelo Rella, Universidad de Szczecin, Facultad de Teología, Polonia,
Dra. Caterina Benelli, Universidad de Messina, Dipartimento di Civiltà antiche e moderne, Italia

Dra. Daniela De Leo, Universidad del Salento, Dipartimento di Studi Umanistici, Italia

Dra. Daniela De Liso, Universidad Federico II de Nápoles, Dipartimento di Letteratura italiana, Italia

Dra. Diana Del Mastro, Universidad de Szczecin, Department of Italian Studies, Polonia

Dra. Francesca De Cesare, Universidad de Nápoles "L'Orientale", Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, Italia

Dra. Francesca Di Blasio, Universidad de Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Italia

Dra. Irena Lama, Departamento de románicas, Universidad de Tirana, Albania

Dra. Irena Prosenc, Departamento de Filología Románica, Universidad de Lubiana, Eslovenia

Dr. Jordi Luengo López, Universidad Pablo de Olavide, Departamento de Filología y Traducción, España

Dr. Juan Carlos Suárez Villegas, Universidad de Sevilla, Departamento de Estética, España

Dra. Júlia Adela Benavent Benavent, Universitat de València, Departamento de Filología Francesa e Italiana, España

Dra. Katarzyna Kukowicz-Żarska, Universidad Ateneum Gdansk, Departamento de Filología alemana, Polonia

Dra. Lilia del Carmen Granillo Vázquez, Universidad Autónoma Metropolitana, Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades, México

Dra. Margherita Orsino, Universidad de Toulouse, Centro de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos (CEIIBA), Francia

Dra. María Dolores Adsuar Fernández, Universidad de Murcia, Departamento de Literatura española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, España

Dra. Maria Donapetry Camacho, Universidad de Oxford, Departamento de Literatura inglesa, Reino Unido

Cecilia Esparza, Departamento de Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL EXTERNO

Dra. María Eduarda Mirande, Universidad Nacional de Jujuy, Departamento de Lenguas, Argentina

Dra. María Jesús Lorenzo-Modia, Universidade da Coruña, Departamento de Filología inglesa, España

Dra. Maria Leo, Lablex, Univesidad de Bari Aldo Moro, Italia

Dra. Maria Micaela Coppola, Universidad de Trento, Dipartimento di Psicologia e Scienze Cognitive, Italia

Dra. María Socorro Suárez Lafuente, Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Inglesa, España

Dra. Marina Bettaglio, University of Victoria, Departamento de Hispanic and Italian Studies, Canadá

Dra. Marina Rosenzvaig, Universidad Nacional de Tucumán, Artes Escénicas, Argentina

Dr. Matteo Lefèvre, Lingua e traduzione spagnola, Università di Roma "Tor Vergata", Italia

Dra. Patrizia Caraffi, Lingua e Letteratura francese, Universidad de Bologna, Italia

Dra. Patrizia Gabrielli, Departamento de Historia contemporánea, Universidad de Siena-Arezzo, Italia

Dr. Paolo Ferrari, Departamento de Historia contemporánea, Universidad de Udine, Italia

Dra. Raquel Medina, Departamento de lenguas y literaturas, Aston University, Reino Unido

Dra. Rita Fresu, Departamento de lengua y literatura española, Universidad de Cagliari, Italia

Dra. Rocío Luque, Departamento de Lengua Española, Università degli Studi di Udine, Italia

Rodrigo Browne Sartori, Director Doctorado en Comunicación UFRO-UACH, Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Valdivia, Chile

Dr. Sebastiano Valerio, Dipartimento di Studi Umanistici, Lettere, Beni Culturali, Scienze della Formazione, Universidad de Foggia, Italia

Dra. Ursula Fanning, Departamento de italiano, University College Dublin, Irlanda

Dra. Alejandra Moreno Álvarez, Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana, Universidad de Oviedo

Valeria Puccini, Dipartimento di Studi Umanistici. Lettere, Beni Culturali, Scienze della Formazione - Università degli Studi di Foggia

Mariano López Seoane, Director Maestría en Estudios y Políticas de Género, UNTREF, Argentina

Laura Isola, Departamento Estudios Literarios Latinoamericanos, UNTREF, Buenos Aires

Amalia Ortiz de Zárate Fernández, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile

Francesca Denegri Álvarez Calderón, Departamento de Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú



LA REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURAS Y LITERATURAS:

Nuestra revista, fundada en 2005, es una iniciativa del grupo de investigación Escritora y Escrituras (HUM753) de la Universidad de Sevilla y nació para acoger resultados de investigaciones de ambas orillas del Atlántico, siempre en torno a los estudios de género en literatura, comunicación, periodismo y otras disciplinas en diferentes lenguas y culturas, con un marcado sello interdisciplinar e internacional. La revista pretende dar cabida a las voces periféricas, a las escrituras emergentes, las ginocríticas, las representaciones de lo femenino y de las mujeres en los nuevos soportes de escrituras, propiciados por las nuevas tecnologías: los discursos audiovisuales, los entornos virtuales, las redes sociales, los feminismos elaborados en diferentes partes del mundo, la semiótica y toda la gama de los estudios culturales, constituyéndose como un foro abierto y plural.

INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURE AND LITERATURE:

Our journal, founded in 2005, is an initiative from the research group Escritoras y Escrituras (Writers and Writings) HUM753, from the University of Seville. It was born to gather research results from both sides of the Atlantic, always about gender studies in literature, communication, journalism and other disciplines in different languages and cultures, with an interdisciplinary and international scope. Our journal aims to acquiesce all the peripheral voices, the emerging writings, the gynocritics, and the representations of the feminine and women promoted by new technologies: audio-visual discourses, virtual networks, social networks, different types of feminisms elaborated in diverse parts of the world, the semiotics and the whole range of cultural studies, constituted as an open and plural forum.

Este número se titula “Voces líricas de ambos lados del Atlántico. La poesía escrita por mujeres en español en el siglo XXI (2000-2021).”

This issue is titled “Lyrical voices from both sides of the Atlantic. Poetry written by women in Spanish in the 21st century (2000-2021).”

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	6
Carmen Medina Puerta y Alí Calderón Farfán	
<i>Gramática femenina en poesía de autoras contemporáneas latinoamericanas</i>	12
Natalia Azarova	
<i>Acto de lenguaje y lugar terrible en cuatro poetas hispanoamericanas del siglo XXI</i>	24
Margarita Losada Vargas	
<i>Las brujas. Topos feministas en la poesía escrita por mujeres a principios del siglo XXI: un enfoque panhispánico</i>	43
Clara Lecadre	
<i>Herederas de Ángela Figuera Aymerich: las nuevas poetisas jóvenes españolas</i>	66
María Sánchez-Saorín	
<i>La poesía de Isabel Pérez Montalbán: el relato de la carencia</i>	85
Laura Scarano	
<i>El príncipe rojo (2005) de Almudena Guzmán: erotismo y tradición</i>	109
Micaela Moya	
<i>El desplazamiento del deseo en la poética de Fernanda Laguna</i>	128
Julieta Novelli	
<i>Una poesía Kidult: un acercamiento a la obra de Elena Medel</i>	140
Facundo Giménez	

PRESENTACIÓN

“VOCES LÍRICAS DE AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO. LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES EN ESPAÑOL EN EL SIGLO XXI (2000-2021)”

Carmen Medina Puerta

Universitat de Lleida¹

Contacto: carmen.medina@udl.cat

Alí Calderón Farfán

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Contacto: ali.calderon@correo.buap.mx

El presente monográfico surge de la voluntad de crear un espacio de debate plural, rico y coherente en torno a la producción poética de las mujeres que escriben en español actualmente. Cuestión que cada vez posee una mayor presencia en el ámbito académico, tal como demuestra este monográfico que aglutina a investigadoras de latitudes muy diversas: Natalia Azárova se desempeña como profesora en el Instituto de Lingüística, de la Academia de Ciencias de Moscú (Rusia), Margarita Losada Vargas es doctoranda de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), Clara Lecadre realiza una tesis doctoral en l'Université Bordeaux Montaigne (Francia) en régimen de cotutela con la Universidad de Murcia (España), María Sánchez-Saorín es una joven poeta y filóloga graduada en la Universidad de Murcia, tanto los críticos Laura Scarano, Julieta Novelli y Facundo Giménez ejercen como profesores en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mar del Plata (Argentina). En suma, este dossier se suma a la labor de reivindicación y puesta en valor de la poesía escrita por mujeres que viene produciéndose desde las últimas décadas en países como España, México o Argentina². No obstante, esta iniciativa ha pretendido

1 Este monográfico forma parte de los resultados del contrato posdoctoral Margarita Salas «Financiado por la Unión Europea - NextGenerationEU», que realiza la investigadora en la Universitat de Lleida.



Financiado por la Unión Europea
NextGenerationEU



2 Entre otros, cabe citar las monografías, los dossieres y antologías: *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950 - 2015)* (2017) de Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado; *Las Olvidadas. Reflexiones en torno a treinta poetisas andaluzas imprescindibles (1900-2022)* (2022), de Remedios Sánchez García y José Álvarez Rodríguez, (eds); *La doble voz. Poetas argentinas*

ampliar el marco de estudio de la poesía en español. Dicho con otras palabras, este monográfico tiene como objetivo pensar la poesía escrita por mujeres en español desde una perspectiva panhispánica. Es decir, hemos considerado necesario reflexionar sobre la escritura poética en español de las mujeres obviando momentáneamente las fronteras geográficas y políticas que las separan para centrarnos en los temas y cuestiones que las aúnan. En este sentido, este resultado se une al esfuerzo por pensar la poesía en español que viene haciendo Alí Calderón y que se ha materializado, entre otros, en los volúmenes colectivos *Piedras para una poesía transatlántica* (2017) y *Cuadernos de poesía panhispánica* (2018).

Principalmente, dos son las razones que nos motivan a partir de esta perspectiva integradora. Por un lado, es evidente que la expansión de internet en el siglo XXI ha permitido acortar las distancias físicas y ha provocado que el diálogo de las manifestaciones literarias en español sea continuo y fructífero (Rodríguez Gaona, 2019: 13; Martínez, 2020: 26). Es más, este avance tecnológico ha aumentado la distribución del género poético gracias a canales de difusión masivos como YouTube, Vimeo, Instagram, Dailymotion así como blogs y revistas de poesía, entre las que cabe destacar *Círculo de poesía* (<https://circulodepoesia.com/>) (Rodríguez Gaona, 2019: 21). Entre otros motivos porque una parte importante del público lector actual está conformado por nativos digitales, o sea, personas que nacieron después de 1981 y que son usuarias desde la infancia de las nuevas tecnologías (videojuegos, teléfonos móviles y ordenadores) (Martínez Pérsico, 2018: 144). Por otro lado, no se puede obviar que el siglo XXI ha venido acompañado de importantes agitaciones y demandas feministas. Movimientos como el *Me too*, surgido en 2017 en el ámbito del cine para denunciar las violaciones y acosos del productor y ejecutivo Harvey Weinstein, la performance “Un violador en tu camino”, creada en 2019 por el colectivo feminista chileno LASTESIS para conmemorar el 25 de noviembre, día contra la violencia de género, que ha sido representada en más de cuarenta países, así como la participación masiva en la huelga internacional de la mujer el 8 de marzo de 2018, día internacional de la mujer trabajadora, vienen a poner de relieve que se está produciendo una importante concienciación feminista a nivel mundial (Follegati, 2020: 4). Obviamente, estos cambios sociales están teniendo evidentes repercusiones en el lenguaje. Un claro ejemplo de ello lo constituye la aceptación del término “sororidad” el 21 de diciembre de 2018 por parte de la Real Academia de la Lengua Española, cuya segunda acepción es: “relación de solidaridad entre las mujeres, especialmente en la lucha por su empoderamiento”. Sin lugar a dudas, estas transformaciones también están dejando su huella tanto en las manifestaciones literarias como en la propia industria editorial.

contemporáneas (2015), de Alicia Genovese, *Nuevas poetas mexicanas* (2019), de Julio Ortega y Alejandra Mena y *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX–XXI)* (2017) que ha coordinado Milena Rodríguez.

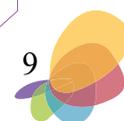


No se puede obviar que la red de solidaridad entre mujeres poetas está en la base de fenómenos literarios como el notable aumento de las antologías “de género” en los últimos años, entre otras cabe citar *Antología de mujeres hispanoamericanas* (Banda Oriental, 2001), editada por Idea Vilariño, *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70* (Hiperión, 2007) de Sharon Keefe Ugalde, *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX* (Visor, 2016), de Raquel Lanseros y Ana Merino, *El cielo de abajo. La escritura del cuerpo en trece poetas hispanoamericanas* (Fundación José Manuel Lara, 2021), de María Alcantarilla o *Camellia. Mujeres que toman té. Antología de poetas latinoamericanas* (Tanta Ceniza, 2021), editada por Marisa Negri. Otro fenómeno a destacar es la creación de editoriales y colecciones especializadas en autoras; en España son señeras Torreozas, Librería de Mujeres, Ménades, Continta Me Tienes o Amor de Madre, mientras que en Argentina destacan Rosa Iceberg, Mutanta, La mariposa y la iguana, Concreto Editorial y Ediciones Nebliplateada. También se han consagrado a la recuperación y difusión de textos de autoras las colecciones “Perdita”, de la chilena Banda Propia Editoras, “Genialogías”, de Tigres de Papel y “La mitad ignorada”, de Los Cuadernos del Vigía (Gallego Cuiñas, 2022: 20). Centrándonos en el objeto poético en sí, llama la atención que la construcción de una genealogía matrilineal se ha convertido en uno de los motivos temáticos más cultivados por las poetas actuales. Ejemplo de ello lo encontramos en poemas como “Genealogía” y “La casa encima” (*Color carne*, 2009), de Erika Martínez, “Árbol genealógico” (*Chatterton*, 2014), de Elena Medel o “Justicia poética” (*Supernova*, 2016) de la jovencísima Rosa Berbel (Scarano, 2020: 53-55). Los últimos síntomas de esta tendencia son los poemarios *Pertenecerme entera* (2020), de Andrea Rivas, *Herederas* (2022), de María Sánchez-Saorín y *Las escritas* (2022), de Olalla Castro. Otro asunto fundamental que está cobrando fuerza en la poesía escrita por mujeres desde una perspectiva feminista es la denuncia contra la violencia de género, en esta línea no pueden dejar de señalarse la aparición de antologías colectivas como *Los gritos de Medea. Violencia de género en la poesía feminista costarricense* (2020) o *Martes Verde* (2018), que recopila aquellos poemas surgido de recitados colectivos en torno a la lucha por el aborto legal en Argentina. Aunque también hay importantes iniciativas individuales como *Violencia* (2020), de Bibiana Collado Cabrera.

Tras este preámbulo, cabe detallar la organización y el contenido del presente monográfico que se compone de cuatro panorámicas y cuatro estudios monográficos. En el artículo que inaugura este número, titulado “Gramática femenina en la poesía de autoras contemporáneas latinoamericanas”, Natalia Azárova analiza las formas gramaticales que emplean las poetas para evidenciar su toma de conciencia feminista mediante ejemplos extraídos de la antología bilingüe hispano-rusa *La poesía latinoamericana hoy* (2019). Particularmente se centra en los casos de Ida Vitale, Patricia Guzmán, Jamila Medina Ríos, Diana Vallejo, Marisa Martínez Pérsico, Jacqueline Goldberg, Ana María Rodas, Giselle Caputo, Yolanda Pantín, Gina Saraceni y Andrea

Cote. Por su parte, Margarita Losada Vargas propone un acercamiento a la poesía de Romina Freschi (Argentina, 1974), María Paz Guerrero (Colombia, 1983), Alba Ceres (España, 1986) y Juliana Monrroy (Colombia, 1989) a partir de la corriente teórica del psicoanálisis. Concretamente, Losada Vargas ilustra el modo en que estas autoras enuncian el “sujeto modal en psicosis”. Más adelante, Clara Lecadre lleva a cabo un detenido estudio sobre la presencia del arquetipo de la bruja en la poesía escrita por mujeres en español en nuestros días. Como pone de realce Lecadre, la recuperación de esta figura no responde tanto a criterios estéticos como a fines ideológicos. Lecadre demuestra que hay un importante número de poetas que en la actualidad están rescatando este símbolo con el objetivo de denunciar las violencias sufridas históricamente por las mujeres, así como para construir una genealogía femenina en la cual inscribirse. O sea, las poetas están revalorizando un símbolo cargado negativamente a lo largo de la Historia con fines feministas –fenómeno que también está ocurriendo en la narrativa, tal como demuestran las producciones de novelistas como Mónica Ojeda y Mariana Enríquez–. Concretamente, Lecadre se detiene en algunos poemas paradigmáticos de Pilar Astray Boadicea (1990, España), Olalla Castro (1979, España), Ana Merino (1971, España), Daría #LaMaracx* (Ecuador), Ashanti Dinah Orozco Herrera (1980, Colombia) y Eugenia Straccali (1970, Argentina). En esta línea, María Sánchez-Saorín establece una relación matrilineal entre la poeta vasca Ángela Figuera (1902–1984), representante de la poesía social, y las poetas noveles españolas Rosa Berbel (1997), Nerea Rojas (1999), Paula Melchor (2000), Judit Tirado (1997), Irene Cascales (1998), Sara A. Palicio (1991), Alba Moon (1993) y Yasmín C. Moreno (1993). Sánchez-Saorín trata de evidenciar cómo las poetas españolas actuales recogen el testigo legado por la escritora del cincuenta a la hora de reflexionar sobre un tema tan asociado a la identidad femenina como es la reproducción.

Además de estas amplias panorámicas, este número incluye cuatro artículos monográficos. En primer lugar, Laura Scarano dedica un estudio pormenorizado a la extensa trayectoria de la poeta española Isabel Pérez Montalbán (Córdoba, 1964). Con abundantes ejemplos y un detenido análisis, Scarano ilustra cómo la producción poética de Pérez Montalbán, formada por catorce títulos y recogida parcialmente en *El frío proletario. Antología (1992-2018)*, se caracteriza por hacer gala de una incisiva denuncia contra la lógica capitalista y de mercado que impera en la sociedad occidental actual, pero sin renunciar al lirismo. En palabras de Scarano, la poética de Pérez Montalbán logra situarse “en la difícil tensión entre el testimonio personal y la denuncia política”. Por su parte, Micaela Moya consagra su trabajo al poemario *El príncipe rojo* (2005) de la escritora madrileña Almudena Guzmán (1964). Moya aborda el análisis de la temática erótica presente en el poemario a la vez que establece relaciones con la producción poética anterior de esta autora, así como con otras fuentes de la tradición literaria. Además del omnipresente legado medieval que se puede rastrear en el poemario y



que aparece sugerido en el título, Moya ilustra la importante influencia que ejerce la Biblia en *El príncipe rojo*. El trabajo de Julieta Novelli también aborda la temática erótica. Concretamente, Novelli analiza los modos de enunciación que la escritora argentina Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) emplea para expresar el deseo. Asimismo, Novelli evidencia el modo en que Fernanda Laguna subvierte el imaginario dominante. Por ejemplo, perturba mediante un uso erótico el sentido de figuras de la doctrina católica, como ocurre con el caso de la Virgen María. Como broche final, Facundo Giménez analiza la trayectoria poética de Elena Medel (Córdoba, 1985) a la luz del concepto “kidult”. Esta noción, procedente del campo de la antropología, hace referencia a la indeterminación entre la frontera de la infancia y la adultez que ha impuesto el contexto posmoderno y neoliberal del siglo XXI. Así, a juicio de Giménez, la producción de Medel se define por la continua reflexión acerca de la precariedad derivada de la crisis económica que sufrió España en 2008 y cuyas consecuencias han imposibilitado la opción de devenir adulto. Asunto que, como justifica Giménez, también puede rastrearse en otros autores y autoras de la misma generación.

En definitiva, este monográfico pretende fomentar la reflexión y el análisis de la poesía escrita por mujeres más reciente sin dejar de atender a las diferencias geográficas y culturales que conviven dentro del español.

REFERENCIAS CITADAS:

- Alcantarilla, María (2021). *El cielo de abajo. La escritura del cuerpo en trece poetisas hispanoamericanas*. Fundación José Manuel Lara.
- Arroyo Carvajal, Yordan y Lobo Bejarano, Luis G. (2020). *Antología Los gritos de Medea. Violencia de género en la poesía feminista costarricense*. Editorial Arboleda.
- Calderón, Alí, Ramírez Santacruz, Francisco, Toledo, Víctor y Calderón, Mario (eds.) (2017). *Piedras para una poesía transatlántica*. Valparaíso.
- Calderón, Mario y Calderón, Alí (eds.) (2018). *Cuadernos de poesía panhispánica*. Ediciones de literatura americana reunida.
- Castro, Olalla (2022). *Las escritas*. Almuzara.
- Collado Cabrera, Bibiana (2020). *Violencia*. La Bella Varsovia.
- Follegati, Luna (2020). “«Hasta que valga la pena vivir»: violencia y reproducción social como claves de la emergencia feminista contemporánea en América Latina”. *Anuario de la Escuela de Historia*. <https://doi.org/10.35305/aeH.vi32.293>
- Gallego Cuiñas, Ana (2022). “Femedición. Hacia una praxis editorial feminista en Iberoamérica”. *Iberoamericana*, 80, 11-38. <https://doi.org/10.18441/ibam.22.2022.80.11-38>
- Genovese, Alicia (2015). *La doble voz: poetisas argentinas contemporáneas*. Eduvim.

- Lanseros, Raquel y Merino, Ana (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX*. Visor.
- Martínez, Erika (2009). *Color carne*. Pretextos.
- Martínez, Erika (ed.) (2020). *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Iberoamericana-Vervuert.
- Martínez Pérsico, Marisa (2018). "Poetuiteros, instagramers, influencers. Algunas notas sobre las últimas tendencias de la poesía digital hispánica". En R. Sánchez (coord.). *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital* (pp. 163-174). Siglo XXI.
- Medel, Elena (2014). *Chatterton*. Visor.
- Negri, Marisa (2021). *Camellia. Mujeres que toman té. Antología de poetas latinoamericanas*. Tanta ceniza.
- Ortega, Julio y Mena, Alejandra (comps.) (2019). *Nuevas poetas mexicanas*. Orfila.
- Rivas, Andrea (2020). *Pertenecerme entera*. Círculo de poesía.
- Rodríguez-Gaona, Martín (2019). *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Editorial Páginas de Espuma.
- Rodríguez, Milena (2017). *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX–XXI)*. Peter Lang.
- Sánchez García, Remedios y Gahete Jurado, Manuel (coords.) (2017). *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950 - 2015)*. Tirant lo Blanch.
- Sánchez García, Remedios y Álvarez Rodríguez, José (eds). (2022). *Las Olvidadas. Reflexiones en torno a treinta poetas andaluzas imprescindibles (1900-2022)*. Tirant lo Blanch.
- Sánchez-Saorín (2022). *Herederas*. Hiperión.
- Scarano, Laura (2020). "La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género", *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, 7, pp. 35-60.
- Ugalde, Sharon Keefe (2007). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Hiperión.
- Vilariño, Idea (2001). *Antología de mujeres hispanoamericanas*. Banda Oriental.
- VVAA. (2018). *Martes Verde* (2018). Edición Federal <https://bit.ly/martesverde>



GRAMÁTICA FEMENINA EN POESÍA DE AUTORAS CONTEMPORÁNEAS LATINOAMERICANAS

*FEMALE GRAMMAR IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN WOMEN'S
POETRY*

Natalia Azarova

Academia de ciencias de Moscú

RESUMEN:

El artículo está dedicado a la descripción de los fenómenos gramaticales que se dan regularmente en la poesía latinoamericana contemporánea escrita en español. Los poemas de poetisas de diferentes generaciones de varios países (Venezuela, Cuba, Paraguay, Uruguay, Argentina, Colombia) incluidas en la antología (español-ruso) "La Poesía latinoamericana hoy" sirve de base para esta investigación. La saturación de formas en primera persona da la impresión de una mayor importancia del yo-texto en la poesía femenina que en la masculina. Es necesario reconocer las dificultades objetivas para recrear la "gramática femenina" cuando se traduce a otro tipo de lengua. Lo más interesante en el tema de la gramática femenina son las declaraciones metalingüísticas de las poetisas, que a menudo representan una declaración de un enfoque consciente de la elección de determinadas formas gramaticales y una demostración de la capacidad de las categorías gramaticales para expresar una posición feminista.

PALABRAS CLAVE: Poesía contemporánea, poetisas latinoamericanas, gramática femenina, sujeto.

ABSTRACT:

A study of grammatical phenomena that regularly occur in contemporary Latin American poetry written in Spanish. The works of female poets of many generations from various countries (Venezuela, Cuba, Paraguay, Uruguay, Argentina, Colombia) included in the anthology (Russian-Spanish) "Latin American Poetry Today" serve as a basis for this research. The saturation of first-person perspectives gives the impression of a greater importance of the I-text in women's poetry than in men's poetry. It is necessary to recognize the objective difficulties in recreating the "female grammar" when translated into another kind of language. What is most interesting in the subject of feminine grammar are the metalinguistic statements of female poets, which often represent a declaration of a conscious approach to the choice of certain grammatical forms and a demonstration of the importance of the I-text in female poetry than in male poetry. Grammatical forms and a demonstration of the ability of grammatical categories to express a feminist position.

KEYWORDS: Contemporary poetry, Latin American women poets, feminine grammar, subject.

El problema del lenguaje en la poesía femenina se ha planteado con regularidad en la literatura académica, pero se ha referido más a las actitudes hacia el lenguaje y al concepto general de lenguaje, que a los fenómenos gramaticales específicos [Montefiore, 1987; Ostriker, 1987]. Una respuesta sistemática a la pregunta de si existe una gramática femenina supondría ciertas herramientas y técnicas para distinguir una escritura femenina de una escritura masculina. Sin embargo, dejando aparte las formas gramaticales que indican explícitamente el género, las pruebas a ciegas que se han realizado en relación con la poesía no han resultado coherentes. Dicho de otro modo, no podemos determinar con certeza el sexo del poeta si el autor o la autora no lo quiere a propósito. No obstante, incluso en el caso de una intención expresa del autor, todavía puede haber todo tipo de mistificaciones y transiciones en relación con el género. Si no es el caso de identificar los marcadores gramaticales constantes de la poesía femenina se hace posible la descripción de aquellos fenómenos que se dan regularmente en tal o cual colección de textos.

La antología bilingüe (español-ruso) “La poesía latinoamericana hoy” (2019), que reúne a poetas de 23 países de América Latina que pertenecen a generaciones diferentes, desde Ida Vitale (1923), un clásico de la poesía uruguaya, hasta Giselle Caputo (1986) de Paraguay—, servirá de base para esta investigación. Aunque la mayoría de los poetas de la antología son hombres, la escritura femenina constituye una proporción importante de los textos, y en algunos casos, como en el de Venezuela, representa todo el país: Yolanda Pantín (1954), Patricia Guzmán (1960), Jacqueline Goldberg (1966), Gina Saraceni (1966), Yanuva León (1983).

Ya el primer poema de la colección “Mes de mayo” (Ida Vitale) despliega una serie de características llamativas de la poesía femenina que luego encontraremos en otras autoras, por lo que volveremos a este poema más de una vez:

Mes de mayo
Escribo, escribo, escribo
y no conduzco a nada, a nadie
Las palabras se espantan de mí
como palomas, sordamente crepitan,
arraigan en su terrón oscuro,
se prevalecen con escrúpulo fino
del innegable escándalo:
sobre la imprecisa escrita sombra...
me importa más amarte. (p.14)

La característica clave es la presencia del yo-texto, que se expresa en la abundancia de formas gramaticales indicando la primera persona: formas verbales, adjetivos, participios y pronombres. A finales del siglo XX, la poesía declaró la así llamada muerte del autor [Barthes, 1967], con lo que el sujeto, expresado en primera persona,



fijado por el Romanticismo del siglo XIX, pasó finalmente a un segundo plano. En el siglo XXI el problema del sujeto se convierte en uno de los más discutidos [Libera, 2015; El sujeto lírico, 2019]. En particular la poesía vive un periodo de una “nueva sinceridad”, lo que se nota especialmente en los textos femeninos que, sin embargo, no declararon el rechazo del yo tan drásticamente como los textos de autoría masculinos.

Las formas en primera persona no solo aparecen en la poesía femenina, sino que ocupan posiciones fuertes¹, a las que se da especial importancia en el texto. Así pueden ser los primeros versos del poema que sitúan al sujeto femenino *in medias res*, o los últimos, que centran y concluyen todo el texto en el sujeto. Por ejemplo, el poema de Patricia Guzmán comienza con los versos - *Estoy segura de miserias (Son mías)* y termina con *Ave apurada / Ave de mí* (p.62). Patricia Guzmán subraya la fuerte posición del sujeto mediante la reduplicación de las formas del pronombre. En primer lugar, el pronombre reflexivo de primera persona aparece en posición no acentuada (*de mis miserias*) y luego de nuevo en posición acentuada (*Son mías*). Además, esta línea se repite en este texto relativamente corto una segunda vez, convirtiéndose en un estribillo. Hay que señalar que, en general, la abundancia de pronombres —también en posiciones acentuadas, y de formas pronominales reflexivas— actúa también como un método eficaz de construcción del sujeto de la poesía femenina: *me importa más amarte* (Ida Vitale, p.14), *me pregunto quién será el cabecilla de nuestro bando* (Jamila Medina Ríos, 1981, p.172), *me quita los aritos de los ojos, me plaga de dudas...* (Diana Vallejo, 1969, p.98).

Los pronombres posesivos en primera persona que abundan en los textos suelen enfatizar una corporeidad característica: *Lo más carne de mi corazón, Mis ojos están acostumbrados a guardar a guardar* (Patricia Guzmán, p. 62); y prendas de vestir: *cómo el viento jugaba con mi falda, / cómo el agua cantaba en movimiento* (Marisa Martínez Pérsico, p.148). También aparecen ocasionales sustantivos corporales: *...El lunes, tiendo la tienda de mis encandiles* (Diana Vallejo, p.98). Curiosamente, *el alma* en estos textos entra en el mismo campo que las partes del cuerpo, es decir, adquiere cierta corporeidad: *Demórate mi alma en florecer* (Patricia Guzmán, p.62). Aquí podemos recordar la poesía medieval de los místicos españoles escrita en nombre del *alma*, en la que el alma que adquiere corporeidad es la que promueve una especie de transición de género de lo masculino a lo femenino, es decir, hace que el poema escrito por Juan de la Cruz sea visto como un poema escrito por o en nombre de una mujer: *En una noche oscura, / con ansias, en amores inflamada, / ¡o dichosa ventura!, / salí sin ser notada...* (Juan de la Cruz, p. 261).

1 *Posición fuerte* se refiere a los marcados sitios del texto como el principio o el final del segmento, por eso cualquier elemento textual puesto en posición fuerte atrae más atención que los demás. En poesía el principio y el final de cada línea están considerados posiciones fuertes. La noción proviene de formalismo ruso y se basa el análisis de la estructura verso que ofrece Tynyanov. Se supone que “cada línea del verso acentúa y intensifica sus límites” [Tynyanov, 1965: 94].

La construcción yo+verbo de corporeidad también es bastante frecuente, por ejemplo en Jacqueline Goldberg ... • *Me aturde que pueda aparecer una ola/ ... / • Me produce taquicardia la idea / ... / • Sudo imaginando piedras sobre mi cabeza* (p.72).

La fuerte posición del sujeto en la poesía femenina puede subrayarse rítmicamente cuando la primera persona se sitúa con regularidad al principio de la línea, haciendo que el texto sea anafórico:

Debo estar ocupada en cosa de provecho para el alma

...

Debo repetir una oración mental

Debo repetir una oración mental

Hago demasiado caso de mí misma

(Patricia Guzmán, p.62)

El último verso del poema puede servir como una especie de fórmula para la poesía femenina. En efecto, muchas poetas se siguen a sí mismas con detalle tanto desde dentro como desde fuera, lo que, en cierto modo, acerca estos textos a las entradas de un diario o a los blogs, al menos en lo que se refiere a la construcción del sujeto: *Entro en el submundo de los vedores del fútbol /... / Tiemblo / me pregunto quién será el cabecilla de nuestro bando / sé que a esta horal ningún striptease los sacará de quicio...* (JAMILA Medina Ríos, p.172);

Temo caminar / por el lecho seco de un río / ... / todo lo comprendo / todo lo admito (Jacqueline Goldberg, p.72).

Sin duda la afirmación de que la no omisión del yo es característico de la poesía femenina necesita algún respaldo estadístico. Aunque nuestro estudio es más bien un esbozo y tiene un carácter descriptivo, ya que cualquier conclusión sobre el material de una sola antología no puede considerarse relevante para las conclusiones generales, resulta útil para orientar futuras investigaciones. La antología contiene un total de 99 poemas, de los cuales 66 fueron escritos por hombres y 33 por mujeres (resulta que son 2/3 y 1/3, y hay que señalar que no se buscó la tarea de la paridad de género en la antología). A primera vista, el número de poemas en los que el sujeto se expresa de alguna manera en primera persona es proporcionalmente igual en la poesía femenina y masculina: el yo-texto aparece en 35 poemas de 66 poemas masculinos, y en 19 poemas de 33 poemas femeninos. Hay algo más de yo-poemas femeninos, aunque este exceso es insignificante y no permite destacar ninguna característica especial. Sin embargo, abordando el análisis más a fondo y contando el número de formas gramaticales que indican el yo-sujeto, observaremos un panorama completamente diferente: 112 yo-sujetos aparecen en 66 poemas, pero mientras los 35 poemas masculinos contienen 112 (coeficiente de 3,2), los 19 poemas femeninos contienen 98 (coeficiente de 5,1) formas, lo



cual indica un exceso significativo. Es esta saturación de formas en primera persona es la que daría la impresión de una mayor importancia del *yo-texto* en la poesía femenina que en la masculina.

Además de la estructura del sujeto, hay otros indicadores gramaticales formales evidentes del género femenino a los que debemos prestar atención en los textos femeninos. En primer lugar, son adjetivos y participios en singular que se refieren directamente al sujeto. De hecho, hay bastantes formas de este tipo, pero lo que llama la atención es que en muchos casos estas formas son pasivas, es decir, denotan la influencia de algunas fuerzas externas sobre el sujeto y la pasividad de este. Curiosamente, la construcción ser + adjetivo o ser + participio pasivo - ada es muy común: *Ser aceptada viva en esa logia* (Ida Vitale "Oficio" p.14), *De acuerdo / soy arrebatada celosa / voluble / y llena de lujuria* (Ana María Rodas, p.28), *Soy como esta mosca molesta... / Que zumba incrustada En la tela metálica de la ventanas* (Diana Vallejo, p.100). La construcción *estar + participio pasivo fem.* también es bastante frecuente en textos femeninos porque puede marcar tanto el género como el estado cambiante: *Debo estar ocupada en cosa de provecho para el alma...* (Patricia Guzmán, p.62).

Lo más interesante en el tema de la gramática femenina son las declaraciones metalingüísticas de las poetisas, que a menudo representan una declaración de un enfoque consciente en la elección de determinadas formas gramaticales y una demostración de la capacidad de las categorías gramaticales para expresar una posición feminista. Un excelente ejemplo es un poema de la poeta guatemalteca Ana Mará Rodas (1937) dedicado a repensar las categorías gramaticales de género y clases de palabras. En este caso, la gramática se declara una invención masculina y su redefinición se convierte en un poderoso medio de protesta sociocultural:

La gramática miente
/como todo invento masculino/
Femenino no es género es un adjetivo
que significa inferior inconsciente utilizable
accesible fácil de manejar
desechable Y sobre todo
violable Eso primero antes que cualquier
otra significación preconcebida. (p.30)

Aunque la estructura del pronombre suele formar el centro del texto femenino, está sufriendo cambios significativos en la poesía contemporánea, que se refieren principalmente a la relación entre el *yo* y el *tú*, que en la poesía tradicional implicaba por defecto un *yo* femenino y un *tú* masculino, es decir, una problemática amorosa. Todavía se pueden encontrar construcciones similares en las poetisas de las generaciones anteriores (la típica *me importa más amarte* (Ida Vitale, p.14). Sin embargo, incluso la

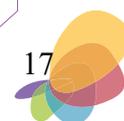
construcción aparentemente característica, *Aunque nadie te busque ya, te busco* (Ida Vitale, 'Libro', p.14) está dirigida no a un hombre, sino a un libro. Poco a poco, el *tú* masculino en la poesía femenina pasa a un segundo plano o desaparece por completo, y la tendencia del yo amoroso de las autoras más antiguas se transforma radicalmente en un *yo-texto* de oposición o competencia entre el *yo* femenino y el *tú* masculino, como en el poema de la poeta hondureña Diana Vallejo "Irnos": *Tú ahora estás en otro cuarto con otra mujer / estando aquí conmigo / Yo, estoy en otro campo con otro hombre / estando aquí contigo... / Tú estás callando /yo estoy viviendo* (p. 98). Los autores más jóvenes adoptan una postura aún más intransigente. La poeta cubana Jamila Medina Ríos construye su poema "Ovación" sobre la metáfora del "fútbol como violación", y el *tú* tradicional masculino que aparece en el poema es inmediatamente subvertido como incapaz de proteger a una mujer de la violencia masculina organizada. Lo masculino y lo femenino se convierten en una oposición inamovible: / sé que a esta hora /..... / si fueras tú el cabecilla / olvidado de ti / me violarían 1-2-3 mil vencedores (p.172).

El *nosotras* como tipo de sujeto puede llamarse deslizante: es un *nosotras* que realiza la idea de sujeto no escindido, sino indefinidamente plural en el que la pluralidad no se opone a la singularidad [Azarova N., 2019, pp.275-300]. Es una especie de deslizamiento de un polo a otro, en el que el yo es a la vez igual y no igual a *nosotras*. De este modo, el *nosotras* supera la oposición improductiva de la subjetividad frente a la llamada *insubjetividad*, y también supera la oposición de la *integridad* (inevitablemente asociada al término de personalidad del siglo XIX) frente a la *escisión del sujeto*. El sujeto no es holístico en el sentido habitual (no es igual al uno, no se ensambla en el uno), pero esto no implica que esté escindido. La tradición del femenino plural *nosotras* remonta a Santa Teresa de Jesús, que no sólo fue leída por mujeres, sino que siempre se dirigió a las mujeres y en nombre de las mujeres. El plural femenino (*nosotras*, hermanas) se transmite a lo largo de todo el texto: *Caminemos para el cielo, /monjas del Carmelo. / Vamos muy mortificadas, / humildes y despreciadas...* (Teresa de Jesús, p.78-79).

El femenino deslizante *nosotras*, puede incluir tanto a *mí* y a *mi madre* como a *nosotras hermanas* y a *mi madre*.

Pero cuando vuelve el chasquido del portón, / ella sonríe, el perro entra y nos pregunta / si hoy nos sobró un poco / de nuestro absurdo pan de cada día. (Giselle Caputo, p.200). En algunos casos, el sujeto que se desliza puede incluir también otros seres vivos, no necesariamente humanos. En el poema de Yolanda Pantín, el deslizamiento del *nosotras* se apoya en el género femenino de la palabra *huérfanas*, que puede referirse simultáneamente a *las preguntas* y a *las que preguntan*: *A las preguntas / que hemos transitado / a lo largo de estos años /y quedan sin responder / huérfanas* (p.48).

En Marisa Martínez Pérsico (1978), al igual que en otros muchos poemas de la colección, varios sustantivos femeninos aparecen en plural. Pueden ser sustantivos



femeninos plurales que significan objetos, abstracciones, seres vivos, y por regla general estas formas no aparecen solas en el poema, sino que están formando toda una serie: *Las cosas regresan a su cauce / resucitan en manos intrusas de su origen / ... / Tu peine / tus monedas tendidas en un vaso de lata.* (p.148).

Pasando a un nivel más amplio de generalización, la poesía femenina, en comparación con la masculina, tiene un número muy elevado de objetos inanimados y abstracciones en plural, y el plural como tal ni siquiera tiene que ser femenino. Así, por ejemplo, en Diana Vallejo:

El lunes, teniendo la tienda de mis encandiles / Queda puesta, muestro un poco de cariños / turbia entre los miedos, / quizás vea a Tibúl haciendo malabares en el tendido eléctrico / ... / Besos y adiós lunes de mis amores... (p.98). El sujeto de la poesía femenina se sitúa en un espacio en el que abundan y a veces se superponen los sustantivos tanto animados como desanimados. En este sentido el español tiene una ventaja sobre el inglés o el ruso, para traducir la idea femenina gracias a la redundancia de las formas plurales. El marcador del género repetitivo en artículos, adjetivos y sustantivos se convierte en un medio implícito de expresión artística. También es importante la palabra clave 'las cosas', una de las más frecuentes en los textos femeninos, que resulta ser femenina en español y es capaz de abrir o cerrar toda una serie de enumeraciones. Estas series, incluidas las generalizadas las cosas, suelen ir acompañadas de una referencia directa al sujeto. Como en el caso del poema "El día que salí a cazar gatos" de Yolanda Pantín

Me encontraba ante el umbral
despierta bajo sombras
dormidas cuando
las cosas fueron apareciendo. (p.46)

En el poema "Animal que despierta" de Ana María Rodas, la poeta presenta a su sujeto interior como una gata, que existe en un espacio intensificado de objetos y fenómenos femeninos. La aparición de *La Reina de Saba* al final del texto permite presentar una femineidad fuerte y viva (similar al algoritmo del mito), no sólo *garras*, sino también *tierras*: *Soy la gata que camina dentro de mí / con / las leves zarpas afelpadas / ... / Cuando cierro los ojos atravieso los siglos / Las arenas le dieron el color / ... / La Reina de Saba habría dado la mitad de sus tierras / por tener estas garras* (p. 30).

El espacio mitológico de la poesía femenina también incluye la palabra *casa*, que inevitablemente encarna el espacio femenino, refiriéndose enteramente a la madre. Por lo tanto, no es por casualidad que estas dos palabras (*casa-madre*) suelen ser adyacentes. Además, hay otra peculiaridad de la poesía femenina que es la presencia de una óptica infantil, como en Gina Saraceni: *Me entristece la casa / sin el paso de la madre / ... / la casa*

donde **la luz** / era **una medusa inmensa**... (p.78). O un ejemplo similar de Giselle Caputo: "El perro nuestro de cada día":

Es como si **las bolsas de plástico**
se hubiesen puesto de moda para los muebles
porque para qué recordar a los muertos
y juntar polvo en **la casa**

Las telarañas emigran
y las hormigas hacen lo suyo:
se llevan **la última miga**
de un hogar, dulce hogar

Mamá cocina, barre, y me mira
con **la sugerente pupila** del plagueo... (p.200)

Hay que tener en cuenta que varios sustantivos masculinos, incluidos los inanimados, pueden adquirir connotaciones negativas en la poesía femenina. El sujeto femenino de Jacqueline Goldberg, en el poema sobre el miedo, construye una serie de objetos de fuentes de miedo en oposición al sujeto femenino, todos ellos masculinos hasta la propia palabra *el miedo*. *Temo caminar / por el lecho seco de un río. / ... / Enfrento el miedo desde mi escritorio. / En un décimo piso / ... / Pero hay lechos secos / que jamás pisaré* (p.72). El demonio que aparece en el poema de Ana María Rodas es un demonio masculino por defecto, e incluso cuando se refiere a una mujer y adquiere su corporeidad (*pechos*), sigue teniendo una identidad masculina: *Un demonio igual al tuyo me recorre en el día / y se enrosca sobre mi lado izquierdo / Es un demonio absurdo cínico violento /... / igual al tuyo / Sólo que tiene pechos* (p.28).

Los sustantivos inanimados femeninos y masculinos emparejados en la poesía popular expresaban a menudo el amor, lo que también fue utilizado por autores más tardíos; por ejemplo, en el poema clásico de Heinrich Heine el tema del amor se expresaba contraponiendo el masculino alemán *der Fichte* pine y el femenino alemán *die Palme*. Jamila Medina Ríos en el poema "Ovación" ya citado utiliza un algoritmo folclórico similar, pero no para expresar el amor, sino para revelar escenas de violencia, donde lo femenino se encarna en *la valla* y lo masculino en *el gol*:

Maldito cuerpo de mujer
con esta forma de falsa valla
red encubierta
.....
qué es un gol sino una violación
cien mil veces aclamada
— bajo el cielo — (p.172)



Para crear un espacio femenino, la escritura sonora puede ser una técnica eficaz, por ejemplo, Patricia Guzmán: *Estoy segura de mis miserias* (Son mías)...(p.62). En un poema de Ida Vitale (p.14) La heroína está rodeada de objetos, fenómenos y abstracciones de género predominantemente femenino: *...Las palabras se espantan de mí / como palomas...*, lo que se subraya por el sonido similar (homófonos) *palabras - palomas* (palabras es inanimado y palomas es animado), y se iguala lo vivo y lo inerte a base de la homofonía y la marcación del género femenino. Estas técnicas son bastante difíciles de reproducir cuando se traducen poemas. Por ejemplo, Dmitry Kuzmin, un conocido traductor ruso, capta muy sutilmente la conexión de las palabras enfatizadas por el sonido, y traduce: *palabras - palomas* como *slova solovey*, lo que le obliga a cambiar el significado, y en lugar de paloma aparece ruiseñor. Sin embargo, a pesar del acierto, esta traducción no conserva el plural femenino, es decir, el traductor opta por la gramática a cambio del sonido, y el poema se vuelve menos “femenino”.

Si seguimos analizando las traducciones, pronto reconoceremos las dificultades objetivas para recrear la “gramática femenina” cuando se traduce a otro tipo de lengua. Por ejemplo, en el ya citado poema de Giselle Caputo “El perro nuestro de cada día” (p.200), que trata sobre la recreación del espacio femenino en el hogar, este tema se pierde por completo al traducirlo al ruso, porque, desgraciadamente, todas las palabras de la serie (excepto *mamá*) *las bolsas de plástico, las telarañas, las hormigas, la miga, la pupila* son palabras masculinas en ruso. Lo más desafortunado es que la palabra clave la casa en ruso también es masculina (dom). Así, es casi imposible traducir el par femenino central *la madre y la casa*, no sólo en este poema sino también en otros.

No se puede decir que el traductor no preste atención y no aborde conscientemente la búsqueda de correspondencias gramaticales: hay que destacar que los mejores poetas-traductores rusos trabajaron en la traducción de los poemas de los poetas latinoamericanos incluidos en la antología. Sin embargo, reconstruir la gramática femenina es a veces una tarea casi insuperable. Volvamos al poema de Ana María Rodas (p.30), construido a partir de una reflexión gramatical sobre el género femenino. El poeta, tras argumentar que *femenino no es género es un adjetivo*, construye toda una serie de adjetivos, eligiendo deliberadamente aquellos que no están marcados por el género, es decir, no tienen terminaciones femeninas ni masculinas: *inferior, inconsciente, utilizable, accesible, fácil de manejar, desechable, violable*. ¿Qué debe hacer un traductor en una lengua en la que no hay adjetivos neutros en singular, es decir, no se pueden evitar los marcadores de genitivo? Tal vez habría que sustituirlo por un plural, en el que se neutraliza el género, pero el traductor adopta un enfoque diferente, haciendo deliberadamente una discrepancia entre la palabra *adjetivo*, que está en el género neutro ruso, y algunos adjetivos en el género masculino, enfatizando así la gramática

masculina exagerada². Sin embargo, en el caso de algunos adjetivos, esta no es una buena solución, ya que provoca un conflicto entre la semántica y el género gramatical, lo que es especialmente cierto en el caso del adjetivo *violable*.

Para terminar, fijémonos algunos elementos formales del verso, el principal de los cuales es el título. Si bien en el siglo XX la poesía fue eliminando activamente los títulos, este proceso se estancó a finales del siglo XX y principios del XXI, dando lugar primero a una cierta paridad de poemas con título y sin él, y luego a una tendencia opuesta. Esto es cierto tanto para la poesía femenina como para la masculina: en nuestra antología, de los poemas masculinos y femeninos, la mayoría llevan título: de los 66 poemas masculinos, 52 llevan título, y de los 33 poemas femeninos, 25. Sin embargo, en este punto acaban las similitudes y surgen ciertas diferencias. Por ejemplo, se nota que los títulos femeninos son mucho más cortos que los masculinos: de los 25 títulos femeninos, 16 constan de una sola palabra (64%), mientras que de los 52 títulos masculinos, sólo 18 (34%), por lo que la diferencia es casi del doble.

Los títulos femeninos carecen prácticamente de modelos tan populares de los títulos masculinos como el género en el título o las referencias al intertexto, como: “Casida de la angustia”, Mario Bojórquez (p.90), “La canción de la sopa”, Gabriel Chávez Casazola (p.110), “El falso Contexto”, Tyrone Maridueña Gerrero (p.206), “Salmo 1”, Ernesto Cardenal (p.18), “Pound”, Rolando Sánchez Mejías (p.56), “Sobre el fondo de una canción de Calle 13”, Wingston González (p.202), etc. Este tipo de título es el que predomina en la antología, pero nunca se encuentra entre los poemas femeninos. Por otro lado, los títulos relacionados de diferentes tipos aparecen con mucha más frecuencia entre los poemas femeninos. Los más característicos son aquellos en los que el título está ligado sintácticamente al texto del poema, como en el “Libro” de Ida Vitale *Aunque nadie te busque ya, te busco. / Una frase fugaz y cobro glorias...* (p.14) o en “Fidelidad” de Yolanda Pantín *A las preguntas / que hemos transitado / a lo largo de estos años / a los posos / a los vampiros / a las pesadillas recurrentes / a los olvidos / a los trazos* (p.48).

En la gran mayoría de los poemas la conexión con el título se manifiesta por la repetición directa del título en el texto, por ejemplo, en el poema “Desierto” de la poeta colombiana Andrea Cote Botero (1981), *La tierra que jamás quiso tocar el agua / es el desierto que al norte está creciendo. “Puerto quebrado” Si supieras / que afuera de la casa, / atado a la orilla del puerto quebrado...* (p.166). En su poema “De ausencia” (p.168), el título se apoya en la aparición de *un dios de la ausencia*, refiriéndose directamente tema, lo que es radicalmente diferente del poema masculino de Jarl Ricardo Babot (1946) con un

2 Para los que hablan ruso, aquí está la traducción completa del poema: Грамматика врёт/ (как всякое мужское изобретение)/Женский — не род Это прилагательное/и значит оно подчинённый неосознанный/годный к употреблению/доступный простой в управлении/ одноразовый и прежде всего/насилуемый Это первый пункт/за которым идёт другое/ предзаданное значение.

título similar "La ausencia" (p.34), en el que el título forma una construcción de marco, pero no penetra en el texto mismo.

En general, hay que señalar que los títulos de los poemas muestran la misma tendencia que se mencionaba al principio del artículo: se refieren directamente al sujeto. Un ejemplo típico es el poema "La mosca" de Diana Vallejo, que comienza con "Hay una mosca violenta y llega a decir Soy como esta mosca / Molesta / A todo credo" (p.100). En los títulos de algunos poemas aparece explícitamente la primera persona, por ejemplo, "El día que salí a cazar gatos" de Yolanda Pantín (p.46). En general, la designación de animales en los títulos aparece con frecuencia, y hay una diferencia significativa entre los títulos masculinos y femeninos. Mientras que los títulos masculinos son narrativos, objetivados y el sujeto del título se separa del sujeto del verso ("Curiosidades de animales", "La hermenéutica del caracol", Nilton Santiago (1979) pp.158-160), el sujeto expresado por el título en los poemas femeninos tiende a referirse al *yo-texto*: "Animal que despierta" (p.30), que aparece en el título Ana María Rodas, se descifra inmediatamente en la primera línea como *Soy la gata que camina dentro de mí conmigo*.

Por último, cabe destacar que los meses y los días de la semana aparecen a menudo en los títulos femeninos, lo que acerca el texto femenino, así como muchos otros componentes del verso femenino, a un registro de diario, siguiendo los cambios en el espacio subjetivo, o a un blog: "Mes de mayo" Ida Vitale, (p.14), "El lunes, nido de gato" Diana Vallejo, (p.98), "Martes" Giselle Caputo, (p.200).

El estudio de gramática poética fue basado en una colección limitada de textos pero aun así hemos podido observar que la "gramática femenina" no es un tema impuesto culturalmente, existe en la realidad y cada sistema lingüístico lo acomoda a sus propias capacidades. La gramática femenina se manifiesta en diferentes niveles del texto: léxico, sintáctico y composicional. Los textos analizados dan más importancia al *yo-texto*, en general, pero en particular cabe destacar el sujeto deslizante y pronombre nosotras, los títulos son más breves y con menos tendencia a intertextualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

o Libro:

Ed. Azarova, Natalia, Bochaver, Svetlana, Korchagin, Kirill, Kuz'min, Dmitriy (2019).

Pojezija Latinskoj Ameriki segodnja. / M.: oscú: Kul'turnaja revoljucija.

Barthes, Roland (1967). 'Death of the Author', in (ed.) Image-music-text. : Macmillan.

Benito, Joaquín, Ed. Rialp, (2015) Caminemos para el cielo. La poesía de santa Teresa. Entre la tradición y lo divino. Madrid.

Ed. de Domingo Ynduráin (2000). Juan de la Cruz. Poesía / 11ma ed, Catedra. Letras Hispánicas.

Libera, Alen (2015). de. L'invention du sujet modern. Cours du Collège de France 2013—2014. Paris: Vrin.

Montefiore, Jan (1987). Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity and Women's Writing. Pandora.

Ostriker, Alicia (1987). Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America. Women's Press.

Ed. de Stahl, Henrieke, Friedrichs, Ekaterina (2019). The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Special Issue: Russian Literature. Volumes 109-110.

Tynyanov, Yuri (1965). Problema stiotvornogo ryada: stat'i. Moscú.

o Artículo de revista:

Azarova, Natalia (2019) / "Novye problemy starogo my", Russian Literature. Volumes 109-110, pp. 275-300



ACTO DE LENGUAJE Y LUGAR TERRIBLE EN CUATRO POETAS HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XXI

*SPEECH ACT AND TERRIBLE PLACE IN FOUR HISPANIC-AMERICAN WOMEN
OF THE XXI CENTURY*

Margarita Losada Vargas

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

RESUMEN:

Este artículo propone dos categorías explicativas: *acto de lenguaje y lugar terrible*. Desde los aportes críticos de la teoría de la enunciación, las nociones de sujeto y paso al acto que aporta el psicoanálisis, realiza una lectura interpretativa de poemas escritos por cuatro mujeres hispanoamericanas del siglo XXI que toman distancia de las formas convencionales del lenguaje. A partir de esto, plantea una hipótesis: los poemas que se leen aquí se estructuran de una manera similar a la de la psicosis, pues los rasgos que evidencia el sujeto psicótico dentro de su estructura psíquica, tienen una estrecha relación con los recursos lingüísticos que utiliza el sujeto modal que habla en el poema. Sujeto modal que en este trabajo se denomina: *sujeto modal en psicosis*.

PALABRAS CLAVE: Acto de lenguaje, lugar terrible, psicosis, sujeto modal.

ABSTRACT:

This article proposes two interpretive categories: *speech act and terrible place*. From the critical contributions of the theory of enunciation, the notions of the subject and the passage to the act provided by psychoanalysis, it performs an interpretive reading of poems written by four Hispanic-American women of the 21st century who distance themselves from conventional forms of language. From this, it proposes a hypothesis: the poems that are read here are structured in a similar way to that of psychosis, since the traits that the psychotic subject shows within his psychic structure have a close relationship with the linguistic resources that he uses. the modal subject that speaks in the poem. Modal subject that in this work is called: *modal subject in psychosis*.

KEYWORDS: Speech act, terrible place, psychosis, modal subject.

1. INTRODUCCIÓN

El rol de las mujeres en la poesía hispanoamericana del siglo XXI ha venido aumentando vertiginosamente. Sus formas de decir, su participación en ámbitos políticos, sociales y artísticos le otorgan un panorama actual en el que se empieza a establecer un lugar de expansión tanto en el espacio creativo, como en el de la difusión, pues aunque “las voces de las escritoras y sus aportaciones fueron mayoritariamente sustraídas de la historia literaria (...) por circunstancias o intereses de diferente índole (políticos, religiosos, de clase) algunas se hicieron oír e incluso entraron en el canon” (Fariña, 2016, p 26).

De manera diversa sus expresiones dialogan con diferentes rasgos estéticos como:

1) el verbalismo directo, 2) la falta de puntuación (...) 3) temas más cotidianos -familia, la ciudad, los problemas diarios,...- y desde nuevos puntos de vista, 4) uso del lenguaje estándar y cotidiano, 5) rebeldía ante las convenciones estéticas y sociales, 6) yuxtaposición de poemas como fórmula de ruptura del poemario clásico, 7) formación universitaria e interrelación con otras disciplinas 8) incorporación personal y estética a las nuevas tecnologías (Peña, 2006, p.1)

En medio de estas características se encuentran otras expresiones que manifiestan un punto de vista más radical-específico centrado en la alteración de la forma y en un trato particular de la expresión: palabras divididas, invertidas, “rotas”, expresiones continuas, discontinuas, entre otras, que convierten al poema en un espacio de ruptura en el que se rechazan las convenciones para instaurar un modo de ser, de decir y de sentir más allá de las prohibiciones estandarizadas, pues el lenguaje

arrancado de nuestro control es un mundo que se nos ha arrebatado; un mundo en el cual el lenguaje se vuelve una herramienta para la descripción del mundo, las palabras meras instrumentaciones para representar este mundo. Esto se refleja en el movimiento histórico hacia la ortografía y la gramática uniformes, con una ideología que enfatiza lo no-idiosincrático, las transiciones suaves, la eliminación de rarezas, y cualquier cosa que concentre la atención en la lengua misma (Bernstein, 2013, p.36)

Notando la intención de algunas poetas por volver a esas ideologías idiosincráticas y a esas “rarezas” de las que habla Bernstein (2013), este estudio realiza una lectura interpretativa de un conjunto de poemas escritos por Romina Freschi (Argentina, 1974), María Paz Guerrero (Colombia, 1983), Alba Ceres (España, 1986) y Juliana Monrroy (Colombia, 1989). Desde los aportes críticos de la teoría de la enunciación, las nociones de sujeto y el paso al acto que aporta el psicoanálisis, propone



dos categorías para acercarnos a la comprensión de sus poemas: *acto de lenguaje* y *lugar terrible*.

En un primer momento se plantea el desarrollo de la noción de sujeto desde tres perspectivas: 1. La de la instancia inicial: proceso de construcción cuando el ser humano es atravesado por el lenguaje. 2. La del sujeto psicótico: que toma distancia del primero rechazando el significante, buscando una ruta hacia la *cosa*, hacia el “resto” que perdió cuando fue atravesado por el lenguaje. 3. La del sujeto modal en psicosis: una forma de ser del sujeto lírico que se caracteriza por modelar la realidad a través de un uso particular del lenguaje proponiendo una disposición distinta de los significantes, de los signos de puntuación y de las ideas. Se denomina así por considerar que asume una postura análoga a la que caracteriza al sujeto de la psicosis dentro de su estructura psicótica¹.

En un segundo y tercer momento respectivamente, se sugieren el *acto de lenguaje* y el *lugar terrible* para entender la forma en la que el sujeto modal en psicosis se desconecta de la disposición estructural que lo edifica.

Como en el *paso al acto* (Lacan, 2007), el *acto de lenguaje* aparece en el momento en el que el sujeto modal en psicosis se “deja caer” de la estructura de la “escena” que lo sostiene dentro del marco de la realidad. En esa caída hay una pérdida de la función del Gran Otro por parte del sujeto (Smith, 2018, p.724), y desde esa pérdida, el sujeto modal en psicosis se desplaza en busca de lo real oculto apostándole a un *lugar terrible* o *locus eremous* desde donde desafía el orden simbólico del lenguaje. En este tipo de lugar se instala y se manifiesta por medio de expresiones que fluyen vertiginosamente: palabras divididas, letras tachadas, invertidas, separadas, irrupciones abruptas e ideas impetuosas expresadas con casi ninguna secuencialidad, entre otras características.

2. NOCIÓN DE SUJETO

El sujeto del psicoanálisis (Lacan, 2003), más que una categoría, se entiende como una noción, un estado de construcción en constante movimiento que empieza a gestarse cuando aparece el lenguaje.

1 *La cosa*, *Das ding* en alemán, fue definida por Freud (1973) como algo inalcanzable que se encontraba más allá del inconsciente. Un “elemento” perdido en el momento en el que aparece el lenguaje y hace que la experiencia pase, en términos de Lacan, del registro *real* al *simbólico*. *La cosa* entonces, es *lo real* que se escapa de la significación. Lacan utilizó el término *cosa* durante mucho tiempo pero en el Seminario VII *La ética del psicoanálisis* habló del *objeto a* y lo relacionó a ésta. Si para Freud *la cosa* era una suerte de Arcadia, de bien supremo, experiencia original a la que el sujeto siempre querrá regresar, para Lacan cuando el sujeto intenta volver a ella, se convierte en algo ominoso, *abyecto* desde el planteamiento de Kristeva (2006), pues procurar volver a ese estado implica alejarse del acuerdo, forcluir, rechazar, tomar distancia del universo de la significación, arrojarse, como se notará que lo hacen el sujeto psicótico y el sujeto modal en psicosis.

Lenguaje-sujeto-lenguaje se sostienen a partir de una correspondencia: el primero atraviesa al segundo estructurándolo, y este a su vez, interviene al primero dándole significado, modificando su estructura, volviendolo aprehensible: “Es en y por el lenguaje que el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser (...). La subjetividad (...) aquí es la capacidad del locutor de posarse como sujeto” (Benveniste, 1958, p.2)².

En ese proceso de subjetividad, el lenguaje representa la inscripción de una falta, estado de carencia, condición emergente, producto del desplazamiento de una “entidad” que pasa de un orden a otro: de no simbólico a simbolizar, y desde esa naturaleza, algo de él queda sin registrarse, sin decirse:

Este sujeto es definido por su articulación con el significante: S (tachado) es un efecto del significante. S (tachado) como sujeto, es un sujeto dividido, escindido. Esto quiere decir: un lugar, determinado por el significante, pero vacío del mismo. Y es al mismo tiempo el significante borrado, un hueco, un espacio vacío, en la red significante (Frydman, 2004, p.3)

De este modo “el significante es el instrumento con el que se expresa el significado desaparecido” (Lacan, 2009, p. 317), viene desde afuera, desde el Otro para configurar una transición, para gestar unas consecuencias estructurales en las que eso que desapareció se convierte en el propósito del “nuevo hablante”. Por eso una búsqueda permanente se instaure, y por eso también, aparecen otros modos de expresión como los que se manifiestan por medio de la poesía o el arte³:

La poesía no cuenta historias. Es de un orden diferente al de la ficción. No inventa otro mundo. Transforma la relación que uno tiene con este. Como los poemas son inseparablemente un juego de lenguaje y una forma de vida (...) no hay temas o sentimientos por un lado y formas por el otro. Sino una subjetivación, una historicidad radical de todo el lenguaje (Meschonnic, 2007, p. 43)⁴

2 El significante no podrá ser “comprendido” si no aparece la señal del sujeto, su movimiento y constitución dentro de la cadena de significante. La realidad del contexto se sitúa gracias a la aparición del significante y lo *real* se oculta gracias al mismo procedimiento. Las versiones al español de los textos citados de Benveniste y de Rabatel más adelante son nuestras.

3 La poesía y el arte aparecen como una de las posibles vías para “perseguir” el “objeto perdido”, esa condición de resto que nace cuando el significante venido de afuera llega para instaurar lo suyo, lo compartido, lo del Otro que regula el pacto y que desplaza lo esencial del ser vivo que está por convertirse en sujeto.

4 Meschonnic establece una diferencia entre historicismo e historicidad. El historicismo se refiere al modo en que el sentido de los fenómenos artísticos y literarios se reduce a la acumulación de datos asociados a las condiciones temporales, políticas y sociales vistas e interpretadas de manera progresiva - lineal. La historicidad en cambio, se relaciona a una instancia más holística en la que se le da profundidad a los acontecimientos, relacionándolos con otros tiempos, otras situaciones y construyendo conceptos que dialogan con el pasado y el “infinito de sentidos juntos” (2014, p.19) sin dividir, categorizar o estandarizar los fenómenos en épocas, ismos o datos. Esto último es lo que llama la atención de este estudio, en el sentido de las experiencias más holísticas a las que añadiremos también las más “inconsciente”, primarias.



Aún así, ni el lenguaje ni el sujeto pueden declarar directa y transparentemente lo que son o lo que representan. Desde su concepción trazaron una distancia significativa entre las palabras y las cosas. Este modo complejo de habitar el lenguaje pone en evidencia una “certeza”: hay algo velado que no se puede expresar, como se lee en este fragmento del poema *Uma historinha em três quadrinhos e uma nota de roda pé* de la poeta colombiana Juliana Monroy (2021)⁵:

¿Ha cambiado algo?
Como en... el momento cero de la historia, ellos quieren poseerte.
E incluso cuando tu nombre pareciera indicar que estás libre: mustang, de mesteño
("Dicho especialmente de un caballo o de una res vacuna: Que
no tiene amo o no está domado"),
el lenguaje vuelve a traicionarte, y si no tienes dueño,
"Perteneiente o relativo a la
Mesta",
asociación de ganaderos que se queda con los mestecos, es decir, con los que
osaron a volverse monstruos.

(Monroy, 2020, p.1)

“Como en... un momento cero de la historia”, un momento en el que ya había otro que quería “poseerte”. Una prisión externa, un punto de dominación, de límite representado por el Otro, “incluso cuando tu nombre parecía indicar que estás libre: mustang, de mesteno”, evocando también la raza de caballos que fueron introducidos desde España en los comienzos de la conquista de América y con ellos, la “esperanza” del nombre como una supuesta forma de libertad. Libertad-fracaso porque el nombre no garantiza nada, ata, limita más.

Frente a esto: decepción. Referencias a un campo de dominación en el que el ser humano está inmerso sin muchas posibilidades. Un campo de dominación que se

5 “Una historia entre tres historietas y una nota al pie” sería el nombre en castellano. Este poema se encuentra publicado en una plataforma digital y hace parte de un libro inédito que se llama *Di(e)stancias*. Juliana Monroy nació en Bogotá en el año 1989, estudió filosofía en la Universidad Nacional de Colombia, Maestría en Literatura Comparada en la Universidad Federal de Integración Latinoamericana de Brasil, y actualmente es becaria del CNPq cursando un doctorado en la Universidad Federal de Santa Catalina en el que investiga los dispositivos editoriales del arte plástico argentino y brasileño en las décadas de 60 y 70. Ha publicado cuentos y ensayos sobre sus investigaciones en diferentes medios de difusión tanto físicos como digitales.

relaciona al lenguaje, a su destino de atadura y sujeción, como se lee en los siguientes versos:

Monstruosas fuimos expulsadas del lenguaje.
revés de la Historia.
nuestra historia re(s)iente
No tiene grandes hechos.
No tiene grandes nombres.
Solo pequeñísimos
insignificantes
movimientos
de cuerpos en mutación.
¿Quién los cuenta/quién nos cuenta?

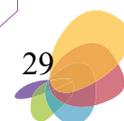
(Monroy, 2020, p.1)

Cada línea representa un reclamo frente a las fuerza opresoras de los sistemas instalados en la sociedad. Cada línea propone un “reves de la historia”: expulsadas del lenguaje, una historia que re(s)iente es una historia que, vista desde la otra orilla sin grandes hechos y sin nombres, pesa dos veces. La imagen proyectada hacia afuera, la identificación con la insignificancia, con pequeñísimos movimientos de cuerpos en mutación, sujeto mujer, doblemente invisibilizado, expone la necesidad de un reconocimiento de sí, en medio de una situación de indefensión, falla, pérdida.

Entonces, emerge un estado de conciencia: lo que toma forma dentro del campo del lenguaje es una de las múltiples configuraciones de la realidad, una incertidumbre, una duda. Quien lo usa se somete a sus condiciones, se acomoda a esa realidad compartida, a ese artificio colectivo avasallador:

en la exacta medida en que el prejuicio de la razón nos fuerza a asignar unidad, identidad, duración, sustancia, causa, coseidad, ser, nos vemos en cierto modo cogidos en el error, necesitados al error (...) El error tiene como abogado permanente (...) a nuestro lenguaje. Por su génesis el lenguaje pertenece a la época de la forma más rudimentaria de psicología: penetramos en un fetichismo grosero cuando cobramos conciencia de los presupuestos básicos de la metafísica del lenguaje, dicho con claridad: de la razón (Nietzsche, 2000, p. 54)

En oposición a esto, el lenguaje poético, “comunica una fase inédita de la vivencia humana, una interpretación peculiar y condensadamente significativa de la experiencia” (Maglia, 2001, p. 15). Desde el poema, intenta capturar eso que está debajo del signo, de la razón y del discurso dominante. Busca trascender los límites del lenguaje, y, desde el lenguaje mismo, emprende un acercamiento a la *cosa* esquiva que se esconde en las palabras: “es mediante la función aisladora, conclusiva y tranquilizadora de la



forma que se realiza la creación estética como una nueva evaluación del autor-creador y del receptor contemplador frente al contenido” (Maglia, 2001, p. 20), por eso el sujeto anhela siempre ese tiempo, espacio, lugar, objeto perdido.

2.1. SUJETO PSICÓTICO

El sujeto psicótico rechaza el significante fundamental que está representado por la Función del Nombre del Padre (Lacan, 2003). Se instaura desde sus propias elaboraciones, rechazando el registro de lo simbólico, no dejándose atravesar por él, tomando distancia de todo aquello que desde la normatividad lo dejaría alineado al sistema de signos, a la gramática de la vida, y por supuesto, a la del lenguaje que se posa como el gran representante del Otro:

Se trata del rechazo, de la expulsión de un significante primordial a las tinieblas exteriores, significante que a partir de entonces faltará en ese nivel (...) Se trata de un proceso primordial de exclusión de un interior primitivo, que no es el interior del cuerpo, sino el interior de un primer cuerpo de significante (...) una puesta a prueba del exterior por el interior, de la constitución de la realidad del sujeto en un nuevo hallazgo del objeto (Lacan, 2009, p.217)

Este significante es muy importante porque antes de él solo existe el que está representado por el deseo de la madre. Hasta ese momento, el niño considera lo transmitido por la figura materna como algo absoluto, algo que en apariencia no carece de nada. ¿Absoluto como ocurre con el valor que el poeta le da a la poesía, al discurso poético, al lenguaje esencial que propone desde las expresiones más clásicas hasta las más experimentales? ¿Poesía como valor único, superior o inferior, pero irreductible, irremplazable, similar a la experiencia del niño? De ser así ¿Quién habla en el poema? ¿Cómo lo hace?

2.1. SUJETO MODAL EN PSICOSIS

“El poema, codificado como tal, según la elaboración de Lotman, es un sistema secundario. En tanto poema, el discurso es construido por un locutor, un Yo lírico que planifica estímulos lingüísticos y efectos anímicos” (Calderón, 2020, p.3), lo que supone un movimiento continuo, un proceso cambiante en el que el “poeta”, la persona que escribe el poema, no habla directamente, sino que encuentra distintas formas de exposición en las que se vale de sujetos modales, puntos de referencia y de focalización:

La noción de sujeto modal (o centro de perspectiva) es útil para el análisis del sujeto en lingüística (Vion 1988) y en particular para el de los enunciados dialógicos que aparecen tan poco por el borrado enunciativo, que es, como Vion 2001 nunca cesó para recordarlo, sólo un simulacro (Rabatel, s.f, p.55)

El sujeto modal aparece entonces como un centro de perspectivas. Una y muchas posibles formas en las que se le pueden presentar al lector, uno o varios enunciadores para afirmar, negar algo, expresar una idea, debatirla, proponer un discurso, representarlo, ironizar con él:

El lenguaje sólo es posible porque cada hablante se hace pasar por un sujeto refiriéndose a sí mismo como yo en su discurso. De este modo, yo postula otra persona, la que, aunque exterior a “mí”, se convierte en mi eco (...). La polaridad de las personas, tal es la condición fundamental en el lenguaje, del cual el proceso de comunicación, del que partimos, es sólo una consecuencia completamente pragmática. Una polaridad, además, muy singular en sí misma, y que presenta un tipo de oposición cuyo equivalente no se encuentra en ninguna parte, fuera del lenguaje (Benveniste, 1958, p.2)

En este sentido, el sujeto modal en psicosis aparece como una forma de ser del sujeto lírico, modela la realidad a través de un uso particular del lenguaje rechazando las vías de expresión convencionales y proponiendo una disposición distinta de los significantes, de los signos de puntuación y de las ideas:

¿Cambiado algo ha?¹
¿Cómo escribir un poema desde el anverso del lenguaje?
Ejaugnel led osrevna le edsed ameop nu ribicrse omóc?

1 oicen opreuc led dadilaireram elbacudeni al ed sojopsed sol ertne racsub

(Monroy, 2020, p.1)

El último conjunto de versos del poema de Juliana del que se viene hablando altera el orden de las expresiones invirtiendo la forma de las palabras. Un lenguaje al “revés”, que dice lo mismo pero en un salto, una vuelta que intenta, como podrá verse también en los poemas siguientes, dirigirse al estado más “original” de las cosas, pues el sujeto modal en psicosis propone un punto de focalización des-centrado en el que desde el plano subversivo intenta acercarse al *real* oculto en las primeras instancias en las que el lenguaje lo fue sujetando, despojando de “sí”. Desde una deconstrucción del lenguaje, este sujeto emprende por el camino de la inversión, un acercamiento al objeto perdido que lo sostiene, a la *cosa* esquiva, velada.

Por otro lado, siguiendo la lógica de que una nota al pie sirve como punto de referencia para ampliar una perspectiva, definir, desarrollar una idea, explicar algo... llama la atención el uso de una nota al final del poema justo en la pregunta “¿cambiado



algo ha?”. La nota plantea una respuesta directa a la pregunta con este verso: “oicen opreuc led dadilaretam elbacudeni al ed sojopsed sol ertne racsub”, lo que permite pensar: 1. La respuesta no está en el poema sino por fuera de él y solo se puede manifestar en una nota al pie escrita al revés 2. El lenguaje en su estructura “normal” no funciona, necesita alterarse y sugiere buscar entre los despojos, el resto, lo que queda al margen, por fuera de la “ineducable materialidad del cuerpo necio”, la materia, lo que no se puede simbolizar.

3. ACTO DE LENGUAJE

El acto de lenguaje surge en el momento en el que el sujeto modal en psicosis se “deja caer” de la estructura simbólica que lo sostiene. Se refiere a lo que sucede cuando desde el lenguaje se deshace de manera continua o por momentos el lazo con el Otro⁶:

hay soles danzantes
huevo explosivo
tes
dien
ar
a el ojo
y las manos
tes
an
cer
la
(Monroy, 2020, p.1)

Las palabras divididas, escritas por sílabas empezando por el final (tes / dien / ar/), exponen un sujeto que se desconecta de la disposición edificante “lógica” de la expresión y se dirige hacia el plano que “esta más allá del automaton, del retorno, del regreso, de la insistencia de los signos” (Lacan, 2006, p.62)⁷.

6 Acto de lenguaje es la categoría que se propone en este estudio inspirada en el pasaje al acto lacaniano. El pasaje al acto no es una experiencia exclusiva del sujeto psicótico pero si presenta una particular aparición en él. Para el sujeto del psicoanálisis, el pasaje al acto se vive a partir del “contacto” con aquellas experiencias que se encuentran del lado que está “borrado al máximo por la barra” (Smith, 2018, p. 725), todo aquello que está del lado oculto, que perdió de sí mismo cuando apareció el gran Otro. Autoagresiones, automutilaciones, actos impulsivos, agresivos, o el suicidio como caso extremo serían algunos ejemplos del paso al acto. Ahí, el sujeto se arroja completamente, renuncia a la experiencia de la falta de una manera extrema radical y se “suelta” del mundo simbólico momentánea o definitivamente según el caso.

7 En *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (2006), Lacan retoma las expresiones *tyche* y *automaton* de Aristóteles para explicar su propuesta. La *tyche* sería el encuentro con el registro de lo real, mientras el *automaton*, el entramado de signos, la cadena significativa que mantiene “velado” al primero y se asocia al registro simbólico.

En un sentido similar, el siguiente poema de Alba Ceres (España, 1989) intenta escribir la expresión de alguien que está tratando de hablar mientras llora. Con ese “tartamudeo” visual, se des-ata del mandato de esas otras posibles expresiones homogeneizadas para “decir” un llanto:

ma
má a ma
rilli ta
muert ta
co n el lab
io torc
ido id o
p ara
el bes o
úl
tim
o

(Ceres, 2021, p.1)⁸

El llanto aquí no quiere nombrarse, quiere palpase desde la forma, atravesar el margen de las palabras, entonces, un modo de regresión al balbuceo y a la autonomía operan. Aparece un lenguaje que desde su accidente inicial con el significante, “ordena” el significante “desordenandolo”, dejandolo ser, “pues la función del lenguaje no es informar sino evocar” (Lacan, 2007, p.35) y desde esa evocación, desde ese otro lugar, transmitir un efecto.

Como en el pasaje al acto en la psicosis (Lacan, 2009), el acto de lenguaje es el medio a través del cual el sujeto modal que habla en el poema rechaza los paradigmas del lenguaje mismo, se rehuza a aceptar la castración que desde la ley reguladora se le impone y en oposición a esto, manipula la expresión llevandola a un lugar limite en el que “el Gran Otro no ocupa el lugar de intérprete, garante del sostenimiento de la palabra, vía de la articulación de la cadena significante” (Smith, 2018, p.724) sino que

8 Alba Ceres nació en Nápoles en 1986, tiene formación en Mediación comunicativa, trabaja como profesora de música en Alicante, toca el violonchelo y cuida plantas. Escribió *El pequeño cuaderno a grieta* (Ejemplar Único, 2014) y ha participado en numerosas recopilaciones como *La Tribu* (2015), *El fanzine Carne para el perro* (Letras de Contestania, 2017) o *Ixquic*. Antología internacional de poesía feminista (Verbum, 2018). Puede leerse constantemente en su blog personal *Extraña forma de vida: devidaextrana.blogspot.com.es*. Los poemas citados aquí forman parte de su libro *Luciérnaga* (Kriller 71, 2017)



se presenta una identificación con lo que está por fuera del símbolo, con el “pedazo” que perdió, objeto despojado con el que aspira tener:

un tratamiento real (...) donde el Sujeto realiza en acto el efecto que es el más propio de lo simbólico: la negativización del ser, no hay ser, y necesitamos de las identificaciones, puesto que aquello que hubiera sido, fue alcanzado por el significante. Hay una particular relación entre el significante forluido, y el tratamiento de su retorno en lo real mediante el pasaje al acto. (Smith, 2018, p.725)

En el fragmento 7 del poema “casa uno” de Romina Freschi (1974) podemos ver también algo de esto⁹:

Casiasco.Lourbanotambiensemealojarepleto.Losperíodosdeceguerarom
penlacabeza,matan.Haytanto,quenopuedover.Ciegaestoycontodoesto,in
terna,elúnicoespacioeseltiempoyrecomromilvecesestasolacasa,estasolaca
lle,éstasolamente.Cadapalabrameciega.Meafferroalateoríadequedadapoe
tatiensuperíodoexperimentalenelquerompeellenguajeparaencontrarel
suyooencontrarseasímismoenél,loqueseríalomismo,quizás,¿no?Uno desigual
alenguaje|Nohehechoningúndescubrimiento|Siunoesunoyellenguajeesuno,
entoncesitodoslosdemássonmultiplicadosporuno,todoslosdemássonlengua
je|todoslosdemássonuno|todossomosuno|uno0demasiado

El aglutinamiento de las palabras evoca expresiones “monolíticas” que agrupan letras, morfemas y significados separándose del pacto establecido, volviendo casi al estado pre-edípico del ejercicio de, como diría Khlebnikov en Bernstein (2013), un “lenguaje situado más allá de los límites de la razón ordinaria” (p.164)¹⁰:

Aunque conserva los signos de puntuación, las frases se convierten en una “gran palabra” o en muchas palabras amontonadas intentando formar una unidad más arbitraria. Expresiones como “Haytanto,quenopuedover.Ciegaestoycontodoesto”, muestran un estado de conocimiento sobre lo que se encuentra en algún lugar y sobre la necesidad de exponerlo. Estos actos de lenguaje aparecen como un medio para hacerlo:

9 Romina Freschi nació en Buenos Aires en 1974, es licenciada y profesora de letras de la Universidad de Buenos Aires, comenzó a publicar poesía en los años 90. Fue una de las fundadoras de *Zapatos Rojos*. De 2004 a 2018 dirigió la revista de poesía y crítica *Plebella*. Hoy forma parte de *Juana Ramírez Editora*. Publicó los libros *Redondel* (1998/2003), *Estremezcales* (2000), *Marea de Aceite de Ballenas* (2012), *Juntas* (2014), *Libro Có(s)mico* (2015), *Todas cuerdas* (2017), *Soslayo* (2018) y la plaqueta *Fallo* (2018). *Eco del parque* (2016) ha sido traducido al inglés por Jeannine Pitas. Su edición bilingüe salió en 2019 por la editora Eulalia (EE. UU.). El poema citado aquí se encuentra en el libro *El-pE-Yo* (2003)

10 En el sentido del monolito que propone Lacan en *El deseo y su interpretación* (1958-1959), cuando considera que en ese momento primario en el que el sujeto no está dividido todavía, mantiene su estado de “unidad” y en consecuencia a dicho estado, se expresa “monolíticamente” (p. 42)

“Cadapalabrameciega.Meafferroalateoríadequecadapoe/
tatienesuperíodoexperimentalenelquerompeellenguajeparaencontrarel/
suyooencontrarseasímismoenél,loqueseríalomismo,quizás,¿no?”.

¿Modificar el lenguaje para tener su “periodoexperimentalenelque”, lo que probablemente quedo tachado, escondido de él pueda asomarse? En estos modos de expresión, por un momento aparece un emisor compacto, no dividido, condición límite para cualquier hablante.

Así, el acto de lenguaje del sujeto modal en psicosis a través del poema, produce un acercamiento a eso que quedó por fuera cuando apareció el significante, pues, por esta vía, como ocurre en la psicosis, lo que quedó del otro lado, retorna en lo *real*¹¹.

4. LUGAR TERRIBLE

Esta categoría se refiere al lugar opuesto al de la arcadia o *locus amoenus*. En su “retirada”, el sujeto modal en psicosis se sitúa en un “espacio yermo”, confuso, difícil, oscuro, enveredado, cuya naturaleza es opuesta al esquema del lugar ameno (Foresti en Perelmuter, 1998, p.251).

Al transitar la secuela que deja la ruptura de la cadena significativa de la que ya se ha hablado, surge una ambientación apartada del mundo en la que es posible dejar fluir cualquier impulso, deseo, necesidad. Desde allí, desafía el orden simbólico por medio de expresiones que fluyen vertiginosamente y “desrealizan” el paisaje para crear un tópico de lugar repulsivo (Mencé - Caster, 2020, p.1), el *locus eremus* o *lugar terrible*.¹²

En el primer fragmento del poema “Ponen XXXXX” de la poeta colombiana María Paz Guerrero (1983), se destacan tres elementos: 1. El uso de signos de pregunta y de

11 Es importante recordar que existe un afecto primario inicial con la *cosa*. Un afecto esencial que fue castrado por el enajenamiento, la prohibición, la exclusión a la que se somete el sujeto del lenguaje con relación a todo lo que en tanto *cosa*, *real*, podredumbre, se refiere. La cosa queda por fuera del significado justamente por su condición innombrable. Imágenes como los fluidos, un cuerpo en descomposición, una porción de materia fecal, de tripa, de carne, entre otros, aparecen como ejemplo. A ese afecto es al que se busca volver, a esa instancia es a la que se apela y desde ese marco, por esa vía, es que retorna lo *real*.

12 La expresión *locus eremus* proviene del latín. Se relaciona a un lugar “desertico”, apartado, lejos de la ciudad o del centro. No tiene vegetación, no está cultivado o no se puede cultivar. Representa una suerte de espacio muy distanciado del espacio habitado y conocido por la mayoría o por “todos”. Se asocia a la pobreza, a la ausencia, a lo que carece. Un lugar sin árboles florecidos o arrollos como suele describirse el de la vitalidad y la satisfacción que se asocia al *locus amoenus*, pues “nuestro” *locus* es completamente antagonico a este: en lugar de prado o hierba, sequía, piedras. En lugar de pájaros, mariposas, ruiseñores; serpientes, arañas, fieras. A cambio de la protección y la sombra de los árboles; la exposición al sol, al calor, al padecimiento, al frío, a la nieve o a la tristeza. Se trata de una atmósfera solitaria, una experiencia literal y conciente de la falta que no se motiva a dialogar con algo que no sea la situación subjetiva y singular del que la padece. Se trata de la vivencia inedita dentro de ese otro sistema que se expresa paralelamente bajo las propias “leyes” y circunstancias del que lo habita.

admiración que no enmarcan ninguna expresión verbal 2. La presencia de símbolos como +, ///, ()⁰⁰⁰⁰ 3. Tachaduras sobre los símbolos y las palabras.



(Guerrero, 2022, p.34)¹³

Los tres elementos insisten en lo mismo: una señal distinta debe venir a reemplazar a las palabras. El “deber ser” del lenguaje tiene que desplazarse a la fuerza con un rasgo de violencia que rechaza el significante para poner otra “pieza” en su lugar. El significante no dice lo que el sujeto modal en psicosis quiere decir y como consecuencia, emerge una “extraña reorganización, destrucción, deconstrucción del poema”, en la que el “reordenamiento del significante” produce expresiones de aparición incierta que vendrían a decir que en el lenguaje sobra o falta algo, o en su defecto hay algo que está errado (Esqué, 2004-2005).

El nombre del poema ubica al lector dentro de un campo semántico que evoca la acción de calificar. Dentro de dicha acción, la X es un símbolo universal de lo que está prohibido o de lo que está mal. Así, *Ponen XXXXX* se refiere a la labor que ejercen los que ponen la X, los que evalúan, los que califican lo que otro hace¹⁴.

13 Maria Paz Guerrero nació en Bogotá en 1982. Estudió literatura en la Universidad de los Andes, realizó la maestría en literatura comparada de la Universidad de la Sorbona Nueva, París, con tesis titulada “Del silencio al instante en la poética de José Manuel Arango”. Ha dirigido seminarios de poesía y actualmente es profesora de tiempo completo del departamento de Creación Literaria de la Universidad Central. Este poema forma parte del libro *Los analfabetas*, Editorial la Jaula, 2022. Los poemas se presentan en registro fotográfico para conservar el registro original en el que fue escrito por las autoras.

14 Simbólicamente una “palomita”, “chulito” o “checkmark” se asocian a lo que está bien o es correcto ☺, mientras que la X representa lo que está prohibido, incorrecto o mal. Un evaluador determina las cualidades, aptitudes, defectos que alguien o algo tiene para desempeñarse en alguna actividad específica, por eso en la acción de calificar se involucran aspectos que por lo general han sido transmitidos por un contexto compartido. Culturalmente y por tradición, la evaluación tiene una connotación agresiva. El que evalúa se ubica en un lugar de superioridad frente al evaluado, desde allí expone su calificativo y marca un límite violento entre lo que supuestamente está bien y lo

Desde ese lugar “subordinado” se escribe el poema. El sujeto modal en psicosis escribe como si tuviera incrustada la voz del “evaluador” que le dicta cada palabra, como si un recuerdo constante lo acechara, como si tuviera en frente o hubiera interiorizado al “opresor”. En este sentido, el poema muestra una escritura impetuosa en la que aparecen sucesos sin conjunciones o preposiciones que las unan. Palabras-mandato-acción que transmitidas violentamente desde afuera, no pueden “ejecutarse”, como se lee en los siguientes versos del poema en mención:



(Guerrero, 2022, p.34)

La forma imperativa del verbo sobresale. Acciones inmediatas que se escriben una detrás de otra sin “respiro”, expulsión continua de palabras que tienen que ejecutarse de manera inminente como si se “exprimiera una fruta del trópico” / “una fruta violenta” / “una fruta exagerada”.

El trópico del que habla el sujeto modal en psicosis es un trópico violento. “Una bala”, “cuchillos”, “la metralleta”, un espacio que “se cubre todo con granadas” mientras la voz del que ordena insiste en el mandato, en la introyección de la norma transmitida de manera agresiva, pues tanto en el contexto de la normativización como en el de la guerra, todo ocurre de manera violenta.

Lo que en un comienzo se muestra como una voz opresora que ejecuta poder sobre el que escribe, finalmente se convierte en un lugar de resistencia que se plantea desde la forma de la escritura del poema. Una batalla que el sujeto modal en psicosis emprende no hablando en primera o en segunda persona, ni emitiendo alguna queja, pues su voz está “borrada”, sino plasmando la voz del Otro, evocando cada cosa que éste dice

que está mal. La mirada del Otro limita la subjetividad. En este sentido, los ámbitos formativos que se generan dentro de la estructura familiar y los modelos de educación de la escuela tradicional, son un claro referente de esas formas de evaluar, exigir y ordenar, que se plantean en el poema.



y desde esa misma voz, escrita desde el rechazo, desde el conflicto que genera, lo expone, lo denuncia.

En este orden de ideas, el final del poema es decisivo: “una idea se construye / CLARAMENTE / desde la letra enmarañada”. Desde la letra, desde la intención caligráfica, gráfica, no desde la palabra. Letra enredada, caligrafía revuelta, grafos que agreden la hoja y el espacio en blanco intentando decir de manera distinta. Se trata de un texto que articula una experiencia subjetiva frente a la objetividad extrema del que da las órdenes en el poema.

Por otro lado, las expresiones que aparecen tachadas pueden interpretarse como aquellos textos que son censurados por el sujeto modal en psicosis que habla, luego de haberse “arrepentido” de lo que escribió. El contenido semiótico de la tachadura alude cronológicamente hablando a la necesidad de tapar, cubrir, rasgar una expresión que se considera fallida o errática (Panofsky, 2001)¹⁵.

De esta manera, la *borradura* o *tachadura* se convierten en elementos constitutivos del hacer en la escritura:

Lo borrado y lo tachado es relevante para comprender la forma y el sentido de los textos. Entre las tachaduras a través de la dubitación y la reescritura (...) Se trata de una borradura ontológica que puede continuarse en distintos ejercicios en la poesía de las promociones más recientes” (Ballester, Higashi, 2017, p.11)

En torno a esto, Derridá (2018) propuso dos expresiones: *biffure* y *rature*. Las dos son formas de obliteración. Las dos responden a un estado de inseguridad, inconformismo, miedo con relación a la correspondencia entre lo dicho y lo que en efecto se desea decir¹⁶.

Como se lee en el poema, el mensaje sólo podría transmitirse si hay un proceso de asociación de cada uno de los significantes en torno al cuestionamiento de su propio uso. La tachadura que los atraviesa, esa negación de ellos mismos, funciona como una acusación abierta de su “inservibilidad”, como el afianzamiento de una crítica

15 Las investigaciones de Erwin Panofsky plantean elementos que permiten la comprensión de una obra de arte, expresión o ejercicio artístico. A partir del análisis de elementos semióticos o visuales como códigos, señaléticas, símbolos, colores, textura, formas, entre otros, es posible interpretar estados emocionales, discursos conceptuales, políticos, o contenidos de tipo filosófico, social, emocional y/o psíquico. Sobre ello se entiende que el elemento del rasguño o tachadura presente en el poema *Ponen XXXXX* configura un significado, una intención artística cargada de un discurso, gestus e intención que se remite al error, a la equivocación, al rechazo de lo dicho.

16 La palabra obliterar proviene del latín *oblitterāre* que significa “olvidar, borrar”, “anular, tachar” RAE (2021). La tachadura o *biffure* de las que habla Derrida, se refieren a la línea fina que se superpone al texto que se intenta suprimir, dejándolo visible. La borradura o *rature*, en cambio, denota la línea gruesa que oculta por completo un texto. Desde el planteamiento derrideano, esto puede deberse a un espectro de matices muy amplio que va desde el miedo simple, a la inseguridad epistemológica ante el dinamismo semántico de los conceptos filosóficos (Ballester, Higashi, 2017, p.10)

que solo puede materializarse al usar un significante y tacharlo de manera expuesta, abierta, para sugerir que desde esa privación de lo dicho, “algo se construya al borrar, sugiriendo ‘una cosa’ (un campo lingüístico) que está presente, mientras es suprimida” (Kosuth en Morgan, 2014, p. 64)¹⁷.

Así, la aserción que queda, lo que está presente aun la supresión, se convierte en una certeza que reemplaza, niega, sustituye, “tacha” la realidad: “Se trata (...) de un efecto de significante, en tanto su grado de certidumbre (segundo grado: significación de significación) toma un peso proporcional al vacío enigmático que se presenta, al principio, en el lugar de la significación misma.” (Lacan, 2003, p.516).

Desde la desconfianza, el temor y la imposibilidad de decir, se arroja una evidencia: “Este borramiento del referente, esta desvinculación radical con el concepto vacía totalmente al significado. El significante no remite a ningún significado, es la escritura de ese borramiento” (Gasque en Delgado, p. 17)

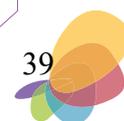
Todo parte de la experiencia de fracaso que se asocia a las palabras, al aparato del lenguaje, al discurso del Otro. La respuesta: *lugar terrible*, desplazamiento que se estructura en la forma del rechazo que representan la psicosis y el poema:

Un significante no es más que la presentificación de una ausencia (...) no es más que relación de diferencia, por ende carece de positividad. Si un significante es aquello que otro/s no es/son, significa que no posee una definición positiva en sí mismo, y sólo se define por su diferencia que llamaremos “pura” respecto a los demás significantes (Delgado, 2014, p.11).

Aquí la expresión se define desde los elementos que faltan. El significante trata de inscribir algo que es de otro orden. Por negación, transposición o contraposición, inscribe lo que no se dice ni se ve. Desde esta lógica, el significante siempre está tratando de sustituir un ausente que como en *Ponen XXXXX*, al percibirse insustituible, se tacha.

Todos estos elementos asedian al lenguaje, exponen su escasez y su carencia, como se puede leer de manera similar en el siguiente poema de Alba Ceres (2021):

17 En la literatura hispanoamericana del siglo XX hay varios ejemplos de escritura obliterada. El principal referente se encuentra en la poesía chilena con autores como Juan Luis Martínez (1942-1993) quien en 1977 publicó su libro de poesía *La nueva novela* con su nombre tachado, o Raúl Zurita (1951) en *Purgatorio* (1979) y *Anteparaiso* (1982).



cuida cada vez cada vez en cada boca la plegaria rezan
cuida repentino un golpe la mirada súplica y dolor dolor
y estrábica de vez en adelante siempre cuida la impoten-
cia hace palabras como cuida hace plegarias cada vez se-
dimentándose abisales cada vez cada plegaria rezan cuida

sabrás instinto rezan la memoria hace plegarias rotas
que sabrás la mano aquí en la enfermedad en lo que rom-
pe hace escondite cuida insiste que sabrás lo roto duele
lo que escribe cuida cuida la oración si abajo buscas toca

rezan se hace y es sabrás como si siempre siem-
pre ahora que sabrás como una hija que ha creci-
do rezan cuida las palabras y las manos hilan ges-
tan se hace vuelco el corazón sabrás caerlo y no
temer el hilo anuda un alfabeto el gesto nace de las yemas

cada vez si cuidas tocas este fondo movedizo ah si si si si du-
das cada vez qué incierto ruego hace la fe si escribe piel qué
huella tiene rezan rezan cada vez la enfermedad hace ple-
garias en un cuerpo toca toca si hay un dios está en el tacto:

Desde la ausencia casi total de signos de puntuación, las imágenes aparecen en medio de una fluidez que arroja palabras en torno al cuidado que hay que tener con la palabra misma: “cuida cada vez cada vez en cada boca la plegaria rezan (...) cuida la impotencia hace palabras como cuida hace plegarias”.

En esa sucesión de términos escritas sin mayor “filtro sintáctico”, el lenguaje es expuesto como una plegaria, como un rezo aprendido de memoria que se repite y se repite mientras el sujeto modal en psicosis lo advierte exponiendo en el poema esa condición de lazo que habría que estar rompiendo, atendiendo, arrancando: cuidate de la plegaria, cuídate de estar rezando como los demás.

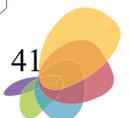
Del último fragmento del poema se resaltan cuatro expresiones: 1. “cada vez si cuidas tocas este fondo movedizo”. Como si darse cuenta, cuidarse, soltarse de ese rezo, representara la caída, la conciencia de un fondo inestable carente de solidez, *real* del que se viene hablando. 2. “si escribe piel qué huella tiene”. En este plano, surge una pregunta: ¿Hace, deja huella el significante? ¿Escribir piel es decir piel, sentirla? Desde esta lógica, la palabra en sí no dice mucho, la sugerencia de su revés, en cambio, convoca un movimiento, una expulsión hacia lo que carece de lógicas y formas habituales. 3. “rezan rezan cada vez la enfermedad hace plegarias en un cuerpo”. Como si estar adherido fuera sinónimo de estar enfermo, como si el cuerpo se volviera lenguaje, como si estar enfermo fuera sinónimo de hablar el lenguaje más “honesto” y sólo así pudiera expresarse. 4. “toca toca si hay un dios está en el tacto:”. No, “dios” no está en el lenguaje sino en la *cosa* de uno mismo, en el *lugar terrible* anhelado: piel,

cuerpo, enfermedad. El único dios posible, si es que existe, está ahí, en la miseria del enfermo, de lo que duele, de lo que no puede “escribirse”.

Con todo esto, el sujeto modal en psicosis ante su imposibilidad de acceder a lo *real* a través de las palabras, intenta romper el lazo que lo sujeta al lenguaje. Se construye a través del poema; parte de una lucha con el significante, que, a su vez, produce una cadena de significantes con una “lógica” distinta que se gesta en el *lugar terrible* que representa la manipulación de la expresión lingüística. Desde esta perspectiva, el significado no está determinado por el significante. Del primero se produce una “fuga”, fragmentación, fallo, fisura, *acto de lenguaje* con el que intenta acercarse a la *cosa* esquivada, *real* oculto en el símbolo y en la cadena de significación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLESTER I, HIGASHI, A (2017) “Tachaduras y borraduras en la poesía mexicana Contemporánea”. Signos literarios. Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 8-43
- BENVENISTE, E (1958) “De la subjectivité dans le langage” Journal de Psychologie en pp. 1-7 Recuperado de <https://www.academia.edu/4254057/Benveniste>.
- BERNSTEIN, Charles. (2013) L=A=N=G=U=A=G=E ;CONTRAATACA!. México: Aldus
- BRETON, André (2022). Manifiestos del surrealismo. Buenos Aires: Editorial Argonauta
- CALDERON, Alí (2020). “La intención lírica. Notas sobre un archigénero” RECIAL, Volumen 10 No 17. Recuperado de <https://www.proquest.com/openview/364e5b909e98b74fd36ab23c81d7474d/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=5412854>
- CERES, Alba (2017). Recuperado de <http://latribu.info/poesia/poemas-luciernaga-alba-ceres/>
- CERES, Alba (2020). Recuperado de <https://lugarpoema.com/poesia-alicantina/>
- DELGADO, G. (2014). Consideraciones acerca del lenguaje en la psicosis. Uruguay: Universidad de la republica.
- DERRIDA, J. (1998) Márgenes de la filosofía. Madrid: Catedra. Recuperado de: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/la_difference.htm
- ESQUÉ, Xavier (2004). Clínica estructural de las psicosis: el significante en lo real. Recuperado en <http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=204&rev=28&pub=1>
- FARIÑA, María Jesus (2016). “Reminismo y Literatura”. UNED. REI, 4, pp. 9-41
- FRESCHI, Romina (2003). Recuperado de https://www.babab.com/no27/poemas_freschi.php



- GUERRERO, María Paz (2022). Los analfabetas. Bogota: La jaula
- LACAN, J (1990). La ética del psicoanálisis Seminario 7. Barcelona: Paidós
- LACAN, J (2007). La angustia. Seminario 10. Barcelona: Paidós
- LACAN, J (2003). Escritos. Barcelona: Paidós
- LACAN, J (2009). La psicosis. Seminario 10. Barcelona: Paidós
- LACAN, J (2006). Los cuatro conceptos fundamentales de psicoanálisis. Seminario 10. Barcelona: Paidós
- LOMBARDI, G (2000). "Trastornos del lenguaje". Algunos antecedentes en la psiquiatría clásica de la concepción del síntoma en Lacan. Recuperado en <http://www.forofarp.org/images/pdf/Praxisyclinica/Gabriel%20Lombardi/TrastornosLenguaje.pdf>
- MAGLIA, G. E. (2001). De la nostalgia demorada de la tierra al destierro amoroso de la nostalgia. Bogotá: CEJA.
- MARTINEZ, Luis (2006). "Poesía actual escrita por mujeres: una poética para el siglo XXI". Letras. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/pe100606.htm> [Fecha de consulta: 3/07/2022]
- MENCÉ-CASTER, Corine (2020) "Representér le pasage en castillan" Atlante, Revue d'études romanes. No 12 Universidad de Lille Recuperado de <https://journals.openedition.org/atlante/?lang=es>
- MESCHONIC, H (2014). Modernidad modernidad. México: La cabra editores.
- MONROY, J (2020). Uma historinha em três quadrinhos e uma nota de roda pé. Recuperado de <https://lugarpoema.com/poesia-colombiana-juliana-monroy/>
- MORGAN, Robert. (2014), "Joseph Kosuth y el palimpsesto freudiano" en El diálogo del arte pp. 50-60. Recuperado de: <https://issuu.com/imanolbuisan/docs/eldialogodelarte>
- NIETZSCHE, F. (2000). Crepúsculo de los ídolos. Madrid: Alianza editorial.
- PANOFSKY, Erwin (2001). Estudios sobre la iconología. Alianza Editorial. ISBN: 9788420620121.
- RABATEL, A (2012) "Énonciateur, sejet modal, modalité, modalisation". Regards sur le discours Langues & Langage, Aix Marseille Université, pp.55-72
- SMITH, María Celeste (2018). "Pasaje al acto en la psicosis... ¿Tratamiento posible del goce?" X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXV Jornadas de Investigación XIV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires pp. 724-726



LAS BRUJAS, TOPOS FEMINISTA EN LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI. UN ENFOQUE PANHISPÁNICO

THE WITCHES: FEMINIST TOPOS IN FEMALE POETRY WRITTEN IN THE EARLY 21st CENTURY. A PANHISPANIC APPROACH

Clara Lecadre-Scotto

Universidad Bordeaux Montaigne y Universidad de Murcia

RESUMEN:

El comienzo del siglo XXI asiste a la continuación de una tendencia iniciada en el anterior en el panorama poético de los países hispanohablantes: el rescate, en obras de autoría femenina, de personajes y arquetipos despreciados en la memoria popular. Entre estos personajes destacan brujas, hechiceras y poseedoras de conocimientos ocultos, que aparecen como figuras que las jóvenes poetas utilizan en sus obras con vistas a rehabilitarlas. A partir de una muestra representativa de esta producción, tanto en España como en Latinoamérica, veremos cómo la presencia de las brujas en la poesía femenina actual puede explicar el interés de los movimientos feministas por estas figuras, al tiempo que lo amplía y contribuye a su popularidad. Veremos, también, cómo las estrategias discursivas empleadas en poemas sobre las brujas ponen de manifiesto la idea de cohesión que se desprende de las luchas feministas actuales en muchos países de habla hispana, a la vez que denuncian las violencias ejercidas por el patriarcado sobre mujeres en la historia de sus respectivas zonas geográficas.

PALABRAS CLAVE: Brujas, feminismo, poetas del siglo XXI, reescrituras poéticas.

ABSTRACT:

The beginning of the 21st century sees the continuation of a trend in the poetic panorama of Spanish-speaking countries that began in the previous one: the redemption, in poetry volumes written by women, of characters and archetypes despised in popular memory. Witches, sorceresses and possessors of occult knowledge are among the figures that young poets include in their works, with a view to rehabilitate them. From a representative sample of these works, both in Spain and Latin America, we will see how the presence of witches in today's female-written poetry can explain various feminist movements' interest in these figures, while at the same time broadening it and contributing to their popularity. We will also see how the discursive strategies employed in poems that feature these figures highlight the idea of cohesion that emerges from current feminist struggles in many Spanish-speaking countries, while denouncing the violence exercised by the patriarchy on women in the history of their respective geographical areas.

KEYWORDS: Witches, feminism, poets of the 21st century, poetic rewriting.



1. INTRODUCCIÓN. HACIA UNA REHABILITACIÓN DE LAS BRUJAS

Hasta donde alcanza la memoria, la literatura ha representado a instigadoras de fuerzas misteriosas y mágicas, lidiando con lo oculto, que fascinan al común de los mortales a la vez que se les escapan. La posteridad ha conservado ejemplos notables de estas figuras, desde Medea en la tragedia antigua hasta el deslumbrante éxito actual de la saga de *Harry Potter* en el campo de la literatura juvenil fantástica, pasando por Shakespeare y la propia Celestina: las magas y, sobre todo, las brujas no dejan de conmovernos.

La fascinación por la bruja en la literatura se corresponde con el interés aún mayor que despierta en la tradición oral. Son muchas las leyendas que la incluyen, y que nutren, a su vez, una multitud de cuentos infantiles, en los que el personaje sufre muy escasas variaciones: casi siempre se le describe como una anciana que va vestida de negro y que utiliza sus poderes maléficos para derrotar al héroe.

Salvo raras e inmemorables excepciones, no fue hasta la difusión de la segunda ola y del feminismo en las sociedades occidentales¹ cuando se señaló la misoginia histórica y sistémica que existe detrás de la construcción de este personaje y su estigmatización, misoginia que invitó a muchas autoras a obrar a favor de su rehabilitación en la literatura. Las olas de feminismo que han impactado los países de habla hispana no escapan al fenómeno: así se constata, en la poesía escrita por mujeres de hoy, un empeño particular para incluir a las brujas.

Naturalmente, las iniciativas para rehabilitar la memoria de las brujas no son exclusivas de la poesía hispana. Autoras estadounidenses nos entregaron bellos desarrollos en el campo de la lírica: Sylvia Plath (1932-1963), Anne Sexton (1928-1974), Elizabeth Willis (1961) o, más recientemente, la muy galardonada Kiki Petrosino (1979) son escritoras, muchas de ellas activistas, que supieron plasmar con habilidad la complejidad de estas figuras estereotipadas en el imaginario colectivo (Cortés Castañeda, 2022). Sin embargo, la lírica hispánica ha dado una nueva fuerza a estas perspectivas y parece haberse aficionado particularmente a la figura de la bruja. En el caso de España, este interés se remonta al menos a la segunda mitad del siglo XX. En efecto, Sharon Ugalde ya señalaba, en la introducción de su antología crítica *En voz alta*, el interés que estas figuras despertaban entre las mujeres poetas de las generaciones de los 50 y 70:

1 Nos referimos aquí a la ola que surgió a partir de la década de los 60 en el mundo occidental, inicialmente en Estados Unidos. En cuanto a la revalorización de las brujas y, más ampliamente, de las mujeres con poderes esotéricos, nos remitimos en el ámbito teórico a la obra de Starhawk (1979) o, en el campo del activismo, al grupo W.I.T.C.H. (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) que surgió en Estados Unidos durante este mismo periodo (Brownmiller, 1999: 49).

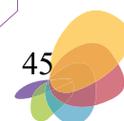
El protagonismo de mujeres poseedoras de conocimientos, poderes o dones excepcionales también ocupa un papel destacado en los relatos que narran la herencia matrilineal. Las brujas, las videntes y las profetas son sacadas del olvido, no como extraños seres peligrosos, sino como modelos a emular. En “Respuesta de las brujas” de Julia Uceda, por ejemplo, el sujeto lírico se dirige a las brujas con familiaridad, como si ellas, “comadres de mi pueblo”, supieran mejor que nadie comprender y remediar el deseo insatisfecho que lo sojuzga. La sabiduría de las brujas y de las sibilas, cuyo origen remonta a las religiones paganas previas al cristianismo, y quienes llegaron a tener un papel de importancia capital en la civilización griega, similar al de los profetas del Antiguo Testamento, tiene eco importante en la obra de Rosa Díaz, por ejemplo en “El caldero de la bruja Brigit” y “La Sibila ve sus manos a través del sueño”. Son poemas en los cuales se destaca “un instinto vestálico con versos que parecen llegar de lejos, ensamblados en un registro sacerdotal”, y la presencia de la magia. La voz poética de Elena Andrés recuerda la de una vidente. “Sería concebible”, afirma María Elena Bravo, “pensar en ella como médium, alguien por cuya boca hablan voces misteriosas y ancestrales”. El poema “La visita”, un encuentro entre el sujeto lírico y un recuerdo de sí misma, hace referencia a velas encendidas y la llegada y partida de un espíritu, (82) sugiriendo una reunión de espiristas. Para las poetas de la segunda mitad del siglo XX, las brujas y las videntes no son malévolas sino predecesoras admiradas que supieron apoderarse del poder de la palabra (Ugalde, 2007: 82-83).

Si bien es cierto que la bruja ha suscitado el interés de la historiografía, también cabe señalar que, aparte de la constatación de Ugalde, no existen muchos trabajos sobre la presencia de estas figuras, mayoritariamente movilizadas por mujeres, en el campo de la poesía hispana femenina –lo que parece extraño, dada la afición de las jóvenes escritoras por estas figuras y el entusiasmo del público que le corresponde. Entonces, hoy, en España y en Latinoamérica ¿por qué y cómo las poetas movilizan las brujas? Esta es la pregunta a la que trataremos de responder a lo largo de este artículo, que resulta del estudio de una muestra representativa de poemas y formas poéticas de varios ámbitos geográficos hispanohablantes que incluye a la bruja.

1.1. LA BRUJA, POTENTE SÍMBOLO FEMINISTA

Las razones del interés de las jóvenes poetas por las brujas se encuentran en las propias causas de su estigmatización, esas mismas que contribuyeron a forjar el *topos* que puebla los cuentos de hadas. Las necesidades de nuestro estudio nos obligan a volver brevemente a ellas, ya que tendremos que detallar algunos de estos aspectos en el análisis del material poético que presentaremos.

Dos aspectos son especialmente interesantes para las poetas hoy. En primer lugar, recordemos que las víctimas de la “caza de brujas”, que llevó a muchas de ellas a ser torturadas, juzgadas y asesinadas en hogueras, eran principalmente mujeres. . En relación con España, es difícil estimar el número de mujeres que murieron por brujería debido a la poca fiabilidad de las fuentes disponibles (Ankarloo, Clark y Monter, 2002: 13). Se estima que el país estuvo menos implicado en la caza de brujas que sus vecinos,



en particular el Sacro Imperio Romano Germánico, las Islas Británicas, Suiza o Francia; sin embargo, un enfoque comparativo no permite minimizar el daño que sufrieron estas personas en España, muy a menudo mujeres, en términos de juicios, torturas y ejecuciones, siendo el caso más emblemático el de las brujas de Zugarramurdi.

Las persecuciones, tan masivas como violentas, las llevaron a cabo principalmente cortes civiles, bajo motivos religiosos, o la Inquisición, temible órgano jurídico de la Iglesia Católica (Federici, 2010: 270). Ahora bien, las teóricas feministas de primera hora, en particular la exmonja católica Mary Daly, en Estados Unidos, y luego las pensadoras Victoria Camps y Amelia Valcárcel en el campo del feminismo español (2007), entre otras, denunciaron los valores reaccionarios de fuerte impronta misógina de la institución, que desde entonces fue apareciendo cada vez más en el imaginario femenino como uno de los avatares más representativos del patriarcado: por la empresa de sometimiento que tradicionalmente ha ejercido sobre las mujeres, y ello hasta muy tarde en la historia –recordemos que fue uno de los pilares ideológicos del régimen franquista en España–, la Iglesia católica es uno de los blancos favoritos de las reivindicaciones feministas en la literatura. Es lo que se ha observado en el panorama poético español: desde Eva hasta María Magdalena, pasando por la mujer de Lot, ¿no están los mitos bíblicos, transmitidos por la Iglesia, sobrerrepresentados en las perspectivas revisionistas de las poetisas contemporáneas (Quance, 1987: 16)? ¿Acaso la pionera del género, Carmen Conde, no puso en la boca de su Eva un largo y polémico discurso contra Dios en *Mujer sin Edén* (Benegas y Munárriz, 1997: 42-43)?

Si este interés entre las feministas españolas es comprensible, dado el alcance de estas cazas en Europa, también lo es entre sus compañeras latinas. Hay que recordar que la represión de las brujas se extendió posteriormente al ámbito colonial, donde se dirigió hacia las guardianas de una herencia ancestral, relacionada con los cultos paganos que las evangelizaciones se empeñaban en sustituir por la fuerza (Silverblatt, 1993: 121).

Además, si bien es cierto que la caza de brujas pudo diezmar poblaciones femeninas enteras en Europa, el daño fue también considerable en América Latina, donde se masacraron pueblos enteros en nombre de la ortodoxia católica, justificando así la esclavización de las poblaciones incriminadas (Federici, 2010: 277). Dentro de estas persecuciones, las mujeres fueron víctimas doblemente perseguidas, por su condición y por encabezar, en muchos casos, los movimientos de resistencia a la colonización (Federici, 2010: 309-311).

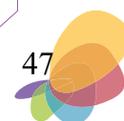
Otro argumento que enfatiza la presunta misoginia de la Iglesia reside en el carácter relativamente reciente de las persecuciones llevadas a cabo, las cuales arrancaron verdaderamente a partir del siglo XV. Los juicios más numerosos y violentos acontecieron en Europa y América Latina a principios de la Edad Moderna, después

de mediados del siglo XVI (Federici, 2010: 230), y la caza pudo perseguirse, como vamos a ver a continuación, hasta principios del siglo XX. Este aspecto refuerza las teorías de las pensadoras feministas que consideran la caza de brujas bajo el prisma de las relaciones de explotación y dominación de un género: pueden atribuir sus persecuciones a prácticas propiamente políticas, armas disuasorias que un patriarcado excesivamente preocupado por su hegemonía dirigía contra unos individuos, y que no era difícil extender a cualquier mujer (Federici, 2010: 237, Araiza Díaz, 2008: 75). Fue así como, en México, “entre 1536 y 1543 el obispo Zumárraga realizó 19 juicios que implicaban a 75 herejes indígenas, en su mayoría seleccionados entre los líderes políticos y religiosos de las comunidades de México central, muchos de los cuales terminaron sus vidas en la hoguera.” (Federici, 2010: 277).

Aparte de las persecuciones, fijarse en el “perfil” de la bruja ayuda a entender por qué los movimientos feministas del siglo XXI se interesaron por ellas. Las llamadas “brujas” no encajaban en las categorías sociales que correspondían a las mujeres en aquella época: principalmente se perseguía a las mujeres solteras y sin hijos o viudas (Chollet, 2019: 34), que eran entonces víctimas de su independencia –voluntaria o no– de la tutela masculina a la que estaban necesariamente sometidas por su sexo. Como resume Guadalupe Jiménez-Esquinas a propósito de las *meigas* gallegas,

Las viudas, las solteras y las sanadoras, que manejaban cierta cuota de conocimiento y poder en su servicio a la población campesina, se alejaban del modelo social de hembras domésticas y reproductoras, y eran vistas como peligrosas por la ausencia de la figura central masculina del padre-marido-sacerdote, protagonista de la vida social y referencia de neutralidad. Las mujeres, y especialmente las brujas, eran consideradas la alteridad, «las otras», las opuestas al paradigma de lo humano y sus virtudes en un sistema androcéntrico. (Jiménez-Esquinas, 2013: 60).

Recordemos también lo que se reprochaba a las brujas: se les presentaba como mujeres que habían pactado con el Maligno, del que derivaban sus poderes ocultos. Sin embargo, se ha propuesto otra interpretación de esta demonización: como curanderas y abortistas, las brujas eran ante todo poseedoras de conocimientos que la ciencia de la época no tenía o desaprobaba (Chollet, 2019: 17 y Wehr, 1987: 175). No es casualidad que la llegada del método científico moderno junto con el cambio de paradigma provocado por la revolución científica coincida con el inicio de la caza de brujas en Europa (Federici, 2010: 283). Las curanderas y hechiceras, principalmente mujeres, eran figuras recurrentes de los pueblos a las que se acudía particularmente para la protección y curación de enfermedades. Aunque estas prácticas siempre fueron desaprobadas por las autoridades eclesiásticas, no fue hasta el siglo XIV cuando fueron equiparadas a manifestaciones de herejía por la autoridad papal –con la bula *Super illius specula* (1326-1327) de Juan XXII– (Castell i Granados, 2013: 237), que justificaba entonces la incriminación de sus autoras. Así, en España, la persecución de curanderas



ha sido documentada en el contexto de Cataluña (Castell i Granados: 2013; Espada Giner y Oliver Bruy: 1999, et al.); también encuentra especial resonancia en el contexto del juicio a las *meigas* de Galicia. Como recuerda Jiménez-Esquinas, sus “prácticas curativas y, especialmente, en el ámbito obstétrico-ginecológico”, respondían a una de las múltiples concepciones que daba de las brujas el tratado *Malleus Maleficarum* (1486), principal instrumento de su persecución, por lo que fueron denunciadas y perseguidas. (Jiménez-Esquinas, 2013: 62-63).

Por todo ello, entendemos por qué la bruja interesa tanto a las poetas, y con mayor razón a las feministas actuales, que se reconocen adecuadamente en estos personajes. De hecho, y como ha señalado Carmen Bernabé Ubieta, ambos términos para designar a estas mujeres han tenido connotaciones similares en el lenguaje de sus contemporáneos:

“bruja” y “feminista” tienen en común su condición de “etiquetas” que han sido y son utilizadas como armas arrojadizas dirigidas contra ciertas mujeres cuyas ideas o conductas producían y siguen produciendo zozobra, al cuestionar los esquemas tradicionales de comportamiento que la sociedad del tiempo pensaba que eran los adecuados a la naturaleza de una mujer (Bernabé Ubieta, 2016: 260).

Frente a estas marginalizaciones, las incriminadas respondieron con la estrategia de la “autoestigmatización”, o sea, la “apropiación del estigma que le ha sido atribuido por el grupo, cambiando su valoración y presentándolo a la sociedad como un valor” (Bernabé Ubieta, 2016: 264). Y, de hecho, constatamos una doble “autoestigmatización” por parte de las feministas, puesto que se apoyan también en la figura, ya menospreciada en su momento, de la bruja, hasta convertirla en un símbolo de la lucha. En efecto, no solo han sido utilizadas en teorías (Federici, 2010, Chollet, 2019, Le Bras-Chopard, 2016, et al.) y en los campos artísticos convencionales, sino también en formatos más apreciados de las militantes: fanzines (Fatás, 2016), murales, y otros eslóganes. A menudo escuchado y ostentado en carteles durante las manifestaciones feministas, más de una activista llegó a reconocerse en la frase “Somos las nietas de las brujas que no pudisteis/pudieron quemar”.

2. LA BRUJA EN LA POESÍA FEMENINA ACTUAL: OCURRENCIAS Y RECURSOS

Si nos interesan las apariciones de la bruja en poesía, es porque la lectura feminista de su historia se ha plasmado de forma especialmente interesante en este campo. Es lo que trataremos de demostrar a continuación, a través de una muestra especialmente representativa de la producción femenina reciente de habla hispana.

De hecho, la figura de la bruja encaja naturalmente en el marco de las estrategias de revalorización de los personajes femeninos en el espacio literario. Desde una perspectiva global, comprobamos que se hacen más recurrentes en poesía desde el momento en

que, en España y en los países que mencionaremos, la producción literaria de autoría femenina coincide con la difusión de las teorías feministas entre las autoras.

Cambiar el *statu quo* que ha regido hasta ahora la literatura se consigue cuestionando el lugar que las mujeres ocupaban en su seno. Una vez revelado que las voces poéticas han sido hasta ahora casi estrictamente de hombres que transmiten una mirada masculina, y que las mujeres presentes en poesía están casi siempre en este punto de mira, donde aparecen principalmente como interés sexual, entendemos por qué las mujeres quieren repensar el lugar de los personajes femeninos. Prácticamente todas las estrategias empleadas caen bajo el paraguas de los conceptos que teorizó la investigadora Sharon Ugalde a propósito de la lírica femenina española desde mediados del siglo XX: la “subversión”, que consiste en “desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer”, y la “revisión”, que define como una “estrategia constructiva que permite a la mujer descubrir y expresar con más precisión y textura su propia identidad” (1990: 118-119). Estas estrategias se aplican en particular a los mitos que involucran a las mujeres en el ámbito poético español: así, del mismo modo que las poetisas protagonizaron las mujeres silenciadas de los mitos universales –Eva, la mujer de Lot, Penélope u Ofelia–, también se protagonizan arquetipos, como las brujas. Además, si concebimos estos personajes, como en las representaciones goyescas, como mujeres malévolas y tradicionalmente asociadas a la vejez, sinónimo de fealdad según los cánones de belleza occidentales, entonces figuran la antítesis perfecta de la mujer tradicionalmente presente en la poesía: difícilmente se puede pensar en una elección más subversiva.

Así, la característica común de casi todas las obras y poemas que mencionaremos es el protagonismo de las brujas. Este hecho, que a primera vista puede parecer insignificante, debe ser señalado: en casi todos los poemas citados, el yo poético adopta los rasgos de la bruja y habla en primera persona –singular o plural, como veremos más adelante. Esta identificación se lleva a veces al extremo, porque supera el marco enunciativo del poema para aplicarse a su autora; así, Pilar Astray Boadicea, en la biografía que figura en el anterior de cubierta de su poemario *Aquelarre*, se presenta como “una bruja buena que no se cree los cuentos de brujas malas y que, además de estudiar pociones y hechizos, quiso hacer cine y se graduó en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid [...]” (Astray Boadicea, 2018). Es de notar también que este texto introductorio está coronado por una foto que muestra a la autora encapuchada, con una calavera en la mano.

2.1. EL RESCATE POR EL HUMOR

Esto nos lleva fácilmente a la segunda estrategia utilizada por las mujeres para distanciarse de las narrativas patriarcales en el ámbito poético y “desarmar” su



“simbolización verbal”: el humor. Ya sabemos, gracias a los trabajos de Giuliana Calabrese (2017), que la ironía y la sátira son formas humorísticas con enfoque subversivo recurrentes en el espacio poético femenino; el humor también se halla en lo que Ugalde llamaría “mimesis festiva” de los atributos vinculados a un personaje del folclore o de las grandes narrativas, con vistas a apropiarse de ellos (Ugalde, 1989-90: 25). La bruja es un personaje que se presta especialmente a ello, en la medida en que está rodeada de una parafernalia rica y distintiva en los cuentos de hadas. Un buen ejemplo de esta mimesis lo encontramos en el poema de Ana Merino “Testamento de una bruja”, de *Juegos de niños*. Copiamos a continuación destacados fragmentos:

TESTAMENTO DE UNA BRUJA

[...]

Bajo diez metros de nieve
le prometí a mi conciencia
esconder los secretos
que inventan los adultos
cuando no se resignan
a vivir una vida
y quieren el aliento de las otras.

Mi corazón de azúcar
se lo daré a la niña
que llamaba a mi puerta una vez por semana,
y quería venderme
la Biblia comentada por un pastor de lobos.

[...]

Mis unas se las daré
a la hija del barbero
que siempre anda buscando
cuchillas afiladas
para cortarle la lengua
a los que rumorean por la espalda.

[...]

Con mi saliva una red
para cazar mariposas,
y con mi risa una rosa
que se marchite al mirarla.

Y para los Reyes Magos
un último deseo,
que cada seis de enero



me dejen los regalos
a los pies de mi tumba (Merino, 2003: 71-73).

De estas estrofas seleccionadas se destacan, a través de la mimesis de los atributos de la bruja, varias formas humorísticas. En efecto, el yo poético satiriza al clero, cuyo papel predominante en la persecución de las brujas acabamos de recordar. La hipocresía del cura está denunciada a través de la expresión “pastor de lobos”: la metáfora del Buen Pastor, recurrente en la Biblia y posteriormente lexicalizada para designar a los sacerdotes, es modificada para adquirir un valor casi oximorónico, dado que el lobo es el depredador tradicional de las ovejas. La sátira de la religión se extiende a toda la estrofa con la descripción de la “niña”, que recuerda el proceso evangelizador de los testigos de Jehová (“que llamaba a mi puerta una vez por semana / y quería venderme / la Biblia comentada por un pastor de lobos”).

La “mimesis festiva” de los atributos de la bruja se prolonga con las “uñas”, cuya longitud se ve exagerada hasta la hipérbole para permitir un juego de palabras: enfatizadas en el folclore infantil, las uñas son aquí tan largas que sirven para literalizar el campo léxico del cuerpo movilizado en las expresiones en torno al cotilleo (“Mis uñas se las daré / a la hija del barbero [...] para cortarle la lengua / a los que rumorean por la espalda”).

En la última estrofa, sin embargo, la dimensión humorística que resulta del encuentro incongruente de dos personajes del imaginario infantil –la bruja y los Reyes Magos– pasa a un segundo plano. En efecto, la bruja, cuya bondad había sido destacada a lo largo del poema a través de la entrega completa de sus posesiones, queda aquí definitivamente exculpada: al recibir los regalos de los Reyes Magos, se asimila al lector-niño y puede salir definitivamente del lado de los oponentes del esquema actancial de los cuentos –hasta el punto de extraerse del esquema mismo–. El humor es, pues, en el caso de Ana Merino, el medio adecuado para eliminar la connotación que rodea a las brujas, al tiempo que denuncia sutilmente a sus agresores históricos.

La parodia, o el pastiche es otro recurso humorístico movilizado para ridiculizar lo que se temía, y condenaba, en las brujas. Tenemos un ejemplo de ello con la ecuatoriana Daría #LaMaracx*, activista trans que, con motivo de un manifiesto en el que denuncia la persecución de los enchaquirados² durante la colonización de Ecuador, propone inspirarse en un “ritual de exorcismo practicado por Sabrina Spellman, sus tías, Hilda

2 “Los enchaquirados formaban harenas de jóvenes sirvientes destinados a tareas religiosas y sexuales en asentamientos de la cultura manteño-huancavilca, tales como Coaque, Pasao, Caráquez, Puná, Puertoviejo, Jaramijó, Charapotó, Picalanceme, Cama, La Plata y la Península de Santa Elena (Benavides, 2006). Estos jóvenes fueron descritos en las primeras crónicas de los exploradores españoles como “afeminados, sodomitas, pecadores y travestis” que atesoraban tradiciones y ritos. El termino enchaquirado refiere al uso excesivo de adornos y abalorios.” (Nota de la autora. Daría #LaMaracx*, 2021: 140). La autora cita a: O. Hugo Benavides (2006). “La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados”. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, 24, pp. 145-160.



y Zelda, y Lilith, la reina del infierno” (Daría #LaMaracx*, 2021: 139) para elaborar una forma de poema-encantamiento que se inspira directamente de las oraciones cristianas:

Invocamos a las brujas de las sombras.
Las que nos precedieron y murieron para que nosotras viviéramos.
¡Visítennos, hermanas! ¡Intercedan por nosotras!
Invoco los poderes de Tránsito, la reina de El Guambra, Angelita Zamora.
Invoco a la femenina María, Leidy y la mulatita guapa de Esmeraldas.
Invoco a Madona (Gabriela), la negra Marcia y la Tongolele.
¡Visítennos hermanas! ¡Intercedan por nosotras!
Invoco a Martha Sánchez de Esmeraldas, Perlita y la lambada de Guayaquil.
Invoco a Satanacha de Chone, la siete pisos y la carapachito de Guayaquil.
Préstennos su poder, expulsen al demonio.
¡Hermanas intercedan por nosotras!
Invoco a la cuencana, Chanela y la chueca.
Invoco a la vieja Mónica, la machete y la comadre Puta.
Invoco a Yadira y a la mano de trinche.
Salgan a la luz, benévolas (Daría #LaMaracx*, 2021: 139-140).

A lo largo de la “oración” intervienen los nombres de “las travestis y transexuales destacadas por Alberto Cabral (Purita Pelayo) en su libro de crónicas sobre la despenalización de la homosexualidad (2017)³” (Daría #LaMaracx*, 2021: 140). El hecho de que entre ellas se hallen estandartes de la lucha contra la homofobia es un nuevo ataque contra la Iglesia: estas figuras son invocadas como santos mártires, a través de fórmulas directamente tomadas de las plegarias litúrgicas (“Intercedan por nosotras”). La parodia se basa en una inversión de valores: se utiliza la fórmula yusiva inspirada en los exorcismos “Préstennos su poder, expulsen al demonio” mientras que, dado que la homosexualidad ha sido históricamente condenada por la Iglesia, la fórmula precisamente podría haberse dirigido contra quienes se invoca.

2.2. SOLIDARIDAD EN LA PERSECUCIÓN. LA BRUJA, VECTOR DE SORORIDAD FEMENINA

Hemos podido notar que todos los poemas citados hasta ahora contienen referencias discretas a las persecuciones que sufrieron las brujas, tanto como a los propios autores de estas violencias. Lo que hemos visto plasmado sutilmente hasta ahora es en realidad un fenómeno recurrente en los poemas que presencian estas figuras: representar las torturas y las hogueras no sirve tanto para señalar a los culpables como para poner de relieve la uniformidad de la condición de las brujas, que es, a su vez, sinónimo de cohesión. Por el mismo motivo, entre los poemas que plasman los sufrimientos de las brujas se hallan también representaciones que las muestran en rituales comunes: aquelarres (que han inspirado el título del poemario de Pilar Astray Boadicea) y danzas

3 La autora cita el siguiente libro de Alberto Cabral (2017): *Los fantasmas se cabrearón. Crónicas de la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador*. Quito: Serie Memorias #6. Fundación Regional de Asesoría en Derechos Humanos – INREDH.

rituales son tantas actividades que ponen de manifiesto el entendimiento que existe entre las brujas.

Ahora bien, en los poemas que muestran las reuniones de brujas y/o sus persecuciones, son los propios recursos textuales utilizados los que enfatizan esta cohesión. En el caso de España, tenemos un ejemplo de ello en el poema “Ardimos juntas”, de Olalla Castro Hernández, que forma parte de su obra *La vida en los ramajes*:

ARDIMOS JUNTAS

Nos quemaron por miedo a nuestros ojos,
a la Verdad punzante que trepaba
por muslos, senos, vientres y caderas.
Ardimos juntas,
de todo padre huérfanas.
Fuimos brujas.
Engendramos los verbos insurgentes
y bailamos sin música ni oídos.
Removimos mejunjes que podían
devolvernos la voz, los pies, las alas.

Y ellos,
postrados ante sus cruces milenarias,
temblaron.
Subidos a sus púlpitos de mármol,
temblaron.
sobre nuestros cuerpos desnudos,
al forzarnos,
temblaron.
El miedo, que rompe todo cuanto encuentra,
atravesó sus huesos
duros como rocas
y no cedió hasta que fuimos ceniza,
polvo, ascua.

Fuimos brujas. Amantes. Compañeras.
Y ardimos juntas, mientras ellos temblaban (Castro Hernández, 2013: 39-40).

En la vívida pintura de esta hoguera, la expresión de la cohesión interviene a través de los indicios enunciativos. A lo largo del poema, el yo poético opone una primera persona del plural (“ardimos”, “fuimos”, “engendramos”) a una tercera persona (“temblaron”); su continuo contraste permitirá protagonizar a las brujas y resaltar su solidaridad, mientras se ataca a la tercera persona. En efecto, la identidad de las brujas está explicitada a lo largo del poema en una serie de acciones, encabezadas por un conjunto de verbos en primera persona del plural que sirven para subrayar la solidaridad que les une. “Juntas”, que califica a “ardimos”, está repetido dos veces además del



título; la orfandad de las brujas despierta en ellas un sentimiento de sororidad (“de todo padre huérfanas”); y, finalmente, los sustantivos que las definen aparecen en la penúltima línea, que se cierra con el federativo “compañeras”. Por otra parte, la tercera persona aparece sobre todo en el verbo “temblaron”, que revela en sí la bajeza, tanto física (“subidos a sus púlpitos de mármol”) como moral, de los persecutores. Esto se confirma por todas las demás pistas por las cuales intervienen: su cobardía, enfatizada por la doble ocurrencia de “miedo” a lo largo del poema; su crueldad, por las violaciones (“sobre nuestros cuerpos desnudos, / al forzarnos, / temblaron.”). Y contrariamente a las brujas, el yo poético nunca revela la identidad de esta tercera entidad: podemos suponer que es por voluntad de negarles su protagonismo, por no decir su humanidad, en lo que parece una inversión irónica de los roles de género tradicionales en poesía.

Esta noción de sororidad se halla en poemas de otras autoras, como “Tener la regla”, de Pilar Astray Boadicea, en el que se pueden leer las siguientes estrofas:

[...]

Danzamos
con un fulgor de algas en los ojos,
nos reducimos,
nos endurecemos,
nos sabemos mortales
bailando en círculos.

Habiendo esquivado el incienso
no somos polvo
ni nos dirigimos a la borda con un salto,
con la tranquilidad de habernos traicionado
como las sumisas yeguas que jalean
siempre cerca y siempre lejos,
siempre nosotras,
nos reconocemos en los miles de rostros
y nos abrazamos para recomponer
el inmenso gong que hoy nos nombra.

[...]

Nos amordazaron,
nos asesinan y sabemos
que hay mucho ruido para seguir tecleando,
para seguir componiendo,
para seguir sangrando,
pero sangramos,
menstruemos o no
y este es nuestro sagrado linaje
donde nadie puede talar el inmenso bosque



que forma nuestra única voz
cuando nos hermana la madre
y allí todas, somos una (Astray Boadicea, 2018: 77-78).

El mismo sentimiento de solidaridad que unía a las brujas de Olalla Castro se expresa aquí en torno a la regla –fenómeno fisiológico que sabemos valorado en los cultos primitivos de las sociedades matriarcales (Simonis, 2012: 61 y 349) asociados a las brujas– y a través de recursos textuales similares: la oposición transversal entre la primera persona del plural y la tercera; la cohesión y unidad en torno al baile; el ejercicio de la violencia contra las brujas por la tercera persona del plural.

Pero la sororidad que se desprende de los poemas no solo une a las brujas: tanto en Olalla Castro Hernández como en Pilar Astray Boadicea, el sentimiento de cohesión es tan amplio que persigue superar el estricto marco del poema para llegar a la propia lectora. Aparte del uso de la primera persona del plural, que es común a ambas poetisas, lo vemos en Castro Hernández con los sustantivos finales, que son lo suficientemente amplios como para trascender el contexto histórico y así poder calificar, potencialmente, a la lectora (“Fuimos brujas. Amantes. Compañeras.”); y, en Astray Boadicea, a través el anacrónico gerundio “tecleando”, que remite a la expresión verbal por medio de herramientas modernas. Si consideramos, con Catherine Jaffre, que “cuando las lectoras femeninas leen poesía, experimentan menos urgencia que los lectores masculinos en distanciarse y separarse de la voz poética. De este modo, se relacionan con más fluidez con la voz del texto, la voz de lo Otro” (Jaffre, 1998: 128), en el caso de los poemas que presencian a las brujas, esta urgencia es aún menor, puesto que la propia lectora está potencialmente incluida en el texto poético, sumándose así al sentimiento de sororidad que emana de él.

2.3. “HERENCIA MATRILINEAL” Y PODERES ANCESTRALES

Si las persecuciones permitían destacar la cohesión de las brujas, no es el único elemento que las autoras movilizan en su obra: también plasman sus poderes.

Salvo por su “mimesis festiva”, los poemas presentan menos las pócimas y hechizos que pueblan los cuentos infantiles, que las formas en que estos poderes se han transmitido de una bruja a otra. La perpetuación de las prácticas mágicas y, sobre todo, su transmisión, inducen a una idea de “herencia matrilineal”, para parafrasear a Ugalde (2007: 82), que se superpone a la sororidad existente entre los personajes. Esta herencia se ve así ampliada y, sobre todo, logra trascender los particularismos genealógicos, geográficos o étnicos de cada una.

En este sentido, cuando el aspecto represivo está presente en los poemas, las autoras plasman los poderes de las antepasadas como escudo contra esta persecución. Los



lazos ancestrales pueden entonces interceder en favor de las vivas, como ocurre en el segundo poema-encantamiento del manifiesto de Daría #LaMaracx*, que da cuenta adecuadamente de la importancia de estos vínculos familiares universales. En el caso presente, convergen bajo el “patronazgo” de la diosa mitológica griega Hécate, que era venerada por las brujas de Tesalia (Burkert, 1987: 171):

[...]

Te invocamos Hécate.
Te invocamos aquí, doncella, con tu fuerza total infinita.
Te invocamos madre con todo tu poder divino.
Te invocamos anciana con tu arcana sabiduría.
Somos descendientes de todas las doncellas, madres y ancianas.
Ahora que invocamos a la triple diosa, invocamos
a todas las brujas desde el principio de los
tiempos y hasta el final de los días.
Invocamos sobre nosotras los poderes que nos
fueron negados, empápanos con ellos, Hécate, y te
alabaremos en la mañana, la tarde y la noche y viviremos
para honrar tus tres rostros, tus tres formas.
Madre oscura, guardiana de la llave de la
puerta entre los mundos, te invocamos.
Regresa a nuestras hermanas al reino de las vivas. Regrésanos
el poder robado y jamás te olvidaremos de nuevo (Daría #LaMaracx*, 2021: 141).

De este poema destaca el campo léxico de los lazos familiares: “madre”, “hermanas”, “descendientes”, pero ante todo el del ciclo de la vida, declinado en femenino: “doncella”, “anciana”. Estos se combinan con el *leitmotiv* del número tres, presente tanto en el vocabulario (“la triple diosa” ; “tus tres rostros, tus tres formas”) como en las enumeraciones ternarias (“las doncellas, madres y ancianas” ; “en la mañana, la tarde y la noche”), el cual también respalda simbólicamente la idea del ciclo de la vida que contribuye, a su vez, a anclar en el poema una idea de genealogía y descendencia. Entonces, si la lejanía a la vez espacial, temporal, y cultural de Hécate con el contexto de escritura de la autora podía sorprender, la repetida presencia de genealogía femenina desarrollada a lo largo del poema contradice esta impresión inicial para pintar un sentimiento de cohesión familiar entre las que se identifican con la diosa.

Una observación panorámica de la producción sobre las brujas en los últimos años ha mostrado que, en América Latina, los poemas enfatizan menos una idea de hermandad entre las brujas que una “herencia matrilineal”, que inviste a quien se reconoce en este legado. Esta perspectiva tiene una resonancia particular en el feminismo negro⁴,

4 Entendemos la noción de “feminismo negro” tal y como surgió en Estados Unidos a partir de la década de los 1960 y encuentra una repercusión actual en espacios donde las mujeres negras están discriminadas y marginalizadas –en el presente caso, en el Caribe colombiano– y, desde un punto de vista teórico, según una perspectiva interseccional. Como expone Kimberlé Crenshaw: “Uso la interseccionalidad como forma de

puesto que las mujeres víctimas del comercio de esclavos africanos fueron doblemente martirizadas, pues sufrieron persecución a la vez racial y sexista.

Los vínculos entre el racismo y la persecución de las brujas están más entrelazados de lo que se cree. Como recuerda Silvia Federici, “el Diablo era representado como un hombre negro y los negros eran tratados a la vez más como diablos, de tal modo que “la adoración al Diablo y las intervenciones diabólicas [se convirtieron en] el aspecto más comúnmente descrito de las sociedades no-europeas con las que los traficantes de esclavos se encontraron⁵” (Federici, 2010: 278). Asimismo, es muy interesante observar cómo la bruja negra se ha convertido en un símbolo de resistencia y preservación de la cultura ancestral. La santería es una de sus encarnaciones más manifiestas: culto resultante de un sincretismo entre religiones tradicionales africanas y el catolicismo, se practica aun hoy en las regiones del Caribe, especialmente en Cuba, donde fueron esclavizados los yorubas, pueblo procedente de África occidental. La santería fue uno de los elementos que participaron de la construcción de la identidad nacional afrocubana (Argyriadis, 2013: 8), a la vez que sus practicantes sufrieron persecuciones muy tardías, a principios del siglo XX, en base a denuncias calumniosas –se les acusaron de realizar sacrificios de niños blancos– (Clark 2005: 8 y 2007: 7), en lo que se asemeja a una caza de brujas contemporánea, respaldada por una dimensión racista patente.

Entonces, esta doble discriminación, a la vez sexista y racial, que aún hoy afecta a las afrodescendientes de Latinoamérica, está plasmada por las poetas a través de la figura de las brujas: la intervención de las antepasadas actúa en este caso como amplificador para denunciar la marginalización que impacta a las mujeres hoy racializadas. Tenemos aquí un ejemplo con el poema “Yo mujer”, de Ashanti Dinah Orozco Herrera, poeta afrofeminista originaria del Caribe colombiano. En 2018, con motivo del Día Internacional de la Eliminación de la Discriminación Racial, que coincide con el Día Mundial de la Poesía, la poeta y activista nos propuso un poema que moviliza tanto a la bruja, como a la mujer negra. Recopilamos a continuación un fragmento:

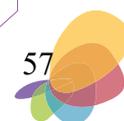
YO MUJER

[...]

Nace la sibila...
pueden llamarme bruja con rimas y con razones...
Yo hablo en la lengua amputada de mis ancestras,
ellas son el fundamento telar que abraza la húmeda red de mis palabras.

articular la interacción general entre el racismo y el patriarcado. También me sirvo de la interseccionalidad para describir la situación de las mujeres de color en los sistemas simultáneos de subordinación y que están en los márgenes tanto del feminismo como del antirracismo.” (Crenshaw, 2012: 114-115).

5 La autora cita a Barker, Anthony (1978) *The African link: British attitudes to the Negro in the era of the Atlantic Slave Trade, 1550-1807*. Londres: Frank Cass Publishers, p. 91.



Mientras la santa inquisición interrogó la negrura milenaria de sus cuerpos-
letras,
en mi sombra espesa de viglias he invocado
sus épicos, sus orgánicos nombres, sus nombres de lanza.
Y aún no sé por qué
en el habla de mi memoria colectiva,
en la semántica de mi escritura,
en la tinta azabache de mi axé verbal,
todos los sustantivos y adjetivos se me hacen escasos para nombrarlas,
se escapan de mi boca de cactus (“Poetas guerreras...”, 2018).

La lectura de la estrofa muestra que las “ancestras” –cuya denominación neológica enfatiza, en sí, la dimensión femenina– aparecen bajo los rasgos de las brujas: es lo que demuestra la mención de la “santa inquisición”, que lleva a la evocación eufemística de los abusos sufridos, pero también el uso del verbo “invocar”, que remite a las mismas modalidades de contacto con las brujas que en el poema citado anteriormente. En este sentido, la imposible evocación de las antepasadas, expresada en los últimos versos, puede ser desactivada por su pintura a través de la imagen sobreentendida de la bruja.

2.4. EXTENSIÓN DE LA “HERENCIA MATRILINEAL” AL OFICIO POÉTICO

Ahora bien, algunos indicios muestran que el vínculo que se establece con las brujas supera, en muchos aspectos, la dimensión genérica que se intuía inicialmente. Podemos ver en la materia de las brujas, los “encantamientos” que hemos visto hasta ahora y su forma muy poemática una señal, ya, de la inclinación particular de las poetas por esta figura subversiva. Este indicio no es aislado: existe una especificidad en la bruja, que hace que abandere tan adecuadamente la causa feminista a nivel literario.

A partir de aquí, recordemos que la descripción que hace Orozco Herrera de la bruja estaba relacionada de forma muy estrecha al oficio poético. La lectura de la estrofa citada muestra que el vínculo entre el yo poético y sus antepasadas se establece a través de la palabra, como lo señalan las expresiones que combinan la especificidad cultural de la mujer con el campo léxico de la expresión verbal: “la negrura milenaria de sus cuerpos-letras”; “la tinta azabache de mi axé verbal”. Estas expresiones pueden servir para resaltar el silencio al que había sido sometida su ascendencia, como por ejemplo “Yo hablo en la lengua amputada de mis ancestras”, que remite tanto a la persecución física como a su silenciamiento, por el doble sentido de la “lengua” calificada por el epíteto “amputada”. Pero, sobre todo, sirven para enfatizar el vínculo entre la bruja y el yo poético, que por cierto se definía inicialmente como “bruja con rimas y con razones”.

Este estrecho entrelazamiento no es exclusivo de Orozco Herrera: recordemos que las brujas de Castro Hernández “Engendra[ban] los verbos insurgentes”; igualmente, en Astray Boadicea, el oficio poético estaba presente a través de sus herramientas de escritura contemporáneas: “nos asesinan y sabemos / que hay mucho ruido para seguir tecleando, / para seguir componiendo [...]”.

No es ninguna casualidad: el hecho de que muchas poetas introduzcan indicios metaliterarios en sus poemas sobre brujas es quizá un signo de que se sienten dignificadas, ellas también, por una cierta herencia matrilineal; herencia que su caso tampoco sería de naturaleza genealógica, sino literaria. Esto es lo que parecían señalar Gubar y Gibert en *No Man's land*, aquí citadas por Helene Levine-Keating:

According to Gilbert and Gubar, who quote Emily Dickinson's lines “Witchcraft has not a Pedigree / 'Tis early as our breath,”, this breath is “the breath of a new life of female speech” and “even without the authority of a recorded pedigree, such witchcraft establishes a secret ancestry outside the lines of any public genealogical tree, so that it serves as a linguistic/literary model through which the woman poet can express her sense of the primacy of her own words and their commonality with the words of other women writers (Levine-Keating, 1992: 181) ⁶.

En este sentido, el sentimiento de pertenencia familiar que une a las brujas es similar al que sus autoras sienten hacia otras, contemporáneas o anteriores, que proponen contenidos literarios contrarios a la tendencia dominante. No nos aventuraremos a explicar la fórmula de Gubar y Gibert, pero sí podemos suponer que esta afinidad se siente hacia mujeres poetas que destacan por un uso del lenguaje, unas estrategias y unos temas que van a contracorriente de la tendencia predominante en la poesía hasta ahora, que plasmaba una voz y una mirada masculina; en definitiva, un acuerdo entre mujeres poetas que han dado el paso a la “fase feminista” de la que hablaba Showalter.

En resumen, se puede decir que los poemas sobre brujas en la actualidad reflejan una doble identificación: las brujas se asimilan a las escritoras en su obra, porque las escritoras se asimilan a las brujas, precisamente en virtud del parentesco literario que relaciona a escritoras disidentes. Un poema que lo ilustra especialmente bien es “Las antiguas brujas de Tesalia”, de la autora argentina Eugenia Stracali. Fijémonos primero en el paratexto:

⁶ Helene Levine-Keating cita a Sandra Gilbert y Susan Gubar (1988), *No Man's Land*, New Haven: Yale University Press, p. 239.



LAS ANTIGUAS BRUJAS DE TESALIA

A Gaby De Cicco

Hay una lengua que yo hablo o que me habla en todas las lenguas.
En cada lengua fluyen la leche y la miel.
Y esa lengua yo la conozco, no necesito entrar en ella,
brota de mí, fluye, es la leche del amor, la miel de mi inconsciente.
La lengua que se hablan las mujeres cuando nadie las escucha para corregirlas.

HÉLÈNE CIXOUS (Oswaldo Prósperi, 2021).

La dedicatoria y el exergo iniciales ya atestiguan una doble herencia: la de las legendarias “brujas de Tesalia” (Bicknell, 1983: 160), y la de Hélène Cixous, filósofa del lenguaje influida por las tesis deconstruccionistas que, en su famoso ensayo *Le rire de la méduse* (1975), aboga por una reconstrucción feminista del lenguaje. El comienzo del poema confirma esta doble herencia:

me enseñaron a escribir enigmas
sosteniendo un espejo en dirección a la luna
versifico en la ensoñación de Hécate
verso dicho en voz alta
maleficio

una poeta
bruja de puño y letra
primero en el cuaderno
pluma de ave negra
tinta.

[...]

Todo en la disposición métrica parece favorecer la convergencia entre la poeta y la bruja: “versifico” aparece en paralelo a “maleficio”; las letras de la palabra “poeta” están contenidas en la materia de la que está hecha la bruja (“puño y letra”); del mismo modo, el simbolismo de la pluma recuerda tanto al de la poeta (a través de la metáfora lexicalizada de una multitud de realidades relacionadas con la escritura, tanto de la profesión como del estilo), como al de la bruja (a través del “pájaro negro”, que podemos interpretar razonablemente como una perífrasis para designar el cuervo, animal tradicionalmente relacionado con la bruja). Entonces, la poeta se encuentra en

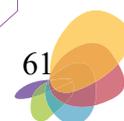
la bruja, a la que encuentra en las escritoras comprometidas con la subversión del orden literario establecido. Basta pensar que la lectora se reconoce también en esta identificación para que la bruja se convierta en una de las figuras más unificadoras de la lucha feminista en el ámbito poético actual.

3. CONCLUSIONES

Si se ha podido pensar que las brujas eran una figura más que las autoras se proponen rescatar, el estudio de sus apariciones en la poesía nos ha demostrado que está lejos de ser el caso. Por la universalidad del personaje, la rebeldía que implica su modo de existencia y la persecución que pudo derivar de este, la bruja invita naturalmente a las feministas a reconocerse en ellas. Al identificarse con estas figuras, las autoras no solo rehabilitan su memoria: también confrontan a un patriarcado al que acusan de perpetuar cierta represión contra ellas, enfrentándole a su responsabilidad memorial. Atraídas tanto por su anonimato, susceptible de adaptarse a todas y cada una de las luchas –desde el afrofeminismo hasta el transfeminismo– como por la solidaridad que emerge de su pluralidad, las militantes feministas convirtieron a la bruja en su metáfora viva, que excede mucho el propio campo poético. Es así como Daría #LaMaracx* puede terminar su manifiesto diciendo:

Hoy, años después, hacemos justicia con garra propia, somos aquelarre contra los fundamentalismos religiosos, manada feminista contra los femicidas y travesticidas, somos ponzoña serológica que atraviesa la industria farmacopornográfica, somos abadesas de los conocimientos para decidir porque «si las controlan a ellas, nos controlan a nosotræs». Somos traviesas travestis tramando travesías en un ritual, cerrando para siempre las puertas de la era patriarcal (Daría #LaMaracx*, 2021: 141).

Ahora bien, el papel de las poetas no puede limitarse a hilar esta metáfora dentro de sus propias obras. A través de su plasmación en la poesía, las poetas han podido explicitar las razones por las que las militantes de los movimientos feministas actuales se identifican tanto con ellas. Al exacerbar la estrechez de las relaciones que unen a las brujas, hiperbolizándolas de tal manera que las transfieren a la esfera familiar, las poetas establecieron una verdadera genealogía paralela de la resistencia y la subversión; genealogía que es a la vez horizontal, con la igualdad de las brujas, bien en los actos subversivos, bien en su represión, y vertical, en el sentimiento de ser herederas de aquellas que fueron ampliamente perseguidas en el pasado y que las poetas vinculan a su historia personal.



Por último, si la bruja es tan apreciada por la poesía, es porque esta identificación la adapta al papel propio del poeta. En efecto, la presencia de la bruja en una composición va a dificultar muy a menudo la distinción entre autora, voz poética y “personaje”. La bruja tiene esta originalidad con respecto a las otras figuras y arquetipos rescatados por las autoras que borra el rastro, se aplica a cualquier pensadora subversiva, hasta las autoras pioneras del feminismo en la literatura por las que nuestras autoras se sienten inspiradas, pasando por la lectora que el texto poético se propone incluir. Entonces, si los movimientos feministas la han erigido en estandarte de su movilización, las mujeres poetas se han encargado de exaltar su truculencia y celebrarla, enfatizando lo que tiene de unificador y universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “Poetas Guerreras. Día internacional contra el racismo y día Mundial de la Poesía” (21 de marzo de 2018), *Afrofeminas.com*. Recuperado de <https://afrofeminas.com/2018/03/21/poetas-guerreras-dia-internacional-contra-el-racismo-y-dia-mundial-de-la-poesia/comment-page-2/> [Fecha de consulta: 22/07/2022].
- ANKARLOO, Bengt, CLARK, Stuart, y MONTER, Edward William (eds.) (2002). *Witchcraft and Magic in Europe: The Period of the Witch Trials*. 4. Londres: Athlone Press.
- ARGYRIADIS, Kali (2013). “Santeros, brujos, artistas y militantes : redes transnacionales y usos de signos ‘afro’ entre Cuba y Veracruz”. *Ollin*, 12, pp. 7-20. Recuperado de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/ollin/article/view/18339>. [Fecha de consulta: 27/11/2022].
- ASTRAY BOADICEA, Pilar (2018). *Aquelarre*. Madrid: Huerga & Fierro.
- BARKER, Anthony (1978) *The African link: British attitudes to the Negro in the era of the Atlantic Slave Trade, 1550-1807*. Londres: Frank Cass Publishers.
- BENEGAS, Noni y MUNÁRRIZ, Jesús. (1997). *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española: antología*. Madrid: Hiperión.
- BERNABÉ UBIETA, Carmen (2016). “De místicas, brujas y feministas cristianas: la experiencia de Dios que implica y complica”. En S. Bara Bancel (ed.), *Mujeres, mística y política* (pp. 253-267). Estella (Navarra): Verbo divino.
- BICKNELL, Peter (1983). “The witch Aglaonice and dark lunar eclipses in the second and first centuries BC”, *Journal of the British Astronomical Association*, 93(4), pp. 160-163.
- BROWNMILLER, Susan (1999). *In Our Time: Memoir of a Revolution*. New York: Dial Press.
- BURKERT, WALTER (1987). *Greek Religion: Archaic and classical*. Oxford: Blackwell.
- CALABRESE, Giuliana (2017). “‘Me gusta divertir a la gente haciéndola pensar’. El recurso de la ironía humorística en la poesía femenina actual”. *Cuadernos AISPI*,

- 9(9), pp.189-208. Recuperado de: <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1215> [Fecha de consulta: 28/08/2022]
- CAMPS, Victoria y VALCÁRCEL, Amelia (2007). *Hablemos de Dios*. Madrid: Taurus.
- CASTELL I GRANADOS, Pau (2013) "'E cert te molt gran fama de bruixa e se fa metgessa e fa medecines' :la demonización de las prácticas mágico-medicinales femeninas (siglos XIV-XVI)". *Studia Histórica. Historia medieval*, 31, pp. 233-244. Recuperado de https://revistas.usal.es/index.php/Studia_H_Historia_Medieval/article/view/11738/12151. [Fecha de consulta: 27/11/2022].
- CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla (2013). *La vida en los ramajes*. Madrid: Devenir poesía.
- CHOLLET, Mona (2019). *Brujas: ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* Barcelona: Penguin Random House.
- CIXOUS, Hélène (1975). "Le rire de la méduse". *L'arc*, 61, pp. 39-54.
- CLARK, Mary Ann (2005). *Where Men Are Wives And Mothers Rule: Santería Ritual Practices and their Gender Implications*. Gainesville: University Press of Florida.
- (2007). *Santería: Correcting the Myths and Uncovering the Realities of a Growing Religion*. Westport, Connecticut: Praeger.
- CORTÉS CASTAÑEDA, Manuel (24 de junio de 2022). "De traducciones y perversiones: escritura y brujas en algunas poetas norteamericanas contemporáneas". *Cronopio*, 95. Recuperado de <https://revistacronopio.com/de-traducciones-y-perversiones-escritura-y-brujas-en-algunas-poetas-norteamericanas-contemporaneas/> [Fecha de consulta: 20/07/2022].
- CRENSHAW, Kimberlé Williams (2012). "Cartografiando los márgenes: interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color". En R. L. Platero Méndez (coord.), *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (pp. 87-122). Barcelona: Bellaterra. Recuperado de: <https://www.uncuyo.edu.ar/transparencia/upload/crenshaw-kimberle-cartografiando-los-margenes-1.pdf> [Fecha de consulta : 28/08/2022]
- DALY, Mary (1985). *Beyond God the Father. Toward a Philosophy of Women's Liberation*. Boston: Beacon Press.
- DARÍA #LAMARACX* (2021). "Somos las nietas de todas las travestis que nunca pudieron quemar". En E. Vázquez, L. Coba, C. Vega e I. Yáñez (coord.), *Brujas, salvajes y rebeldes. Mujeres perseguidas en entornos de moralización, extractivismo y criminalización en Ecuador* (pp. 139-142). Quito: Traficantes de sueños. Recuperado de https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Brujas%2C%20salvajes%20y%20rebeldes_Ecuador.pdf [Fecha de consulta: 21/07/2022]
- ESPADA GINER, Carmen y OLIVER BRUY, Jaume (1999). *Les bruixes al Pallars: Processos d'inquisició a la Varvassoria de Toralla (s. XVI)*. Tremp: Garsineu Edicions.

- FATÁS, Marisa (1 de abril de 2016). "Nietas de la hoguera' y su aquellarre". *Vein*. Recuperado de <https://vein.es/nietas-la-hoguera/> [Fecha de consulta: 20/07/2022].
- FEDERICI, Silvia (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- JAFFRE, Catherine (1998). "El género, la intersubjetividad, y el intercambio entre autor y lector en la poesía de María Victoria Atencia". En S. Ugalde (ed.), *La poesía de María Victoria Atencia. Un acercamiento crítico* (pp. 125-141). Madrid: Huerga & Fierro.
- JIMÉNEZ-ESQUINAS, Guadalupe (2013). "Las meigas: la transformación de un estigma en recurso patrimonial". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 68 (1), pp. 57-73. Recuperado de <https://doi.org/10.3989/rdtp.2013.01.003>. [Fecha de consulta: 26/11/2022].
- LE BRAS-CHOPARD, Armelle (2016). *Les putains du Diable. Procès des sorcières et construction de l'État moderne*, París: Dalloz.
- LEVINE-KEATING, Helane (1992). "The Bright Shadow: Images of the Double in Women's Poetry". En R. Dotterer y S. Bowers (eds.), *Sexuality, the Female Gaze, and the Arts* (pp. 166-184). Selingsgrove (Pensilvania): Susquehanna University Press.
- MERINO, Ana (2003). *Juegos de niños*. Madrid: Visor libros.
- OSVALDO PRÓSPERI, Germán (26 de febrero de 2021). "Soy bruja (Nada me asusta). Eugenia Straccali", *Poesía*, 39. Recuperado de <https://poesia.uc.edu.ve/soy-bruja-nada-me-asusta/> [Fecha de consulta: 18/08/2022].
- QUANCE, Roberta (1987). "La mujer, el barro y la Biblia". *Zurgai*, dic., pp. 16-21.
- SÁEZ BUENAVENTURA, Carmen (1979). *Mujer, locura y feminismo*. Madrid: Dédalo.
- SILVERBLATT, Irene. (1993). "«El arma de la hechicería»". En V. Stolcke (comp.), *Mujeres invadidas. La sangre de la Conquista de América* (pp. 121-171). Madrid: Horas y horas.
- SIMONIS, Angie. *La Diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres* [Tesis doctoral]. Universidad de Alicante, Alicante. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/29947/1/Tesis_Angie_Simonis.pdf [Fecha de consulta: 11/07/2022].
- STARHAWK (1979). *The Spiral Dance: a Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*. San Francisco: Harper & Row.
- UGALDE, Sharon (1989-90). "Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti". *Siglo XX/ 20th Century*, 7(1-2), pp. 24-29.
- (1990). "Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca", en B. Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España* (p. 117-139). Madrid: Orígenes.
- (2007). *En voz alta : las poetas de las generaciones de los 50 y los 70 : antología*. Madrid: Hiperión.

WERH, Demaris (1987). *Jung and Feminism: Liberating Archetypes*. Boston: Beacon Press.



HEREDERAS DE ÁNGELA FIGUERA AYMERICH: LAS NUEVAS POETISAS JÓVENES ESPAÑOLAS

NTHE HEIRESSES OF ANGELA FIGUERA AYMERICH: NEW SPANISH YOUNG POETESSES

María Sánchez-Saorín
Universidad de Granada

RESUMEN:

Las nuevas poetisas jóvenes españolas desarrollan en su obra temas propios de la poesía escrita por mujeres; estos parten de una tradición femenina desarrollada a lo largo del siglo XX. En España, la poetisa Ángela Figuera Aymerich formó parte de la generación que tuvo que reiniciar el camino del arte tras la Guerra Civil española, introduciendo, además, una perspectiva crítica con la realidad de las mujeres de su época, consciente de su papel como creadora. Los temas y tópicos que esta actitud poética desarrolló resuenan todavía hoy en la voz de las autoras que más recientemente han irrumpido en el panorama poético español, desde 2017 hasta 2021.

PALABRAS CLAVE: Ángela Figuera Aymerich, ginocrítica, poesía joven española, poetisas.

ABSTRACT:

The new generation of young Spanish poetesses aim to develop themes and topics which entirely belong to the poetry written by women and evolved throughout 20th century as a proper tradition. In Spain, poetess Angela Figuera Aymerich was part of the generation bound to restore the path of poetry during the Spanish Civil War and, being aware of her own writings, introduced a critical perspective on female reality at that time. The themes and topics this poetical attitude developed still resonate in the voices of the poetesses who have most recently broken into the Spanish poetic scene, from 2017 to 2021.

KEYWORDS: Ángela Figuera Aymerich, young Spanish poetry, gynocriticism, poetesses.

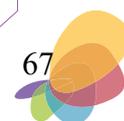
1. INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO

La muestra de poetisas jóvenes que se expondrá a continuación no es solo ni principalmente heredera de la poesía de Ángela Figuera Aymerich; puede ser que, incluso, algunas de ellas nunca la hayan leído, por lo que la bilbaína no habría influido directamente en su obra. Dicha muestra recoge, sin embargo, unos ámbitos temáticos propios de la escritura producida por mujeres que ya asentaron aquellas de la segunda mitad del siglo XX, entre las que, por calidad y conexión de su poesía con el contexto social que vivió, destacamos a Ángela Figuera; no para reducirla a lo marginal de la clasificación “poesía femenina” o “mujeres poetas” (con “poetas” como adjetivo y no como nombre), sino para entenderla de manera universal. En esta ecuación, no obstante, falla lo que se refiere a introducción en el canon y consecuente difusión de Figuera; a pesar de lo interesante de su aportación poética, la autora ha quedado enterrada en la historia, con una mínima atención por parte de la crítica y del sector editorial, lo que ha impedido una trascendencia mucho más amplia de su obra y el enriquecimiento que habría sido capaz de ofrecer a las letras hispanas.

Pero la obra de Ángela Figuera ha fascinado tanto a las y los que la han leído que ha sido imposible no hablar de ella, y entre los círculos de lectores, a medida que estos la han ido descubriendo, se le ha dado una difusión casi *underground* que ha combatido las listas canónicas en las que no aparece. Esto, inevitablemente, ha dejado huella en la escritura de aquellas (sobre todo *ellas*) que han podido acceder a su poesía: las poetisas españolas, fundamentalmente. No obstante, el hecho de que Ángela Figuera publicase su poemario *Belleza cruel* (1958) en México, movida por la censura franquista, hace bastante probable el hecho de que también removiese las aguas del panorama poético del continente americano.

A continuación expondremos algunas claves que conectan el contexto que rodeó a Ángela Figuera con las temáticas y cuestiones existentes en torno a su obra, así como una justificación de por qué tomar a la autora como punto de partida (o de *repartida*) de una tradición poética que llega hasta los días en que la escritura se hace con pantalla y teclado.

Tras perder su trabajo como profesora a consecuencia de la purga que el franquismo llevó a cabo en la educación, Ángela Figuera publica su primer poemario, *Mujer de barro*, en 1948, es decir, con cuarenta y seis años, lo que no significa que empezase a componer con esta edad, como ella misma dice: “La escribí siempre (la poesía), aunque no publiqué hasta 1948” (citado en Luis, 1965/2010, p. 227), muy tardíamente si tenemos en cuenta que los poetas —y digo *los poetas*— de sus años y de generaciones anteriores solían comenzar a sacar a la luz su obra desde muy jóvenes, en la primera etapa de la veintena o incluso antes. Considerando algo sobre lo que incide bastante Julio Figuera,



que es su dedicación a los cuidados (primero de sus hermanos, después de su hijo, y por último de su nieta), no resulta disparatado pensar que esta irrupción tardía en el panorama poético estuviera bastante relacionada con su condición de mujer. Así, queda relativamente excluida del movimiento literario de los cuarenta. Por ejemplo, los dos hombres con los que Figuera ha formado el denominado “triumvirato vasco”, Blas de Otero y Gabriel Celaya, publican por primera vez con veinticinco y veinticuatro años, respectivamente. Este no estar del todo en la generación, provocado por una cuestión de género, fue factor determinante para su relegamiento a los márgenes del epicentro literario de la época, y por consiguiente, a los de la crítica literaria actual.

Sin embargo, a pesar del juego de pistas en el que tenemos que participar las autoras y las investigadoras para encontrar a las referentes de la historia, cuando damos con ellas y encontramos en el arte experiencias que no son las canónicas masculinas, hallamos un hilo morado que conecta temas e influencias ignoradas, directas e indirectas. Por ello, resulta fundamental traer a autoras como Ángela Figuera a la crítica del presente y ponerlas en primera línea. Tras la Guerra Civil, el recorrido del arte y de la literatura en España quedó bloqueado por la dictadura franquista, por lo que la poesía producida a partir 1939 tuvo que sentar las bases para el nuevo camino que comenzaría a recorrer la lírica española. Así, una nueva estética “impura” irrumpió en el panorama, sorteando la censura y denunciando las condiciones de vida de la clase trabajadora. Los nombres más destacados de esta tendencia fueron Blas de Otero, Gabriel Celaya o José Hierro, ¿pero qué ocurría con las mujeres? Existieron; la llamada “poesía social” escrita por las mujeres durante el franquismo introduce en la poesía española la experiencia femenina bajo el yugo de una opresión añadida en el marco de un Estado fascista, que se traduce, basándose en el modelo patriarcal, en la imposición de un rol muy bien definido para ellas, con una notable desigualdad de derechos frente a ellos.

En este contexto, Ángela Figuera comienza su recorrido poético nombrando el deseo, la pasión, lo terrenal y carnal; el amor por el amante y el fruto, que es el hijo; y reivindicándose como mujer y sujeto, no objeto. A partir de *El grito inútil*, la autora desarrollará una poética de corte humanista y estética realista que alcanzará su culmen con el poemario *Belleza cruel*. Con este discurso, y sin caer en un derrotismo nihilista, Figuera (2009) reflexionará sobre el sentido de ser madre si el mundo que rodeará al hijo será hostil, si es concebido en un entorno carente de amor y de cariño. Desde esta visión de la maternidad partirá también un foco sobre la mujer trabajadora o ama de casa de aquellos años, que tendrá como objetivo poner de relieve la realidad más cruda del momento: la de las mujeres, a las que llega a denominar “tristes paridoras” (p. 178). El otro eje vertebrador de la poesía de Ángela Figuera será la reflexión poética; la poetisa construye metapoemas marcados por un monólogo interior en torno a la

utilidad y recepción de su poesía, que se encuentra atravesada, además, por el hecho de haber nacido de una voz femenina. Así lo destaca también Zabala Aguirre (1994):

Las preocupaciones metapoéticas constituyen un elemento temático constante a lo largo de toda la obra figueriana. Desde los primeros poemas conservados se descubre a una mujer profundamente interesada por cuestiones como la propia función de escritora, su responsabilidad como poetisa, la validez del mensaje poético que desea transmitir, sus receptores y otros aspectos relacionados con el oficio literario (p. 81)

Sin la poesía de Ángela Figuera Aymerich no es posible dibujar una tradición en los temas y tópicos diseñados por las poetisas del siglo XX que conecte con la generación actual de mujeres.

1.1. MARCO TEÓRICO

Si hablamos de tradición y generaciones en el contexto de la crítica feminista, cabe señalar de igual forma los cuestionamientos desde los que partimos para tratar estos conceptos.

El patriarcado y la visión que ha instalado acerca de la mujer como sujeto menos válido que el hombre para la actividad intelectual han provocado la existencia de una preponderante experiencia masculina en el canon literario, que no presta atención a la poesía proveniente de una experiencia distinta y que contiene unos temas, estilo y formas diversos: la femenina. Estas “marcas de feminidad” (Potok, 2009, p. 214) pueden encontrarse tanto en ciertos rasgos estilísticos como en la selección de temas que hallamos en la escritura producida por mujeres, aunque en el presente trabajo nos ocuparemos tan solo de este ámbito temático. Magda Potok (2009) añade al respecto:

La experiencia femenina tiene varias facetas: la que deriva directamente del cuerpo (la menstruación, la ovulación, la gestación, la maternidad, etc.) y la que está configurada social e históricamente: esta instruye a la mujer en una identidad que debe asimilarse y en un rol que debe ser reproducido. Todas estas experiencias marcan la existencia de la mujer, determinan su percepción del mundo y definen su identidad. En consecuencia quedan reflejadas en su producción cultural. De ahí que podamos considerar el discurso literario como expresión de una experiencia, en este caso femenina. A fuerza de la distinta situación corporal y distinta socialización del sujeto, la práctica discursiva femenina resulta diferente a la del hombre y común a la de otras mujeres, lo cual permite categorizar genérica y colectivamente las obras literarias (p. 208).

Estas conclusiones continúan en la línea de las reflexiones que estudiosas como Elaine Showalter iniciaron para poner las bases de una *ginocrítica*, término acuñado por la autora para denominar el análisis propio de las temáticas y rasgos estilísticos presentes en las obras literarias producidas por mujeres, frente a “lo universal” de la



literatura escrita por hombres (Showalter, 1977/2020). Pero esto que se entiende por universalidad no es ni más ni menos que la puesta en marcha de una ideología sobre la que se sustenta el canon, por lo que los “criterios de calidad estética” (Sánchez, 2017, p. 22) están condicionados por ella, algo que entra en consonancia con la concepción materialista de Juan Carlos Rodríguez: “la literatura es un discurso ideológico” (citado en Sánchez, 2017, p. 22). Bajo la ideología dominante (patriarcal y clasista) se ha configurado un canon poético que ha reproducido un determinado contenido estilístico y formal. A una “literatura sumergida” se refiere Remedios Sánchez (2017) cuando habla de toda la producción literaria “que, normalmente, ha vivido y se ha desarrollado al margen de la construcción del canon de las antologías” (p. 24).

Hablábamos antes de rasgos propios de la literatura escrita por mujeres. Ha habido varios intentos de definir estos rasgos por parte de la crítica feminista: los más significativos han sido el de Luce Irigaray, con su *parler femme*; el de Hélène Cixous, acerca de la escritura sobre el propio cuerpo y la sexualidad; o el de Julia Kristeva. Previamente hemos recogido la aportación de Magda Potok, y ahora resulta especialmente interesante lo que describe Sharon Keefe en “Las poéticas de las poetas de medio siglo” de la España franquista. Keefe (2017) recoge que la poesía refleja, en muchas ocasiones, un proceso de búsqueda interior que, en el caso de las mujeres, se liga irremediabilmente con la condición de su género. En el *yo* poético de las voces femeninas se ve también una expresión de rebeldía frente a lo establecido, y la poesía se presenta como “un espacio libre de las limitaciones habituales” (p. 157). En cuanto a la poesía de mitad de siglo española, Keefe (2017) concluye que, si bien una “poesía de conocimiento” es común a hombres y mujeres, en la escritura de mujeres se percibe un “énfasis en la identidad temporal”: “en el proceso poético de conocerse a sí mismas las mujeres acaban, explícita o implícitamente, enfrentándose con el género mientras que para los poetas heterosexuales el género no juega un papel significativo en la búsqueda de la identidad personal” (p. 63). Esto último explicaría la profundización que se realiza en la poesía escrita por mujeres de determinados temas, algunos de los cuales veremos a continuación.

Sin embargo, antes de adentrarnos en el cuerpo del trabajo, nos detendremos un momento a aclarar el uso del término “poetisa”, que no es frecuente en la crítica actual. La elección de “poetisas” y no “poetas” o “mujeres poetas” responde a un posicionamiento que, si bien hoy en día es minoritario, existe entre autoras y críticas, pues el significado denotativo de “poetisa” es, según la RAE (Real Academia Española, s.f.), “persona que compone obras poéticas”, en su forma gramatical femenina. No obstante, “poetisa”, a lo largo de la historia reciente del español, ha ido cargándose de connotaciones negativas por parte de quienes no ocultaban una actitud misógina y ridiculizaban el hecho de que una mujer escribiese poesía. Tenemos, por ejemplo,

el caso de Leopoldo Alas “Clarín”, que dejó por escrito lo siguiente: “la poetisa fea, cuando no llega a poeta, no suele ser más que una fea que se hace el amor en verso a sí misma [...] La poetisa hermosa no tiene perdón de Dios. ¡Hermafroditismo odioso y repugnante! ¡Ser Venus y López Bago en una pieza!” (Alas, 1881/2001) o en otras palabras, es antinatural (“hermafroditismo odioso y repugnante”) ser una mujer atractiva y escribir poesía, dos elementos que son correlativos, respectivamente, a “ser Venus” y hombre. Así, se presenta la actividad de la escritura como impropia de la mujer, de manera que es imposible la existencia de una poetisa respetable. La reacción a esto ha sido la siguiente: parte de las autoras se rebelaron y siguen revelándose contra esta denominación, reivindicando para ellas la misma *seriedad* con la que se trata a los hombres y, por tanto, el término “poeta”. Este razonamiento, no obstante, entraña un problema que expone Laura Freixas (1996) en el prólogo de la antología de relatos *Madres e hijas*:

La palabra poetisa [...] está tan cargada de connotaciones peyorativas [...] que las mujeres que escriben poesía optan hoy, unánimemente, por llamarse a sí mismas “poetas”. No es de extrañar que muchas escritoras aspiren a una literatura asexuada, como sinónimo de literatura de calidad, de verdadera literatura. Que aspiren a ser consideradas escritores. Pero adoptando esa actitud, caemos en la trampa de identificar masculino con universal. Hacemos el juego a los que piensa, como aquel crítico de arte, que “cuando las pintoras pintan bien, ya no son pintoras, son pintores”, silogismo del que se traduce que pintar (o escribir) como mujer es pintar (escribir) mal. En el fondo, si ocultamos nuestro sexo es porque lo consideramos el segundo. Pero ocultándolo, no estamos rebatiendo ese supuesto carácter inferior: lo estamos aceptando (p. 20).

Salvando el error que comete Laura Freixas al utilizar el término “sexo” y no “género”, el análisis evidenciaría un silenciamiento involuntario del género femenino que se produce al obviar el uso del género gramatical que le corresponde, de una manera un tanto paradójica para los tiempos del desdoblamiento del género en el discurso y de los intentos por utilizar un lenguaje inclusivo. Avala los argumentos de Freixas la siguiente cita de Mario Ángel Marrodán, recogida por Zabala Aguirre en su tesis: “la poeta que dejó de ser poetisa” (citado en Zabala, 1994, p. 377). Así se refería el poeta y crítico, precisamente, a Ángela Figuera en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*. Encontramos el término marcado en femenino portando connotaciones negativas frente al que se utiliza también para los hombres, pero lo más sorprendente es la “transformación” que se considera que ha llevado a cabo la autora por el hecho de ser mujer y desarrollar una obra poética de calidad.



Por lo expuesto, porque Ángela Figuera también llamaba a sus compañeras de oficio “poetisas”, y porque no es algo novedoso (Zabala Aguirre usa el término “poetisa” con naturalidad en su estudio sobre la autora; se puede tomar como ejemplo el párrafo citado de su tesis en la página 4) se toma esta postura.

2. COMPARATIVA ENTRE LOS TEMAS Y TÓPICOS EMPLEADOS POR áNGELA FIGUERA AYMERICH Y AQUELLOS USADOS POR ALGUNAS DE LAS NUEVAS POETISAS JÓVENES ESPAÑOLAS.

Para esta muestra se han extraído poemas de las revistas de poesía joven *Maremágnum* (enero 2019) y *Zéjel* (números 5 y 6, de diciembre de 2019 y mayo de 2021, respectivamente) y de los poemarios *Los cuerpos de tu nombre* (2017), de Sara A. Palicio (1991); *Las niñas siempre dicen la verdad* (2018), de Rosa Berbel (1997); *La flor muerta del algodón* (2017), de Nerea Rojas (1999); e *Hijos de la bonanza* (2020), de Rocío Acebal (1997). De las revistas mencionadas, los poemas seleccionados pertenecen a las autoras Paula Melchor (2000), Judit Tirado (1997), Irene Cascales (1998), Alba Moon (1993) y Yasmín C. Moreno (1993). En definitiva, contamos con un corpus de autoras nacidas todas ellas entre los años 1991 y 2000 y con publicaciones que van desde el año 2017 hasta el 2021. La justificación de la elección de la muestra se basa en la relevancia que tienen para la poesía joven española revistas como *Maremágnum* y *Zéjel*, pues en sus páginas se encuentran tanto poetas y poetisas de nombres ya consolidados en el panorama como aquellos que aún no han publicado un libro, pero que dan a conocer regularmente sus poemas en diversas revistas. Además, bastantes autoras y autores jóvenes de los que se han colocado en el mapa de la poesía española gracias a un premio literario dejaron antes su huella en estas publicaciones. Por otro lado, para la composición del corpus hay una poetisa a la que se ha conocido a través de estas revistas y se ha accedido directamente a su libro publicado; otra que es fruto de una editorial más independiente, pero que lleva a cabo una labor de edición feminista que tiene que ver con el planteamiento de este trabajo; y otras cuyas voces están ya asentadas en la crítica que se ocupa de las últimas generaciones la poesía española.

Así, si atendemos a los temas que Ángela Figuera plantea en su obra y los ponemos en comparación con aquellos que desarrollan las mencionadas poetisas, establecemos cinco bloques temáticos: el cuestionamiento de la maternidad y el sinsentido de crear existencia; la creación poética como la concepción, el alumbramiento o la crianza de un hijo; la precariedad en la genealogía femenina; un llamamiento o apelación al resto de mujeres; y el cuerpo y el deseo.

2.1. CUESTIONAMIENTO DE LA MATERNIDAD. EL SINSENTIDO DE CREAR EXISTENCIA

Bajo este primer enunciado podemos encuadrar los siguientes poemas: “No quiero tener hijas”, de Rocío Acebal (*Hijos de la bonanza*); “No-Mo”, de Rosa Berbel (*Las niñas siempre dicen la verdad*); y “Los últimos días del vientre”, de Sara A. Palicio, en la antología *Mucho por venir*, extraído de su poemario *Los cuerpos de tu nombre*. Con ellos nos acordamos de los poemas de Ángela Figuera “Mujeres del mercado”, “Rebelión” y “Culpa” de *El grito inútil* (1952); “Víspera de la vida”, de *Víspera de la vida* (1953); y “Madres” de *Los días duros* (1953).

En “Mujeres del mercado”, Ángela Figuera (2009) desidealiza por completo la maternidad en un escenario de pobreza tras la Guerra Civil; realiza un retrato decadente de la mujer de extracción obrera, ama de casa, que no tiene anhelos ni espera otra cosa que, con doloroso conformismo, sobrevivir y procrear. Todo son símbolos negativos en el poema, hasta los hijos están dibujados de suciedad, caos y podredumbre: “Siempre llevan un hijo, todo greñas y mocos/ que les cuelga y arrastra de la falda pringosa/ chupeteando una monda de naranja o de plátano” (p. 142), pero sin duda, la imagen más impactante y violenta es la de la penúltima estrofa: “Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba/ sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia/ de animal instintivo, les castigue la entraña/ con el peso agobiante de otro mísero fruto. Otro largo cansancio” (p. 143). La maternidad aquí no es fruto del amor o la pasión, sino de un acto sexual animal. Sin embargo, la poetisa deja ver un halo de optimismo con los últimos dos versos, pues está convencida de que existe otro mundo posible, otra alternativa a esa vida de carga y carente de placeres: “Oh, no. Yo no pretendo pedir explicaciones. / Pero hay cielos tan puros. Existe la belleza” (p. 143). En “Rebelión”, de hecho, la poetisa prosigue admitiendo que dar a luz a un hijo es “ceder sus vientres al trabajo inútil” (p. 143), pero sabe que “serán las madres las que digan basta” (p. 143), porque se puede vivir la crianza desde el júbilo, con amor y esperanza. En “Culpa”, por otro lado, en la reproducción de un escenario social distópico, añade, como uno más de todos los elementos negativos que aparecen, lo siguiente: “si las hembras rehúyen el parir” (p. 145); Ángela Figuera incide en un presente en que no es placentera la maternidad, no por ella en sí misma, sino por el contexto. En “Madres”, el discurso es prácticamente idéntico: “¿Adónde irán los pies que golpearon/ la cárcel sin hendir de vuestro vientre? [...] ¿Qué mísera moneda/ mancillará sus manos? [...] Madres del mundo, tristes paridoras,/ gemid, clamad, aullad por vuestros frutos” (pp. 177-178); Figuera no reniega de la maternidad, sino que pone en evidencia el mundo hostil al que se traen los hijos. Apela, además, a las mujeres de la época, a las que denomina “tristes paridoras” a cambiar el mundo para poder ser madres en paz.

Sin embargo, el discurso que encontramos en cuanto a la maternidad en la generación actual de poetisas está carente de cualquier llamada a la organización de las mujeres

o de cualquier esperanza, aunque añaden un matiz que Ángela Figuera no había apuntado: la cuestión de tener *hijas*. Aquí entra a ocupar espacio un discurso acorde con el movimiento feminista, que abarca también a las niñas. Rocío Acebal (2020) lo dice claro en su título “No quiero tener hijas”:

No quiero reflejar mi herida en otro cuerpo
reconocer mis gestos en sus gestos
mis manos en sus manos cuando palpa
su cuerpo con tristeza
[...]
No quiero comprender que su dolor
nació de mi dolor, que mis cadenas
son a la vez su látigo (p. 29).

La cuestión no es solamente una realidad desalentadora sino también el desarrollo de la vida de una mujer y las vicisitudes por las que puede pasar: violencia machista, inseguridad, miedo, odio hacia el propio cuerpo... No obstante, la preocupación que rodea el rechazo de la maternidad es la misma: la voluntad de no traer nuevos seres humanos a una realidad llena de dificultades. En *Las niñas siempre dicen la verdad*, Rosa Berbel (2018) trata la maternidad con “No-Mo”, y a diferencia de Acebal, ella no asevera, sino que expresa duda acerca de su deseo o no de ser madre: “Les digo a otras mujeres/ que en realidad no sé si quiero hijos. / Porque el mundo es hostil, / igual que siempre,/ pero la resistencia de la piel,/ su solidez, es cada vez más débil” (p. 48). Berbel va un paso más allá y traslada su inquietud hacia una cuestión antropológica, hacia la posición presente del ser humano para con el mundo y con el resto de seres humanos. Por último, Sara A. Palicio (2017) declara su incapacidad para ser madre, con un pero:

Yo no tengo y sin embargo siento
el ansia de la caricia maternal arropando
los cuerpos ajenos y esta ausencia invasora
que me trepa el útero
como la emboscada terminante de mi vida.
Cuando nos cogemos de la mano siento
un niño que palpita en mi matriz (p. 51).

La principal diferencia entre Ángela Figuera y estas autoras, más allá de lo obvio (el momento histórico y el contexto generacional) es la experiencia vital de la que parten, que lleva a un discurso poético distinto. Ángela Figuera ya había sido madre cuando publicó su primer poemario, *Mujer de barro* (1948), en el que había comenzado a tratar



la maternidad, aunque solo desde un punto de vista gozoso. Había disfrutado de la crianza de su hijo, a pesar del contexto de guerra y de la experiencia traumática de haber perdido a su primogénito durante el parto. Después de aquello, Ángela Figuera decidió encaminar su poesía hacia el realismo social, y desde ahí denunció las condiciones de vida de las mujeres de su tiempo, lanzando un claro mensaje de posibilidad de cambio. Cuando Ángela Figuera cambia su tratamiento de la maternidad de *Mujer de barro* a los poemarios que siguieron a *El grito inútil*, pasando de una alabanza de la maternidad a admitir la dureza de la realidad a la que llegan los seres humanos al nacer, a justificar la aversión de la mujer hacia los hijos y el marido, no deja de sostener en su poesía la belleza de crear vida; lo que transmite es dolor provocado por el hecho de que este acto vital del que, se espera, sea alegre, suponga un castigo.

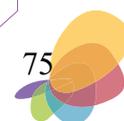
Cuando las poetisas jóvenes actuales hablan de maternidad, están tratando una cuestión generacional; forman parte de los jóvenes que, como describe Pedro J. Plaza (2021), han sufrido:

múltiples cambios sociales y vitales que han ido experimentando en un lapso temporal muy corto que les ha robado la prometida estabilidad [...] Ante una vida presente y una vida futura bloqueadas por la devastadora crisis del año 2008, ante una sociedad repleta de cambios convulsos y de fallos insospechados (pp. 44-45).

En este contexto, el tener hijos y formar una familia se torna algo accesorio para las y los jóvenes. En las mujeres, además, existe generalmente una conciencia feminista que las mantiene alerta frente a la posibilidad de convertirse únicamente en madres o esposas, renunciando a sus ambiciones, y la inquietud ante los casos de agresiones sexuales que anuncian cada día los medios de comunicación.

2.2. CREACIÓN POÉTICA COMO CONCEPCIÓN, ALUMBRAMIENTO O CRIANZA DE UN HIJO

Encontramos los interesantes poemas de Judit Tirado e Irene Cascales en el sexto número de *Zéjel*, “Hermana de los nombres” y “Ser madre”, respectivamente. Cascales (2021) dice que “la creación es/ un bebé gritando en la noche/ que exige atención y afecto/ tú como madre urgente/ debes incorporarte/ coger el lápiz rápido [...]” (p. 23) y habla de lo terrorífico del verso olvidado, comparable al hijo que no llega a nacer, como también lo hace Ángela Figuera (2009) en “Perdido”: “Aquel verso que olvidé/ sin jamás haberlo escrito;/ aquel que nadie leerá/ ¡qué pena me da, Dios mío!.../ Es como cuando perdí,/ al ir a nacer, un hijo” (p. 68). Por otro lado, Tirado (2021) escribe un poema menos realista en que llama a la inspiración poética “ballena azul”, que llega y provoca efectos devastadores:



Vendrá la ballena azul en el día,
ron y trigo,
a devorar las calaveras infantiles
[...]
Se alimentará como un hijo
de tu vientre de arcilla
[...]
Ya saciada, abandonará el lecho,
pues de ti, apenas quedarán despojos
de hembra y costillar descarnado
[...]
No volverá. Escupirá
en tu boca la palabra dada,
mas nunca te llamará Madre (p. 22)

Esta “palabra dada” sería la creación poética. La poesía aquí es una especie de parásito que se alimenta del autor y lo vacía. Para Ángela Figuera (2009), el verso es el hijo, pero desde una visión optimista, a pesar del sudor y el esfuerzo: “El poema/sazónase como un hijo/ en los profundos adentros.../ De pronto, un día, sentimos/ que nos desgarran la entraña...”, pero “luego, un descanso infinito” (p. 67). La conclusión es la clave de la diferencia entre el poema de Ángela Figuera y el de Judit Tirado; la voz poética del de Ángela Figuera, tras la peliaguda escritura del poema, descansa y queda en paz, mientras que la de Tirado es derrotada por él. En ambos poemas, la temática principal es la de la creación poética, pero encierran dos visiones distintas de la gestación, momento en que la criatura vive del cuerpo de la madre. El reflejo de esta perspectiva parte del símil que usa para describir el proceso creativo: en ambos casos es la maternidad, en uno como algo positivo; en otro, como negativo. También Nerea Rojas, en su libro *La flor muerta del algodón* (2019), se suma a esta tendencia: “cada poema es un parto” (p. 54). De cualquier forma, la metapoética es un espacio en que las escritoras manifiestan una experiencia y una actitud para con la creación distinta de la que expresan los hombres. A colación de lo que ahora tratamos, podemos ver cómo en esta existe un marcado y repetido paralelismo entre la escritura y lo relacionado con la maternidad (concepción, gestación, parto, etc.); es una aportación a la tradición poética que no encontramos en la producción masculina.

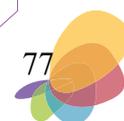
2.3. PRECARIEDAD EN LA GENEALOGÍA FEMENINA

Nerea Rojas, en *La flor del algodón* (2019), introduce en diversos poemas la cuestión del sufrimiento femenino a lo largo de las distintas generaciones de mujeres, y que ella ha heredado. Es un dolor que viene de la enfermedad, pero no solo; el dolor físico acompaña al psicológico, que lidia con el primero y parte del peso que carga el género

femenino. En este poemario podemos leer, por ejemplo: “mi abuela cuenta/ que este dolor con la silueta de un anzuelo/ también se le enganchó a las tripas/ y que debía mantener, pese a todo, las rodillas/ clavadas en el suelo que frotaba sin descanso” (p. 47). Este dolor físico del que habla la obra es fruto de una enfermedad como la endometriosis, que ha traspasado generaciones. La enfermedad es inevitable, pero lo reseñable aquí es la cuestión de clase: mujeres afectadas por una patología que provoca fuertes dolores menstruales, entre otros síntomas, y que, pese a todo, deben continuar trabajando y cuidando. Por otro lado, tenemos la confusión que provoca el desconocimiento de una enfermedad femenina que precisa de investigación y que no la ha tenido hasta hace escasos años. Así, estos dolores tan intensos como inexplicables se soportan con resignación como si de un castigo se tratase.

Paula Melchor, recientemente ganadora del Premio Letraversal de Poesía con el poemario *Amor y pan. Notas sobre el hambre* (2022), publicó “Fresón de Huelva” en el sexto número de *Zéjel*. En él señala la explotación laboral en el campo y la distancia existente, a través de la plusvalía, entre el momento de recogida del fruto y la venta de este. En dicho contexto no se olvida de denunciar, más allá de la dureza del trabajo y de las malas condiciones laborales, los abusos sexuales cometidos por propietarios agrícolas a jornaleras, las temporeras de la fresa de Huelva: “*Mujer temporera/ se convierte en esclava/ esclava sexual/ (otra, otra)/ en los campos de Huelva [...] Entrega tus caderas y tu sexo/ al patrón a caballo/ que va camino del Rocío*” (p. 26). De esta forma, la autora incide en esta precariedad femenina. Podemos decir que la intención de esta composición (denuncia y sensibilización) es compartida por Ángela Figuera cuando escribe “Mujeres del mercado” o “Manos vendidas”; previamente habíamos hecho alusión al primero, subrayando la penúltima estrofa, a la que nos recuerda la fuerza de los versos de Melchor: “*Entrega tus caderas y tu sexo/ al patrón a caballo/ que va camino del Rocío*” (p. 26); “*Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,/ sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia/ de animal instintivo, les castigue la entraña/ con el peso agobiante de otro mísero fruto*” (Figuera, 2009, p. 143). Patrón y marido ejercen el mismo rol en cada uno de los poemas: obligan a los sujetos femeninos a tener sexo sin consentimiento, y ejercen su poder tiránico sobre ellas. En “Manos vendidas”, Ángela Figuera (2009) también trata la cuestión de la plusvalía como algo mísero e injusto que arrebató al trabajador dignidad y humanidad:

Jornada tras jornada pones firmes
sobre la tierra madre tus dos manos.
Míralas sucias, aptas, fecundantes;
su recia piel, sus uñas obstinadas,
sus palmas que rezuman generosas
ese sudor de signo positivo



que hace subir y rige las mareas.
Y no son tuyas, hombre. Están vendidas" (p. 148).

Llama igualmente la atención cómo ambas utilizan el vocativo para construir el poema.

Volvemos de nuevo a *Las niñas siempre dicen la verdad*, de Rosa Berbel (2018). En el poema "Árbol genealógico" se remite a la genealogía de mujeres:

Durante tantos años esas manos
alimentaron hijos,
construyeron ciudades
en civilizaciones olvidadas
[...]
Durante años escogieron,
meticulosamente,
la ropa de los otros.
Cultivaron la tierra,
sustentaron desnudas columnas y familias
[...]
Durante tantos años sujetaron
[...] el peso muerto del amor,
y dentro el de la historia (p. 25).

Y de nuevo se introduce la cuestión generacional de los *Reset*: "Pero ya están cansadas. Y nosotros/ caemos sin consuelo,/ abajo, muy abajo,/ y más deprisa,/ cada vez/ más deprisa" (pp. 25-26). Con "IV" la autora vuelve a la temática del dolor heredado: "Y dirán a las niñas:/ mujer, algún día este dolor/ tampoco/ te será útil./ Pero habréis aprendido a soportarlo" (p. 31), y en "Sala de espera para madres impacientes" desarrolla el mundo interior de las mujeres, haciendo un repaso por su proceso de maduración hasta llegar a la vida adulta; este viaje se presenta como circular y atraviesa al mismo tiempo a todas las mujeres, junto a todas las vivencias que acarrea. En este poema a modo de disertación, Rosa Berbel (2018) presenta la sala de espera de una consulta médica como punto de encuentro de mujeres que comparten dolor e incertidumbre:

Me hacen pasar despacio
a una sala de espera con mujeres de pie,
que esperan que les toque,
solas y monstruosas como yo,
preocupadas y tensas también
[...]
Nuestro temor desvela un paraíso
de incógnitas selladas hace tiempo
[...]
Espero allí mi turno igual que ellas,



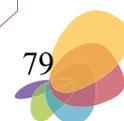
mi nombre, mi enfermedad en alto
[...]
una mujer
no debe cambiar nunca sus horarios
por asuntos exactamente propios
[...]
¿Cuál fue la última vez en que llamaron
a alguien? ¿Se sabe algo de ella?
[...]
No nos queda otra cosa que esperar
[...]
llegar a tiempo aún
para hacer el amor con el marido
[...]
Nadie nos va a creer
decimos
fuera de aquí nadie nos va a creer.
Y seguimos aquí, ahora de día,
acostumbrando el cuerpo a los milagros,
intentando creernos
una a una (pp. 67-71).

2.4. LLAMAMIENTO A LAS MUJERES

Aunque con un papel mucho más secundario que el que tiene en Ángela Figuera –en tanto en cuanto no se ve como intención general, o generacional–, sí se ve en la poesía de las actuales jóvenes una apelación a las mujeres a ser conscientes de sí mismas y a tomar partido desde su posición, a *empoderarse*. Alba Moon (2019), en la publicación de enero de 2019 de *Maremágnum*, publica la prosa poética “Sección de anuncios”, que dice así:

Mujer de hoy busca encontrar su hogar en su sangre para abrazar a las madres que no la han visto nacer. Indispensable reconstruir el linaje desde el primer silencio, sellar los labios que apaguen su lumbre. Se aceptan valientes a jornada completa con experiencia en resurgir del polvo de unos derechos en desuso, del exilio dentro de la cocina, de la herida en cada tramo de su piel. Se exige guardar el miedo en los pliegues de la historia, revivir nombres, extender las alas, incitar al vuelo. Interesadas, encuentren su grito y alcen la voz. Habrá respuesta (p. 14).

La poetisa se está refiriendo a las creadoras que han quedado atrás en la historia, porque la narrativa de esta no ha sabido recogerlas, y llama a las mujeres de hoy a rebelarse contra esa inercia y modificar los cursos hasta ahora habituales. Es lo que pretende Ángela Figuera (2009) con “Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas”, recogido en las *Obras completas* e incluido en el número 45 (1950) de la revista *Espadaña*: “Levantaos, hermanas. Desnudaos la túnica./ Dad al viento el cabello.



Requemaos la carne [...] Eva quiso morder en la fruta. Mordedla./ Y cantad el destino de su largo linaje” (pp. 308-309).

Yasmín C. Moreno (2019), a su vez, en el mismo número de la revista, aparece con “Colocar la palabra”: “colocar la palabra en el paladar/ después de haberla masticado mucho tiempo [...] desanudar/ entonces/ con la lengua/ aferrar su nombre umbilical/ decirlo” (p. 6) . Nos remite inevitablemente al poema de Ángela Figuera (2009) “Decirlo”, introducido en su poemario *Mujer de barro*, recogido en las *Obras completas* de Hipерión: “He de decirlo, he de decirlo.../ Aunque yo no quisiera, he de decirlo [...] He de decirlo todo, dulcemente,/ aunque nadie me escuche, he de decirlo” (p. 61). En el primer poema, se describe de forma impersonal el momento en que se crea la palabra dicha, en que se conforma el poema; en el de Ángela Figuera, vemos un estilo en primera persona que expresa sentido del deber para con la poesía: la poetisa es consciente de su posición como mujer que escribe, sabe los riesgos, además, de escribir sobre sus inquietudes, su sexualidad, su mundo, etc., como ocurre en *Mujer de barro*, pero tiene esta meta que también comparte C. Moreno: “decirlo”.

2.5. CUERPO Y DESEO

Mujer de barro es el poemario más infravalorado de toda la producción poética de Ángela Figuera. Es cierto que toda la obra que vino después encaja mucho más en la realidad y el contexto generacional de la época, y que fue en *Vencida por el ángel*, *El grito inútil*, *Los días duros* y *Belleza cruel* donde la poetisa expresó la que fue su poética, pero *Mujer de barro* contiene composiciones igualmente valiosas, donde se despliega un discurso en torno a las experiencias femeninas de maternidad, amor, cuerpo, deseo y creación. Esta atención a la carnalidad y al cuerpo femenino también aparece en las autoras jóvenes, y en Ángela Figuera es una rebelión contra los tópicos canónicos masculinos, oponiendo lo terrenal y carnal a lo neoplatónico, y poniendo a la mujer como voz y sujeto poéticos frente a la posición de objeto. Una temática como la masturbación femenina, que parece estar tratándose en los últimos años por primera vez, ya fue abordada por Ángela Figuera (2009) con extrema delicadeza:

Entre las cañas tendidas;
sola y perdida en las cañas...
¿Quién me cerraba los ojos,
que, solos, se me cerraban?
¿Quién me sorbía en los labios
zumo de miel sin palabras?
[...]
¿Quién me estremeció los senos
con tacto de tierra y ascua?

¿Qué toro embistió en el ruedo
de mi cintura cerrada?

[...]

...Aquella tarde de julio,
sola y perdida en las cañas (p. 102).

Se trata de “Cañaverál”, perteneciente a *Soria pura*.

Por su parte, Rosa Berbel (2018) escribe “Deseo” en *Las niñas...* para hablar de la primera menstruación, ámbito que aborda ampliamente Nerea Rojas en *La flor muerta del algodón*: “Niña que no reconoce su cuerpo/ comienza a sentir cosas algo extrañas:/ hormigueo, mal carácter, un intenso dolor/ en los pechos [...] Niña que no reconoce su cuerpo/ observa con vergüenza,/ frota con agua fría/ las diferentes manchas de su ropa” (p. 17).

3. CONCLUSIÓN

Como vemos, existen en la poesía joven actual escrita por mujeres tópicos recurrentes que coinciden con aquellos que Ángela Figuera asentó en la posguerra española. Sin obviar a las autoras que anteriormente habían introducido un discurso no canónico, la poetisa bilbaína estaba junto a otras iniciando la tradición femenina de la poesía en español del siglo XX. No hablamos de “tradición femenina” marcando una otredad, sino como oposición a la que es la masculina, y que ha sido universalizada, a diferencia de la primera.

En nuestros días, el panorama poético alumbra a diversas autoras sin que, a primera vista, exista un apartamiento de estas en beneficio de los hombres, pero aún es pronto para cantar victoria. Noni Benegas habla sobre las expectativas que había en los años ochenta sobre la visibilización e introducción de las mujeres en el canon, fruto del fin de la dictadura:

Tras la transición, y la llamada movida en los 80, parecía que las poetisas iban a conquistar el feudo de la lírica, pero en la práctica eso no ha ocurrido [...] Se me dirá que actualmente las mujeres publican, ganan premios y están en todas partes. O sea, que obtienen los beneficios reales. Pero, ¿qué significa publicar diez libros de poemas que se distribuyen malamente y desaparecen de las librerías? ¿Y qué sentido tiene ganar premios de provincia, pronto olvidados, si no obtienen el Nacional, el Reina Sofía, o el Cervantes, que sí consagran, ni entran en las antologías exegéticas, las que conforman el canon de un período y generan, por tanto, beneficios simbólicos? (citado en Rosal Nadales, 2016, pp. 191-193).



Añadiría, además, que la clave no solo está en la consecución de premios relevantes, sino en el estudio por parte de la crítica de estas autoras, para su posterior difusión por parte de la academia e introducción en los programas didácticos de universidades, Bachillerato y enseñanza obligatoria. De poco nos vale toda la edición actual de obras escritas por mujeres si después no trascienden a generaciones posteriores que puedan tomarlas como referentes.

También Joanna Russ (1983/2018), por otro lado, reflexiona sobre esta trascendencia de las autoras:

Los grupos de apoyo de mujeres existen, pero deben crearse de nuevo en cada generación, de modo que lo que faltó durante los años formativos que una pueda (con suerte y voluntad) construirse o descubrirse más adelante y con un coste considerable de tiempo, energía y confianza en una misma [...] Cuando se entierra la memoria de nuestras predecesoras, se asume que no había ninguna y cada generación de mujeres cree enfrentarse a la carga de hacerlo todo por primera vez. Y si nadie lo había hecho antes, si ninguna mujer había sido antes esa criatura socialmente sagrada, 'una gran escritora', ¿por qué pensamos que ahora sí que vamos a poder tener éxito? (pp. 164-173).

Cuando Russ escribe esto en los años ochenta, el uso de Internet aún no estaba difundido entre la población, por lo que tal vez este sea un motivo para el optimismo. Hoy lo tenemos, y muchas de las poetisas actuales, que más tarde han publicado en papel, dieron a conocer su obra a través de blogs y redes sociales. Si realizamos una búsqueda, podemos acceder a sus textos fácilmente, lo que puede ayudar a evitar el entierro en la historia, aunque no suponga la salvación definitiva.

De este modo, a la crítica se nos presentan dos tareas fundamentales para la reparación de la genealogía de poetisas canceladas del canon y la prevención de forma que esto no se repita. Por un lado, el estudio de las que están por recuperar; por otro, el de las que actualmente se encuentran en la conformación de una nueva generación de poetas. En este contexto, los trabajos *ginocríticos* comparativos que establezcan relaciones de influencias entre generaciones pasadas y presentes ayudan a comprender la importancia de mantener una perspectiva de género (sin olvidar la raza y la clase) en los estudios literarios para que el enriquecimiento de nuestra poesía no se vea limitado.

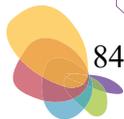
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS, Leopoldo. (2001). *Solos de Clarín/ Leopoldo Alas; con un prólogo de José Echegaray*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/solos-de-clarin--0/html/ff3f5024-82b1-11df-acc7-002185ce6064_10.html#I_11_ .
- ACEBAL DOVAL, Rocío (2020). *Hijos de la bonanza*. Hiperión.
- A. PALICIO, Sara (2017). *Los cuerpos de tu nombre*. Universidad de Oviedo.
- BERBEL, Rosa (2018). *Las niñas siempre dicen la verdad*. Hiperión.
- C. MORENO, Yasmín (2019). Colocar la palabra. *Maremágnum*, 3, p. 6.
- CASCALES, Irene (2021). Ser madre. *Zéjel*, 6, p. 23.
- FIGUERA AYMERICH, Ángela (2009). *Obras completas*. Hiperión.
- FREIXAS, Laura E. (1996). *Madres e hijas*. Anagrama.
- KEEFE UGALDE, Sharon (2017). Las poéticas de las poetas de medio siglo. En Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado (Coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2000)* (pp. 147-165). Tirant Humanidades.
- LEOPOLDO, Luis (Ed.) (2010). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, ed. Fanny Rubio y Jorge Urrutia. Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1965).
- MELCHOR, Paula (2021). Fresón de Huelva. *Zéjel*, nº 6, 27.
- MOON, Alba; (2019). Sección de anuncios. *Maremágnum*, nº 3, 14.
- PLAZA, Pedro J. (2021). La generación Reset (1989-1999). Puesta a punto de la poesía española reciente. *Maremágnum*, nº 5, 43-58.
- POTOK, Magda (2009). El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia, *Itinerarios*, vol. 10, 205-219.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/poetisa>.
- ROJAS, Nerea (2019). *La flor muerta del algodón*. Ediciones En el mar.
- ROSAL NADALES, María (2016). La poesía en los tiempos del blog: jóvenes poetas españolas. *Sociocriticism*, Vol. XXXI, 182-207.
- RUSS, Joanna (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Editorial Dos Bigotes/ Editorial Barrett. (Trabajo original publicado en 1983).
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2017). Cuando las poetas no tuvieron la palabra. El concepto de literatura sumergida en la poesía española (1950-2000). En Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado (Coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2000)* (pp. 15-32). Tirant Humanidades.

SHOWALTER, Elaine (2020). *A Literature of their Own*. Princeton University Press. (Trabajo original publicado en 1977).

TIRADO, Judit; (2021). Hermana de los nombres. *Revista Zéjel*, nº 6, 23.

ZABALA AGUIRRE, José Ramón (1994). *Ángela Figuera: Una poesía en la encrucijada*. [Tesis de doctorado, Universidad de Deusto].



LA POESÍA DE ISABEL PÉREZ MONTALBÁN: EL RELATO DE LA CARENCIA

THE POETRY OF ISABEL PÉREZ MONTALBÁN: AN ACCOUNT OF LACK

Laura Scarano

Universidad Nacional del Mar de Plata, Argentina

RESUMEN:

Isabel Pérez Montalbán (Córdoba, 1964, residente en Málaga) ha consolidado ya una voz poética sumamente personal y diferenciable en el concierto de la poesía española de las últimas décadas. Desde una geopolítica ubicada en el sur pobre andaluz, su poesía elabora lo que aquí denominamos como el relato de la carencia. Subraya la posición de subalternidad ocupada por la mujer en la sociedad española, acentuada por su condición de trabajadora (muchas veces en paro) y miembro de las capas más humildes de su ciudad de origen, Córdoba. No obstante, este gesto de autorreferencia biográfica no la aísla de un colectivo social (no sólo femenino), que afronta esas mismas condiciones de postergación y pobreza. La autora reivindica una lucha necesaria desde una poética henchida de denuncia, pero nutrida de una tensión afectiva, que le otorga una posición privilegiada en el panorama poético actual. No sólo es una voz representativa de las poéticas neo-sociales y de resistencia al *statu quo* sociopolítico, sino que exhibe una innovadora mirada de género, convirtiéndose a la vez en una versátil artesana del estilo.

PALABRAS CLAVE: Isabel Pérez Montalbán, poesía, mujer, España.

ABSTRACT:

Isabel Pérez Montalbán (Córdoba, 1964, resident in Malaga) has already consolidated a highly personal and differentiable poetic voice in the concert of Spanish poetry of recent decades. From a geopolitics located in the poor Andalusian south, her poetry elaborates an account of the lack. It underlines the position of subalternity occupied by women in Spanish society, accentuated by her condition as a worker (often unemployed) and a member of the most humble layers of their city of origin, Córdoba. However, this gesture of biographical self-reference does not isolate her from a social group (not only female) that faces those same conditions of procrastination and poverty. The author claims a necessary struggle from a poetics full of denunciation, but nourished by an affective turn that gives her a privileged position in the current Spanish poetic panorama. Not only is it a representative voice of neosocial poetics and resistance to the socio-political *statu quo*, but it exhibits an innovative gender perspective becoming a versatile artisan of the style.

KEY WORDS: Isabel Pérez Montalbán, poetry, woman, Spain.



*Y así tan fiel te amaba sin amarte,
desde la desmemoria o la carencia.*

(“Mío amor”, *Vikinga*)

Isabel Pérez Montalbán (Córdoba, 1964) construye a través de sus sucesivos poemarios una voz poética inusual por su versatilidad, que escapa a cualquier encasillamiento dentro de las poéticas al uso de estas últimas décadas en España. Lo que denominamos en el título como el relato de la carencia, desde una geopolítica ubicada en la barriada pobre de su ciudad natal, Córdoba, sella unas señas de identidad que esta hablante femenina no rehúye. Cuando hablamos aquí de “carencia”, obviamente nos referimos a su significado más literal: la insuficiencia a la hora de cubrir una necesidad básica, o la ausencia de un elemento indispensable. Pero carencia no sólo material, sino social, incluso en su caso afectiva por su propia biografía de indigencia emocional, de orfandad paterna, de postergación y en algunos momentos de su infancia pobreza extrema en el sentido integral del término.

Su escritura fluctúa desde el delicado lirismo de metáforas e imágenes expresionistas al tono de denuncia social, exhibiendo su resistencia al sistema capitalista y de mercado, sin caer en el panfleto. La “ficción autobiográfica”, una suerte de “autoficción poética”, categoría a la que he dedicado varios trabajos (Scarano 2014, 2016b), nutre los poemas de datos verificables de la vida de la autora, junto con la conjugación de una voz femenina en primera persona. Pero ese “efecto de lo real” que propicia la remisión a la autora empírica, no le quita dimensión comunitaria a su escritura y una capacidad de socializar el gesto poético que nos involucra a todos sus lectores. Podemos instalar una serie de interrogantes de partida para nuestro análisis: ¿qué imaginario articula la poesía de esta mujer andaluza? ¿Cómo se mira a sí misma y al mundo, desde ese sur bio-político y cultural? ¿Qué reivindica, cuando afirma sin ambages: “¿No sé si existo, pero si existo soy el sur” (2001, V, p. 29)?

Su obra da cuenta de una tenaz y persistente travesía por modular esta voz singular, imprimiendo un sello personalísimo y sin lugar a dudas crítico. Su poesía comprende los siguientes títulos: *No es precisa la muerte* (1992), *Pueblo nómada* (1995), *Fuegos japoneses en la bahía* (1996), *Puente levadizo* (1996), *Cartas de amor de un comunista* (2000), *Los muertos nómadas* (2001), *De la nieve embrionaria* (2002), *El frío proletario* (2002), *Nocturnos de tinta* (2004), *La autonomía térmica de los pingüinos* (2005), *Siberia propia* (2007), *Animal ma non troppo?* (2009), *Un cadáver lleno de mundo* (2010, XVII Premio Ciudad de Córdoba

“Ricardo Molina”). En 2018 recoge parte importante de su obra en *El frío proletario. Antología (1992-2018)*. Nadie mejor que Manuel Rico para sintetizar en un lúcido párrafo la travesía poético-existencial de esta autora, a propósito de la edición de esta tan merecida y esperada antología:

La antología *El frío proletario* es un recorrido por toda su obra hasta 2018. El propio título, procedente del poema homenaje al padre ‘Clases sociales’ —“se acordaba del frío proletario / (porque era ya sustancia de sus huesos)” —, define y sitúa el trasfondo. Esos tres primeros libros, escritos con un lenguaje directo, pero de una enorme ductilidad para acoger el giro y la metáfora y para acercarnos a la esencia de la vida difícil, muestran ya a una poeta que tiene muy claro que no hay poesía crítica que no sea, ante todo, poesía. Es decir, lenguaje revelador, búsqueda de sentidos inéditos, deslumbramiento, emoción. Con el nuevo siglo, Pérez Montalbán consolidó esa apuesta con dos libros identitarios: *Los muertos nómadas* (2001), incursión en las raíces familiares y en el origen de la conciencia, y *Siberia propia* (2007), texto collage en el que reivindica un acarreo cultural y literario proteico y diverso a través de una difícilísima construcción basada en títulos de obras clave de la historia literaria universal. Después vendrán las grietas del presente en *Animal ma non troppo* (2008), con las tragedias del siglo a través de los medios de comunicación (desde la guerra de Irak o el 11-S hasta los niños sicarios de Medellín o el 11-M) y la recapitulación sobre la propia memoria sentimental (personal, también colectiva) de la muchacha que fue niña en los setenta y maduró en unos ochenta duros y esperanzadores de *Un cadáver lleno de mundo* (2010). (2019, s/p).

Cierra su travesía hasta hoy el último libro *Vikinga*, ganador del XLI Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla (2020), que consolida este itinerario de “poesía de la conciencia crítica” (acuñado por García-Teresa), donde a menudo se la ha incluido y que le corresponde cabalmente. Pues a la hora de las etiquetas generacionales y rótulos de escuela, Isabel no cabe enteramente en ninguno, esquivando encasillamientos de género, políticos o literarios¹. “Náufraga” en el mar convulso de las corrientes antagónicas, “feroz” para convivir con naturalidad en la famosa antología de Isla Correyero, “inconformista” para compartir mesa con los poetas de la “conciencia crítica”, “vanguardista” para expresar una veta expresionista y experimental, posee una ductilidad de posiciones y tonos que la hacen sin duda única. No se parece a nadie, pero expresa a muchos; no es discípula de nadie y no tiene seguidores que la

1 Me resulta necesario acotar aquí que en mis diversos trabajos sobre la poesía de un par de Isabel como Jorge Riechmann me he encontrado también con la insuficiencia de la mera etiqueta de “poesía de la conciencia crítica” o meramente “neosocial”, de ahí mi aparente ambigüedad al afirmar su pertenencia a esta corriente y a la vez marcar sus distancias. Véase mi trabajo sobre este poeta en Scarano 2012. Y más extensamente profundicé sobre la relación de poesía y compromiso en mi libro *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico*, editado en Valparaíso (Scarano 2019), donde se incluyen estos dos poetas y otro más como Roger Wolfe, Manuel Vilas, Elena Medel, Luis García Montero, Ángeles Mora, etc., siempre desde la categoría revisitada de “compromiso”.



imiten, pero de a poco se ha ido abriendo camino y ganando el respeto de poetas de disímiles estilos y “capillas” enfrentadas.

UN LOCUS DE ENUNCIACIÓN POLÍTICA, EL SUR

“Si existo soy el sur...”

Sus poemas son muchas veces relatos de un viaje, que bien podría abrirse con el primer poema de *Puente levadizo*, titulado “Preparativos” (1996a, p.9): “El viajero prepara su equipaje,/ su lencería de mujer/ y su ropa de hombre”.² Sorpresivo sujeto que disuelve los sexos para presentarse en su elemental humanidad y armonizar “los perfumes guardados para el amor” con “su revólver listo para la guerra”. Es un “viajero travestido” (ambiguo y clandestino, como los personajes del teatro del Siglo de oro, ha de argumentar la autora), que nos invita a recorrer sus estaciones vitales (“entre la infancia y el deseo”) y sus cambios de piel (para “transitar el dolor”). El libro dividido en dos secciones - “El viaje” y “La frontera”- estructuran un itinerario donde conviven estampas autobiográficas, delicadamente estilizadas, como la desazón de la hija ante el padre que envejece y comienza a perderse en su niebla mental, en el magnífico poema “Frontera del cielo” [1996a, p.16]), con la memoria de la República, la guerra civil y el exilio (evidentes en poemas como “Necrópolis” [p.43] o “Tranvía del exilio” [p.15]).

La alternancia de la figura de una hija que elabora un léxico y escena filial con la seca fotografía de “un país del sur”, donde “sus habitantes irredentos heredaban el arsenal de la pobreza” (p.21), nos sitúa frente a una de las coordenadas fundamentales de su obra: la escena íntima (la familia, el amor y desamor, la infancia perdida) cruzada por la violencia de la pobreza y la injusticia (situada e histórica). El viajero no es nunca un ser impersonal, aunque contenga esa pluralidad de vidas: es el que llega a un “aeropuerto vigilado” (p.22), los refugiados en “el andén central” (p.23), pero también el amante nómade “que pasa por mi piel y no se queda” (p.30). *Flâneur* de un mundo que lo expulsa, hasta el amor está atravesado por la fuga y la lucha del viajero, como en “Territorio neutral”, un locus donde “cesa el bombardeo” momentáneamente y “tus manos dialogan con mis ojos” (p.45). La elaboración de las fases del amor en clave bélica será una constante de su obra.

En *Puente levadizo* se hace notoria la denuncia de clase (“Alta sociedad” [p.46]) y la visión de la ciudad “detrás de los raíles”, en el “final del trayecto”; es una “herida” para cuya “lectura” no “teníamos herramientas previstas” (“Estación terminal” [p.55]). La identidad del sujeto se somete a un proceso metafórico analizado como carencia y

2 Para todas las citas de los poemas consignaremos la fecha de publicación y paginación correspondiente de acuerdo a las referencias incluidas en la Bibliografía.

estrechez: “la amnesia es mi morada: un campo de concentración/ donde preside el desahucio”, y el viajero confiesa su extravío: “Ya no recuerdo nada, ni cómo me llamo” (“Varadero del olvido” [p.49]). El viaje no conduce a ninguna parte; el yo nunca podrá cruzar esa frontera a través del puente levadizo: “Ya sin equipaje me detengo: está levantado/ el puente/ y entonces hay que esperar”, sabiendo que “nunca cruzaremos” (p.57).

Su libro más original y comentado, *Cartas de amor de un comunista* de 1999, retoma, corrige y redistribuye muchos poemas anticipados en *Fuegos japoneses en la bahía* (1996). La primera edición (que tardó diez años en salir) es saludada por Salustiano Martín en el prólogo, como muestra de “una sabiduría poética al servicio de la reflexión autocrítica y contra la paralización ideológica, a favor del uso sanitario de la memoria histórica y contra el virus esclavizante de la indiferencia política” (1999, p.7-8). Nos recuerda que la autora es una mujer de veinticinco años cuando escribe este libro. Obviamente, construye un personaje ficticio, pero verosímil, que traza un recorrido político. Se trata de un “hombre anónimo, que escribe estos poemas/cartas en primera persona, que ha luchado (y fracasado) para conseguir una transformación revolucionaria, y cuenta su propio naufragio a una mujer a la que amó y abandonó” (Martín, 1999b, p.8).

La sabia combinación de epistolario amoroso, titulación abstracta y notas al pie, de sustrato político y denuncia, junto con la larvada reflexión moral, hacen de esta obra una pieza única. Quizás los diez años que demoraron su publicación sean índice de que los tempranos ‘90 no estaban preparados para un cóctel tan explosivo. Coincido con Manuel Alberca quien señala que, para la época en que la autora “comenzó a escribir, hace ya casi treinta años, predominaban en la poesía española los epígonos culturalistas de los novísimos, los neo-clasicistas de versos tan perfectos como caducos, los decadentismos venecianos y la ficción de la poesía de la experiencia”. Ante ese escenario “estaba muy mal visto hacer poesía de compromiso social y autobiografismo crítico. Fue la suya por lo tanto una poesía pionera y solitaria muy mal entendida, y a veces peor juzgada” (2013, s/p).

Cartas de amor de un comunista nos enfrenta a un hablante que se define como un militante comunista, que escribe a la mujer que ama y ha dejado por la revolución. El texto se impregna de un léxico abstracto y a la vez metafórico, sin dejar de ser ferozmente histórico. Los títulos presentan categorías políticas (“Clases sociales”, “Tiranía”, “Sistema”, “Burocracia”, “Golpe de estado”, “Monarquía”, etc.) o bien bélicas (“Tortura”, “Terrorismo”, “Desarme”, “Bloqueo”); conviven claros ideogramas como “Izquierda/derecha”, “Dialéctica”, “Censura”, “Crisis”, “Alienación”, “Caos”, “Clandestinidad” con sustantivos abstractos, que inducen categorías positivas como “Patria”, “Libertad”, “Utopía”, “Compromiso”. Los títulos de las tres secciones son un muestrario también de esta voluntad léxica claramente política: “Criptografía



del militante”, “Régimen de aislamiento” y “La patria del naufrago”, resaltando la hibridez discursiva del conjunto.

El sujeto que escribe es pues una figuración compleja que no remite unilateralmente al mero enamorado ni al militante combativo. En una entrevista, la autora confiesa:

Cuando me planteé la estructura de este libro, quería reflejar el pensamiento de derrota y desolación de un modelo de hombre que había luchado a lo largo de todo el siglo XX en distintas batallas desde una ideología subversiva y que había perdido la guerra. Lo pensé así cuando cayó el Muro de Berlín. Este hombre no es real, es un personaje arquetipo, y por eso no podía escribir el libro desde mi yo personal, aunque al final, claro, el tema y el personaje se nutren de mi conciencia crítica y mi memoria histórica (en Scarano 2016a, p.151).

El discurso en prosa con brochazos líricos y la coartada epistolar se enlazan con la crónica notarial de hechos que figuran al pie, como copetes periodísticos. Se trata de noticias fechadas que dan al poemario un anclaje en el contexto histórico. Ese mundo real es el de la poeta que escribe y donde sus lectores viven, leyendo diariamente en la prensa guerras, miserias y catástrofes. Anexos sumarios dichos por otra voz “menor” que nos zambullen en la inevitable historia compartida. Ya el primer texto titulado “Manifiesto” pone en paralelo el género de la proclama y el alegato con el consuelo amoroso.

Y ya que no he de completar la Historia, movilizar ejércitos, perpetuar monumentos o convocar odiseas –nunca cruzadas, amor–, déjame anidar fracasos en tu vientre, como un estratega de la nieve que conduce trineos sin desvíos, agradecido a los suburbios que le prestaron su fortaleza para vencer a los icebergs. Porque no queda sino este desalojo anónimo –manifiesto del hielo–, déjame convencerte de las rocas acumuladas, de las rosas que atrapé en los libros quemados por la furia. (1999, p.15)

Y al pie se da cuenta del “Triunfo socialista en las elecciones generales del 28 de octubre de 1982”. Ambos relatos son dirigidos como “manifiestos”, aquello que se proclama como ideario triunfante y apela al convencimiento del otro. Pero el texto mismo vacía de su funcionalidad al tipo textual y no hay ninguna gloria ni estatuto a reivindicar, salvo la imagen del naufrago que ama, que no puede modificar la Historia, que solo posee un “desalojo anónimo”, pero anhela transmitir su leal pasión a su interlocutora, la tantas veces interpelada con una lexía de filiación comunista: “Compañera”.

En este brevísimo repaso por un libro tan proteico, cabe resaltar el efecto de desajuste oblicuo que prevalece entre los tres niveles de cada poema: título conceptual, epístola amorosa, nota cronística. A simple vista lo rige una lógica irracional, pero sin duda con una perspectiva metafórica y visionaria. Tomemos como ejemplo el titulado “Campo de concentración”, cuya nota al pie consigna la caída del muro de Berlín y la muerte de La pasionaria en noviembre de 1989. La relación ideológica más evidente es el símbolo nazi del asesinato de judíos en los campos y su resolución final con la caída del muro (consecuente con la muerte de una líder de la resistencia española, Dolores Ibárruri). A otro nivel, ambas imágenes -el campo de concentración y Berlín- conducen a otra potente denuncia: la incineración de las víctimas en los crematorios. La epístola se inicia con la interlocución habitual al tú y una aposición. En este caso la relación es manifiesta: “Compañera, destinataria del fósforo” (1999, p.21). Lexías como “presidio”, “cárceles”, “tren”, “estrella de raza”, “gris uniforme” y al final “un olor insepulto a crematorio”, aunque entrelazadas metafóricamente con el discurso amoroso de quien extraña la piel y el abrazo de la mujer amada, son inequívocos índices que apuntan al sema del título. El militante ubicuo ama y sufre paralelamente el horror del nazismo en otros cuerpos, siente en su piel la “suave permanencia del abrazo amado”, pero a la vez se identifica con los que viajan en trenes a unas cárceles, vestidos con un gris uniforme con una estrella bordada y esperan la muerte camino al crematorio.

Dentro del intercambio amoroso de las cartas aparece la figura del padre como otro personaje clave, que no sólo desnuda la veta íntima y familiar, sino sobre todo su representatividad como soldado republicano, de clase obrera, signado por la pobreza y la sumisión a la clase dominante. Justamente el poema titulado “Clases sociales” se abre con esa rememoración de la hablante sobre la pobreza de su padre, trabajando duramente desde los seis años: “En sus últimos años volvía a ser un niño:/ se acordaba del frío proletario, / porque era ya substancia de sus huesos” (p.16). La nota al pie no refiere un hecho público sino privado, la fecha de su muerte anónima, con estas palabras: “Mayo de 1997, mes y año de su muerte. Nadie estudiará esta fecha.”

Podríamos seguir hilvanando ejemplos de estos textos-palimpsestos, pero desemboquemos en el final con la figura del “asilo” para este militante enamorado, que sueña con un abrazo como desenlace del viaje: “Me asilaré en tus senos”, afirma mientras asiste a “ese fantasma que recorre los continentes y de cuyo nombre no quiero acordarme”, en “Carta última (Asilo)” (p.59). La evocación de la frase de Marx y del mismo poemario de Rafael Alberti, referida al fantasma del comunismo que recorre Europa, junto con el célebre inicio del Quijote (ese pueblo de La Mancha perdido en la memoria) le proveen encarnadura a ese asilo, y al pie enumera lugares y fechas emblemáticas de esa travesía, que identifica con la memoria de las revoluciones comunistas: “Petrogrado, octubre de 1917. España, julio de 1936. La Habana, enero



de 1959. Lisboa, abril de 1974.” El magistral montaje de los tres niveles, la progresión del viaje de un militante derrotado que anhela el amparo de la amada que una vez abandonó, da a luz un libro inigualable que escapa a cualquier etiqueta. Es el mejor ejemplo de un talante crítico en una dicción quasi-experimental, superadora de esferas (público-privado), que resemantiza la dimensión íntima de lo político y la política de los sentimientos.

En su poesía se afianza un *locus* de enunciación política, el Sur. Como el uruguayo Mario Benedetti cuando proclama que “el Sur también existe” (y Joan Manuel Serrat a su vez lo canta), a esta cordobesa no le interesa el sur geográfico, sino “el geopolítico, el vital, el socioeconómico, de ahí que tenga poemas sobre Grecia, Bangkok, los *homeless* y otros lugares y circunstancias que responden a ese símbolo o categoría socio-política del sur” (en Scarano 2016a, p.156). Esta perspectiva bio- y geo-política es la que declara en su sugerente serie poemática “Los genes australes” de *Los muertos nómadas* (2001), de la que extraigo algunas de sus más luminosas imágenes:³ “Se nace con un ácido interior,/ un ADN carcelario [...]/ El Sur vital y geográfico” (I, p.27); “Mi paisaje primero es un eclipse./ Córdoba como un puzzle” (II, p.27); “Me hice a la mar. Málaga es sólo mar” y “después, los territorios extranjeros” (en alusión a sus viajes por Madrid, Barcelona, Galicia, Lisboa [III, p.28]); “vaya donde vaya,/ siempre me bajo un poco más al sur,/ me salgo de los límites correctos./ Porque tengo [...] la dirección rota y los genes australes” (IV, p.28-29); “El sur también existe, que dice Benedetti./No sé si existo, pero si existo soy el sur./ Pienso, luego sur./ Estoy al sur de todo” (V, p.29); “Toda revolución pasa en el sur,/ aunque tome un palacio de invierno en pleno octubre./ Todas las bombas caen en el sur,/ aunque exploten en Serbia” (V, p.29).

El sur no es un lugar para ir como turista, ni es un mero punto cardinal; es una geografía del desamparo, ya que “están en él los insurrectos todos” (VI, p.29). Pero es el *topos* que la poeta reconoce como patria, de *pater*, el lugar de sus antepasados, donde está su cuna y quizás su tumba, donde reside el caos de la vida propia, como lo expresa el bellissimo texto final de la serie:

IX

Es agrio el sur. Y tiene sabores a salitre
y a fresas inmaduras, pero es mío.
Indigna consultar los mapas
y hallarse siempre abajo.
Desconcierta nacer,
ir dejando los días al torrente imprevisto,
acostumbrarse al caos. Y es que nunca se sabe.
Hay quien sale de un vientre

3 Citamos los versos de “Los genes australes” de un cuadernillo de la Colección antológica de poesía social, de la Biblioteca Virtual Omegalfa, titulado “Entre los poetas míos”, y firmado por la autora.

y acaba en una mina antipersonal.

(p.30-31)

Quiero rescatar también ciertos trazos de su autorretrato y biografía, en el libro *Un cadáver lleno de mundo* de 2010, que edifican este rostro de mujer multifacética. Como señala García Florindo, este poemario “recoge toda una conciencia política y social que denuncia las injusticias del sistema, que clama su indignación y proclama la herida de los pobres, el frío del proletario”, afín al título, y retoma un verso de *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo (“su cadáver estaba lleno de mundo”) (2011, s/p).⁴ Pero a la vez, junto a esa socialización de la denuncia, este poemario está impregnado de testimonio personal. Como bien argumenta Manuel Alberca, la vertiente autoficcional no conlleva maquillaje o artificio retórico, sino mediatización por la palabra, que hace posible “una veraz y escalofriante autobiografía en verso”, porque “para ella, a diferencia de los poetas de la experiencia, el ‘yo’ autobiográfico no es una mera figura retórica ni una impostura ficticia con la que componer un personaje literario para ponerlo en escena”, sino la imagen fiel de “una vida hecha de dramas personales y de historias verdaderas, una materia tan contundente que no permite ni invenciones ni imposturas ni juegos” (2013, s/p).

Partiendo de la escena de sus orígenes, hecha de “insurrecta floración”, la poeta se enlaza con la rebelión de los mineros de 1934: “Nací al sur de una huelga general:/ Asturias de mineros sepultados/ y esclava negritud de los carbones” (2010, p.11). De “una vagina austral” amaneció luego “en los barrios mermados por la tuberculosis”. Pero “insurrecta” siempre vino al mundo “de pie: floración subversiva, / nube o pez casi rojo”. La infancia la ubica en un margen social, en casas del Estado en la periferia, que no la protegieron de la intemperie: “Porque un techo no basta. Porque no hay dignidad/ ni en la pobreza ni en el hambre” (p.14). La estampa naturalista aparece en el recuerdo de “tardes de pan y chocolate”, pero con “fango y liendres”, “la sangre muy lenta y el pelo frágil”, con sueños de “princesa en un castillo/ de pastas de jabón verde lagarto” (p.15-16). La memoria de este “crecimiento” (título de esta primera sección) alterna lo lúdico con lo trágico, entre “días de fiesta” y “el voltaje que la muerte/ descargó sobre la niña que fui” (p.17). Se crece de noche y se amaneca al alba “con la cama mojada:/ vergüenza extrema de aquella niñez/ enquistada en los débiles esfínteres”, sucesora de una estirpe de “arquitectura árabe / impresa en el ADN, un plano corporal/ de canales rebeldes, surtidores y aljibes” (p.19). Es una niña triste la que aparece en estas memorias, que no creía en cuentos de hadas ni de magos, “militante

4 Claudie Terrasson señala que “su postura y su vivencia hacen eco a lo que el filósofo Jean-Claude Pinson llama con un neologismo, ‘poetariado’; se define como un tejido aleatorio e informal de micro resistencias frente al bio-poder que intenta controlar el cuerpo social” (2015, s/p).



de todo laberinto”, rodeada de un “barullo de mujeres”, que blanqueaban “la casa y los patios de mi infancia” (p.21).

Después llegó “la edad de la inocencia” y “el pecado era un cuerpo por abrirse a la salvia” (2010, p.23). Tiempos de un primer amor, aprendizajes íntimos de la adolescente de catorce años que se sentía “libre” y “con una habitación propia”, pero “sin derecho a probarse el carmín”. El saldo ambiguo de una edad difícil: “A los 14 libre”, “a los 14 esclava” (p.30), “una mujer casi”, “cautiva y desarmada” (p.36), “estaba pero no era todavía”, “sólo fingía ser” (p.42). Cuando murió “el caudillo”, la niña “no entendía nada, salvo el frío colegial” (p.28). Pero “los felices 80” pasaron por su cuerpo, la España socialista “pisaba la posguerra y sus tumbas” (p.43). Vivió su primer voto “mientras la Transición ardía en pactos/ y enterraba a los quintos sin ejército”, y así confiesa: “crecí de golpe en unos días” (p.46-47). El acontecimiento fechado de la Historia con mayúscula es mero telón de fondo de la historia desde abajo, de la niña que rememora el acaecer íntimo y menor, doméstico y privado.

Los tópicos testimoniales rehúyen la épica proletaria, y naturalizan situaciones de injusticia con un tono entre melancólico e irónico, que no logra ocultar la potencia crítica. La misma autora en reiteradas ocasiones se ha referido al hecho del “paro” laboral (que ella misma experimentó). Y retrata la desocupación y el olvido en el poema “Subsidio de paro”, con una voz impersonal que agudiza sin patetismo el extravío de quien ha perdido (el camino) el trabajo:

Quedarse quieto en un cruce de calles,
sin saber si a la izquierda hay un camino,
si a la derecha abre un ensanche
o sólo un terraplén sin asidero;
si de frente se avanza en callejones
con parecido lodo en las aceras.
Si desandar el día hasta la casa,
con las horas pesando
como hierro en los párpados,
no es regresar de nuevo a la morfina
de una calle con tapias en el fondo.

(2010, p.48)

El recorrido vital que realiza la lleva a indagar en su relato de formación, a modo de un *bildungsroman*, por ello divide el libro en dos secciones tituladas “El crecimiento” (su infancia pobre con el telón de fondo de la sociedad del tardofranquismo y de la Transición) y “Supervivencia” (de cómo sobrevivir a las decepciones públicas y también privadas). Esta última parte se abre con el desdoblamiento típico de toda autobiografía,

donde el yo del presente dialoga con el yo del pasado, aquí para conjurar el olvido y reclamar una memoria activa de su historia:

¿Es que ya no te acuerdas? Del derecho político,
del autobús tan frío amaneciendo
por donde los establos del tráfico y la fiebre.

No renuncies. Acuérdate de entonces,
de respirar la pringue en las cocinas,
de aquel olor a furia y camposanto;
y de las comuniones, del salario de abril,
de platos y más platos en jabón corrosivo,
de las manos con cortes y durezas.
Aquel mundo se abría y se cerraba
mientras pelar patatas inspiraba un poema
con que iniciar la búsqueda subversiva de un nido.

(2010, p.41)

Los dos últimos poemas que cierran *Un cadáver lleno de mundo* nos permiten profundizar en este autoanálisis crítico de un yo que no evita mirar la hostilidad social desde su propia estatura, en un discurso tan crítico como íntimo. El repaso por sus libros en "Currículum vitae" son partes de su cuerpo náufrago y los entrelaza en sus versos normalizando sus imágenes: "Del frío proletario conozco su estructura", "nutriendo muertos nómadas sin brújula", y hasta "en Siberia propia se han escrito/ tristes cartas de amor de un comunista/ y un tratado de diez tomos de fuegos japoneses", "como un pingüino autónomo del norte corporal", "en nocturnos de tinta aparece el trasluz/ igual que un mar de paso bajo el puente levadizo" (p.69; el resaltado es nuestro, correspondiente a varios títulos de sus poemarios).

El poema final adelanta otro libro futuro, "Animal ma non troppo" y establece el contrapunto final de este auto-diálogo: "De acuerdo. Me retiro a los confines". Es la huida hacia la periferia humana, la admisión de la fragilidad de su especie: "Aquí estoy. Tan desnuda y esteparia;/ sin más pelaje o patria que el granizo". Paria en la intemperie, culpable y "presocial", pero unida a todo lo que habita lo real desde su génesis ("protozoo, fósil, polen, brote"). Un retrato atávico de quien se reconoce en la más elemental de sus naturalezas, la del minúsculo ser vivo: "en fin: siempre viva" (2010, p.70).

UNA VIKINGA A LA INTEMPERIE



“...pobre, obrera y marginal...”

Finalmente, voy a detenerme con mayor atención en su último poemario titulado *Vikinga*, publicado en 2020. Aquí la poeta consolida una pintura de la intemperie, que ratifica el relato de la carencia que teje toda su obra. Presenta una cuidada estructuración en tres partes tituladas: “El alma de la viga”, “*Bellum in omnibus*. Intertexto” y “Plano contraplano” constituidos por 9 poemas cada sección. El libro se abre con múltiples epígrafes y una advertencia que justifica las Notas al pie, que en breve analizaremos. El epígrafe que inaugura el poemario es un fragmento del último discurso del presidente chileno Salvador Allende (11 de septiembre de 1973), específicamente dedicado a las mujeres que, como la autora, se reconocen en la lucha proletaria, con un mensaje final de liberación:

Me dirijo, sobre todo, a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina que creyó en nosotros, a la obrera que trabajó más, a la madre que supo de nuestra preocupación por los niños. [...] Más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor (en Pérez Montalbán, 2020, p.7).

A continuación incluye unos versos de dos poetas, su amiga María Eloy-García, de “Los mayoristas del cielo” (en *Los cantos de cada cual*, 2014), y una cita de la poeta Wisława Szymborska, sumamente elocuente: “Creo en el hombre que hará el descubrimiento./ Creo en el terror del hombre que hará el descubrimiento” (en Pérez Montalbán, 2020, p.7). Le sigue otro epígrafe del escritor argentino Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*, donde el hablante bien puede identificarse con su sujeto poético: “La historia es un profeta con la mirada vuelta hacia atrás: por lo que fue, y contra lo que fue, anuncia lo que será” (en Pérez Montalbán, 2020, p.8). Su voz es pues histórica porque revisa las lacras sociales, aunando el pasado con el presente sin perder la tensión hacia el futuro. Y cierra con el epígrafe final de Ana Rossetti, de su libro *Principio de incertidumbre*, que la confirma en su talante crítico, profundizando el relato de la carencia sin caer en la fácil victimización: “Y resistes. A mitad de camino, resistes con la poca/ convicción de las víctimas, con la inmovilidad /de las víctimas. Con su pasmo” (en Pérez Montalbán, 2020, p.9). Convicción e incertidumbre: en ese gozne se juega la conciencia de su poesía y la denuncia de la carencia existencial y política.

No menos cuidada es su preocupación por dar argumentos convincentes a la estructura de su obra. Primero con la “Justificación del título” (“Desde los años sesenta, Los Vikingos es una zona pobre, obrera y marginal de la ciudad de Córdoba en la que yo nací” [p.9]) y luego con la “Justificación de notas al pie” (una marca de su estilo

desde libros anteriores y una muestra de su afán de sincretismo cultural). Se trata de un largo popurrí (78 en total) de aclaraciones de fechas, citas de textos, música, pintura, anecdóticos, etc. Su función es dar cuenta de la intersección de “textos líricos en relación con referencias socio-culturales e históricas de toda índole que alentaron su creación”, en una especie de “propuesta de lectura asumiendo el intertexto, con idea de generar un relato plural, aunando poesía y mundo”, ya que confiesa la autora: “el poeta no escribe *ex novo*, sino amparado, envenenado tal vez, por un contexto múltiple de acontecimientos, historia, medios de comunicación, literatura, imágenes, música y arte” (2020, p.9). Para dar una rápida idea del sincretismo de este nivel marginal, que introduce una voz menor (como el estatuto de “nota al pie” implica), examinemos algunos ejemplos bien diferentes.

Algunas notas sirven para enunciar el significado de una palabra, como cuando al definirse a sí misma como una niña pobre “con el signo de expósita en la frente, / con venas de cemento portland”, aclara en nota al pie: “*cemento portland*: cemento compuesto de mezcla de caliza y arcilla, que fragua despacio y es muy resistente; al secarse adquiere color semejante al de la piedra de las canteras inglesas de Portland” (p.78). No se le escapa al lector atento la analogía que revierte las características del material con la identidad del yo (especialmente la idea de que “fragua despacio y es muy resistente”). Otras notas que aclaran acepciones parecen inocuas, o dirigidas a un lector poco informado, como la nota 12: “El Pentágono, sede del Departamento de Defensa de los Estados Unidos, llamado así por su singular estructura arquitectónica” (p.78). O la nota número 16: “Ikebana es el arte japonés de arreglar y disponer las flores de manera especial y creativa” (p.78).

Muchas notas son referencias aclaratorias, cuando los poemas mencionan otras artes (literatura, pintura, música, etc.). Por ejemplo, estas tres referidas a cuadros de Vincent Van Gogh (entre muchos otros artistas como El Bosco, Murillo, Jackson Pollock, Pablo Picasso, etc.):

8. *Trigal con cuervos*, 1890, Vincent Van Gogh. Óleo sobre lienzo, 50,2 cm × 103 cm.

9. *La ronda de los presos*, 1890, Vincent Van Gogh. Óleo sobre lienzo, 80 cm × 64 cm.

10. *A las puertas de la eternidad (Anciano en pena)*, 1890, Vincent Van Gogh. Óleo sobre lienzo, 50,4 × 31,6 cm. (78).

Otras numerosas Notas ubican al lector en la música que cita o respalda el poema, invitándolo a evocarla: “19. *Pena, penita, pena*, copla compuesta por el trío Quintero, León y Quiroga en 1951”, “23. *No abarateixis el somni* (1984), canción de Lluís Llach”



(p.79), “7. *Debajo del puente* (1997), canción de Pedro Guerra” (p.78), “75. *Dos cruces* (1952), bolero del compositor español Carmelo Larrea” (p.82). Muchas de las Notas son referencias al cine, películas o novelas transpuestas al cine:

34. *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), película basada en un hecho real: el empresario alemán Oskar Schindler salvó a unos mil doscientos judíos empleándolos como esclavos en sus fábricas.

35. *El jardinero fiel*, novela de John Le Carré adaptada al cine con el mismo título (Fernando Mireilles, 2005).

36. *El pianista* (Roman Polanski, 2002), película que adapta las memorias del músico polaco de origen judío Władysław Szpilman, durante la ocupación nazi. (80)

De la amplia cantera de la literatura rescata muchas citas, que prolijamente nos completa al pie con la referencia específica: “55. *Ensayo sobre la ceguera* (1995), novela de José Saramago” p. (81), “72. *Mío amor* (2003), poemario de Vicente Núñez” (p.82), “*Si esto es un hombre* (1947), relato de Primo Levi que da cuenta de la experiencia propia del autor durante su cautiverio en el campo de exterminio nazi de Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial” (p.79), etc. Aparecen en sus poemas y notas personajes históricos, que en ocasiones se entrelazan con indicios autobiográficos, como en la Nota “39. Julio Anguita, profesor y político español, del que fui alumna en la EGB, alcalde de Córdoba, secretario general del Partido Comunista de España, diputado en la Junta de Andalucía y el Parlamento Nacional, y coordinador general de Izquierda Unida” (p.80).

Pero existe una vertiente dominante de alusión a hechos históricos: guerra, discriminación, persecución, genocidios, golpes de estado, fascismo y nazismo, que denotan su claro posicionamiento político, entre la denuncia abierta y la resistencia civil. Por ejemplo, tomemos una serie al azar:

28. La Franja de Gaza es un territorio, parte del Estado palestino, permanentemente acosado por el Estado israelí.

29. Los palestinos suponen mano de obra barata que trabaja en Israel, sobre todo en la construcción y en las labores domésticas.

30. Crimea es una península al Este de Europa disputada por Rusia y Ucrania, finalmente integrada en Rusia después de varios conflictos en 2015.

31. La guerra civil de Siria es un conflicto bélico que comenzó en 2011 y continúa en la actualidad, lo que ha provocado un éxodo de unos 4,5 millones de refugiados.

32. El genocidio de Ruanda en 1994 fue el intento de exterminio de la población tutsi a manos de los hutus. Se considera que la cifra de víctimas se acerca al millón de personas, sin que apenas intervinieran las potencias internacionales hasta muy tarde.

33. Más de 140.000 desaparecidos fueron resultado de la guerra civil española y la posterior represión franquista, el segundo país en número de desaparecidos después de Camboya. (p.79)

Pero volvamos al cuerpo central del libro, como bien advierte Morales Lomas, “lo simbólico conforma el poemario con especial atención a la numerología, en torno al tres y sus múltiplos, pues hay tres apartados con nueve poemas cada uno de ellos” (2021, s/p), tal cual adelantamos. En el primero, “El alma de la viga”, afirma el crítico que se construye “un sujeto femenino arraigado en el simulacro de vivir”, donde “la ira, el hambre y la dictadura están presentes” (2021, s/p). En la Nota respectiva la autora define el título: “1. Alma de la viga: en arquitectura, elemento central de una viga que une las alas perpendiculares y resiste los esfuerzos cortantes” (2020, p.78), obviamente encubre una alusión a la resistencia humana frente a las adversidades; es decir, la resiliencia propia del superviviente. En el segundo apartado, “*Bellum in omnibus. Intertexto*” se incluyen “poemas socializadores centrados en el mundo con referencias intertextuales precisas”, denunciando “la falsa felicidad creada sobre el consumo”, desde “un humanismo militante” (Morales Lomas, 2021, s/p). Resaltemos que la traducción del latín de este título, “guerra en todo (y/o entre todos)” plantea una mirada autoral que registra en otras referencias culturales (de ahí el subtítulo de “Intertexto”) la presencia de la guerra. Recordemos que al inicio nos propone una escritura “intertextual”, en el sentido más político del término, de “relato plural, aunando poesía y mundo” (p.9). La tercera sección, “Plano contraplano”, enhebra un “discurso amoroso entreverado de intertextos de películas y escritos diversos que muestran una profunda ironía ante la categorización del erotismo y la imposibilidad del discurso amatorio” (Morales Lomas, 2021, s/p). Este último título alude al lenguaje cinematográfico, que define así dos planos combinados desde un punto de vista opuesto, permitiendo que dos planos seguidos en el montaje se sitúen en paralelo físicamente; referido al tópico opone y combina amor y desamor como dos planos en pugna.

Entre las muchas figuraciones de la protagonista del poemario, primero destaquemos a la mujer que lucha –una vikinga bien distinta de la estirpe nórdica-, que hizo su



aparición en el inicio explicando su nombre e identidad: “pobre, obrera y marginal”, de la barriada cordobesa “en la que yo nací.” Ya tenemos un cronotopo específico que atraviesa el yo de quien se reclama autora de este libro (p.9). Esta mujer luchadora se reconoce poeta que no crea de la nada, sino que funciona como conector con la realidad, como cronista de ella. Y su alegato feminista no incurre en dogmatismos fáciles. Se define desde la soledad de la mujer que lucha, ama y padece: “Tan sola, amor, tan sola, replegándome, / cachorro sin la madre o maniquí sin ropa, / como mujer sin clítoris, como mujer a secas” (p.19). Esta imagen de mujer rota no queda reducida a los estereotipos en que a veces cae cierta literatura feminista. Como bien apunta Vicente Luis Mora (en referencia a otras poetas, pero bien vale para ella), lo femenino “no es un punto de vista ni de salida, sino parte del paisaje, un elemento más en la voz que mira, dispuesto en el mismo plano constructivo que la juventud” (2016, p.257). O, añadiríamos, la infancia, la memoria histórica, los conflictos del presente.

La niña pobre es una estampa fija que recorre como un estigma este poemario, poblado de léxico y adjetivación afín a ese ideologema. El poema inicial titulado “Doméstica violencia” nos arroja a ese escenario de “escamas de niñez y purulencia” (p.13). Dibuja a aquella niña que “soñaba playas y piscinas, /y no miedo y no frío ya engarzándose/ desde las células a la epidermis”, para rematar con un violento sintagma que anula el estereotipo infantil de la felicidad: “Niña yo y furia. Yo niña, eso es todo” (p.14). La idealizada imagen del hogar edénico de la infancia se tuerce con una mueca cruel al rematar: “La casa, nunca hogar: palacio estercolero/ reserva natural de esos parientes jíbaros/ que reducen la infancia a corazón bonsái” (p.15).

Esta pobreza infantil se agudiza en títulos como “Hija expósita”, donde la hablante se reconoce “con el signo de expósita en la frente” y se iguala con los humildes a través de una cita de *Hamlet* de Shakespeare (que explicita en una nota al pie), resaltada en cursiva: “¡Qué parecido a un siervo de la gleba!” (p.16). El barrio de Los Vikingos en la ciudad cordobesa natal, como adelantamos, es otra de sus señas indelebles, otra estampa feroz de la niñez, que reaparece en el poema “Calle Torremolinos”, con esta descarnada descripción: “miseria del ensanche/ el trastero de Córdoba y su templo” y “Allí mi casa primera con su escombros/ de familia y puchero andaluz” (p.24). Su identificación con el barrio pobre y marginal se enlaza no sólo con una infancia truncada por la pobreza, sino también con el suicidio de su madre, que expresa quizás la máxima carencia: “Allí madre vikinga corriendo calle abajo, / alborea su piel marcada por los golpes, / queriendo ya morir sin más remedio. // Y cantando marchaba hacia los puentes” (p.25). Son los avatares de su vida de mujer doblemente estigmatizada que dan razón al título de nuestro trabajo: este libro refrenda los rostros de su carencia. Con razón argumenta Manuel Rico que el sujeto poético de *Vikinga* viene con una “marca de origen”, que condiciona su mirada del mundo: “la mirada de una hija de

las clases subalternas atravesando los parajes de la crisis económica iniciada en 2008 y adentrándose emocional y racionalmente en sus secuelas íntimas y colectivas”, porque la suya es “una cotidianidad con aristas, con escasa felicidad y abundancia de sueños rotos” (2021, s/p).

No obstante, aparece una conciencia social atenta a la otredad como parte sustancial del sujeto y le confiere una dimensión comunitaria, unidos en esa misma pobreza y marginalidad. En el poema “*Ego, ora pro nobis*” se asiste a esa conversión del yo hacia los otros: “Yo, punto. Y yo y yo, pero también los otros”, “Los otros, yo. También y siempre yo/ con mi desahucio a costas” (p.18). Ese es el ruego en latín del título, que la poeta exorciza y revierte hacia otra dimensión, ya no religiosa sino política; la súplica del plural es apropiada para la denuncia: “*Ora pro nobis*, yo, y ruega por nosotros, / dios de todo abandono” (p.19).

Pero detengámonos aquí en un panorama sucinto de la crítica sobre su obra desde sus inicios hasta hoy, para cerrar el periplo en *Vikinga* y corroborar la coherencia de su escritura. En principio, quiero destacar los afortunados juicios que tres voces autorizadas suscribieron hace veinte años, en la plaquette de la revista *Litoral* de 2002. Juana Castro afirmaba que no es “una poesía del ir pasando, sino de la extrema profundidad de la vida, de un saber sentir que en su voz se universaliza” (2002, p. 4). Manuel Rico describía su mundo desolado de “memoria íntima” y “rabia vindicativa de la memoria colectiva”, una voz que viene “de la tierra de los antepasados tristes, de los antepasados mudos a la fuerza”, de los que tuvieron empleo o “fuerza de trabajo (o capacidad de desempleo) y una obligada e infinita propensión a la tristeza” (2002, p.5). Jorge Riechmann, con su implacable lupa, desnudó la médula original de esta escritura, en su capacidad de ser otro y otra, en “la extensión de la herida”, en “la historia como naufragio” (2002, p.8), en ese militante comunista que semi-oculta a su padre republicano: “el padre combatiente, resistente y enamorado” (p.9). Para él, la poeta sabe testimoniar “las culturas de la tragedia” (p.10), sabe comprender el compás de la historia con “el cíclico tiempo de la naturaleza”, sabe por fin que el “misterio de la vida” no tiene que ver con hazañas o conquistas sino “con las rodillas de las mujeres”, “con la comida que se prepara con amor”, “con el fluir del agua”. Y desde estas pequeñas palabras puede autoconstruirse en “el vínculo social” (p.8).

Recordemos que Enrique Falcón la incluyó en su antología de *Once poetas críticos*, como paradigma de una ruptura del realismo plano, donde “lo personal y lo político” no aparecen como esferas separadas “por mucho que el discurso neoliberal” lo imponga en nuestra época (2007, p.12). Su denuncia impregnada de tono lírico y elegíaco, funde conflictos públicos con su propia intimidad de mujer. No evita denunciar la intemperie económica de quien no tiene casa, ni hipoteca, ni tarjeta de crédito, ni “plan



de pensiones”, ni “Bolsa de Valores”, “y el cajero automático no compra/ ni me compra en la tienda o el mercado” (en el poema “Dictadura financiera”, 2020, p.32).

Su afán de denuncia incluye el genocidio aborigen de la conquista de América, el Holocausto judío, las masacres de Medio Oriente, los palestinos expatriados, el drama de los refugiados en una Europa xenófoba y las penurias de todos los expoliados del planeta.⁵ Exhibe los costados más crueles del nuevo orden mundial, rehuyendo a veces el lenguaje directo, para elaborar sutilmente con mitos y metáforas la ferocidad del capitalismo y los grupos financieros. Conflicto y denuncia se mantienen en toda su obra y reaparecen en la última entrega, de la cual el poema titulado “Grecia en el corazón” resulta una inmejorable muestra:⁶

Otra vez alemanes con distinto uniforme
en cuello ajeno aprietan su corbata,
revuelven documentos, ocupan edificios,
ensucian la lengua de Homero
con bestias ecuaciones financieras,
mientras los niños griegos se desmayan del hambre
y hay hombres que se cuelgan en cipreses
enfrente de los dioses impertérritos.
Y así todas las piedras del templo Partenón
hincan sus jónicas rodillas,
humillan sus dóricas frentes,
y del monte descienden a la plaza Sintagma
para con su dureza apuntalar
la terrible pancarta del dolor.
Pero en la lágrima la espada,
pero en la herida la Odisea,
pero en el plato el alarido
y la sal toda del Egeo.
Y en cada ruina muchedumbre
y en cada yo la torrentera
y en cada mano una partícula
de heleno polvo que restaure
la democracia de Pericles
y el honor ultrajado de Aristóteles.

(2020, p.40)

5 Compendio atroz y universal, presentado en el poema “Atlas mundial de las colonias”, que con estos pocos versos ejemplificamos: “Hay restos de judíos esquivando las bombas/en los guetos de Gaza y palestinos/ desterrados que miran moribundos/ lamentaciones en el muro, rezos” (37), “Hay cabezas sin ojos en el mar de Crimea./ Hay sin brazos inertes en las ruinas de Siria./Hay labios partidos con machete en Ruanda” (2020, p.38).

6 En la Nota al pie consigna: “41. El referéndum griego del 5 de julio de 2015, convocado por el primer ministro Alexis Tsipras, rechazo por gran mayoría (62,5%) el acuerdo de rescate presentado por la Comisión Europea, el Banco Central Europeo y el Fondo Monetario Internacional. Inmediatamente después, y traicionando la voluntad popular y democrática, Grecia tuvo que aceptar las condiciones impuestas por la Unión Europea. Una lección sin precedentes. Un golpe de Estado financiero sin disparos” (2020, p.80).

¿Queda lugar para la belleza en esta sinfonía de dolor, carencia y abandono? En el poema "Los restos del día" se atisba un resplandor de consuelo. Cuando llega la noche y la faena diaria del agobio se acalla, cuando las calles se encienden de luces que invitan al descanso, la poeta comprende que "la belleza no supone flores", sino "esa pequeñez de las últimas horas, / mejor a media luz o bien a oscuras,/ la intimidad de reencontrarse solo" (p.30). Porque cuando la vida diurna "ha sido un simulacro/ de vivir en la espera y no vivir", "lo auténtico está en lo poco que queda/ en los restos al fondo en la distancia" (p.31).

La belleza también reside en la voluntad de resistencia y la frágil esperanza (que no llega nunca a la estatura de utopía). Por eso cuando titula un poema "Compromisos para el siglo XXI" adopta una voz personal en clave plural: "No replegarse más. Y pedir la palabra en la asamblea libre", "Poner en jaque al hambre y soltar las amarras/ del animal gregario que llevamos por dentro" (p.49), "Desalambrar las voces, /que el momento ha llegado: un siglo a toda vela" (p.50). Y por si hubiera dudas, la poeta rechaza todo nacionalismo y se siente parte de una unidad planetaria que deshace los mitos de una España unitaria y soberana que la represente: "El mundo en mi frontera no se acaba. / El cosmos no se acaba en mi portal" (p.53), "Pero quiero un pastel comunitario/ que no se llame España ni castillo", "Que se encienda mi hogar para la lumbre/ de un distrito sin lindes y sin muros" (p.54).

Belleza finalmente es sinónimo de un amor que sella en el compromiso social una alianza de cuerpo y voluntad, como lo muestran varios poemas de la sección "Plano contraplano". La enamorada no se encierra en su cielo, sino que exhorta al amado: "Mira, amor, estos niños de ojos grandes, / de una sola comida cada día" (p.76). No olvida su condición de mujer privilegiada frente a los abusos y maltratos a su género: "mujeres en peligro:/la mato porque es mía, la violo porque es mía", "mis mujeres resisten nevadas y animales, /resisten ceremonias y deslumbra /su cadena perpetua" (p.76). "Amor mío, salvemos el mundo en este sitio" (p.68) puede ser un grito revolucionario, si ese amor entraña:

Que nosotros en todos y en brazos de cualquiera
extendamos un manto de agua limpia
que a todos purifique y a ninguno nos falte.
Como una primavera libertaria
que estalla en flores líquidas iguales para todos.

(p.69)



No escapa esta poesía al dilema de un amor que lleva en su naturaleza el propio desamor. Como lo muestra el poema que lleva como título, con un dejo irónico, “El amor, ese gran tema” y narra una historia voluntarista y previsible: “Quería yo quererte sin medida, / amor de endecasílabo y pureza. / En serio, amarte en limpio”; pero como muchas historias termina en fracaso y desencanto: “Y de repente todo se oscurece:/ un apagón, un fallo de alumbrado, / en suspenso la piel y el porvenir” (p.62). Desencuentros, desilusiones, incomprensiones, sí, pero se trata de dar voz a un tópico que en su escritura desoye la tradición lírica del mero lamento amoroso. Como en “Mío amor”, ese posesivo es excluyente y a la vez delata lo que oculta, la desposesión y la carencia:⁷

Y así tan fiel te amaba sin amarte,
desde la desmemoria o la carencia.
Como a un trozo de hogaza
después de muchos días sin comer.
Después de tantos días, mío amor,
y nunca nunca nunca mío.

(p.73)

Claude Le Bigot advierte “un deslizamiento significativo de orden ético, pero que enmarca de otra manera el papel del poeta frente a los desheredados. Acaso fue dictado por el fracaso de las ideologías emancipadoras y el hundimiento de los discursos de legitimación”, fundando una nueva “política de los afectos”, en donde “la gestión de la vejez, de la enfermedad y de la muerte constituye una aproximación inesperada de la marginación, que parece discordante con lo que se suele esperar de la crítica social”. Porque, “más atenta a los afectos que a la argumentación política, Isabel Pérez Montalbán abandona aparentemente el campo socio-político para centrar su atención en las formas de marginación que constituye el déficit de protección social: la sanidad, la familia, la juventud” (Le Bigot 2015, s/p). Es claro que sigue la estela de los poetas sociales de posguerra, pero ya no cree en la poesía como la proponía aquel verso-eslogan de Gabriel Celaya (“La poesía es un arma cargada de futuro”). Como destaca Luis Bagué, ya no se sostiene la utopía del arte como arma verbal de transformación colectiva, ni la autora “aboga por soluciones universales”, sino que adopta las desventuras individuales. Sin duda su mayor innovación “se concentra en el sincretismo del plano elocutivo, fruto de la fusión de registros heterogéneos”, por eso conviven en su poesía “el entorno prosaico y los giros coloquiales” del socialrealismo,

7 En la Nota al pie correspondiente señala que *Mío amor* (2003) es un poemario de Vicente Núñez.

“las imágenes violentas, viscosas o tentaculares” del expresionismo, revelando la absorción de la “tradición de las vanguardias” (Bagué 2017, p.279-280).

La peculiaridad de su *ethos* crítico radica, en palabras de la autora, en la certeza de que “el hombre abrumado por sus preocupaciones y necesitado no tiene sentidos para el espectáculo más bello ni, salvo excepciones, para la creación estética”. Frente a esa carencia, “el poeta es un humano privilegiado, que ha tenido la suerte de no pertenecer a los millones de personas que viven tan en precario o tan alienados”. Esta “situación de privilegio implica algunas obligaciones”, como la de “estar alerta ante la realidad propia y ajena; el firme compromiso de no vivir de espaldas a cuestiones que pudieran parecer *a priori* poco literarias; y el compromiso de indagar y reflexionar sobre lo real y su reverso”. El poeta cumple un rol social, como “testigo, partícipe y cronista, aunque sea de sí mismo para ir al encuentro de los otros y a la conjunción de una experiencia colectiva”, para “aventurar un futuro, una utopía posible” (en Scarano 2016a, p.154).

En síntesis, la poesía de esta singular malagueña de adopción logra no sólo canalizar el malestar privado y social, sino dar voz a la experiencia de ser mujer, persona, ser viviente. Recupera un lugar para la intimidad, sin olvidar el testimonio y la ética de la resistencia. Pérez Montalbán genera nuevos sentidos, enriquece nuestra mirada sobre el conflicto (un rosario de pérdidas humanas, catástrofes planetarias y pequeños consuelos afectivos) y nos permite comprender la ruta de las ideologías, su trabazón con la historia desde abajo, hundida en el corazón de personas que aman y desaman, desean y se desencuentran. Poesía humana, vital pero desoladora, como las sutiles auto-imágenes que cultiva su autora, al margen de modas, sectas literarias o alineamientos partidarios, siempre en un tono medido aún en el desgarró y con una convicción arrolladora. Su relato de la carencia no la precipita en la auto-anulación resignada, en el relativismo ideológico o la renuncia a la lucha. Sus modestas banderas siguen en pie, en la difícil tensión entre el testimonio personal y la denuncia política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, Manuel (2013). “Sobrevivir al frío proletario: la poesía imprescindible de Isabel Pérez Montalbán”. En A. G. Yebra (ed.). *Estudios sobre el patrimonio literario andaluz* (Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas) (V). AEDILE. En <http://isabelperezmontalban.blogspot.fr/#!/2014/04/sobrevivir-al-frio-proletario-la-poesia.html>
- Bagué Quílez, Luis (2006) *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia: Pretextos.

- (2017). "El realismo... ¿solo o con leche? Los 'otros' realistas en las antologías recientes". En M. A. García (coord.), *El compromiso en el canon: antologías poéticas españolas del último siglo* (pp. 259-282) Anthropos.
- (2018) *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*. Madrid: Visor.
- y Santamaría, Alberto (eds.). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor, 2013.
- Calderón, Alí y Gustavo Osorio (eds.) (2015). *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Granada: Valparaíso Ediciones.
- Casas, Arturo. "La poesía no lírica: Enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público". *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura*. Granada: Universidad de Granada, 2011, 10-15.
- Castro, Juana (2002). "Isabel Pérez Montalbán, sonámbula y terrible", en "El agua en la boca". Suplemento *Litoral*, no.13, 3-4.
- Correyero, Isla (ed.) (1998). *Feroces, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. DVD.
- Falcón, Enrique (ed.). *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Madrid: Contratiempos, Centro de Documentación Crítica, 2007.
- García, Miguel Ángel (coord.) (2017). *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*. Tirant Humanidades.
- García Florindo, Daniel (2011). "Isabel Pérez Montalbán o la nueva poesía social". En <https://aulapoematica.wordpress.com/2011/08/08/isabel-perez-montalban-o-la-nueva-poesia-social/>
- García Teresa, Alberto (ed.). (2013) *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Ciempozuelos (Madrid): Tierra de Nadie.
- (ed.) (2014). *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*, Torrejón de Ardoz (Madrid), La oveja roja.
- (2017). *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y construcción antagonista*. Madrid: Tierra de nadie Ediciones.
- García Valdez, Olvido (1999). "El canon y la poesía escrita por mujeres". López, Elsa (coord.). *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*. Lanzarote, 93-94.
- Gaspar, Sergio (2001). "Sobre la posibilidad del compromiso social en la reciente poesía española". VV.AA., *Poesía en el campus*, 13-16.
- Iravedra Valea, Araceli (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (Poéticas 1980-2005)*. Madrid: Uned.

----- (ed.). (2014) *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Berlín: Iberoamericana.

Jiménez Millán, Antonio (2019). "La herencia revisada". *Mercurio*, febrero. En <http://mercurio.fundacionjmlara.es/ediciones/2019/mercurio-208/la-herencia-revisada/>

Le Bigot, Claude (2007). *A quoi bon la poésie aujourd'hui?* París: Presses Universitaires de Rennes.

----- (2015). "[Isabel Pérez Montalbán en su entorno](http://isabelperezmontalban.blogspot.com/2015/07/isabel-perez-montalban-en-su-ntorno.html)". Comunicación en l'Université de Paris, Marne, 4 de junio. <http://isabelperezmontalban.blogspot.com/2015/07/isabel-perez-montalban-en-su-ntorno.html>

Martín, Salustiano (1999). "Contra la desmemoria y la indiferencia políticas". Prólogo a Pérez Montalbán, Isabel, *Cartas de amor de un comunista*, Alemania, Hoja por Ojo, 7-10.

Méndez Rubio, Antonio (2008). *La destrucción de la forma (y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Milán, Eduardo (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Montagut, Cinta (2014) *Tomar la palabra. Aproximación a la poesía escrita por mujeres*. Barcelona: Editorial UOC.

Morales Lomas, Francisco (2021). "Sobre *Vikinga* de Isabel Pérez Montalbán", 28 de febrero, en <https://www.todoliteratura.es/noticia/54356/poesia/los-vikingos-de-cordoba.html>

Pérez Montalbán, Isabel (1992). *No es precisa la muerte*. Ayto. de Málaga.

----- (1996a). *Puente levadizo*. Diputación Provincial de Albacete.

----- (1996b). *Fuegos japoneses en la bahía*. Miguel Gómez Ediciones.

----- (1999). *Cartas de amor de un comunista*. Alemania, Hoja por Ojo.

----- (2001). *Los muertos nómadas*. Diputación Provincial del Soria.

----- (2002). *De la nieve embrionaria*. El Agua en la Boca.

----- (2002) "Poemas" en "El agua en la boca". *Revista Litoral*, Nº 13, 11-28.

----- (2005). *La autonomía térmica de los pingüinos*. Poesía Circulante 41.

----- (2007). *Siberia propia*. Bartleby Editores.

----- (2009). *Animal ma non troppo*. Crecida.

----- (2010). *Un cadáver lleno de mundo*. Hiperión.

----- (2012). "Desde la realidad contemporánea hacia el compromiso crítico en la poesía", en el blog isabelperezmontalban.blogspot.com

- (2013). *Los genes australes* Colección antológica de poesía social “Entre los poetas míos”, Biblioteca Virtual Omegalfa, vol 15, febrero. <https://culturamas.es/2011/05/17/los-genes-australes-serie-de-poemas-de-isabel-perez-montalban/>
- (2018). *El frío proletario (Antología 1992–2018)*. Visor.
- (2020). *Vikinga*. Visor.
- Rico, Manuel (2002). “De una poesía imprescindible,” en “El agua en la boca”. *Litoral*, no.13, 5-6.
- (2019), “Crítica y emoción”. *El País. Babelia*, 22 julio. En https://elpais.com/cultura/2019/07/19/babelia/1563542881_082255.html
- (2021). “Desamor y desigualdad”, *El País. Babelia*, 5 marzo. En <https://elpais.com/babelia/2021-03-05/desamor-y-desigualdad.html>
- Riechmann, Jorge (2002). “El pesebre de piedad oculta que peregrina en el hombre”, en “El agua en la boca”. *Litoral*, no.13, 7-10.
- Scarano, Laura (2012). “Jorge Riechmann: El poema como crónica pública”, Monográfico “La poesía en el espacio público” (dirigido por Arturo Casas). *Tropelías*, No 18, 74-89.
- (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)*. Santa Fe: Editorial de la Universidad del Litoral.
- (2016a). “*De fuegos nómadas y cartas proletarias: Entrevista a Isabel Pérez Montalbán*”. *Celehis*, N°31 (25), 150-157.
- (2016b). “El continente oscuro: poesía y autobiografía”, en Funes, Leonardo (coord.) *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Anexo Digital. Sección III. Bs. As.: Miño y Dávila, 411-421.
- (2019). *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico*. Valparaíso.
- Terrasson, Claudie (2015). “Proletariado y poetariado: la expresión del disenso en la poesía de Isabel Pérez Montalbán”. En <http://isabelperezmontalban.blogspot.com/2015/10/proletariado-y-poetariado-la-expresion.html>
- Valverde, Álvaro (2019). “La poesía de clase de Isabel Pérez Montalbán”. *El cultural* <https://elcultural.com/la-poesia-de-clase-de-isabel-perez-montalban>
- Virtanen, Ricardo. *Hitos y señas (1966-1996)*.(2001). *Antología crítica de poesía en castellano (27 propuestas para principios de siglo)*. Madrid, Laberinto.

EL PRÍNCIPE ROJO (2005) DE ALMUDENA GUZMÁN: EROTISMO Y TRADICIÓN¹

EL PRÍNCIPE ROJO (2005) FROM ALMUDENA GUZMÁN: EROTICISM AND
TRADITION

1 Este trabajo ha sido realizado gracias a una ayuda predoctoral concedida por la Universidad de Salamanca y cofinanciada por el Banco Santander.

Micaela Moya

Universidad de Salamanca

RESUMEN:

En este trabajo, analizaremos el poemario *El príncipe rojo* (2005) de la madrileña Almudena Guzmán, reparando especialmente los modos en los que se aborda el erotismo. Para esto, dividiremos nuestro estudio en varias secciones que recuperarán los distintos temas a los que la autora acude para hablar de él. Al interior de cada una de ellas, nos proponemos, no solo realizar un análisis textual de las imágenes diseñadas, sino también tender puentes con la tradición literaria y cultural para evaluar cuáles son los referentes que se ponen en juego en cada uno de los conjuntos temáticos. Asimismo, otro de nuestros objetivos será revisar si todas estas configuraciones del erotismo persisten en otros poemarios de la autora o si, por el contrario, son exclusivas de *El príncipe rojo* (2005).

PALABRAS CLAVE: Almudena Guzmán, poesía de autoría femenina, tradición, erotismo.

ABSTRACT:

In this paper, we will analyse the collection of poems *El príncipe rojo* (2005) by the Madrid-born Almudena Guzmán, paying special attention to the ways in which eroticism is approached. For this purpose, we will divide our study into several sections that will recover the different themes that are linked to eroticism in the collection. Within each of these sections, we intend not only to carry out a textual analysis of the images designed, but also to build bridges with the literary and cultural tradition in order to evaluate which are the referents that are put into play in each of the thematic groups. Likewise, another of our objectives will be to review whether all these configurations of eroticism persist in other collections of poems by the author or whether, on the contrary, they are exclusive to *El príncipe rojo* (2005).

KEYWORDS: Almudena Guzmán, women's poetry, tradition, eroticism.



1. INTRODUCCIÓN

Almudena Guzmán (Navacerrada, Madrid, 1964) es una voz ineludible dentro de la última poesía española. Dirá sobre ella Luis Alberto de Cuenca que “es una de las poetas (e incluyo, cómo no, a los *poetos* bajo ese epígrafe) más sugestivas, sorprendentes y originales de las últimas décadas” (2012). Su obra poética comienza muy tempranamente cuando con tan solo dieciséis años publica *Poemas de Lida Sal* (1981), un poemario cruzado por la temática amorosa y los ecos del realismo mágico latinoamericano, que ya se anticipan con la referencia a Miguel Ángel de Asturias en el propio paratexto. Más allá de este poemario inicial, la obra poética de Guzmán se compone de otros seis poemarios, que Visor reunió en *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)* (2012). Toda su producción poética se encuentra cruzada por el tratamiento de la temática amorosa², muchas veces vinculado al erotismo. Asimismo, los personajes que circulan en sus poemarios están fuertemente anclados al ámbito urbano y quienes toman la voz suelen ser mujeres, lo que le permite a la autora revisar la propia identidad femenina, reconfigurada a partir de los cambios producidos a nivel político y social luego de la caída del franquismo. En este sentido, se indaga en la construcción de la subjetividad femenina que busca para definirse, en general, la relación o contrapunto con el otro. Por último, otra de las características centrales de su poética es la fuerte tendencia a la narratividad que provoca que varios de sus poemarios presenten una historia o hilo conductor, que va desarrollándose a medida que avanza el poemario. Esta característica, también presente en otras poetas de la generación de Guzmán, es un rasgo de la producción poética de la madrileña que ha sido apuntado por toda la crítica especializada (Wilcox, Hart, Keefe Ugalde).

La relevancia de la figura de Guzmán se hace evidente, también, en el hecho de que la poeta madrileña ha sido una pieza clave en las llamadas antologías de género³, que comenzaron a publicarse en la década de los ochenta en España con el fin de paliar las

2 Para ahondar en este aspecto de la poética de Almudena Guzmán se puede consultar:

MOYA, Micaela (2020). *Lo que escribí de ti y de mí: la poesía amorosa de Almudena Guzmán* [Trabajo fin de máster] Universidad de Valladolid, Valladolid. Recuperado de: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/45876> [Fecha de consulta: 07/09/2022].

3 Guzmán es incluida en *Las diosas blancas* (1985), la pionera en lo que respecta a las antologías de género, publicada por Ramón Buenaventura. En esta misma década, además, la obra poética de nuestra autora es contemplada en las antologías *Litoral Femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea* (1986) y *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)* (1987), a cargo de Luzmaría Jiménez Faro. Ya en la década de los noventa, Almudena Guzmán será una de las autoras que constituirá el elenco reunido en *Ellas tienen la palabra* (1997), la icónica antología de Jesús Munárriz y Noni Benegas. Ya en el dos mil, la autora integrará una mayor cantidad de antologías de poetas mujeres como *Mujeres de carne y verso: antología poética española del siglo XX* (2001), *Poetisas españolas Tomo IV: de 1976 a 2001* (2002) a cargo de Luzmaría Jiménez Faro, *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2002* (2003) preparada por José María Balcells, *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)* (2006) a cargo de María Rosal Nadales y *Di yo. Di tiempo. Poetas españolas contemporáneas* (2005), preparada por Josefina de Andrés Argente y Rosa García Raego.

notables diferencias en cuanto a la difusión de la poesía escrita por mujeres respecto a la de sus compañeros. Aunque en menor medida, como ocurre de manera sistemática con todas las poetas, nuestra autora también ha sido incorporada en alguna de las llamadas antologías generales. Por citar algunos ejemplos, la poesía de Almudena Guzmán se incluye en *La nueva poesía (1975-1992)* (1996) a cargo de Miguel García- Posada, *Poesía española reciente (1980-2000)* (2001) preparada por Juan Cano Ballesta y *Todo a cien* (2005) cuidada por Antonio Aguilar.

Aún así, evidenciada ya la relevancia de su figura en la poesía contemporánea, la obra poética de Almudena Guzmán no ha contado con la suficiente atención de la crítica. Es cierto que existen estudios⁴, algunos de los cuales merecen especial interés por su solidez y calidad, pero considerando todas las reflexiones en torno a la obra de la autora, incluyendo prólogos, apenas llegamos a sobrepasar la decena. Por lo tanto, más allá de evaluar las formas en las que la tradición y el erotismo se enlazan en la obra de la autora madrileña, uno de los principales objetivos de nuestro trabajo es poner de manifiesto y reivindicar la obra de una poeta con tanta relevancia en la última poesía española pero, desde nuestro punto de vista, no lo suficientemente atendida por la crítica especializada.

El poemario del que nos ocuparemos en esta ocasión, *El príncipe rojo* (2005), constituye una excepción porque aquí la autora abandona la escena urbana y actual, transitada ampliamente en su poesía, especialmente en *Usted* (1986), el más conocido de sus poemarios, para inscribirse en un contexto medieval. El cambio de escenario también trae aparejado una modificación sustancial de los personajes que lo transitan, que son distintos a los habituales en la poética de Guzmán. Ya no se trata, como nos tiene acostumbrados la autora, de ciudadanos apurados que encuentran, a veces, un remanso el amor. En *El príncipe rojo* (2005), los protagonistas son una mujer que habita una ciudad que acaba de ser saqueada y destruida y, por el otro lado, un extraño y misterioso príncipe, a cargo del saqueo, que la cautiva. En cuanto a la organización del mismo, por el contrario, Almudena Guzmán reitera aquí un rasgo presente en buena parte de su poética: el poemario, dividido en cuatro secciones, sostiene un hilo narrativo que comienza con el saqueo de la ciudad de la protagonista y concluye con la partida del príncipe.

Otro aspecto que merece la pena destacar respecto a la relevancia de este poemario en la producción de nuestra autora es que constituye un cambio en su poética, en tanto

4 En la bibliografía pueden consultarse las citaciones completas de todos los trabajos que abordan la producción poética de Almudena Guzmán de los que tenemos noticias. Nos referimos a los trabajos de Andrés Argente, Baños Saldaña, Cullel, García Montero, Hart, Horno Delgado, Nuñez, Moya, Payeras Grau, Rodríguez, Ugalde y Wilcox. En la bibliografía final también se incluyen algunas reseñas a los poemarios de nuestra autora.



que es el primero que se ubica dentro de los poemarios de talante social⁵. Guzmán enfatiza este aspecto en distintas entrevistas. Así, destaca que su intención fue justamente contar una historia que le permita “denunciar injusticias, tanto las generales, como las concretas de los pueblos armenio, kurdo, etc., y, si la situaba en la actualidad, tuve la sensación de que iba a salir muy panfletaria, obvia y reconocible” (Demicheli 2005). La Edad Media será, entonces, el contexto que le permita a la autora exponer y denunciar cuestiones de la actualidad. En este sentido, *El príncipe rojo* funcionará como un anticipo, aunque como advertimos más velado, de la poesía más comprometida en asuntos políticos y sociales que plantea *Zonas comunes* (2011).

Por otra parte, la misma autora afirma en su artículo “El príncipe rojo. Algunas claves” (2010) que este poemario “de todos los que he escrito, del que más orgullosa me siento y el que más gusta comentar y leer” (2010: 11). Además, el tratamiento de la tradición es especialmente interesante, ya que se tienden una serie de puentes con textos bíblicos y acude, en menor medida, también a otras tradiciones que exploraremos en lo sucesivo. Uno de los puntos más salientes de *El príncipe rojo* (2005) es la gran cantidad de vínculos que el poemario tiende con distintos elementos de la tradición literaria y cultural. Aunque, por supuesto, hacer referencia a otros textos o elementos del campo cultural es un procedimiento que se repite en todos poemarios de la autora, de manera más o menos evidente⁶, *El príncipe rojo* (2005) lleva el procedimiento a su punto más alto. Esto impulsa, incluso, a la propia Guzmán a escribir, cinco años después de que saliera a la luz el poemario, el artículo “El príncipe rojo. Algunas claves” (2010) que se publica en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Aquí la autora explica algunas de las referencias intertextuales en base a las cuales construye el poemario. Más allá de recurrir a las indicaciones de la poeta, apuntaremos otros diálogos que tiende el poemario con la tradición literaria y cultural. Aunque, como ella misma señala “la tradición y la creación son dos ríos difícilmente delimitables que bien pueden jugar malas pasadas a la razón si ésta empieza a tirar del hilo creyendo que así dará con la madeja porque (...) no hay una sola madeja sino mil que comparten ese hilo ” (Guzmán, 2010:11), evidenciar algunas relaciones intertextuales iluminará, desde nuestra perspectiva, la lectura del poemario.

5 “El *Príncipe rojo* (2005) inicia un ciclo que desplaza la atención de la autora desde el foco de la intimidad personal a la contemplación crítica de una realidad histórica decepcionante, sin que el plano íntimo desaparezca en ningún caso”

(Payeras Grau, 2020: 372)

6 El ejemplo más visible lo constituye el primer poemario de Guzmán, *Poemas de Lida Sal* (1981) que dialoga, ya desde su propio título, con *El espejo de Lida Sal* (1967) del guatemalteco Miguel Ángel de Asturias. María Payeras Grau destaca este aspecto al hablar de los rasgos que se ven en el primer poemario de Almudena Guzmán y se enfatizarán o continuarán en los sucesivos: “La coherencia de los poemas guzmanianos con la narrativa del guatemalteco está clara —entre los aspectos más palpables podría señalarse la reproducción de personajes—, siendo el diálogo intertextual otro de nombres y situaciones de sus los rasgos que tendrán continuidad a lo largo de toda su obra” (2020:369)

Por último, el aspecto que atañe a nuestro artículo, el abordaje de lo erótico, tiene, en línea con el resto de la producción de Almudena Guzmán, un rol protagónico y como veremos, se desarrollará de maneras múltiples. En algunas imágenes del erotismo, como veremos, encontraremos ecos de otros poemarios de Guzmán, mientras que otras figuraciones serán particulares de *El príncipe rojo* (2005). Por lo tanto, aunque son los varios los motivos que nos llevan a atender particularmente a este poemario en la producción de nuestra autora, en esta ocasión, nos centraremos en evaluar este último aspecto: cómo se configura el erotismo en este poemario y cuáles son los puentes que tienden dichas figuraciones con la tradición.

2. CON EL CUCHILLO EN LA SONRISA⁷: EL EROTISMO EN *EL PRÍNCIPE ROJO* (2005)

El tratamiento de la temática amorosa es una constante dentro de la producción poética de Almudena Guzmán y por tanto, asociado a ella, también lo es el erotismo. Este aspecto es una de las líneas más interesantes, a nuestro modo de ver, desde la cual observar y analizar la producción poética de la autora. Desde el primer poemario, *Poemas de Lida Sal* (1981), el erotismo puede visualizarse de manera incipiente en las descripciones sensuales y asociadas fundamentalmente a la naturaleza que se hacen de Juan, el amado. Muestra de esto serán los versos: “Deliciosamente, a veces, toda la rosada dulzura/ se desliza por tu pan sudoroso y moreno” (Guzmán 2012: 27) o “Estalla la poesía en tu piel, Juan, como la miel en un cedro/ mojado;/ te veo y eres la luz, el brote oloroso que abre las ventanas/de un día feliz” (Guzmán 2012: 28-29), por citar solo algunos ejemplos. Aunque en este primer poemario, las descripciones son sutiles y metafóricas y no darán lugar a un erotismo más explícito, ya en el segundo, *La playa del olvido* (1984), aún con las enormes amputaciones que realiza en él Almudena Guzmán⁸, encontremos textos en los que se potencia la vivencia del erotismo. Muestra de ello será el poema “Viaje” en el que una escena de la cotidianidad (beber un vaso de leche) provoca en el sujeto poético el recuerdo del amado y sobre todo, reactiva el deseo del encuentro sexual:

7 “Sentarse en ellos/ y ponerse a recordar/ con el cuchillo/ en la sonrisa/ agravios y cautiverios.” (Guzmán, 2012: 274).

8 Cabe recordar que en la obra reunida de Almudena Guzmán que publica Visor en el 2012, *El jazmín y la noche*, la autora recorta una gran cantidad de poemas de su segundo libro, tal como ella misma señala en el prólogo:

“No puedo decir lo mismo, y bien que lo siento, de *La playa del olvido* (1984), un libro que, como su nombre lo indica, es mejor olvidar: sensiblero, cursi, grandilocuente... Sin embargo, todas las personas que conozco y que lo han leído no opinan lo mismo, y eso me dio qué pensar, sobre todo en lo que concernía a la peliaguda cuestión de incluir o no *La playa del olvido* en esta poesía reunida. Al final he optado por la socorrida decisión salomónica del “ni pa ti ni pa mí”, que se traduce en la selección de once poemas y en la censura de los cuarenta restantes: el tijeretazo se las trae, pero mejor es menos que nada, o sea, que el silenciamiento total de este hijo no querido que me propuse en un principio”

(Guzmán, 2012: 18)

Viaje
Me tomo un vaso de leche. Pero es a ti en realidad
a quien quiero beber.
Como esta leche que humedece mis labios
así me sumerjo yo en ti,
adivinando playas y playas de plata
que guardas en lo más hondo de tus simas
para que yo me bañe en ellas y luego,
reposando en tus ojos, quede colmada de sol.
¿Es que no lo entiendes? ¿Es que voy a tener que repetírtelo
quinientas veces, testarudo?
¡Te necesito para vivir!
Exhausta, dejo el vaso en la pila.
Mi recién acabada aventura por tu cuerpo de fruta
me hace recordar ahora que, aunque sólo por unos
segundos,
me ha llenado de ti.

(Guzmán, 2012: 57)

El tratamiento del erotismo no hace más que enfatizarse en los poemarios sucesivos y *El príncipe rojo* no será, en esta línea, una excepción. Almudena Guzmán se inscribirá, de este modo, en una serie de poetas que le otorgan a lo erótico una mirada nueva. En este sentido, es importante destacar el enorme valor que tiene el erotismo en la poesía de mujeres que comienzan a publicar en la década de los ochenta. Durante los largos años de la dictadura franquista, el papel de la mujer estaba relegado a su rol como esposa y madre o, lo que es lo mismo, a ser “el ángel del hogar”. El fin del franquismo supuso una apertura que permitió a la mujer explorar y explotar su propia sexualidad. Esto, por supuesto, se tradujo a la poesía escrita por mujeres. Guzmán será, junto con otras poetas como Ana Rossetti o Aurora Luque, una de las primeras voces en explorar el erotismo en su producción poética. Así, estas autoras transforman el rol de la mujer en la poesía amorosa-erótica, típicamente musa de la poesía escrita por hombres, y la convierten en actante y protagonista de su propio deseo. Aunque esto no será visible en la poética de Guzmán, algunas voces femeninas incluso objetivizan a la figura del amado, tal como puede apreciarse, por ejemplo, en algunos poemas de Ana Rossetti como “Chico Wrangler”, “Paris” o “Calvin Klein, Underdrawers”.

Retornando a la producción de Almudena Guzmán cabe mencionar, antes de adentrarnos en las distintas figuraciones del erotismo, que su producción, como señalamos con anterioridad, tiende a portar un carácter narrativo, que hace que pueda leerse como una suerte de novela. Específicamente en lo que respecta a la temática amorosa, esto se traduce en que los sucesivos poemas muestran desde los primeros acercamientos, pasando por los besos y el encuentro sexual, hasta la separación de los amantes. *El príncipe rojo* mantiene esta estructura, por lo que el tratamiento del erotismo va *in crescendo* a medida que avanza el poemario hasta diluirse sobre el

final con la partida de este sujeto misterioso que cautiva a la protagonista. Tomando esto en consideración, en los siguientes apartados nos proponemos evaluar distintas figuraciones de lo erótico, sus configuraciones y los vínculos que estas establecen con la tradición. Dentro del tratamiento del erotismo en la poética guzmaniana, proponemos distinguir entre distintos temas⁹ que habilita la poeta para configurar el componente erótico. Así, podremos distinguir una serie de referencias que utilizan como principal referente la naturaleza, otras que recuperan el componente medieval, algunas que igualan al cuerpo (el propio y el desado) con un hogar y finalmente, un grupo que contempla al erotismo en relación con lo alimenticio. Nos proponemos, entonces, inicialmente recuperar y analizar las referencias en relación con estos núcleos temáticos para, luego, tender puentes entre la propuesta de Guzmán y la tradición artístico-literaria. Asimismo, buscaremos evaluar si estas maneras de abordar el erotismo son propias de la poética de la autora, en general o más bien, son un modo particular que adopta este poemario.

2.1 LA NIEVE ESTALLA: EROTISMO Y NATURALEZA

Un recurso muy explotado en la poética de Almudena Guzmán para abordar el erotismo es referir a distintos elementos de la naturaleza. En la obra de la autora, la naturaleza irá de la mano del erotismo con fines y objetivos diversos.

En algunos casos, la naturaleza actuará como un elemento de comparación en relación con el sentir de los amantes: “Porque él me conoce/como ningún hombre/ ha conocido a ninguna mujer/y es mi beso y su crimen/el alba de nuestras noches” (Guzmán, 2012: 284). En este caso, se acude a una paradoja para diseñar una imagen natural que concibe al amor como un momento luminoso frente a la oscuridad de la invasión.

En otros, en cambio, la naturaleza servirá como espejo y acompañará, en un gesto típico del romanticismo, los sentimientos de la protagonista. Un ejemplo de esto es el poema que plantea los momentos posteriores al encuentro sexual: mientras los amantes se encuentran conversando, el sujeto poético gesta, a la vez, la venganza (“Grabando voy en su pecho/con la lengua y las uñas/todas las ofensas” (Guzmán, 2012: 285)). En este contexto, tanto el viento como la lluvia, se comportan de acuerdo a los sentimientos del sujeto poético: “Afuera gime el viento/pero tampoco habrá piedad para él” y “La lluvia,/calentándose las manos en el hogar” (Guzmán, 2012: 285). La

9 Entendemos tema, partiendo desde los aportes de la tematología, como “«asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc». El tema tendría entonces un valor abstracto: la materia prima a desarrollar en un discurso (...) Ya incluso en estas definiciones de uso corriente, la relación entre tema y motivo no es una de oposición entre lo abstracto y lo concreto, puesto que tanto el tema como el motivo tienen un carácter abstracto y de materia prima. Lo que los diferencia en un primer momento es que el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo; el motivo en cambio se distingue” (Pimentel, 1993: 216)

naturaleza, entonces, también parece corresponder a los deseos de venganza que impulsan a nuestra protagonista.

Por otro lado, los elementos naturales, como en otros poemarios de la autora lo hará la ciudad, tendrán actitudes de complicidad frente al encuentro de los amantes: “Y cuando extiende/sus ramas/y su aroma de cedro/me abraza/las mariposas saben/ que tienen/que dejarnos solos” (Guzmán, 2012: 291). La complicidad de las mariposas se suma, en este poema, a otro uso de la naturaleza en relación con el erotismo: la descripción del cuerpo del amado. De este modo, el cuerpo del príncipe es igualado con un cedro, árbol poblado de significados para la tradición bíblica, a la que *El príncipe rojo* recurre de manera reiterada. En el texto sagrado, el cedro es símbolo de fuerza, valor, dignidad, hermosura y gran espíritu¹⁰, rasgos todos que se condicen con la descripción del príncipe rojo que propone el poemario. Este recurso también se utiliza en las primeras imágenes del príncipe rojo que, mediante el recurso de la comparación, igualan al sujeto deseado con los gorriones: “Era menudo y risueño/ como los gorriones/ que viven/ en las riberas del sol” (Guzmán 2012: 262). Sobre estos versos debemos apuntar que, inicialmente, reúnen dos rasgos de índole diversa: uno físico (menudo) y otro psíquico (risueño). Además, se elige una escena luminosa y alegre que es, por un lado, también característica del momento de la llegada del enamorado en los cuentos de hadas, en un claro gesto romántico que hace que la naturaleza corresponda a los sentimientos del protagonista. Aunque también llama nuestra atención la escena descrita porque genera un fuerte contrapunto con otras de angustia y destrucción que priman en esta primera sección del poemario. También cifrada en los gorriones hallamos otra referencia al mundo de los cuentos tradicionales, aunque mediada, esta vez, por la representación cinematográfica de Disney: “Por la mañana/tender las sábanas/(los gorriones me van dando las pinzas.)” (Guzmán, 2012: 288). Estos versos aluden a la escena en donde el personaje de Blancanieves llega a la casa de los enanos en la versión cinematográfica y animada a cargo de Disney producida en 1937.

Almudena Guzmán ya había recurrido a la naturaleza para describir el cuerpo del amado en otros poemarios, especialmente en el primero: *Poemas de Lida Sal*. En este conjunto de poemas, la naturaleza se combina con el realismo mágico latinoamericano, influencia decisiva en el poemario inicial de la autora. El poema que abre su producción, “Sino”, es una muestra acabada de la utilización de la naturaleza para hablar del cuerpo del amado:

Tus ojos
-suave miel-
que el viento mece en las blancas colmenas.

10 Algunos pasajes bíblicos en donde puede apreciarse esta simbología respecto al cedro, especialmente al cedro de Líbano, son: Oseas 14:5-6, Isaías 2:12-13, Ezequiel 31:7-8, Salmos 92:12-15, Jeremías 22:11-15, Reyes 6:9-10 y Crónicas 2: 3-16.

Colmenas de luz y azúcar,
colmenas de leche.

A veces, un mar de plumas palpitante
se sacia de la oscuridad nítida y breve.
Deliciosamente, a veces, toda la rosada dulzura
se desliza por tu pan sudoroso y moreno.

(Guzmán, 2012: 27)

Cabe destacar que el recurrir a la naturaleza para describir al cuerpo del amado o la amada, no es un procedimiento original de nuestra autora, sino que dicha asociación se ha efectuado, de modos diversos, prácticamente desde los inicios de la literatura. En este sentido, uno de los ejemplos más representativos lo constituye *El cantar de los cantares*, en el que este procedimiento aplica tanto para el cuerpo del amado como para el de la amada: “Cuando descansa entre mis pechos/ él es para mí un ramito de lavanda,/ un manojo de hierbas aromáticas” (Toker, 2010: 8) y “Como una azucena entre/ espinas es/ mi amada entre las/ muchachas” (Toker, 2010: 9). En la poesía española contemporánea escrita por mujeres, Ana Rossetti, otra de las voces fundamentales en materia de poesía erótica femenina, también recurre a la naturaleza para hablar del cuerpo deseado. Ejemplo claro de esto será el poema “El jardín de tus delicias”: “Flores, pedazos de tu cuerpo;/ me reclamo su savia./ Aprieto entre mis labios/ la lacerante verga del gladiolo./ Cosería limones a tu torso,/ sus durísimas puntas en mis dedos/ como altos pezones de muchacha” (Rossetti, 1994: 22).

Otro uso de la naturaleza, más convencional y transitado por la tradición, erige a los elementos naturales como constituyentes esenciales de una escena propicia para la aparición del deseo erótico. De este modo, el poemario de Guzmán diseña escenas nocturnas, que se completan con un trabajo de metáforas y oxímorones en relación con las estaciones: “(Tumbada en la noche contaba,/por cada estrella,/los besos que le daría, /y era tan suyo/mi abrazo a mí misma/en el invierno de las sábanas/que me dormía arrullada/por una nieve florida/de primavera.)” (Guzmán. 2012: 293). El poemario también propone otras escenas propicias para el deseo erótico pobladas por el predominio de las imágenes olfativas:

Y ese perfume tan dulce
parecía su heraldo
con un rendido mensaje
para mi piel.

Sobre mí,
lentamente,
la mirra y la canela
de sus caricias.



Fuera de mí,
lentamente,
saciada me dejaba,
hambrienta y sedienta
para siempre.

(Guzmán, 2012: 294)

En este poema, observamos que el perfume parece construir una suerte de mensaje secreto entre los amantes, mientras que las caricias se caracterizan, mediante el uso de la sinestesia, a partir del aroma de otros elementos naturales: la mirra y la canela. El poema parece corresponder, en su organización, a los tres momentos del amor: el momento previo ocupa la primera estrofa, mientras que la segunda se ocupa del momento del coito (son claros, en este sentido, los dos primeros versos) y la última, por su parte, refiere a los momentos posteriores.

Un último modo de vincular la naturaleza con el erotismo lo podemos hallar en la referencia a elementos de la naturaleza para describir el orgasmo:

Herido el mármol del pecho
por el látigo de hiedra
de la lengua,
se hace arco en tensión
y se hace volcán
que gime.

Se hace flor.

La nieve estalla.

(Guzmán, 2012: 286)

En este poema, la tensión sexual va *in crescendo* y de este mismo modo, también las referencias a la naturaleza que, si bien está presente desde el inicio del poema, al comienzo acompaña a otros elementos artificiales como el mármol o el látigo. El ritmo del poema también se corresponde con el de la llegada del orgasmo: la primera estrofa tiene una mayor cantidad de versos, pero al llegar el momento del clímax, los versos se encuentran formando estrofas independientes, solo construidas por un verso. El ritmo del poema parece emular el del orgasmo. Además, en la primera estrofa hay ciertos vocablos que cifran de manera clara el erotismo del poema (lengua, gime) y otras imágenes que, aún manteniendo el carácter metafórico, refieren claramente a los movimientos del propio cuerpo (“se hace arco en tensión” (Guzmán, 2012: 286)). Todo el poema parece ser una suerte de enumeración de los cambios que el cuerpo atraviesa

para llegar al orgasmo y en este sentido, funciona la repetición de la estructura “se hace”. Las referencias naturales que cierran el texto, por otra parte, recuperan las dos condiciones básicas de la eyaculación: el crecimiento vinculado al florecer y la blancura asociada a la nieve.

2.2 *EL CASTILLO TOMADO*: EROTISMO Y MUNDO MEDIEVAL

El vínculo con lo medieval está cifrado en el propio título del poemario, *El príncipe rojo* (2005). Dicha figura nos propone un primer acercamiento a la tradición porque, además, el príncipe rojo se contrapone al príncipe azul, típico de los cuentos tradicionales. Pero, más allá de esta primera y obvia asociación, Guzmán se encarga de explicar por qué ha elegido titular así al poemario, lo que abre nuevos vínculos con la tradición medieval:

¿Pero quién era *El príncipe rojo* y por qué se llamaba así? Recuerdo muy bien la primera imagen que se me vino entonces a la cabeza: era la escena, tan bella como escalofriante, de la película Alexander Nevski, de Eisenstein, aquella en la que se ve a un siniestro caballero teutón tocando un órgano en medio de la nieve. Llegado a este punto empecé a atar cabos porque otro de mis grandes amores es Rusia: mis escritores y mis pintores favoritos son rusos, la historia de Rusia ejerce sobre mí una atracción irresistible y uno de mis sueños sin cumplir es realizar un largo viaje a tan querido país... Rusia, la nieve, el siniestro alemán, el príncipe Alexander Nevski peleando contra ellos, la Revolución de Octubre... el aluvión de imágenes parecía interminable hasta que se cristalizó en la figura de El príncipe rojo. Rojo por la sangre y por la revolución rusa, y príncipe y medieval por Alexander Nevski. (Guzmán, 2010: 13)

De este modo, el príncipe, objeto del deseo, está inspirado en un príncipe medieval, lo que ya propone un primer acercamiento entre el erotismo y la tradición. Guzmán reconoce, asimismo, que más allá de esta motivación, el rojo porta un gesto irónico, en relación con la tradición del cuento tradicional. Declara al respecto la propia autora: “Lo hice por la sangre y también para reírme un poco. A mí esa imagen que siempre se da de un príncipe rubio con los ojos azules, algo blandengue, desde que era pequeña no me gusta. Me gustan los príncipes justicieros” (Demicheli, 2005: s/p). Desde su propio paratexto, el poemario de Guzmán, entonces, rompe los modelos establecidos por una educación sentimental que erige a este modelo como el deseable y a la que la autora rechaza y cuestiona.

La puesta en crisis de la noción del príncipe azul se enfatiza en los poemas, tal como se puede apreciar en los siguientes versos: “Estamos en paz:/ al príncipe rojo no le gustan/ las doncellas/y a mí no me gustan/ los príncipes azules” (Guzmán, 2012:284). Estos versos, además por supuesto de dar cuenta de la atracción entre la voz poética y el príncipe, nos permite vislumbrar no solo la ruptura del modelo clásico del príncipe azul, sino también enfatizar el propio deseo femenino de un sujeto que elige también no

identificarse con el modelo “deseable” (la doncella). De esta manera, el nuevo príncipe porta valores revolucionarios y un carácter diametralmente opuesto al delineado en los cuentos de hadas para el príncipe azul. Señala, al respecto, Payeras Grau:

En la figura del príncipe rojo, que da título al poemario, la autora representa un ideal binario que, por un lado, conecta con el intimismo amoroso característico de su obra anterior, mediante una figura antitética a la del “príncipe azul” de los relatos tradicionales, que opera como una figuración de la libido más satisfactoria en términos estéticos y, sobre todo, simbólicos; por otro lado, el color del personaje sugiere la encarnación de un arquetipo revolucionario, de un héroe justiciero que lucha por el restablecimiento de valores humanistas esenciales.

(Payeras Grau, 2020: 373)

Sin embargo, el vínculo con lo medieval no pasa solo por la figura del príncipe rojo, sino que el poemario redunda en un campo semántico vasto en torno a este contexto. Los pasajes que nos interesan especialmente son aquellos en los que se recurre a referencias al contexto medieval para abordar el erotismo. Algunos versos que pueden ilustrar este aspecto son: “Sólo yo tengo licencia/para tocarlo,/para cuidar de su halcón/y subirme a su caballo/el de las crines de fuego” (Guzmán, 2012: 284). En este caso, se recurre a elementos típicos de la imaginería del caballero medieval: el caballo y el halcón, pero resemantizados con una fuerte carga erótica. Por otro lado, el caballo del príncipe reitera los rasgos cromáticos que lo definen, ya que tiene crines de fuego.

Por otro lado, Guzmán establece un diálogo con la lírica popular medieval dado que, como ella misma explica en “El príncipe rojo: algunas claves”, los versos “La sal en la puerta, /el castillo tomado” (Guzmán, 2012:299) hacen referencia a que “en la lírica popular la rotura de un cántaro de agua o el agua que se echa en la puerta son el indicio inequívoco de que la muchacha de turno va a caer, o ya ha caído, en la tentación sexual” (Guzmán, 2010: 16). Por lo tanto, el encuentro sexual se encuentra cifrado con una alusión a la poesía medieval, en línea con el contexto en el que se inscribe el poemario. Dicha referencia podrá, entonces, solo ser comprendida por un lector que conozca la lírica popular medieval, aunque el carácter amoroso-erótico del poema queda evidenciada en la estructura parentética que sigue: “(Sólo la certeza/ de querer dar mi vida/ y también mi muerte/ por el príncipe rojo/ por este guerrero/ tan fuerte y tan justo/ que ahora duerme enredado/ en la paz de mis cabellos/ y que veladamente/ ilumina mis pasos/ como un murmullo de sol/ entre las hojas)” (Guzmán, 2010: 299). Estos versos, nuevamente, permiten el ingreso del componente natural que, como ya vimos, es predominante en la construcción de lo erótico en la producción de Guzmán.

El componente medieval asociado a lo erótico se restringe, dentro de la producción de Almudena Guzmán, a este poemario. El contexto en el que se ubica el poemario,

atípico en la producción de la madrileña, es el que habilita la utilización de ciertos elementos medievales para referir al erotismo. En otras poetas contemporáneas a Guzmán encontramos el uso de géneros medievales para abordar el componente erótico. Tal es el caso, por ejemplo, del poema “Del amor cortés”¹¹ de Josefa Parra, perteneciente a su poemario *Alcoba del agua* (2002), que actualiza el género del alba, género que incluso se utiliza como epígrafe del propio poema.

2. 3 POR FIN UN HOGAR: EL CUERPO COMO REFUGIO

Otro modo en el que se configura el erotismo en este poemario es a partir de la concepción del cuerpo del amado y del propio sujeto como un hogar. Esta imagen del príncipe rojo se despliega en dos sentidos. Por un lado, al abordar el poemario una invasión, el sujeto deseado constituye el único lugar de pertenencia. Ejemplo de esto son los siguientes poemas:

Anclado en el horizonte,
como una palmera
que ha nacido al mar
un barco en llamas
que nunca se consume
me espera:
me lleva esperando
desde siempre.

Algún día soltaré el lastre
como la tierra
donde me hundo.
Algún día,
quizá alguna noche,
sabré descoser
los prespuntos de miedo
de mi vestido
y nadaré desnuda hasta él.

El sueño vencido
de las algas
en la guerra de las mareas
guiará mi camino.

El sueño rebelde
de la tripulación de mi deseo
me tenderá la escala

11 “Me has amado otra vez, tan delicadamente/ -pueden también las fieras usar de cortesía-, / me has desnudado el cuerpo, aunque estaba desnuda, /abriéndome la piel con la boca y las uñas. / Es hermoso el dolor, doloroso el deseo, / tú más hermoso aún, más hiriente por tanto, /y es hermoso tenerte entre sangre y saliva, / apretado y caliente, hambriento todavía./ Quieran Dios y la Carne firmar una alianza, /que se alargue la noche más allá de la noche, /que se apague el lucero que anuncia la alborada /por que sólo amanezca debajo de las sábanas” (Parra, 2002: 18)



para trepar a cubierta.
(Guzmán 2012: 277)

Y era verdad:
el príncipe rojo me esperaba
del otro lado del foso.

Rompió las cadenas
que se entrelazaban
como una hiedra sombría
en el sol de mis trenzas
desató mi corpiño
y pude aspirar el aire
cuando el hielo
era el único aire en mi pecho.

Por fin un hogar.

Por fin una silla y unas pieles
una ventana,
para poder desfilas sin estremecerme
al blanco ejército del invierno.

(Guzmán, 2012: 278)

En estos poemas (que recuperan también elementos de la naturaleza, otra de las formas del erotismo que apuntamos) la actitud paciente del príncipe rojo se pone especialmente de manifiesto y se concibe al encuentro entre ambos como un suceso predestinado (“Me espera:/me lleva esperando/desde siempre” (Guzmán, 2012: 277); “Y era verdad:/ el príncipe rojo me esperaba/ del otro lado del foso” (Guzmán, 2012: 278). Su llegada se percibe con una gran alivio por parte del sujeto poético (“Por fin un hogar” (Guzmán, 2012:278)). La voz poética que, a lo largo de la segunda sección del poemario, había enfundado en su ira y su sed de venganza¹², despliega en este poema su otra cara: el miedo, la debilidad y la vulnerabilidad que parece también traducirse en una dificultad para establecer un vínculo con el sujeto deseado (“Algún día soltaré el lastre/como la tierra/ donde me hundo./Algún día, /quizá alguna noche,/sabré descoser/los prespuntos de miedo/de mi vestido” (Guzmán, 2012: 277)). Y aunque, a diferencia de otros poemarios de Almudena Guzmán, el vínculo que se establece entre el sujeto poético y el príncipe rojo diluye el componente amoroso porque se trata de una relación con un carácter meramente sexual¹³, en estos poemas se atisba una

12 Por citar algunos versos que pueden servir de ejemplo: “la rosa de la ira/ entre mis fauces/ y mis garras de bestia” (Guzmán 2012: 269); “(Son las lágrimas de la fiera)” (Guzmán 2012: 270)

13 En algún punto, la relación amorosa entre los protagonistas es imposible porque no hay ya solo diferencia de jerarquía (como podíamos ver, por ejemplo en la relación alumna- profesor que plantea Guzmán en Usted (1986), sino que el vínculo de poder se exagera, siendo ella la invadida y él el invasor. Además, desde el inicio, el vínculo se sabe pasajero porque ella es consciente de que debe partir. Por último, parece haber, incluso,

suerte de dependencia del sujeto poético hacia el príncipe, más propia de una relación amorosa.

Por el otro lado, el cuerpo propio también se considera como un hogar. Esta analogía permite a la autora dar cuenta del vínculo sexual que une a los amantes del siguiente modo: “Sólo él tiene las llaves/ de mi casa,/ de mi despensa/ y de mis piernas” (Guzmán 2012: 284). La casa, entonces, se encuentra al mismo nivel que las piernas y el cuerpo es el hogar. La imagen del hombre como portador de la llave que permite el acceso al cuerpo femenino puede verse también en uno de los poemas más populares y reveladores de la uruguaya Delmira Agustini, una pionera en el tratamiento del erotismo en la poesía escrita por mujeres en español. Nos referimos, por supuesto, al poema “El intruso” y precisamente a los versos que abren el mismo: “Amor, la noche estaba trágica y sollozante/ cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura” (Agustini: 1907, s/p).

2. 4 *COME Y BEBE DEL BANQUETE DE MI CUERPO* :EL EROTISMO COMO ALIMENTO

Otra de las formas en las que Guzmán abordará el erotismo en este poemario tendrá que ver con el componente alimenticio. Esta configuración del componente erótico, utilizada tanto para hablar del propio cuerpo como para referir al del sujeto deseado, ya había sido explorada por la autora en poemarios anteriores y constituye una de las formas más características de tratar lo erótico en su poética. Ejemplo de ello será el siguiente poema, perteneciente a *Usted* (1986):

Soy un racimo de uvas
y aguanto como puedo
este oleaje creciente de su boca
agujoneándome al sol.

Hasta que estallo.

(Guzmán, 2012: 111)

Sin embargo, la renovación de esta modalidad que propone *El príncipe rojo* tiene que ver con la serie de relaciones intertextuales que mantienen estos poemas con *La Biblia*. Por otro lado, los poemas que abordan el erotismo desde esta perspectiva son los que corresponden a la consumación de la relación entre el príncipe rojo y nuestra protagonista, lo que en relación con la tendencia narrativa que caracteriza a la poética guzmaniana, ocurre en la tercera sección del poemario. El poema al que nos referimos es el siguiente:

una incomodidad a la hora comunicarse verbalmente: “Me conmueve la belleza/de sus ojos/ pero no de sus palabras” (Guzmán, 2012: 263), aunque este último aspecto irá suavizando con el devenir del poemario “El príncipe rojo acaricia mi pelo/y me escucha” (Guzmán, 2012: 285)

Dulce y hermoso como la sangre
el príncipe rojo ante mí.
Come y bebe del banquete
de mi cuerpo
hasta hartarte.
Hasta que la venganza deje de ser
por tu espada,
la voz que clama en el desierto.

(Guzmán 2012: 283)ç

En este texto, la total entrega del sujeto poético y su invitación al príncipe rojo para que disponga de su cuerpo, se expresan con verbos vinculados a la alimentación (come y bebe). A su vez, el propio cuerpo se describe como un “banquete”, lo que refuerza el campo semántico de lo alimenticio e implica, a la vez, una variedad de posibilidades. La construcción que cierra esta oración (“hasta hartarte”¹⁴) implica una suerte de regocijo en el consumo del cuerpo del otro y enfatiza la invitación. Como señalábamos, la particularidad de este poemario es que el erotismo descrito desde el componente alimenticio se cruza con una serie de referencias bíblicas. El poema citado explicita un diálogo con Isías dado que se cita, de manera textual, un pasaje del profeta: “La voz que clama en el desierto” que corresponde a Isaías 40:3. Por otro lado, los versos “Come y bebe del banquete/de mi cuerpo/hasta hartarte” (Guzmán, 2012: 283) refieren a Daniel 5, 1-30, al que se remite, “no literalmente pero sí como asociación y creación” (Guzmán, 2010: 14). Este pasaje bíblico es aquel en el que se cuenta la historia del rey Baltasar quien, durante un banquete, bebió junto con otras personas que lo acompañaban de vasos de oro y plata que Nabucodonosor, su padre, había traído del templo de Jersulén y adoró a los dioses paganos. Así, Guzmán explica que “a Baltasar se le aguó la fiesta cuando vio una mano escribiendo unas palabras en la pared que sólo el profeta Daniel pudo descifrar: Mené («Dios ha *medido* tu reino y le ha puesto fin»), Tequel («Has sido *pesado* en la balanza y encontrado falto de peso»), Parsín («Tu reino ha sido *dividido* y entregado a los medos y los persas»)” (Guzmán, 2010: 13-14). Desde nuestro punto de vista, estos versos también pueden vincularse con Corintios 11, 23-30, ya que podrían pensarse como una reescritura de “Tomad, comed; esto es mi cuerpo que por vosotros es partido; haced esto en memoria de mí”. Por otro lado, una inversión de esta primera versión es la que propone Guzmán algunos poemas más adelante. De esta manera, ella deja de ser quien alimenta al príncipe rojo y se convierte en quien lo devora, invirtiendo así los roles: “De él como,/ de él bebo/ y por él respiro”

14 Curioso es que la expresión “hartarse” tiene en ciertos países de Centroamérica la acepción de comer o beber algo con rapidez y, aunque no corresponda con la variedad del español de la poeta, creemos interesante apuntar este uso que le otorga una nueva luz a la elección de la estructura.

Puede consultarse esta acepción en el Diccionario de Americanismos de la ASALE (<https://www.asale.org/damer/hartarse>).

(Guzmán, 2012: 291). Finalmente, otra imagen asociada a lo alimenticio se utiliza en el poemario para dar cuenta del éxtasis del sujeto poético luego del encuentro sexual: “Fuera de mí,/ lentamente/ saciada me dejaba/ hambrienta y sedienta/ para siempre” (Guzmán 2012: 294).

3. CONCLUSIONES

El príncipe rojo (2005), como vimos, es un poemario que reviste especial interés en la producción de Almudena Guzmán. Este conjunto de poemas nos ofrece algunas continuidades con la producción poética de la autora en general, como su tendencia a la narratividad y el tratamiento de la temática amorosa-erótica, pero también otros puntos de inflexión como el componente de crítica social, que luego se ahondará en el siguiente poemario *Zonas comunes* (2011) o el contexto medieval que lo sostiene, propio de este poemario en concreto.

El erotismo es uno de los grandes bastiones dentro de la producción de Almudena Guzmán y desde nuestro punto de vista, este aspecto constituye uno de los componentes con mayor interés a la hora de pensar en líneas de investigación en torno a la producción de la autora. A pesar de su relevancia, prácticamente no hay estudios que se dediquen a indagar este aspecto y los que lo abordan, se concentran en el poemario más célebre de Guzmán, *Usted* (1986). Por lo tanto, creemos que el análisis detenido realizado por *El príncipe rojo* nos permitió observar distintos temas o referentes de los que la autora se sirve para configurar el erotismo. Algunas de estas líneas nos permiten, además, pensar en la producción de la autora de manera global, dado que la naturaleza y lo alimenticio se reiteran en otros poemarios de la autora, siendo los referentes más transitados para trabajar el erotismo en su poesía. Otros, en cambio, con menor presencia, como lo medieval o la concepción del cuerpo como un hogar, se cifran en las características particulares de este poemario.

Reparar en las maneras en las que se aborda el erotismo también nos permitió visualizar los vínculos que tiende el poemario con otras voces de la tradición, cercanas o lejanas. En este poemario en particular, las referencias bíblicas son especialmente importantes, tal como han destacado la propia Guzmán y Payeras Grau, y no están ausentes en el tratamiento del erotismo. El uso que hace de ellas Almudena Guzmán no busca subvertir el componente religioso, como sí hacen otras autoras coetáneas como Ana Rossetti¹⁵, sino que parece aportar al poemario oscuridad y solemnidad, rasgos que se corresponden con la atmósfera que propone *El príncipe rojo*.

15 Para ampliar en este aspecto debe consultarse el libro de María Rosal Nadales, *Carnavalización y poesía* (*Subversión erótica de los símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti*)



La de Almudena Guzmán es un voz personal y sugerente, una autora que, sin dudas, merece nuestra lectura atenta. El erotismo es solo uno de los múltiples acercamientos que una poética tan rica y diversa nos habilita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTINI, Delmira. "El intruso". *El libro blanco (frágil)*. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/antologia/intruso.htm>
- ANDRÉS ARGENTE, Josefina (2005). "Calendario para una trayectoria amorosa: Almudena Guzmán" en *Di yo. Di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*. Madrid: Torrejón de la Calzada.
- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2020). "Concepción de la poesía y referentes textuales en las obras de Pureza Canelo y Almudena Guzmán". En María Payeras Grau (coord), *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*. Madrid: Visor.
- BUENAVENTURA, Ramón (ed) (1985). *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión.
- CANDEL VILA, Xelo (2011). "Zonas comunes". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 733, pp 148-153.
- CULLELL, Diana (2013). "Ni príncipes azules ni doncellas: el fenómeno de la reescritura en la poesía de Almudena Guzmán". *Bulletin of Hispanic Studies*, 90(1), pp 51-64.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2012). "El usted y el tú". En *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor.
- GUZMÁN, Almudena (1997). "Poética". En *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. (pp. 517-518). Madrid: Hiperión.
- GUZMÁN, Almudena (2010). "El príncipe rojo. Algunas claves". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 717, pp 11-21.
- GUZMÁN, Almudena (2012). *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor.
- HART, Anita (1994). "The Relational Self in Almudena Guzmán's Dialogic Poetry", *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 48(2), pp 143-160.
- HORNO DELGADO, Asunción. (1994). "Lo inevitable cotidiano, la sorpresa erotizante en la poética de Almudena Guzmán". *Iberoromania*, 39, pp 55-67.
- MANRIQUE, Jorge (1985). *Coplas a la muerte de su padre*. Madrid: Castalia.
- MEGÍAS AZNAR, José (1990). "Reseña al Libro de Tamar de Almudena Guzmán". *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, 15, pp 203-204.
- MOYA, Micaela (2020). *Lo que escribí de ti y de mí: la poesía amorosa de Almudena Guzmán* [Trabajo fin de máster] Universidad de Valladolid, Valladolid. Recuperado de: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/45876> [Fecha de consulta: 07/09/2022].

- MOYA, Micaela (2021). "Así era el amor, volver a casa: la poesía amorosa de Almudena Guzmán". En Alicia Vara López y Fátima Cuadrado Hidalgo (eds), *Hacia la recuperación de la memoria. Canon escolar y poesía escrita por mujeres (1927-2020)* (pp 129-138). Córdoba : UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba.
- NÚÑEZ, Luis Pablo (2019). "Poesía comprometida y crisis económica global: una contextualización del poemario *Zonas comunes* (2011) de Almudena Guzmán". *Poéticas. Revista de estudios literarios*, 8, pp 73-95.
- PARRA, Josefa (2002). *Alcoba del agua*. Madrid: Quórum.
- PAYERAS GRAU, María (2020). "De lo público y lo privado. *Zonas comunes* (2011) en la trayectoria poética de Almudena Guzmán". *Cauce. Revista internacional de filología, comunicación y sus didácticas*, 43, pp 367-394.
- PIMENTEL, LUZ Aurora (1993). "Tematología y transtextualidad". *Filología hispánica*, 41, v 1, pp 215-219.
- RODRÍGUEZ, Claudio (2012 [1989]). "Cautiva del aire". En *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor.
- ROSAL, María (2007). *Carnavalización y poesía. poesía (Subversión erótica de los símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti)*. Córdoba: La manzana poética.
- ROSSETTI, Ana (1994). *Indicios vehementes*. Madrid: Hiperión.
- TOKER, Eliahu (trad.) (2010). *Cantar de los cantares*. Casa Argentina en Israel Tierra Santa y Fundación Internacional Raoul Wallenberg. Recuperado de <https://www.yumpu.com/es/document/read/62949731/cantar-de-cantares>
- UGALDE, Sharon Keefe (2019). "De América a España: *Poemas de Lida Sal* de Almudena Guzmán". *Letral*, 9, pp 75-84.
- WILCOX, John C. (1990). "Visión y revisión en algunas poetisas contemporáneas: Amparo Amorós, Blanca Andréu, Luisa Castro y Almudena Guzmán". En *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80* (pp. 95-115). Biruté Ciplijauskaitė (coord.). Madrid: Orígenes.



EL DESPLAZAMIENTO DEL DESEO EN LA POÉTICA DE FERNANDA LAGUNA

THE DISPLACEMENT OF DESIRE IN FERNANDA LAGUNA'S POETICS

Julieta Novelli

IdIHCS- UNLP- CONICET

RESUMEN:

El trabajo se propone abordar aquella zona de la poética de Fernanda Laguna, artista visual y escritora argentina, constituida a partir de distintas voces feminizadas (Richard, 1994) que habilitan la problematización de la noción de género (Butler, 2019), así como la emergencia de nuevas subjetividades.

De este modo, el análisis indagará el discurrir de estas voces por los estereotipos ligados, sobre todo, al placer y al deseo femenino. Se buscará describir los modos a partir de los cuales las voces lagunianas desbordan los lugares comunes presentes en el discurso amoroso, la tradición literaria y ciertas consignas provenientes del feminismo, otorgándoles nuevas potencias capaces de (re) nombrar el deseo.

PALABRAS CLAVE: Fernanda Laguna- género, estereotipo, deseo.

ABSTRACT:

An area of the poetics of Fernanda Laguna, Argentine visual artist and writer, is erected from different feminized voices (Richard, 1994) that enable the problematization of the notion of gender (Butler, 2019) as well as the emergence of new subjectivities.

The present article, then, proposes to review the flow of these voices by the stereotypes linked, above all, to pleasure and feminine desire. In this way, it will attempt to describe the ways in which Lagunian voices overflow the commonplaces present in the discourse of love, the literary tradition and certain slogans from feminism, giving them new potencies capable of (re) naming desire.

KEYWORDS: Fernanda Laguna, gender-stereotype, desire.

1. INTRODUCCIÓN

En la mayoría de los poemas de Fernanda Laguna¹ se configuran voces que envían a revisar la noción de género, en el sentido planteado por Judith Butler (2019) como aquel “mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino” (p.70); dispositivo que habilitaría preguntas tales como: “¿esta persona es suficientemente femenina?, ¿ha llegado a la feminidad?, ¿encarna apropiadamente la feminidad?” (p.103). El par femenino/masculino, lejos de desconocer la existencia de otros términos que dirimen dichos esencialismos, será operativo en el presente análisis dado que se buscará indagar en qué medida esta dicotomía ha determinado un modo de ser, de actuar y de sentir cuyos ecos alcanzan –ya sea como reproducción o como huella anacrónica– las producciones del presente; en efecto, veremos cómo la poética de Laguna se propone soslayar la dualidad. Asimismo, el género, continúa Butler, puede considerarse como el aparato mediante el que se desnaturaliza dicho binarismo en tanto categoría histórica y variable que paradójicamente depende de su repetición y de su constante hacer/rehacer/deshacer. Es importante destacar que dicha noción no solo refiere a aquellas áreas en donde se juegan las relaciones entre sexos como la familia, la maternidad, el deseo y la sexualidad, sino que figura un “campo primario” dentro del que se articulan relaciones de poder (Scott, 1986).² De modo que este artículo se ajusta sobre un aspecto reducido del género: la problematización en la escritura del uso del lugar común investido de “potencias anómalas” (Giordano, 1998, p.31)³ que definen y desbordan estas voces lagunianas a las que denominamos, junto con Nelly Richard, *feminizadas*. Richard (1994) difiere respecto de la concepción

1 Fernanda Laguna nació en Buenos Aires en 1972. Es artista visual, escritora, curadora de arte y gestora cultural. Entre sus intervenciones en el campo cultural ha fundado, junto a la poeta Cecilia Pavón, el espacio de arte y editorial Belleza y Felicidad que funcionó primero, entre 1998 y 2010, como sello editorial y luego como espacio de arte entre 1999 y 2007. Creó, además, espacios artísticos como *No hay cuchillos sin rosas* (2003), *Tu Rito* (2010), *Agatha Costure* (2013), *el Universo* (2017) y *Para vos... Norma mía!* (2020). En el año 2003, abrió una sucursal de Belleza y Felicidad en villa Fiorito, que continúa en la actualidad. Asimismo, en 2008, Laguna fue miembro fundador de la orientación en artes visuales de una Escuela Secundaria en este barrio. Ha sido, a su vez, uno de los miembros fundadores de la editorial Eloísa Cartonera junto con Javier Barilaro y Washington Cucurto. Sus obras visuales forman parte, actualmente, de diversas colecciones en Museos, como el Guggenheim de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Museo Reina Sofía en Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Galería de arte Nora Fisch, entre otros. Desde el 2007, coordina el archivo-vivo feminista llamado *Mareadas en la marea* junto con Cecilia Palmeiro.

2 El género comprende, siguiendo la propuesta de Joan Scott, los símbolos que evocan representaciones culturalmente disponibles; los conceptos normativos desprendidos de los significados que se otorguen a los símbolos desde las diferentes doctrinas – religiosa, educativa, científica, legal –; las nociones políticas; y la identidad subjetiva.

3 En su tesis doctoral, Alberto Giordano analiza el uso de los estereotipos en las voces narradas por Manuel Puig. Entre los rasgos que señala, destacamos la falta de distancia de Puig con los lugares comunes provenientes del folletín y la cultura sentimental. Así como los personajes de Puig sufren, después de fantasear con encarnar los estereotipos del cine o del tango, las voces de Laguna lo hacen en varios de sus poemas después de encarnar, por ejemplo, el estereotipo romántico de la enamorada. Pero, aquí una divergencia, las voces de Laguna antes que ver en el estereotipo un testimonio del fracaso, creen en su fantasía y juegan con sus posibilidades desde la escritura inventando nuevos modos de nombrar la experiencia.

representacional de la literatura para pensar lo femenino, como puede observarse en el uso de sintagmas tales como “literatura de mujeres”, a la vez que propone revisar el valor générico-sexual de dichos recortes que limitarían el análisis de aquellos textos que desestabilizan el universo referencial y cuestionan el esencialismo générico. Si bien no sería posible afirmar que la literatura tiene sexo, Richard señala, no obstante, la importancia de no neutralizar la cuestión, puesto que sería un modo de encubrir la hegemonía masculina. Así, invita a pensar en términos de feminización de la escritura “cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, líbido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.)”, y agrega: “cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna” (p.132). De modo que utilizaremos la noción para adjetivar las voces que los poemas de Laguna configuran, antes que analizar la poética de Laguna en tanto mujer que escribe,⁴ evitando reproducir mediante el sintagma “femenino” una idea homogénea y sexualizada del género. De este modo, el análisis buscará leer la fuerza performativa que las voces feminizadas de Laguna ponen en movimiento en la construcción de su performance a partir de la descripción de los modos en que éstas entran y salen de los discursos pertenecientes al imaginario femenino considerando las figuras barthesianas del discurso amoroso (1977);⁵ los estereotipos femeninos provenientes de los relatos míticos y los cuentos de hadas (Secreto, 2009); y las consignas procedentes del movimiento feminista.⁶

En un trabajo reciente, Cecilia Palmeiro inscribe a Laguna en la tradición de Puig a partir de “la popularización y literaturización de las lenguas de las locas” (2020, p. 87).

4 Para una discusión sobre el término “mujer” como categoría fija y esencialista, véase: Richard (1994) y Scott, J. “Preguntas no respondidas”. *Debate feminista*, núm. 40, 2009, p.100-110. Dice Scott: “No existe una esencia de lo que es ser mujer (o ser hombre) que pueda proporcionar un sujeto estable para nuestras historias; sólo están las repeticiones sucesivas de una palabra que carece de referente fijo y que, por ende, no significa lo mismo” (p.105). Véase también: Riley, Denise, 1988, “Am I That Name?” *Feminism and the Category of “Women” in History*, Macmillan Press, Londres.

5 En *Fragments de un discurso amoroso* (1977), Barthes se propone volver sobre lo inactual e intratable de este discurso y, antes que analizarlo o describirlo, nos interesa su trabajo porque apuesta por performar— “se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación” — como una manera de poner en escena la “importancia” de la primera persona, “el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla” (p.13). El enamorado de Barthes es un sujeto que se encuentra en constante movimiento, de ahí dis-cursus en tanto acción de ir y venir: “Su discurso [del enamorado] no existe jamás sino por arrebatos del lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias” (p.14). De esta corrida constante que afecta al cuerpo del enamorado deriva la preferencia de Barthes por pensar el discurso amoroso en figuras, en términos de gesto coreográfico, que subrayan la vitalidad de la acción antes que la inmovilidad de la contemplación como un modo de acercarse al movimiento del enamorado. El recorte de cada una de las figuras se sustenta por su reconocimiento, como si todo enamorado tuviera un archivo de frases, una reserva, al cual acudir para nombrar el afecto.

Para una lectura en otra línea del discurso amoroso en ByF, véase Moscardi (2016). Allí, se propone vincular la banalidad y el discurso amoroso para definir “un tipo de vínculo con la escritura” (p.165), ya que para Moscardi el amor en ByF no “constituye ningún tema sino que aparece como otra forma de decir *literatura*” (p.167).

6 Para un análisis del feminismo en Argentina, véase: Tarducci (2019); Arnés, De Leone y Punte (dir.) (2020); Laguna y Palmeiro (2021).

2. AMOR INTERTODO

Tal como indica la figura barthesiana “Átopos”, el sujeto amoroso le devuelve al enamorado una imagen singular e inclasificable frente a la cual el enamorado no hace más que sentirse un estereotipo: “La mayor parte de las heridas me vienen del estereotipo: estoy obligado a hacerme el enamorado como todo el mundo: a estar celoso, abandonado, frustrado, como todo el mundo” (p.33). La única posibilidad de nombrar el amor parece reducirse a consultar las imágenes amorosas aspirando a alcanzar lo singular, es decir, volver sobre lo dado para excederlo en un sin-discurso (p.33). La (im) potencia del estereotipo que avanza como un adhesivo sobre el *sujeto enamorado* junto con la búsqueda del reconocimiento de los deseos, en términos de legibilidad (Butler, 2019), se torna clave para leer la plaqueta de Fernanda Laguna titulada *Poema IV* (2000), publicada por Belleza y Felicidad (de ahora en más: ByF), editorial que coordinó junto con la poeta Cecilia Pavón. Los cuatro poemas que se indican en el título no solo ponen en cuestión, a través de una voz *feminizada*, la inteligibilidad de los deseos sino que extienden, haciendo eco del discurso feminista (Laguna y Palmeiro, 2021), los límites del amor hasta alcanzar lo “no humano”.

Mientras que en el primer poema el deseo circunda alrededor de un escobillón y una “palita” para evitar los esfuerzos ligados a la limpieza y cierto hastío –puede observarse en el verso: “Ayer me tiré por el balcón”(s/n)–, en el segundo poema, la voz *feminizada* manifiesta estar enamorada de una foto que tiene escrito, en su reverso, un número telefónico: “Estoy enamorada de una foto con teléfono/ (que lo tiene escrito atrás)/ y lo bueno/ es que lo puedo besar cuando quiero” (2000, s/n). Así, el *objeto amado* barthesiano se convierte concretamente en un objeto inanimado del que se destaca su plasticidad: a la foto se la puede besar en todo momento, aunque debe ser manipulada con cuidado porque se puede arruinar: “me da miedo mancharla” (s/n) y “me da miedo arrugarla” (s/n), dirá. En esta plaqueta, el gesto se extiende hacia otros objetos tangibles, de aquí que unos versos más adelante, leemos: “También ayer/ me he enamorado de una frase que apareció en un libro”, o, como se enuncia en el último poema:

En casa tengo un osito-mono
que me satisfacería [sic] bastante
si no fuera tan parecido a un muñeco.
El amor se me revela de a pedacitos
como un cristal facetado;
un ojo, un brillo, una caricia, un cuerpo, un sonido,
una sonrisa,
etc.



Ay...
El amor, el amor, el amor...

(2000, s/n).

En estos versos el amor y el deseo confluyen en el “osito-mono”, aunque la materialidad de juguete parece avanzar en detrimento de la satisfacción otorgándole preeminencia a un sentimiento amoroso corrido: se ama “de a pedacitos”, al tiempo que se presenta, condensada en el “etc.”, la posibilidad de amarlo todo. Se produce, entonces, aquello que Laguna y Cecilia Palmeiro (2021) llaman dentro de su archivo-vivo feminista, siguiendo a Leo Bersani (2010), “acuerpamientos intertodo” (2021, p.11) que consiste en una relacionalidad universal entre seres y cosas. Es decir que, para las imaginaciones feministas, los cuerpos exploran la especificidad de lo humano, tanto su construcción simbólica como sus límites anatómicos y “las fronteras entre lo vivo, lo muerto y lo inorgánico” (Arnés, De Leone y Punte, 2020, p.26). Si el estereotipo del amor romántico parece ser corroído por imágenes y objetos inanimados que reciben el amor de la enamorada poniendo en escena la “solidaridad universal del ser” comprendida por el imaginario feminista (Palmeiro y Laguna, 2021, p.11), en los últimos versos puede observarse cómo se vuelve a entrar al discurso amoroso barthesiano cuando la grandilocuencia y el sacrificio irrumpen. Luego de la evocación al amor, la enamorada se referirá a él en términos sagrados –“ Y le rezo al amor/ en su mismísimo templo” (s/n)–, describiendo su plegaria “todas las noches y las mañanas/ -Amor, amor, amor...” (s/n), a la manera de aquellos ritos secretos y acciones votivas de los amantes (Barthes, 1993, p.132). Otro rasgo del discurso amoroso que se escenifica es la incomprensión del amor y lo “indescifrable” del *objeto amado* al que Barthes describe como “impenetrable, irreducible, no puedo abrirlo, remontarme a su origen, descifrar el enigma Quién es? Me agoto; no lo sabré jamás” (1993, p.114). De esta manera, el sujeto amado deviene en la plaqueta objeto para conmovir el estereotipo –que, paradójicamente, también es imagen fija, petrificada, vacía– del enamorado quien se interroga por sus deseos quien señala: “creo que amo a la foto en general./Amo el papel brillante,/ esa suavidad rozando mis labios” (s/n). Un gesto similar puede observarse en el poema “No puedo” (2018) aunque, a diferencia del poema anterior, el yo poético no tiene marcas de género, es una voz feminizada, justamente, porque excede los deseos legibles. Conformado por tres estrofas breves, el yo describe con sutileza el desplazamiento del deseo dirigido a una segunda persona hasta detenerse en una prenda femenina:

No quiero olvidar
cuando te pusiste
el vestido sin corpiño.

Cuando te pusiste
ese vestido sin corpiño.

No puedo olvidar
ese vestido sin corpiño

(2018, p.108).

Mientras que en la primera y segunda estrofa el sujeto amado aparece en la conjugación del verbo –“te pusiste”–, en la última se borra su presencia. El movimiento es acompañado por el pasaje de un yo activo que no *quiere* olvidar hacia un yo que ha perdido el control, en la estrofa final, y no *puede* olvidar, mientras que “el” vestido se singulariza con el deíctico “ese”. Aquí la fascinación por la imagen procede del vestido: ni un hombre, ni una mujer, ni un animal. La segunda persona se retira y lo íntimo se construye entre un yo que habla y una cosa.

La importancia de las imágenes en la relación amorosa insiste en el poema “Casi no como” (2012) en donde la voz feminizada, herida por la experiencia del amor, no únicamente decide no comer sino que se obsesiona con la imagen de ese otro –una mujer– ya que la memorización de sus gestos significaría la posibilidad de apropiarse de ella y de “invocarla” (p.72). Es decir, el deseo y el “éxtasis” (p.72) se definen por la repetición mental de la imagen de la amada: “me aislé en mi cuarto todo el fin de semana/ para poder memorizar tus gestos” (p.72). Esta confluencia entre deseo e imagen vinculada al éxtasis, generada por una figura femenina toma, como veremos en el siguiente apartado, un nuevo matiz en la figura de la Virgen María.

En el poema “Música”, el amor intertodo se exhibe en tanto fantasía en el momento en el que la voz se plantea la posibilidad de tener otro tipo de relaciones amorosas y especula con casarse con la música para tener “sesiones random sexuales” (2012, p.90). La problematización de lo humano, de la cuestión de género y orientación sexual se presenta en un paréntesis en el que el yo duda sobre la clasificación disponible en torno a este vínculo hipotético y se interroga sobre si la relación puede pensarse o no en términos lésbicos (p.89). Así, el poema articula una serie de preguntas que exploran los límites del deseo en vínculo con el género: ¿es la música de género femenino solo porque el término es un sustantivo femenino? ¿Qué sucede si se anima hasta volverse amante? ¿En qué medida responde a las conductas, modos y normas establecidos culturalmente para lo femenino la fantasía que se extiende ya no a un objeto tangible sino escuchable y complejo como la música? O mejor: ¿es posible contar otras historias en las que el amor no tenga género ni se subsuma al reconocimiento de lo humanamente legible? Una respuesta es este poema como pensamiento que disputa, aquí su fuerza performativa en tanto que invención, de nuevos sensibles.



3. EROTIZACIÓN DE LA VIRGEN, LAS HADAS Y LOS GNOMOS

La esquematización cultural y socialmente legitimada que deslinda, por un lado, la madre como representación de la bondad y de la virtud, cuyo caso representativo podría ser la Virgen María en la tradición cristiana, y por otro lado, la prostituta como la encarnación de la maldad, el pecado y la infidelidad (Secreto, 2009), se ve retomada para abrir puntos de fuga en aquellos poemas de Laguna que rodean la imagen de la Virgen María. Aquí la fuerza inventiva radica en deshacer los límites que los discursos religiosos y los relatos fantásticos han intentado fijar para la mujer. El detenimiento sobre la figura de la Virgen, no solo en tanto madre, sino en tanto estereotipo de mujer buena, permite leer un nuevo pliegue en la distribución de los espacios con sus valores y una nueva modulación de la apertura del deseo hacia lo “no humano”; en este caso, no solo se desearán objetos-imágenes sino también seres divinos.

La virgen María, figura religiosa que representa la idealización de la madre y la bondad, será sexualizada, cruzando los dos términos propuestos por Secreto (2009) hasta el punto de convertirse en amante, a la vez que se la vinculará con lo mágico en diálogo con las hadas. Así, ciertos poemas de Laguna reescriben los estereotipos provenientes de ambos relatos –La Biblia y los cuentos de hadas tradicionales– pero no para subvertirlos en el sentido de oponer maldad como respuesta al ideal femenino de la bondad, más bien lo que su escritura propone es la movilidad continua como modo de transgresión.⁷ Los estereotipos, entonces, se desplazan continuamente como un modo de escapar a la lógica binaria propia de los discursos que (re)producen la organización moderna del logos. En *Salvador Bahía, ella y yo* (1999), se observa la construcción terrenal y desacralizada de la figura de la Virgen desde el comienzo:

mi Diosa
increíble.
Virgen por siempre
para siempre
desde siempre,
mi divina,
alucinante
madre y amante,
amiga,
Diosa
mi Reina.

(s/n).

7 La erotización del espacio religioso aparecerá también, aunque ligada a la figura de las monjas, en “Durazno reverdeciente” (2005).

Si bien la Virgen sigue siendo nombrada como madre, ahora disputa el lugar de Dios con mayúscula, el de amante, el de amiga y Reina. Al mismo tiempo, la palabra “Virgen” trae a primer plano la sexualidad –“por siempre, para siempre, desde siempre”– y hace sentido con la noción de amante que aparece unos versos más tarde. En el poema, la voz entra en éxtasis –término que también, como vimos, nombra el deseo en “Casi no como” (2012)– ante la aparición de esta virgen vestida de celeste con un manto brillante, tal como se la representa desde la institución, pero –y aquí el desvío– es una aparición religiosa profanada ya que lo primero que hace la virgen es pedirle fuego. Ningún milagro, ninguna revelación, la virgen pide fuego a lo que el yo poético responde de manera casi epifánica: “yo estaba toda encendida”(s/n). De este modo, la figura de la santa se sexualiza y se humaniza, tanto que ese manto celeste desaparece: “¿fuego?/ ¿ella fumaba?/ ¿estaría vestida de jeans?”(s/n), se pregunta el yo. La virgen ahora es una chica, vestida de jeans, con necesidades terrenales en las playas del paraíso –espacio que cobra también una doble significación con los pares paraíso/virgen y paraíso/playa.– De modo que el movimiento de fuga del estereotipo necesita, en este poema, de la mezcla: por un lado, la aparición de la virgen con su manto como un momento cúlmine en la vida –“el momento tan esperado/ durante esos largos 26 años”(s/n)– que emociona, genera miedo y felicidad; por otro lado, la sexualización y humanización que la separan de su origen sagrado y puro. La virgen no deja de ser una figura digna de adoración pero se desmarca de la representación institucionalizada. Despunta, de esta forma, la construcción de una imagen erótica de la virgen que conmueve el modelo de madre y virtud en su devenir objeto de deseo sexual. En el poema su sexualidad no solamente no es pura –en el sentido de reservar la virginidad a Dios– sino que se desvía de la heterosexualidad y de la monogamia que ordena La Biblia al momento en que la Virgen se convierte en amante de una chica.

Por otro lado, en el poema “Plantas salvajes” (2012), la figura de la virgen se igualará con la de las hadas mediante el ejercicio de la fe. El poema comienza describiendo el “drama del corazón” (p.75), un sufrimiento que desespera al yo, para luego dividirse en dos apartados titulados: “Hadas” y “La Virgen”. Las hadas son presentadas como diosas que irrumpen, al igual que en los cuentos de hadas, en los momentos de desamor: “cuando siento que nadie me quiere”, leemos (p.76). Pero, aquí la deriva, las hadas, seres mágicos que desean que se enamore, son “todas mis amantes” (p.76). Tal como con la virgen, y veremos que con los gnomos, la voz *feminizada* se vincula con las hadas eróticamente: “y yo salgo de debajo de sus polleras/ hecha música” (p.77). Aquí puede verse nuevamente cómo la voz inventa un modo de desear que trasciende los límites humanos hasta alcanzar lo divino, haciendo hincapié en la fantasía. Pero es importante subrayar que la invención del deseo no se detiene en la incorporación de un ser divino como objeto amado, más bien se despliega en formas desconocidas del



deseo. En este caso, el placer que sus amantes le generan insiste en la transformación –salir hecha música– como experimentación que desborda lo humano.

La operación de tomar a la Virgen y colocarla en el mismo sitio que las hadas, a partir de lo fantástico, implica la precarización de la fe: la creencia ya no responde a la virtud trascendental cristiana. Antes que a los ideales profesados como doctrina, en estos poemas, la fe depende de las ganas del yo quien dice tener el poder de decidir sobre la existencia de la virgen: “[p]odría dejar de creer en ella y chau.../desaparecería la virgen de mi vida” (p.80). Por otra parte, se vislumbra que la importancia de la figura de la virgen procede de su belleza, mejor, de las representaciones pictóricas de su belleza –leemos que prefiere “las imágenes religiosas” a cualquier hada “inmaterial” porque las puede abrazar– y esto “sacia” (p.80) al yo quien afirma haber sentido “el movimiento de su amor/ penetrar en mi cuerpo” (p.81). Estos dos versos condensan categóricamente el erotismo de su figura, dado que lo que se recibe por parte de la virgen no queda en el plano de los sentimientos sino que es un movimiento que toca y penetra en la carne. Tal como analizamos en *Poema IV*, aquí la voz *feminizada* desea y ama no solo a personas sino a imágenes y figuras sobrenaturales. Dicho procedimiento se extiende en un poema sin titular incluido en *La princesa de mis sueños* (2018), en el que el yo poético se dirige a la *imagen* de la virgen que cuelga del pecho de una chica en el colectivo: “Bellísima/ con tu capa/ del color de la plata” (2018, p.80). Si en “Plantas salvajes” la belleza en la imagen de la virgen estaba en las “pinturas bellísimas de ella” (2012, p.80), acá anida en el dije de plata que luce una chica del micro. Y es esa miniatura objetivada la que deviene segunda persona a la que, por su belleza, se le dedica el poema.

Ahora bien, es interesante pensar esta serie de poemas junto con el texto “Ave María purísima, te quiero y sos mi ídola, aunque muchos no te quieran”, con el que Laguna abre su libro *Espectacular. Cartas y textos de arte* (2019), conformado por cartas y textos curatoriales, escritos entre el 2006 y el 2019. En este texto fechado en el 2003, la virgen es, al igual que en *Salvador de Bahía, ella y yo* (1999), además de una madre, una amante, y agrega: “la que no entiende nada y por eso vive siempre en éxtasis. En una nube” (p.8). Perplejidad y no saber acercan a la virgen al estereotipo de mujer tonta representada, en la tradición femenina, por las princesas (Bechtel, 2003). La voz *feminizada* relata su excitación por lo sacro (2019, p.7) y el momento de la confesión en el que enuncia que además de ser su madre, la Virgen María es su amante, por quien siente “una inmensa pasión” (p.7), mejor, la virgen deviene “prototipo de todas las chicas que me gustan” (p.7). Los lazos tendidos entre la religión y el deseo se prolongan, por otro lado, en la reconstrucción que hace la voz, al momento de narrar el pasaje de la espera del éxtasis que constituiría la acción de comulgar –“orgasmo espiritual” inaccesible para esta voz *feminizada*– a la revelación del éxtasis en el sexo: “era ese el éxtasis que de

niña buscaba" (p.8), dirá subrayando en el deíctico la distancia que toma respecto de la búsqueda infantil del deseo en el sacramento de la eucaristía.⁸

El texto avanza sobre la condición que define a la Virgen aunque, en lugar de asociarla a la pureza, la *trampa* consiste en puntuar el alcance semántico sexual: "es la única representación sexual de la Iglesia, ya que es la única a la que se le otorga el nombre de virgen" (p.8), y agrega, a quien "todo Occidente se la quiere coger", es "súper lesbica" (p.8). Aquí confluyen la madre y la prostituta⁹ o el estereotipo de *femme fatale* para dar lugar a un "sexo fantástico" (p.8), además de señalarse nuevamente el lesbianismo de la virgen. Pero el gesto se completa con la ponderación de su rol de madre: "Ella es la que dice que sí, la madre buena que te dice siempre que sí. Los gays deberían amarla. La amante siempre dispuesta. Los héteros deberían hacerse la paja pensando en ella" (p.8). Al comienzo de esta cita se recupera el lugar común de la madre-buena que responde sacrificialmente a la sumisión, la que no opone resistencia y dice siempre que sí, tal como se refiere en el Evangelio de Lucas ante el anuncio del ángel Gabriel, ella es la que siempre está disponible; sin embargo, esta misma condición tiembla al momento de convertirse, a causa de su entrega, en una amante ideal, "siempre dispuesta", tanto para gays como para "heteros". En otros términos, la entrega y la sumisión de la virgen impulsan su devenir ícono sexual capaz de superar los binarismos sexo-genéricos.

La sexualidad y el erotismo emerge en términos de transgresión de "lo humano", también, en "El planeta de los gnomos" (2018, p.95). En la primera estrofa, la voz *feminizada* se dirige a los "enanos de la soledad" quienes son "sus amiguitos" (p.95), para luego, a partir de la segunda estrofa, citada más abajo, referirse a ellos en tercera persona y describirlos. La convivencia en una casa entre gnomos y una mujer cansada del trabajo de fregar nos envía al personaje proveniente de la tradición germánica, luego recogida por los hermanos Grimm: Blancanieves. A diferencia del ama de casa, el trabajo de esta voz es remunerado ya que su tarea consiste en limpiar los pisos y las heladeras aunque no de una casa diminuta sino de un supermercado, esto implica otro tipo de alienación dado que trabaja más horas de las que desea.

Los enanos
me llenan la cabeza
con pensamientos anarquistas.
(...)

8 El procedimiento se asemeja a la propuesta del video clip de Madonna "Like a Prayer" (1989) que, sin ir más lejos, menciona la voz de *La Señorita*: "De Madonna me gusta "Like a Prayer"/ "Open your heart" and "Tief of hearts" [sic] / y algunas de sus bailarinas" (2018. p. 178). En el video dirigido por Mary Lambert, Madonna representa a una joven católica extasiada no por la Virgen sino por Dios.

9 La figura madre-prostituta como motivo literario es analizada por Nora Domínguez en el capítulo "Rameras y bastardos" en su libro *De dónde vienen los niños* (2007).



[s]e cuelgan de mis pezones
y no sé cómo
a mí también me sacan la leche.
Y me encanta,
lo disfruto mucho.
Siento sus manitos
apretándome las tetas
blandas como espuma

(2018, p.96)

Del mismo modo que sucede con las hadas, las voces de Laguna desconciertan las connotaciones mágicas de los gnomos, quienes también se vinculan, aunque provengan de la tradición germana y no celta, al auxilio y a la función de fomentar el amor y la sensibilidad. Los gnomos-enanos despliegan prácticas anómalas respecto de su tradición narrativa germánica en la que cumplen roles de protección, en la medida en que resguardan la vida de los personajes femeninos y propician el encuentro amoroso (Secreto, 2009, p.71). En este caso, conducen al yo a la anarquía, no aconsejan sino que “llenan la cabeza”, y en lugar de favorecer un encuentro con otro sujeto son ellos mismos los que dan y reciben placer. Los gnomos tocan, aprietan el cuerpo del yo quien con su afirmación –“a mí también me sacan leche”– supone, entonces, el acto de eyaculación al mismo tiempo que extraña la naturaleza del yo femenino.

Las voces *feminizadas* de Laguna, de este modo, no dejan de explorar la deriva anómala, antes que la construcción y el reconocimiento de lugares fijos; en su desplazamiento las voces apelan al imaginario dominante, en el sentido en el que visitan ciertos valores, sentimientos y conductas normalizadas cultural y socialmente como femeninos para, luego, a través de la deriva y la obcecación que caracterizan su performance, hacer irrumpir el temblor del estereotipo a modo de respuesta a su intimidación. Es en este discurrir, y su nutrirse de la novedad, que el yo poético inventa voces cuyo valor reside en la fuerza de fuga de los lugares comunes y en el hacer legible la existencia de otros deseos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnés, Laura, De Leone, Luciana; Punte, María José (2020). En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta. En *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 15-32). Eduvim.
- Barthes, Roland (1993 [1977]). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo Veintiuno. Traducción de Eduardo Molina.
- Bechtel, Guy (2003). *Las cuatro mujeres de Dios*. Zeta Bolsillo.
- Butler, Judith (2019 [2006]). *Deshacer el género*. Paidós.

- Domínguez, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo
- Giordano, Alberto (1998). *Manuel Puig: la invención de una literatura menor: micropolíticas literarias y conflictos culturales*. Tesis de Doctorado. UBA. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1823/browse?value=1932-1990&type=subject> [Fecha de consulta: 21/08/2022].
- Laguna, Fernanda; Palmeiro, Cecilia (2021). Apuntes para una memoria feminista: hacia una literatura del nosotros. *Cuadernos del CILHA*, (34), 1-22. <http://doi.org/10.48162/rev.34.006>
- Laguna, Fernanda (1999). *Salvador Bahía, ella y yo*. Belleza y Felicidad.
- _____. (2000). *Poema IV*. Belleza y Felicidad.
- _____. (2005). Durazno reverdeciente. En Laguna, F. *Me encantaría que gustes de mí* (pp. 45-159). Mansalva.
- _____. (2012). *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Mansalva.
- _____. (2018). *La princesa de mis sueños*. Iván Rosado.
- _____. (2019). *Espectacular. Cartas y textos de arte*. Iván Rosado.
- Moscardi, Matías (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Puente Aéreo Ediciones.
- Palmeiro, Cecilia (2020). Belleza y Felicidad o la insurgencia de una vanguardia feminista. En Arnés, L., De Leone, L.: Punte, M. J. (Dir.). *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 69-89). Eduvim.
- Richard, Nelly (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate feminista*, 5 (9), 127-139.
- Scott, Joan (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas, M. (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). PUEG.
- Secreto, Cecilia (2009). *La reescritura del logos como invitación al espacio a-lógico*. Tesis de maestría en Letras hispánicas. Universidad Nacional de Mar del Plata. <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/267/MLH.%20SECRETO.pdf?sequence=1> [Fecha de consulta: 22/08/2022]
- Tarducci, Mónica; Trebisacce, Catalina; Grammatico, Karin (2019). *Cuando el feminismo era mala palabra: algunas experiencias del feminismo porteño*. Espacio Editorial.

UNA POESÍA *KIDULT*: UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE ELENA MEDEL

A *KIDULT* POETRY: AN APPROACH TO THE WORK OF ELENA MEDEL

Facundo Giménez

Celehis-CONICET-Universidad Nacional de Mar del Plata

RESUMEN:

El propósito de este trabajo es analizar la obra poética de la escritora española Elena Medel a partir de una noción, como la de *kidult*, recientemente popularizada por la antropología para problematizar el alto grado de complejidad adquirido por los pasajes de edad en el contexto posmoderno y neoliberal del siglo XXI. Será precisamente a partir de esta mirada, que yuxtapone y borrona los límites entre la niñez (*kid*) y la adultez (*adult*), que abordaremos el *ethos* infantil presente en toda su producción. El artículo propondrá, de este modo, un recorrido de la obra poética de Medel que abordará las diferentes flexiones adoptadas por lo *kidult*: desde la propuesta adolescente de *Mi primer bikini* (2002), pasando por las formas del duelo y la infancia en *Tara* (2006), hasta la problematización acceso del acceso a la adultez estará atravesado por el contexto de crisis económica española en *Chatterton* (2014).

PALABRAS CLAVE: Poesía, *Kidult*, Medel, crisis.

ABSTRACT:

The purpose of this paper is to analyze the poetic work of the Spanish writer Elena Medel from a notion, such as that of *kidult*, recently popularized by anthropology to problematize the high degree of complexity acquired by passages of age in the postmodern context and neo-liberalism. It will be precisely from this point of view, which juxtaposes and blurs the limits between childhood and adulthood, that we will address the childish *ethos* present in all her production. The article will thus propose an approach of Medel's poetic work that will address the different inflections adopted by the *kidult*: the adolescent proposal of *Mi primer bikini* (2002), the forms of grieving and childhood in *Tara* (2006), and the problematization of access to adulthood during the Spanish economic crisis in *Chatterton* (2014).

KEYWORDS: Poetry, *kidult*, Medel, crisis.

1. INTRODUCCIÓN: LA JOVEN PROMESA

Desde la publicación de *Mi primer Bikini* (2002) a sus diecisiete años y la fundación de una de las editoriales de poesía más convocantes de la última década, La bella Varsovia, con apenas veinte años, la actividad poética de Elena Medel¹ (Córdoba, 1985) se ha caracterizado por una sorprendente precocidad. Acogida calurosamente por los poetas y editores de la generación previa, Medel supo ocupar el lugar de joven promesa o *fille terrible*. Sus primeros textos, entre el mundo infantil y la catástrofe de la adolescencia, no hicieron más que alentar un espacio propio, en el que su voz fue desplegándose y adquiriendo notoriedad. Javier Rodríguez Martínez en una reciente entrevista a la autora intenta narrar ese periplo juvenil:

Cuando tuvo suficientes poemas armó un libro, le puso un título —*Mi primer bikini*— y lo envió a un concurso. Ganó, se tradujo al inglés y al sueco y ella empezó a ser el perejil de todos los recitales y mesas redondas. “Ahora creo que debería haber esperado para publicar”, lamenta. “Era una adolescente entre gente de la edad de mis padres”. Fue la poeta del momento como antes lo fueron Ana María Moix, Blanca Andreu o Luisa Castro. “La poeta del momento y el escritor obrero”, se ríe, “son como la mujer barbuda: una mezcla de atracción de feria y cuota para calmar conciencias. Antes había plaza para una sola escritora por generación. Eso ha cambiado. Ahora somos decenas, ya no somos tan invisibles” (2020).

La precocidad de Medel, como decíamos previamente, le sirvió —consciente o inconscientemente— como un marco de lectura para su obra, una suerte de Caballo de Troya involuntario con el que la autora ingresó en el círculo de la poesía, y sus primeras publicaciones acompañaron esa condición proponiendo un *ethos* infantil fuertemente marcado. De esta forma, la joven Medel fue instalando una condición autobiográfica que puso en el centro de su producción el problema de la madurez o, atendiendo a algunas críticas que recibió, el de la “inmadurez”². La gran paradoja de ser la joven promesa de la poesía española, en este sentido, iba a ser precisamente la de crecer, la de volverse adulto. En esta dirección, si la filología y el mundo editorial suelen encasillar la evolución de una voz poética en un periplo vital — ¿cuántas veces leímos “poesía de juventud”, “poesía de madurez” o inclusive de “senectud”? —, lo extraordinario de la producción poética de la autora cordobesa será, precisamente, problematizar la edad:

1 Para este trabajo utilizamos el volumen compilatorio *Un día negro en una casa de mentira* (Medel, 2015) publicado por la editorial Visor. A su vez, dejamos de lado *Las maravillas* (Anagrama, 2020), la primera novela de la autora que requiere un análisis un tanto más detenido que el que podríamos aportar en este artículo, dedicado enteramente a su poesía.

2 En la sección “3. La estética *kidult* y la escritura adolescente” se desarrollarán alguna de esas críticas.



¿qué implica crecer? ¿Qué es madurar? ¿Cómo se lleva a cabo esa transposición entre el cuerpo que envejece y la palabra que madura? Y, principalmente, ¿cómo se gestiona esta ritualidad en un mundo en el que el acceso a aquellas instituciones, bienes o indicadores que garantizan la adultez (el acceso a la vivienda propia, la finalización de los estudios, el empleo fijo, etc.) es cada vez más escaso?

Esta condición que atraviesa toda su obra poética es la que nos interesa desarrollar en este artículo. Proponer una mirada, a veces, adolescente, en otras ocasiones, infantil y, por lo general, no adulta o, como veremos más adelante, “inmadura”, es un rasgo que colabora para pensar su obra en términos de lo *kidult*. Esta noción, que abordaremos en la primera parte del trabajo, ha sido empleada, últimamente, por la antropología para problematizar el alto grado de complejidad adquirido por los pasajes de edad en el contexto posmoderno y neoliberal del siglo XXI. Proponer el carácter *kidult* de la poesía de Elena Medel implica, en principio, asociar la conformación del sujeto poético a los modos de consumo que su escritura recrea; en segundo lugar, hace visible la construcción de un pacto autobiográfico móvil, dinámico, no cerrado, movido más por las contradicciones e incertidumbres que por las certezas generacionales; en tercer lugar, esta categoría nos obliga a reconstruir una dimensión de la lectura: leer desde lo *kidult* ofrece un nuevo criterio compartido que desacopla otros pactos lectores previos; finalmente, y asociado al punto anterior, detectar una subjetividad *kidult* en su poesía trae aparejada la posibilidad de enriquecer la investigación sobre las escrituras que se están produciendo en España actualmente.

2. LO *KIDULT*: EMERGENCIA DE UN MALESTAR POSMODERNO

“son veintiocho años/ de espacio adolescente”

Elena Medel, *Chatterton*

Jacopo Bernardini advierte que una de las consecuencias del advenimiento de la posmodernidad cultural es un fenómeno de infantilización: “Estamos viviendo en una era en la cual es prácticamente normal negarse a aceptar la propia edad, una era caracterizada por jóvenes que quieren ser adultos y adultos que quieren ser jóvenes” (2014, 40-41, la traducción es nuestra). El antropólogo italiano observa una serie de elementos provenientes de la cultura que verifican esta tesis: la aparición, cada vez más exacerbada, de notas de color y crimen en una prensa dominada por el *clickbait*; la simplificación, dogmatismo, agotamiento y pérdida de complejidad del lenguaje político; la popularización, entre los adultos, de los videojuegos y los juegos de rol, antes destinados exclusivamente para niños; la producción de contenido audiovisual

en formato de dibujos animados o comedias infantiles para el público mayor que aspira a un consumo nostálgico o irónico; la mimetización de la moda juvenil en los adultos; el sistemático crecimiento de aquellas industrias, como la cosmética o la quirúrgica, destinadas a prolongar una imagen joven, etc. De esta forma, el individuo que habita la cultura actual tiende a una infantilización sin placer y a una indolencia sin inocencia, evita la formalidad en su vestimenta, no encuentra en el sexo una vía para la reproducción, trabaja sin disciplina, compra sin razón y su vida no se rige por valores como la responsabilidad, la sabiduría o la humildad, sino por el individualismo, la espontaneidad, el narcisismo y el lucro (Cross, 2010). Este *ethos infantil* coincide con la forma en la que, en el mercado global, los indicadores de madurez y ritos intergeneracionales comienzan a posponerse e inclusive a desordenarse. La figura del *kidult* —esa zona de indeterminación entre el joven (*kid*) y el adulto (*adult*)— encarna esa modalización regresiva del consumo que, en términos de racionalidad económica, facilita la promoción de bienes antes destinados a jóvenes y niños, pero cuyos alcances parecen ser un tanto mayores que la mera segmentación y focalización de mercado³.

La figura del *kidult*, como decíamos anteriormente, pone sobre la superficie la forma problemática de los pasajes de edad en una sociedad que tiende a borrar, posponer o, inclusive, suspender los indicadores de madurez que habían tenido las generaciones previas: los procesos de emancipación fallidos, la falta de estabilidad laboral, el fin de la educación formal como un proceso cerrado, la abstención de la filiación y la consecuente obturación de las genealogías parentales, la disolución o relativización de los contratos matrimoniales tradicionales, el compromiso político débil, son algunos de los hitos de este paisaje en el que la madurez aparece como un valor desdibujado, inalcanzable. Hijos de la generación de los *baby-boomers* que se habían negado a legar una paternidad autoritaria, esta generación aparece desheredada de un mandato generacional concreto. Tal como sostiene Gary Cross en *Men to Boys. The making of modern immaturity* (2010):

Mientras que nosotros, los *baby boomers*, descartamos los indicadores de madurez e intentamos recuperar la infancia en nuestro tiempo libre, la generación de nuestros hijos hizo de la juventud un modo de vida permanente, por lo menos para su ocio. En los años sesenta, la juventud se sentía como liberación, pero hoy, a menudo, resulta una carga. (2010: 12, la traducción es nuestra)

3 Así lo explican Glòria Callicó Cantalejo y Jordi Celma Sanz: “Los *kidults* compran, casi a cualquier precio, productos que los retrotraigan a la infancia y sostengan sus recuerdos y vivencias; a la vez que también buscan nuevas experiencias siempre que sean lúdicas, divertidas y de sensación inmediata. En la actualidad, hay estrategias de marketing dirigidas específicamente al segmento *kidult* con el continuo lanzamiento de productos que antes se consideraban solo para niños y jóvenes. Por lo tanto, hay un refuerzo mediático permanente de estas pautas de consumo, que, obviamente, inciden también en pautas de comportamiento personal más profundo”(2016: 79).

Desde esta perspectiva, en la aspiración de liberar a sus hijos de un mandato autoritario, al que ellos mismos se habían enfrentado, sus padres no pudieron proponer modelos alternativos de maduración, que sus hijos pudieran seguir o a los cuales pudieran enfrentar. La configuración de una subjetividad *kidult*, tal como sostiene Benjamin R. Barber en *Consumed: how markets corrupt children, infantilize adults, and swallow citizens whole* (2008), revierte aquellos patrones que ordenaban el ingreso en la vida adulta: se privilegia el impulso antes que la deliberación, el sentimiento antes que la razón, la certeza antes que la incertidumbre, el dogmatismo antes que la duda, el juego antes que el trabajo, la imagen antes que la palabra o las ideas, el placer antes que la felicidad, la satisfacción inmediata antes que el bienestar duradero, el egoísmo antes que el altruismo, la privacidad, el narcisismo y la individualidad antes que lo público, la sociabilidad y lo comunitario, etc. (Barber, 2008). La configuración de una subjetividad *kidult*, de esta forma, se caracteriza por una inmadurez constitutiva que responde estratégicamente, por un lado, a la falta de condiciones materiales para asumir una transición etaria y, por otro lado, al requerimiento —siempre insatisfecho— de mandatos paternos y maternos precedentes. Refugiados en una dimensión lúdica, en el “día a día”, en la aspiración de participar de la oferta juvenil que propone el mercado y cultivar un consumo individual, propio, los *kidults* parecen ser otras de las emergencias del malestar actual de la cultura.

La emergencia de lo *kidult*, cada vez más, parece ser un rasgo asentado en el imaginario social español, en especial luego de los sucesivos procesos de crisis económica que han azotado a la península. En este sentido, el contramovimiento neoliberal producido una vez estallada la burbuja inmobiliaria, implicó el colapso de un sistema de creencias que separaría a los jóvenes de sus padres. Al nuevo “milagro español” con el cual se inició el siglo XXI, le continuó una recesión feroz que fue particularmente impiadosa con la población joven que estuvo condenada, en muchos casos, a la desocupación, la sobrecualificación, la precarización, las trayectorias emancipatorias fallidas, la migración laboral, etc. Entre la sobreexposición a un mercado globalizado y la escasez, cada vez más acuciante, de recursos con los que sostener estándares aceptables de vida, la población joven en España durante el siglo XXI comenzó a imaginar un futuro bajo la forma de una serie de contratos temporales, de alquileres compartidos, de carreras universitarias indefinidas, de procesos de gentrificación y de exigencias que interiorizan la explotación laboral. Es la propia Medel quien describe este panorama signado por la falta de seguridad:

No he vivido ninguna época en mi vida en la que haya podido decir que tenía una tranquilidad o una estabilidad económica. Nunca. No la conozco. Entiendo que hay gente que la tiene pero para mí es como un animal mitológico. Y lo preocupante es que estoy acostumbrada a esa autoexplotación y a estar siempre cansada. Pero no es algo personal, es todo mi círculo. Si hablo con amigos que trabajan en profesiones

creativas, la mayoría son autónomas discontinuas que están dándose de alta y de baja constantemente. Con una inseguridad constante (Medel, 2020).

Forma emergente de un malestar de la cultura, la consolidación de lo *kidult*, entonces, parece arrojar menos una designación de un grupo etario particular que una serie de rasgos insistentes, una suerte de clave de lectura que hace comprensible aquella dimensión infantilizada en los consumos actuales. En esta dirección, hablar de lo *kidult*, de una sensibilidad, estética, poética o, inclusive, de una política de lo *kidult*, responde a la necesidad de vislumbrar cuáles son las consecuencias (o más bien, las respuestas) de este proceso de crisis en el campo cultural. Es, por ello, además, que abordar la poesía de Elena Medel desde esta perspectiva implica, al menos de forma inicial, recortar una serie de rasgos que ponen en su centro este *ethos* infantil.

3. LA ESTÉTICA KIDULT Y LA ESCRITURA ADOLESCENTE

El primer libro de Elena Medel, *Mi primer bikini* (2002), fue publicado cuando la autora apenas tenía diecisiete años de edad. Este carácter precoz —y adolescente— de la autora ha favorecido una lectura del libro orientada, prioritariamente, sobre su carácter juvenil. Antonio Quesada, por ejemplo, considera este volumen como una “interesante exploración de la adolescencia” (Quesada, 2015, p. 1). En esta dirección también Laura Scarano propone que *Mi primer bikini* “nos ubica en un escenario juvenil, de la niña que se hace adolescente y estrena su primer traje de baño, a tono con la moda” (Scarano, 2021, p. 81). Miguel Salas Díaz, a su vez, en su reseña sobre el siguiente libro de Medel, *Tara* (2006) dice que aquel primero “era una obra de una adolescente de dieciséis años, precoz y sorprendente, descarada y segura de sí misma, pero de voz inmadura al fin y al cabo” (Díaz, 2007, p. 93). En cierta forma, estos acercamientos al primer libro de Medel no pueden dejar de establecer una conexión entre juventud —“adolescencia” e “inmadurez” — y su poesía. Ello se debe, en principio, como decíamos previamente, a que la propia Medel construye un espacio escriturario que se refugia en el espacio infantil, asimilando con inteligencia y oficio aquellas contradicciones de un discurso sometido a un devaneo etario, en el que los paisajes de la infancia son priorizados sobre los de la vida adulta. Por otra parte, el acceso al Premio de Andalucía a los dieciséis años y su aparición en el catálogo de la prestigiosa —y reciente— editorial DVD a los diecisiete, la habían convertido en una suerte de estrella prematura y *millennial*, “ídolo de una generación” (Lancho 2022) en el universo intenso y breve de la poesía española contemporánea. La escritura “joven”, “adolescente” e “inmadura” de Medel, en consecuencia, acabó instalando una dicción poética que colocaba en su centro una

dimensión vital; allí el cuerpo textual se solapaba con un relato autobiográfico, a veces, entendido como una construcción meramente ficcional y, otras, en abierto diálogo con su figura pública y privada.

A través de la metáfora del traje de baño, este libro entabla un puente comunicante entre escritura y maduración. Ese *primer bikini* se establece como una forma intersticial entre la corporalidad cambiante del adolescente y las exigencias, citas o formas ritualizadas del mercado que dominan los hitos transicionales. En este sentido, si bien resulta observable un universo vinculado con los consumos infantojuveniles, lo que acaba por capturar la escena es ese borroneado, esa indecisión o esa mirada regresiva respecto de los objetos de la infancia. Ello aparece claramente, por ejemplo, en el poema "Día de pesca" en el que la voz poética nos narra una historia infantil mediada por las formas de consumo: "Yo tenía nueve años y le pregunté si me quería/ Quiero una caña de pescar, respondió sin mirarme. / (...) / ahorré durante mucho tiempo para comprarle su caña de pescar" (29). Ese entrecruzamiento entre objeto de deseo y objeto de consumo se refuerza cuando, sobre el final del poema, irrumpe una voz localizada en un presente adolescente y el cuerpo femenino (sexualizado) acaba por instaurar una comunión entre ambos: "Han pasado algunos años. /Yo no quiero pompas de jabón ni cuadros escoceses; /Se derrama la melena femenina y plateada de Andrómeda./ Pero ahora / me he acordado de la historia de la caña de pescar,/no sé por qué, /creo que porque ahora /logro convertirme en tu anzuelo./ Al fin picas" (30). En esta línea, "*Bellum jeans*" vuelve a proponer esta conexión entre objeto de consumo y cuerpo femenino a partir de la exigencia de un cuerpo enfermizamente delgado por parte de las marcas de ropa:

Hoy, por fin, descubro que tengo buena suerte.

Que cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos
viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Que mi estómago ha aprendido del mito de Narciso
y ya silencia él sólo su grito desgarrado:
la desgracia de la hermosura ansío para mí.
Que mis dedos escarban y consiguen rescatar lo inútil,
o lo útil que yo sé — o creo — que no sirve.

Por merecer la más bella envoltura rezo cada noche.

*Por ser la vencedora en la batalla diaria de Zara:
la guerra de los pantalones vaqueros más estrechos,
de colores, con dibujos, los de marca, los más caros,
porque cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos*

viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Por liderar el ranking de los cuerpos más apetecibles,
más llamativos, por una cosa u otra, a la cabeza
de las sedas varoniles, los mentones perfectos,
el vello hermoso enmarcando sus labios. (23-24. Las cursivas son nuestras)

A diferencia de lo que podríamos llamar un consumo optimista en el que el consumidor elige libre y placenteramente dentro de una serie de opciones dadas por la oferta, las formas de relacionarse con el consumo en la poesía de Medel parecen reforzar una dimensión dominada por la exigencia, el mandato y, en cierta forma, por el goce. De esta forma, la aparición de una heroína enfermiza, que conecta cierta tradición romántica con los cada vez más actuales desórdenes alimenticios juveniles, instaura un espacio conflictivo en el que, por un lado, se consume para ser deseable y en el que, por otro lado, ese consumir implica, paradójicamente, consumir el propio cuerpo, volverse “envoltura”, desaparecer. En esta dirección, los desórdenes alimentarios, que surgen insistentemente en este libro, parecen funcionar como una somatización del consumo en el cuerpo del adolescente que debe tramitar el acceso a la sexualidad (no ya a la adultez) a través de los modelos y exigencias impuestos por un mercado seducido por la delgadez. Probar el primer bikini, en este sentido, se transforma en una gran alegoría que transparenta la separación entre la sexualidad y el mercado. Ante la amenaza y exigencia de un cuerpo deseable, objeto del deseo (y del consumo) del otro, la voz poética regresa a la infancia en busca de un espacio seguro que le permita sobrevivir. Sin embargo, ese espacio aparece contaminado, trastocado por una sexualidad tan incipiente como amenazante, y la voz poética debe recalibrar esos imaginarios a través de esta nueva dimensión somatizada del consumo. Ello aparece en el poema “*I Will survive*”, en el que la canción de Gloria Gaynor funciona como un fondo sonoro (*karaoke* de la resiliencia) para un universo de cuentos infantiles (Campanilla, los pitufos, las muñecas de trapos, la Bella durmiente, etc.), al mismo tiempo, lúdico y ominoso, en el que la voz poética busca, en vano, reconocerse:

creen que soy la Bella Durmiente,
y entonces quiebran el relato y me besan,
y son como cualquier beso que lo es para dormirse,
buenas noches pequeñas plásticas azules y blancas,
quién soy, ya no quiero responder, no sé quién soy,
y contradigo el cuento y mi sueño es más profundo,
y no quiero despertar, no quiero, sólo quiero más
besos azules, quién, besos blancos,
besos porque mi ego tambalea en el centro de mi estómago,
quién soy, besos redondos o cilíndricos,
no importa quién soy, quién soy realmente,



falo químico para mi sonrisa, quién soy ahora,
falo químico de colores para mi cabeza baja. (18-19)

La pregunta por la identidad (ese *ritornello* que repite durante todo el poema “quién soy”) y esa dimensión sexuada que se repliega en lo infantil, probablemente colaboren a comprender cómo funciona lo *kidult* que hemos desarrollado previamente. En este sentido, la adolescencia, entendida como una edad transicional entre la adultez y la niñez, le sirve a Medel para instalar una dimensión contradictoria en la que la subjetividad debe disputar con diversas narrativas simbólicas (la de la niñez, la del consumo juvenil, etc.), con las exigencias sociales y, principalmente, con una oferta abrumadora de mercado. Lo *kidult*, desde esta perspectiva, funciona como una modalidad regresiva, una vuelta a la infancia contaminada por la sexualidad adolescente⁴, y como una expresión de indefinición beligerante del sujeto que, obligado a leerse en términos de mercado, sólo puede formular la pregunta por la identidad sin llegar a responderla. El juego como motor asociativo del pensamiento, el tono irónico (inclusive, a veces, con una ironía difícil de capturar), la recuperación de lo *kitsch*, el verso libre frente al carácter cerrado, autoconclusivo, silogístico, de las formas tradicionales y, principalmente, la expresión de malestar, serán algunas de las claves de esta modalidad de lo *kidult* en su poesía.

4. EL DUELO DE LA INFANCIA Y LA OPCIÓN GENEALÓGICA EN *TARA*

*Tienes los ojos de su infancia. Yo conozco tus ojos
por los retratos de su dormitorio. Los mismos ojos de su infancia,
los de ahora respetan el luto de su vida
“Tú eres siempre joven/ eres una niña / tienes diez años”*

Elena Medel, *Tara*.

Tara (2006) vuelve a ofrecer una dimensión intersticial originada en el duelo por la muerte de su abuela, Josefa Santiago Sanz, en 2005. Entre el silencio de los muertos y las palabras de los vivos, la voz poética recupera la historia de las mujeres de su familia (de allí la referencia al espacio matriarcal de *Tara*, de la película *Lo que el viento se llevó*). Si la infancia, en el texto anterior, funcionaba como un espacio alterado, intrigante y por

4 Su escritura en efecto, desacopla la experiencia de lo infantil a partir del insumo de la sexualidad. Esta experiencia, la de la salida de la infancia, aparecerá nuevamente en un breve poemario titulado *Vacaciones* (2004) y encabezado por un epígrafe de France Gall que, una vez más, invita a leer el texto como una despedida de la infancia: “Mes premières vrais vacances/ moi je veux en profiter/ pour sortir de mon enfance/ par les portes d l’été”.

momentos ominoso, en este, por el contrario, aparece como una instancia memorística cuyo límite precisamente se encuentra dado por la certeza de la muerte:

Tengo diez años. Me gusta dibujar princesas guapas, montes bíblicos, árboles genealógicos. *Te gusta almacenar memoria histórica. Y las cosas que te cuentan de pequeña no las olvidas nunca.* (...)

De esta forma, el *ethos* infantil opone pasado y presente en una actividad, por momentos narrativa y por momentos descriptiva, de rememoración del ausente: “Me llamaré Vacía, en honor a mis muertos; miraré cómo retozan de acrílico las palmas de mis manos, sangrará mi lengua a disposición de mis muertos” (107). La sexualidad adolescente que antes tergiversaba los contratos de lectura de lo infantil, ahora se transforma en una mirada más reposada, más distante, involucrada con la labor de duelo e inscrita en un registro elegíaco. La pregunta sobre identidad, de esta forma, obliga a iniciar una actividad genealógica (“yo pertenezco a una raza de mujeres de corazones biodegradables”, escribirá en “Árbol genealógico” un) y a entablar un relato familiar que, desde la experiencia traumática de la muerte de la abuela, va dibujando los contornos de una filiación en la que la voz pueda insertarse. En esta sintonía, Laura Scarano apunta a la construcción de un relato matricial que la reconozca en su identidad como mujer:

Otra columna vertebral de su obra en la recreación del imaginario femenino es el rescate de la cadena genealógica (hijas, madres, abuelas, hermanas) y los contratos sociales, sus vínculos y desvíos (pareja, matrimonio, maternidad, amistades, etc.). Esta “historia de mujeres” supone reconstruir su intimidad a partir de series genealógicas y de una historia familiar y afectiva ligada a las mujeres. La performatividad en acción es una lucha por identificar y diferenciar su yo como género en el sentido amplio que ya hemos propuesto, replicando las convenciones sociales y elaborando nuevas auto(r)representaciones basadas en la experiencia privada. Desde aquí la adolescente pugna por la madurez y por adquirir una adultez diferenciada. (Scarano, 2021: 85)

La experiencia de la muerte traccionará una narrativa filiatoria que irá perfilando una variedad de vidas posibles: “mi vida se compone de varias extrañas personas que comparten mis problemas” (140). La estructura del libro, en esta dirección, registrará, en cada uno de sus apartados, una cuenta regresiva de siete vidas que abordarán el acceso a la madurez. Ese movimiento que acaba en el último poema, titulado bíblicamente con el versículo del Eclesiastés “Un corazón perverso ocasiona pesares, pero el hombre de experiencia le da su merecido”, muestra una progresión que va desde la noticia de la pérdida hasta la finalización del duelo: “el



corazón perverso”, escribirá en la última línea del poemario, “se ha calmado”. Ese proceso de duelo impondrá una separación entre un pasado infantil y un presente adulto que le permitirá reflexionar sobre su propia historia familiar. En cierto punto, la pérdida de la abuela — y el fin de la astucia redentora de comprenderse nieta— implicará, a su vez, otro duelo, el del fin de la infancia. Es, por esta razón, que la insistente recuperación del universo de lo infantil, en *Tara*, implica la construcción de un relato autobiográfico cuyo telón de fondo es ese doble duelo. Esa separación, en ocasiones, tomará la forma de una alegoría, como en el caso de “*Barrio Lejano*” (124), en el que la salida de la infancia es leída a partir del relato homónimo de Jiro Taniguchi, un manga que describe precisamente el regreso al barrio de la infancia por parte de un personaje enajenado por el mundo adulto. En otras ocasiones, la salida de la infancia implicará una inmersión en las aguas del recuerdo, como es el caso de “Pez” (99-100), en el que la memoria culinaria recupera un horizonte familiar, de prácticas, usos y objetos muchas veces invisibles, que con justicia poética Michel de Certeau supo llamar “la invención de lo cotidiano” (2000)⁵. De este modo, podríamos decir que si en *Mi primer bikini* la pregunta adolescente del “quién soy” apuntaba a una dimensión difusa (transitoria) de la identidad, por el contrario, en *Tara*, lo que se repite es la escenificación de una edad, los diez años:

Tengo diez años. Me gusta dibujar princesas guapas, montes bíblicos, árboles genealógicos. (102)

Descalza, de puntillas, vuelvo a tener diez años y a morirme por dentro de tanta soledad (110)

Tu eres siempre joven/ eres una niña/ tienes diez años (113)

Tengo diez años. Entonces bautizábamos estanterías, ignorando de lo que nos esperaba. (114)

Este reconocerse niña, que aparece como una suerte de eco en el poemario, instala una enunciación compleja en la que la memoria de la niñez recupera un espacio perdido, inaccesible para el adulto y, en consecuencia, para la propia voz poética. Es por ello que la nostalgia, propia de un proceso de duelo, será uno de los rasgos de

5 El libro de Michel de Certeau *La invención de lo cotidiano* aborda aquellas prácticas cotidianas que, por lo general, habían sido condenadas, por la interpretación sociológica, a la pasividad y el disciplinamiento. La gestión de las tareas diarias y las operaciones creativas de consumo acaban por instalar una zona en la que los sujetos entablan negociaciones y acaban produciendo prácticas significantes de segundo orden.

lo *kidult* en este volumen: el repliegue en lo infantil aparecerá, de este modo, como un enfrentamiento a aquellos mandatos que el sujeto poético debe aceptar para convertirse (o, al menos, aceptarse) en adulto. Es, por esta razón, que la imagen de sí misma siendo niña no se detiene en una dimensión fija, inmóvil, meramente elegíaca respecto de la abuela, sino que avanza, en un plano genealógico, hacia otros modelos de lo que implica madurar o, para ser más específico, ser mujer. La inadecuación, por ejemplo, de los niños a participar en un ritual mortuario que podemos leer en el poema “El funeral” (121) o el marcado enfrentamiento a la figura maternal en poemas como “Aquello en lo que te fijas cuando salimos por las noches”: “mi madre me enseñó que la mejor forma de pasar por la vida era renunciando a la propiedad particular” (110). La nostalgia *kidult* por la niñez funciona, entonces, como una indagación en torno de las prácticas que conforman su subjetividad (algo que podríamos definir como una historia familiar legada), y tracciona un movimiento regresivo que ve en la utopía de la niña pasada un refugio para una adultez en ciernes, tan amenazante como inminente. Es, además, el sitio en el que las demarcaciones entre lo femenino y lo masculino, tantas veces desarrolladas en su poesía, se retraen y pueden ser puestas bajo una lupa que las desnaturaliza.

5. *CHATTERTON* (2014): EL FRACASO COMO CONDICIÓN EMPÁTICA

Si el último poema de *Tara* daba a entender la finalización del duelo, el reconocimiento de la pérdida y, de alguna manera, el ingreso obligado en la vida adulta (“En esta tercera vida escribo poemas, duermo en hoteles, me embarco en relaciones sin futuro. Una persona normal, o eso dicen.”), *Chatterton* se iniciará con una problematización del espacio de la madurez: “Digo que / madurar era esto: que no pude negarme, (...), y juré chocar y el suelo lo juré. (...) / Pensé en mi edad y pensé en vosotros y pensé/ que nadie me avisó de madurar así, junto a la vida y el frío en el cajón/ de la fruta que se pudre” (170). En efecto, la línea principal que atraviesa a este libro es la certidumbre de una vida adulta que no puede definirse claramente, al menos no según los parámetros tradicionales que habían marcado a las generaciones precedentes. La vida en pareja, el trabajo, los modos de habitar la ciudad, los proyectos vitales y la configuración del hogar propio son algunas de las zonas conflictivas donde una voz poética, abiertamente *kidult*, reconocerá su inadecuación. De este modo, la elección de *Chatterton* apunta, menos a la obra del poeta romántico de Bristol, Thomas Chatterton (1752–1770), que a su condición mitológica. El título del libro, de este modo, entabla —quizá hiperbólicamente— un paralelismo entre la vida del poeta que se muda a Londres y muere de hambre —o, para ser más exactos, se suicida para evitarla— a los diecisiete años, y la mudanza de la poeta a Madrid y su propio y conflictivo proceso



de emancipación del núcleo familiar en Córdoba. Así lo explica, en una entrevista que le hace a la autora, Javier Rodríguez Marcos:

Y de eso trataba su último poemario, *Chatterton* (2014). Tardó ocho años en terminarlo. ¿Por qué? Elena Medel utiliza mucho el adjetivo épico como sinónimo amable de desastroso, y su respuesta es que aquellos fueron “años épicos”. El 27 de diciembre de 2011, mientras Ana Botella tomaba posesión como alcaldesa de Madrid en la tele de una cafetería, ella esperaba en la estación de Méndez Álvaro para volverse a Córdoba. “En tres meses viví el derrumbe: me separé de mi pareja y perdí todos los trabajos”, cuenta. “Cada semana me llamaba alguien para cancelar una colaboración. Pasé de tener un sueldo corriente —1.200 euros— a ganar cero. El supermés. Luego vuelves a casa de tus padres y estás de prestado, intentas construir una vida y no puedes. Vivía en un simulacro”. (2020)

En uno de los picos más exacerbados de la crisis española, la propia Medel será, entonces, uno de los tantos *boomerang kids* (Gentile, 2010) españoles que sufren de procesos emancipatorios fallidos: “el poema se prende entre una casa y otra/ y entre una casa y otra, de esta manera, / se empieza otra vez. // Bienvenida, pródiga” (Medel: 181). Este contexto que invitará al jurado del Premio Loewe —Caballero Bonald, Francisco Brines o Soledad Puértolas— a hablar de un libro “generacional” (Morales, 2014), es el que precisamente explicará la irrupción de lo *kidult* como fenómeno reconocible en la sociedad española. En este sentido, se puede comprender la respuesta a este adjetivo (el de “generacional”) que da la propia autora:

Nos habían dicho que íbamos a ser una generación con toda la vida resuelta, exitosos, los mejor preparados de la historia... Y sin embargo nos estamos encontrando con precariedad laboral, social, emocional. No sé si es un libro generacional. Es un libro sobre el fracaso. (Morales, 2014)

La idea de “fracaso” instaura un horizonte de negación o desrealización de la vida adulta que es percibido como el incumplimiento de una promesa. En “Canción de los adultos con responsabilidades” ello aparece a partir de una fórmula primitiva que pone en el centro, la asunción de la adultez: “Ahora descubres aquello que narraban las leyendas: a nuestra edad/ con nuestras obligaciones caminamos por el río para asumir/ las escrituras. Honrabas sin saberlo los rituales de una generación/ tras otras generaciones” (189). En clave tribal, se sopesa un futuro posible (“te comerás el mundo, bostezarás, te desperezarías:/alguien limpiaba para ti la piel hermosa del pescado”)

con un presente incierto (“En el fondo habláis de mí, / habláis de mí, de lo que poseíamos: ¿es préstamo o herencia?”). De esta forma, el desgajamiento, ambigüedad y yuxtaposición del tiempo que caracteriza a la subjetividad *kidult* aparecerá, en *Chatterton*, bajo la forma de un pesimismo orientado hacia el presente y, por lo tanto, hacia el futuro. Ese repliegue depresivo⁶, por un lado, instaurará una percepción de la vida adulta como simulacro y, por otro lado, habilitará un espacio compartido en el que el poema, al señalar el “fracaso”, adquirirá una dimensión performativa⁷. Es por ello que el relato autobiográfico que habíamos señalado previamente en su escritura, aquí aparece fuertemente problematizado:

Mentí durante diecisiete años. Mentí después
en todos mis poemas. He mentido durante los diez
años siguientes. Acércate, soy
como tú. Escucha cómo late mi corazón
perverso: mudanzas en platitos
de papilla de mamá. Aliméntame,
compréndeme, yo vestía unas ropas que nunca fueron mías,
yo escribía en un idioma ajeno, pequeña, tonta,
qué mal memoricé: con mis poemas levanté un imperio.
Pero todo acabó. ¿Quién soy ahora? (193)

La desrealización del proyecto vital afecta las condiciones de su propia imagen autoral que comienza a postular un pasado falso o, al menos ilusorio (“Mentí después/ en todos mis poemas” [193]). A su vez, la recuperación del tópico del “corazón perverso” que había dado cierre a *Tara*, en un gesto de aceptación de la experiencia vital y el acceso a la adultez, implica un retorno a esa dimensión problemática cifrada en ese espacio intersticial del duelo y la salida de la infancia. Esta relación problemática con la escritura se verificará en ciertas escenas en las que Medel o bien escribe en condiciones precarias (“He corregido este poema / cuando nada sobre lo que hablaba/ existía ya. He corregido este poema/ en autobuses baratos” [185-186]) o bien se niega

6 Mark Fisher en su estudio sobre el *Realismo capitalista* instaura un paralelismo entre el cuadro depresivo y el “realismo”, entendido menos como una posibilidad estética que como una dimensión proyectiva: “En la profundidad de la enfermedad, el depresivo no reconoce su melancolía como anormal o patológica: la seguridad de que toda acción es inútil y de que detrás de la apariencia de la virtud solo hay venalidad golpea a quienes sufren de depresión como una verdad que ellos han descubierto, pero que los otros están demasiado engatados como para reconocer. Existe una clara relación entre el «realismo» aparente del depresivo, con sus expectativas tremendamente bajas, y el realismo capitalista”(Fisher, 2020, p. 130).

7 Esa dimensión performativa no solo consiste en la generación de un pacto de lectura novedoso, democratizado con el lector que se reconoce en ese malestar, sino además implica la resignificación de la noción de fracaso. De esta forma, si la lógica neoliberal había propugnado el relato del éxito individual y la retirada progresiva de formas colectivas, el reconocimiento y la adopción del fracaso implica, en su reformulación, la apertura de un espacio solidario, compartido y no ya marginal en el que los individuos puedan congregarse.



a hacerlo (“Cuando me preguntan si escribo, respondo que ya no” [149]). La escritura, por lo tanto, acaba por denunciar la imposibilidad de desplegar un relato vital que no pueda ser entendido como el de un fracaso. Sin embargo, lejos de restringirse a una mera condición individual, este reconocimiento del fracaso establecerá una dimensión amplia que le permitirá establecer una mirada empática que la hermane con otros recorridos emancipatorios fallidos:

Oh pollo deconstruido, oh pan de Latinoamérica
Oh almuerzo y microondas, manás de los autónomos,
Himno de los estómagos vacíos; ahora pienso
En nuestras digestiones. (184)

En el reverso de la lógica neoliberal del triunfo del individuo, por lo tanto, el señalamiento del fracaso instala un espacio compartido que desafía la creciente atomización del cuerpo social. Así lo podemos observar en el poema “A Virginia, madre de dos hijos, compañera de primaria de la autora” (199-201), donde un encuentro en un autobús de la periferia instala una reflexión acerca de paso del tiempo:

Cristal del autobús junto a Virginia, espejito de ambas,
tus uñas rojas comidas al fregar los platos, una gota de laca roja en tu dedo anular,
oh Virginia, oh rubia e inocente,
yo he pensado en nosotras,

bang

yo he pensado en nosotras.

No sé si sabes a lo que me refiero.

Te estoy hablando del fracaso. (201)

Reflejadas por el mismo espejo, en una toma casi cinematográfica, los proyectos vitales de las dos compañeras de la primaria aparecen unidos por un mismo malestar. Esta escena que cruza dos proyectos de maternidades posibles acaba por instaurar una suerte de comunidad caracterizada por esa dimensión *kidult* que hemos estado desarrollando. El señalamiento del fracaso ya no será entendido como una condición

romántica asociada a un individuo particular, como sucede en el caso del mito del poeta Chatterton; por el contrario, será el primer acercamiento a un horizonte experiencial, compartido y empático, en el que Medel logrará reconocer un espacio generacional amplio, cuyo signo común es el malestar.

6. CODA FINAL

Lo *kidult* es una emergencia que puede servir, como observamos en este trabajo, para comprender cómo es percibido el paso del tiempo por una poeta criada y crecida en el contexto del siglo XXI. Su obra, obviamente, es mucho más amplia que los usos que hicimos en este trabajo de la mencionada noción, que no quiere ser una mera etiqueta sino, muy por el contrario, uno de los rasgos definitorios de una promoción poética para la cual el consumo y la poesía son universos compatibles, imposibles de comprender el uno sin el otro. Este recorrido a partir de la emergencia de lo *kidult* en la obra de Elena Medel ha intentado fortalecer una comprensión más acabada de lo que, en trabajos previos, ha sido comprendido como un mero uso del mundo infantil o juvenil. Por el contrario, tal como hemos sostenido en este artículo, la gran novedad que trae su obra es poner en su centro la preocupación por la madurez y el paso del tiempo en una sociedad afectada por una corriente infantilizadora que distorsiona los procesos e indicadores del ingreso en la vida adulta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barber, Benjamin R. (2008). *Consumed: How markets corrupt children, infantilize adults, and swallow citizens whole*. Nueva York y Londres: WW Norton & Company.
- Bernardini, Jacopo (2014). "The Infantilization of the Postmodern Adult and the Figure of Kidult". *Postmodern Openings/Deschideri Postmoderne*, 5(2), pp. 39-55.
- Callicó Cantalejo, Gloria y Celma Sanz, Jordi (2016). "El nuevo fetichismo del Internet de las cosas en la sociedad *kidult*". *Aloma: Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport*, 34(2), pp. 77-86.
- de Certeau, Michel. (2000) *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cross, G. S. (2010). *Men to boys: The making of modern immaturity*. Columbia: Columbia University Press.



- Fisher, M. (2020). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Gentile, Alessandro (2010). “De vuelta al nido en tiempos de crisis. Los boomerang kids españoles”. *Revista de estudios de juventud*, 90(10), pp.181-203.
- Medel, Elena (2015). *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*. Madrid: Visor Libros.
- Medel, Elena (21 de octubre 2020). “Elena Medel: ‘Estoy acostumbrada a la autoexplotación y el cansancio, pero no solo soy yo, es todo mi círculo’”, entrevistada por F. Miró. *El diario*. Recuperado de https://www.eldiario.es/cultura/libros/elena-medel-acostumbrada-autoexplotacion-cansancio-no-circulo_1_6303796.html [Fecha de consulta: 10/08/2022]
- Morales, C. (2014, abril 16). Del fracaso y sus versos de luz. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395165469_719958.html [Fecha de consulta: 10/08/2022]
- Rodríguez Marcos, J. (2020, octubre 2). Elena Medel: “¿Qué quieren los jóvenes? Llegar a fin de mes”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2020/10/02/babelia/1601657509_960131.html [Fecha de consulta: 10/08/2022]
- Scarano, Laura (2021). “Elena Medel: ‘Hablo el idioma de las mujeres que me fueron’”. *Revista Caracol*, 21, pp. 74-99.