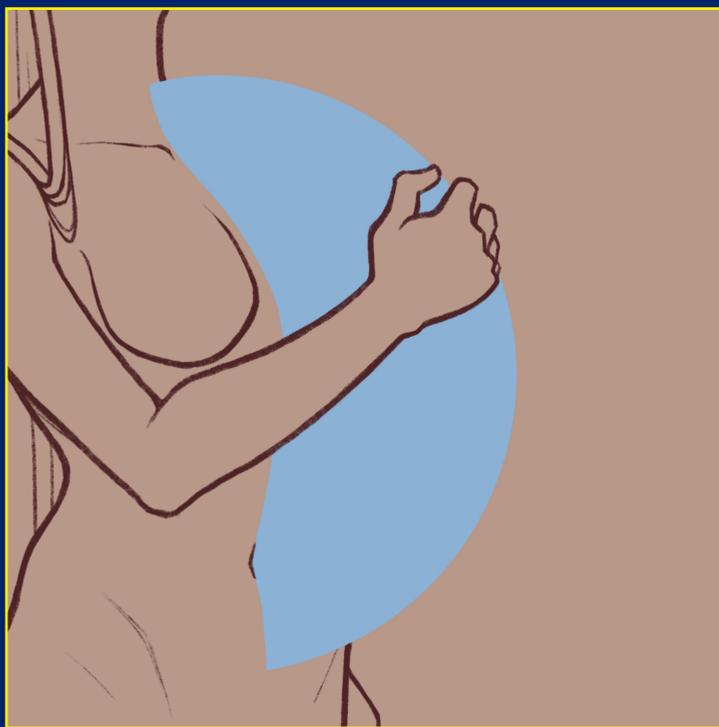


SOFÍA BERNARDO MÉNDEZ,
MARÍA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ,
PILAR ARANTEGUI GALLARDO (Eds.)

VOCES ECLIPSADAS: UNA MIRADA HACIA LAS NUEVAS POÉTICAS CORPORALES



AQUILAFUENTE
A


Ediciones Universidad
Salamanca

VOCES ECLIPSADAS:
UNA MIRADA HACIA LAS NUEVAS
POÉTICAS CORPORALES

COMITÉ CIENTÍFICO

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ (UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

MIRIAM BORHAM PUYAL (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

JUAN ALBERTO CONDE ALDANA (UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ UTADEO)

LILIA DEL CARMEN GRANILLO VÁZQUEZ (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO)

DANIEL ESCANDELL MONTIEL (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

MARÍA JESÚS FRAMIÑÁN DE MIGUEL (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

CARMEN GALÁN RODRÍGUEZ (UNIVERSIDAD DE CÁCERES)

REBECA HERNÁNDEZ ALONSO (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

MARÍA ISABEL TORO PASCUA (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

PATRICIA ÚBEDA SÁNCHEZ (UNIVERSIDAD DE ALMERÍA)

JAVIER SAN JOSÉ LERA (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

JAVIER SANTIAGO DE GUERVÓS (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

LAURA SCARANO (UNIVERSIDAD NACIONAL DEL MAR DE LA PLATA)

SOFÍA BERNARDO MÉNDEZ,
MARÍA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ,
PILAR ARANTEGUI GALLARDO (Eds.)

VOCES ECLIPSADAS:
UNA MIRADA HACIA LAS NUEVAS
POÉTICAS CORPORALES



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 357

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

La publicación de esta obra ha sido posible gracias a la colaboración del grupo de investigación
Escritoras y personajes femeninos en la literatura de la Universidad de Salamanca

Motivo de cubierta: Alejandro Arantegui Gallardo

1ª edición: diciembre, 2023

ISBN: 978-84-1311-886-4 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0357>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Maquetación y realización:
Cícero, S.L.U.
Tel.: +34 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

-  Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
-  NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
-  SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es>

Índice

INTRODUCCIÓN	
SOFÍA BERNARDO MÉNDEZ.....	9
<i>Dolerse con Daniel: un doble oficio de la pérdida</i>	
CELIA CARRASCO GIL.....	11
<i>Entre la sangre y la nube: ideas en torno a una poética del cuerpo</i>	
LAURA RODRÍGUEZ DÍAZ.....	25
<i>Análisis comparativo del tratamiento de la corporalidad en los poemarios San Lázaro, de Laura Rodríguez y Contra el verano de Rocío Simón</i>	
GONZALO JIMÉNEZ VARAS	35
<i>Alucinar la transparencia. Atención y pensamiento en la imaginación poética</i>	
MARÍA ELENA HIGUERUELO ILLANA	47
<i>La poética del hueco en El agua y la sed de María Elena Higuieruelo</i>	
VICTOR SIMÓN RUÍZ	59
<i>La espiritualidad material en Fina García Marruz</i>	
DANIELA SÁNCHEZ VÁZQUEZ	73
<i>Erotismo y religión en la producción de Ana Rosetti, Almudena Guzmán y Josefa Parra</i>	
MICAELA MOYA.....	87
<i>Poéticas de la materialidad afectada. Desear la casa (2021) de Rodrigo García Marina</i>	
HELENA PAGÁN MARÍN	101
<i>Archivando poéticas corporales: cuerpos atravesados por raza y género en Concentrate de Courtney Faye Taylor.</i>	
CARLA ABELLA RODRÍGUEZ	115

INTRODUCCIÓN

SOFÍA BERNARDO MÉNDEZ
Universidad de Salamanca

CONTINUANDO LAS INVESTIGACIONES ya publicadas en el libro *Voces eclipsadas: expresiones disidentes y escrituras propias en los márgenes de la feminidad*, editado por Dyckinson en 2022, en este volumen se retoma la línea temática de discusión de los estudios de género en España. A lo largo de esta obra contamos con la presencia de voces femeninas recuperadas y esenciales en el panorama poético contemporáneo. Estas voces pondrán de relieve las problemáticas sociales sin desdeñar la materialidad de los cuerpos que nos forman y nos vinculan a la otredad. A diferencia del volumen anterior, en esta ocasión hemos contado con autoras jóvenes fundamentales en el panorama actual literario, como la de María Elena Higuieruelo o Laura Rodríguez Díaz.

La temática general de este volumen no pretende desligarse de los cuerpos, aunque la forma de mirarlos cope distintos ángulos, véase el cuerpo como vehículo para registrar una memoria amorosa, como historial clínico o como registro de vida. De este modo, cuando se habla de corporalidad se habla de un lugar en el que situarse. En una palabra, estamos porque hay un cuerpo, es decir, para las voces poéticas existimos en tanto somos o tenemos materia. Se vive bajo esta premisa. La carnalidad se convierte así en un modo de ver con el que interpretar el mundo, una forma de elegir nombrar en la que el lenguaje adquiere un papel primordial.

Gracias a esta premisa han logrado releerse voces como las de Courtney Faye Taylor, Ángela Segovia, Ana Rosetti, Almudena Guzmán, Josefa Parra, Fina García Marruz, Rodrigo García Marina, Luna Miguel, Rocío Simón, Chantal Maillard y Piedad Bonett. Todas ellas tratan de encontrar un sentido con el que sustraer la angustia o la ausencia de algo, una forma de abrazar que permita encarar, quizá a veces encarnar, para una mayor lucidez.

Por otro lado, las comparaciones temáticas entre autoras como María Elena Higuieruelo o Laura Rodríguez han contribuido a abordar el tema desde una perspec-

tiva poética y ensayística personal. Así, mientras con María Elena se toma conciencia de los juegos de luz y claroscuros que nos sacan y nos llevan de la vulnerabilidad a la búsqueda de una identidad personal, que siempre será temporal; con Laura asistimos a la desintegración del binomio doler/dolerse. Las heridas, como fracturas jamás fetichizadas, operan en torno al diálogo desarticulándolo hasta llegar al silencio casi de un modo altazoriano. La dolencia de los cuerpos y la vulnerabilidad se pone en evidencia para constatar una única realidad: lo que más nos asemeja es la fragilidad y esta fragilidad necesariamente nos atraviesa de manera física. Por otro lado, si se habla de solidez es porque cuanto más pese un cuerpo, más profunda será la huella que deje en la tierra. La escritura de estas voces se convierte así en hueso o cascarón de algo más profundo que se está diciendo debajo y que, a veces, por incompleto, nos deja heridos. El tejido fundacional que es el propio cuerpo se convierte de este modo en una contraposición entre ese eros y ese thanatos que inevitablemente nos habita y nos va hundiendo en el lodo.

En la superficie de las manos que estas obras van recorriendo de un modo cartográfico, el gusto por algo que sea líquido nos devuelve las imágenes de la carne como un cuenco del que beber, aunque el agua se escape a veces entre los dedos. De este modo, todo aquello que no pueda ser contenido será motivo de fascinación, admiración y/o deseo.

Parece lógico decir, entonces, que todas estas poéticas sí tienen una misma columna vertebral: la necesidad de reivindicar la memoria como una exigencia para que cualquier tipo de identidad pueda llegar a darse. El tiempo no se soterra. Los componentes biológicos atraviesan naturaleza, sangre, herencias, hijos, religión, enfermedad, relaciones amorosas y de amistad, soledad y acompañamiento, entre otros, para destacar la construcción, mediante palabras, de un silencio que logre llegar a tocar.

DOLERSE CON DANIEL:
UN DOBLE OFICIO DE LA PÉRDIDA
Grieving with Daniel: a double office of loss

CELIA CARRASCO GIL
Western University

RESUMEN

En este artículo analizo *Daniel. Voces en duelo*, de Chantal Maillard y Piedad Bonnett, desde la poética de los afectos. El dolor es la emoción creadora que mueve la escritura de un *páthos*, una fábula y unos caracteres propios de la *Poética* aristotélica. En la *elocutio*, distintas herramientas logofágicas cifran la inefabilidad en el *óstrakon leucós* o *mélas* del hueco, la suspensión de sentido del *incisus* y la *catena graphica* como retrotracción al balbuceo. El verbo *partir* es marcha del hijo y fragmentación del texto. Se completa con un imaginario perforante y vertical que existe por primera vez en el poema.

Palabras clave: Chantal Maillard; Piedad Bonnett; logofagia; afectos; duelo.

ABSTRACT

In this article I analyze *Daniel. Voces en duelo*, by Chantal Maillard and Piedad Bonnett, from the poetics of affect. Pain is the creative emotion that moves the writing of a *páthos*, a fable and characters typical of the Aristotelian *Poetics*. In the *elocutio*, different logophagic figures encrypt the ineffability in the *óstrakon leucós* or *mélas* of the hollow, the suspension of sense of the *incisus* and the *catena graphica* as a retrotraction to babbling. The verb *partir* shows the loss of the child and the fragmentation of the text. It is completed with a perforating and vertical imaginary that only exists in these poems.

Keywords: Chantal Maillard; Piedad Bonnett; logophagy; affects; mourning.

1. INTRODUCCIÓN

MI INTENCIÓN EN ESTE ARTÍCULO es analizar la retórica y poética de los afectos en el libro *Daniel. Voces en duelo* (2020), de Chantal Maillard y Piedad Bonnett. En este poemario, que trabaja la idea del *dolerse* como una poética del duelo, encontramos una creación dialógica y ritual entre dos voces que verbalizan un mismo *páthos* y llevan a cabo distintas aproximaciones al uso del verso y el espacio tanto desde su tematología como desde su asfixia formal, al trabajar desde «este Oficio» (Maillard y Bonnett, 2020: 12) performativo y textual, poético y funerario al mismo tiempo. Cabe destacar, antes de nada, cómo Maillard y Bonnett reconocieron el germen de esta obra común desde una misma emoción creadora, el dolor, que encontraron en el comparatismo de sus mutuas palabras previas. Se dio en sus textos poéticos lo que Maillard denomina resonancias que «se disfrazan de coincidencia» (Maillard y Bonnett, 2020: 12), como dos hilos poéticos que supieron confluír y comenzar a tejer dos obras paralelas entre la gran maraña de las letras. Nos situamos, por lo tanto, ante un reconocimiento en la palabra que en gran medida recuerda al inicio de la relación literaria que mantuvieron también José Ángel Valente y Edmond Jabès, a raíz de una confluencia textual que Valente (2004: 90) refiere como una particular «influencia *à rebours*», invertida, una «influencia hacia atrás, hacia la fuente o el origen». Dicha influencia invertida es también el germen del poemario *Daniel. Voces en duelo*, construido a partir de un reconocimiento en la palabra que evoca la imagen faulkneriana del «polen de ideas» que Darío Villanueva (1991: 9) ha empleado para reflejar las confluencias no genéticas entre distintos textos literarios.

En este libro, por lo tanto, nos situamos ante dos voces que, por esos hilos que la literatura tan bien sabe tejer, confluyeron ya en la primera entrega verbal, la de *Daniel*, el nombre de sus respectivos hijos, *hijos-caracteres* de esta obra, que también coincidirían años más tarde en el *páthos* de este poemario, el acto del suicidio, ese instante fenomenológico que el poema convierte en acontecimiento por medio de la observación y el pensamiento con *phantásmata*, esto es, a través de un imaginario vertical y perforante capaz de dar cuenta de esta caída, de este vuelo invertido hacia el abismo.

Ambas poetisas avanzan desde el dolor inicial hacia el homenaje y la memoria desde una poética del duelo que pretende desestigmatizar el tabú del suicidio y compartirlo con el público o el lector al darle voz, nombre y cuerpo en el texto. Además, advertimos el trabajo de las autoras por pasar de la «memoria lírica» (Henriques Britto, 2000: 124) a un ritual colectivo, ya que ambas articularon en Málaga una *performance* como clausura del Festival de Poesía Irreconciliables 2018. Concibieron dicho acto poético compartido a partir de un hilo conductor muy trabajado en torno a temas, motivos y símbolos paralelos, como la pérdida, el vuelo

invertido y la ventana, y fue esta una *performance* en la que la palabra de Maillard y Bonnett pudo proyectarse desde la mismidad hasta la otredad en un Oficio poético y funerario público que dio cuenta del carácter ritual y el poder catártico de la palabra ante la comunidad que se congregó a recibirla o que hoy sigue leyéndola en *Daniel. Voces en duelo*, el soporte material gráfico que permite recuperar aquel acto a través del tiempo. En este libro, la proyección de la memoria lírica aparece enunciada ya en el prólogo de Maillard al libro, titulado «convocatoria», donde la autora se refiere al «antiguo poder de invocación y convocación del poema: invocar la voz que nos rescata en el más adentro y convocar la voz que nos une entre todos», ya que «proyectados, la pena es menos pena, el dolor menos propio» (Maillard y Bonnett, 2020: 11-12). Así, pese a que la obra parta de un instante biográfico íntimo de Maillard y Bonnett y lleve como título el nombre de sus hijos, el paso del dolor al duelo que advertimos en esta obra es un proceso propio de los valores que sostienen la percepción cultural en torno al tema de la muerte. Como apunta Brenkman (2022: 393): «Atmosphere places mood on a collective rather than individual plane. It suggests a period feeling or collective state-of-mind». De hecho, dada la importancia que en el libro se concede al *com-padecer* que implica la proyección escénica de unos textos como estos, considero relevante llevar a cabo un análisis del camino que las autoras recorren desde el dolor individual hasta el duelo compartido por medio de su particular retórica y poética de los afectos.

2. METODOLOGÍA

En lo relativo a la metodología, mi intención es analizar la retórica y la poética de los afectos de este libro desde la equiprimordialidad que Heidegger concede al lenguaje, la emoción y el pensamiento, al sostener que «Speech is the audible expression and communication of human feelings. These feelings are accompanied by thoughts» (Heidegger, 1971: 190). Mi aspiración, por lo tanto, es la de situarme en el punto medio que se abre entre el giro lingüístico y el afectivo, para tratar de advertir cómo «mooded understanding reaches toward articulation because language is equiprimordially there with state-of-mind and understanding» (Brenkman, 2020: 6). Dada esta nivelación entre tres elementos que se afectan entre ellos, mi intención es trabajar el dolor como emoción creadora desde la teoría de los afectos y analizar, acto seguido, su vinculación con el discurso poético, por medio de nociones propias de la *Poética* aristotélica, ya que los poemas de las autoras no solo comparten el *páthos* fundacional de esta obra, sino también la fábula y los caracteres. Además, todo se ve reforzado por una particular *elocutio* doliente que, en ese «lenguaje sazonado» (Aristóteles, 1974: 145) propio de la literatura, hace uso de herramientas logofágicas que tratan de encarar el trágico vacío al situarse justo en el alféizar de la boca, el borde del abismo o el corte de los versos. Y por último,

me interesará también señalar el pensamiento mediante *phantásmata* que evoca la conciencia abisal del dolor en *Daniel. Voces en duelo*, un libro que, al tiempo que es soporte de memoria, actúa también como tránsito entre la mismidad y la otredad, rito iniciático para quien pasa del dolor al duelo.

3. DOLERSE: UNA POÉTICA DEL DUELO

Al aproximarnos a este libro desde la teoría de los afectos y plantearnos qué lugar es el que ocupa la emoción en esta obra —esto es, si está presente en el texto, los lectores o las autoras—, podemos referirnos al dolor como una emoción creadora, en el sentido etimológico del *movere* latino, que por lo tanto mueve a Maillard y Bonnett a escribir desde la memoria episódica de un instante doloroso que ambas recuerdan pero cuya emoción no tiene por qué estar presente en los lectores ni en el público, ya que tampoco se tematiza en los poemas. De hecho, el dolor tan solo aparece de forma explícita en cuatro textos y, mientras que en la primera ocasión (Maillard y Bonnett, 2020: 29), Bonnett muestra dicha emoción como una conciencia de la caída y, en otra (Maillard y Bonnett, 2020: 56), Maillard la concibe como una irradiación perpetua en la espalda de quien la siente —que refleja, como vemos en su obra *La mujer de pie*, la imposibilidad de reposo que implica para esta autora la presencia del dolor—, en las otras dos (Maillard y Bonnett, 2020: 58 y 42-43) advertimos el dolor concebido como un alimento de la escritura, como algo que nutre la *imaginación creadora* (Bachelard *dixit*) y sirve para mantener viva la existencia de alguien ya intangible por medio de la palabra, la imagen y el recuerdo. Podemos verlo en el siguiente poema de Piedad Bonnett:

Pido al dolor que persevere.
Que no se rinda al tiempo, que se incruste
como una larva eterna en mi costado

para que de su mano cada día
con tus ojos intactos resucites,
con tu luz y tu pena resucites
dentro de mí.

Para que no te mueras doblemente
pido al dolor que sea mi alimento,
el aire de mi llama, de la lumbre

donde vengas a diario a consolarte
de los fríos paisajes de la muerte (Maillard y Bonnett, 2020: 58).

Por su parte, Maillard, que sabe que todo dolor nace o de la carencia o del impulso del hambre como una violencia natural de la existencia, emplea también la metáfora nutritiva al escribir: «Digo dolor para nombrarlo, exorcizarlo, y en el nombre me digo para exorcizar el *mí* [...]. Dolor, ni tan siquiera –palabra sin sentido [...] Sigo alimentándome tan sólo para poder decir el exceso» (Maillard y Bonnett, 2020: 42-43). Y es que, al fin y al cabo, el dolor, pese a la incompreensión que ante él manifiesta el yo lírico, es esa emoción creadora capaz de nutrir de *phantásmata* a una escritura encaminada a purgar las afecciones en el proceso catártico del duelo, ese padecer con el otro y comprender su *páthos* a través del ritual que inaugura el verso.

De hecho, si abordamos la cuestión de la diferencia entre las experiencias vividas, los sentimientos y pensamientos y lo expuesto en la obra de arte, podemos tomar como punto de partida las consideraciones de Sussane K. Langer, que en *Feeling and Form* sostiene que las obras expresan la emoción «in a symbolic and not a symptomatic way» (Langer, 1953: 394), de manera que el artista tiende a expresar «his imagination of feelings rather than his own emotional state» (Langer, 1953: 28). Estas palabras bien nos pueden servir para sostener cómo Maillard y Bonnett, mediante esa forma de expresión simbólica que es la literatura, no reflejan en este libro su dolor sintomático sino que parten de una emoción creadora para dar cuenta del imaginario que esta les alienta.

4. EL RITUAL CATÁRTICO DESDE LA POÉTICA ARISTOTÉLICA

Sucede que, como ya nos anuncian las autoras desde el título del libro, no es este un poemario de dolor sino de duelo. En este paso de la emoción creadora al duelo cobra gran relevancia el elemento performativo ya apuntado porque es ese *poner en escena* lo que permite proyectar la memoria lírica en ese ritual catártico que se vive en comunidad y en el que «el efecto de “comunicación diferida”, definitorio de todo monumento, se produce [...] mediante el empleo de un lenguaje casi ritual [...] procedente de una tradición compartida» (Zumthor, 2018: 67). Este rito que va a permitir la purgación de las afecciones guarda mucha relación con algunas de las ideas estructurales y funcionales sobre la tragedia que Aristóteles enunció en esa obra esotérica que es su *Poética*. Pese a que el elemento que mueva a la *poiesis* sea el dolor como emoción creadora que nace de la memoria episódica de ese «último instante» que para Bonnett queda «grabado para siempre» (Maillard y Bonnett, 2020: 21) y que evoca el suicidio del hijo en ambas autoras, en este libro no asistimos a una transposición meramente histórica de este episodio vital, sino que las poetas optan por guardar distancia con ese instante para evocarlo como observadoras y acercarse a él como si fuera un acontecimiento nuevo, en el que atienden también a la expresión de las cosas como podrían haber sucedido en esos «hilos del tal

vez» (Maillard y Bonnett, 2020: 39) que Bonnett enuncia y que quizás no vieron. Esta salida hacia la observación la vemos en otros versos de la autora, como «Yo me miro mirar // y mi adentro es mi afuera en esta cárcel / en la que siempre estoy detrás de mí» (Maillard y Bonnett, 2020: 31). Y la conciencia del apartamiento de la historia y la indagación en otro espacio de posibilidades la advertimos en versos de Bonnett como «No preguntes / por la historia real: / nunca ha tenido voz el dios que la conoce» (Maillard y Bonnett, 2020: 35) o como «¿Quién vio lo que no vi, / lo que tan sólo / a mí me pertenece?» (Maillard y Bonnett, 2020: 21).

Así, pese a anclarse en un suceso claramente biográfico, las autoras se apartan del instante del dolor para abrir mundos ficcionales o posibles que, desde la distancia, permitan observar lo recordado como algo nuevo y orientar el duelo hacia la catarsis, ya que la compasión por el dolor creador de la madre y el temor hacia la pérdida, la caída, el vacío y la muerte provocan al lector-espectador la purgación de sus afecciones en un beneficio o preventivo o curativo, al igual que ocurre en las poetas que abandonan el dolor para ir cerrando sus heridas a través del duelo.

Vemos, además, la peripecia, el paso de la felicidad a la desdicha, y resulta muy palpable la *hamartía* en esa sensación de demora fatal que encontramos en versos de Maillard como: «Tarde. Llegar / tarde. / Cuando han entornado los párpados» (Maillard y Bonnett, 2020: 25). También advertimos la reserva tras la *anagnórisis*, tras ese conocimiento de la pérdida del hijo, como cuando Bonnett escribe: «Esta incredulidad: un pez que salta y ya no encuentra el agua» (Maillard y Bonnett, 2020: 28). Pero, además, toda la obra se vertebra siguiendo las partes internas verbales de la tragedia aristotélica, esto es, la fábula de cómo los dos hijos se precipitan hacia el vacío, las madres que pierden a sus hijos y los hijos que se quitan la vida como caracteres, la *elocutio* que advertimos en ese lenguaje sazonado aristotélico propio de la literatura —en este caso entrecortado, muy próximo a la imposibilidad de decir y a la asfixia— y el pensamiento, aquello que se transmite de fondo, que se piensa por medio de la imagen en estos poemas.

5. LA *ELOCUTIO*: EL USO DEL VERSO Y DEL ESPACIO

Si nos centramos en la *elocutio* y, por lo tanto, en la retórica afectiva de este libro, podemos sostener que no radica en el *qué* sino en el *cómo* de los tropos del dolor, que muestran cómo esta emoción va acompañada de una situación inicial que mueve, un tipo de discurso que se quiebra y una visión específica en un pesar que desciende por medio de un imaginario perforante y vertical. Es en esta atmósfera en la que cobra presencia la idea de que «Poetry enables affect to be studied with some precision because affect resides in the language of literature not in speaking *about* feelings but in the very speaking and way of speaking» (Brenkman, 2020: 9). Y es que, dado que «the key to the discursive manifestation of affect lies in the

énonciation, not the *énoncé*—that is, not in the content, but in the saying of articulation itself» (Brenkman, 2020: 9), considero relevante vincular el dolor como emoción creadora a un discurso que se entrecorta y, aunque de manera muy sutil y refinada, sabe hacer suyos algunos de los mecanismos de inserción del silencio que enunció Blesa (1998) en *Logofagias. Los trazos del silencio*.

5.1. EL SILENCIO, LA *PERFORMANCE* Y LOS RECURSOS GRÁFICOS

Dado que nos encontramos ante una *performance*-poemario, debemos referirnos tanto a la expresión corporal como a la textual. En lo relativo a la *performance* que sirvió de clausura al Festival de Poesía Irreconciliables 2018, la logofagia pronto se hizo palpable en el *gestus* de las autoras, en su comportamiento corporal global y, por extensión, en el ambiente. Si indagamos en la disposición escénica que las poetisas realizaron en el acto del Festival Irreconciliables, apreciamos cómo, en una reflexión especular que rompe la armonía del símbolo, las autoras se sientan en dos sillas dispuestas frente a frente, para ser dos miradas que se encuentran y que, aunque parecen reflejarse, escinden la unidad del mundo conocido al identificarse con otro rostro que, pese a comprender, es diferente. Cabe destacar cómo, en la *performance*, «Una ética gestual se perfila entonces, basada en la analogía de los movimientos del cuerpo con los del alma» (Zumthor, 2018: 48). De ahí la lentitud del movimiento, la serenidad de las autoras. El escenario, el vestuario, todo es negro. Comulga con la solemnidad de este *Oficio de tinieblas* poético y litúrgico, y también con el abismo que se abre entre las sillas, como la figura del *óstracon* tipo *leucós* (Blesa, 1998: 22) —ese blanco que inscribe su silencio en el discurso— de pronto transformada en un *óstracon* que podríamos denominar tipo *mélas*, un hueco negro que se abre, la herida de un silencio oscuro que se hiere a los pies de las autoras y todo lo atraviesa. Este vacío, además, solo puede ser salvado por la palabra, el hilo de una voz que se proyecta desde las bocas de Maillard y de Bonnett hasta encontrarse en el centro de la sala para urdir una historia compartida, un particular y catártico lazo de *xenia*.

En lo que respecta al soporte material gráfico de memoria que es la edición en papel, en la primera página del libro podemos advertir el mismo *óstracon* de tipo *mélas* de la atmósfera de la *performance*, ya que encontramos el nombre de Daniel inscrito en blanco sobre un fondo negro que ocupa dos cuartillas contiguas y que nos remite a la conciencia abisal de un hueco negro, un silencio en el que solo el nombre del hijo puede poseer la verdadera *claritas*, esa capacidad de iluminación que en su entrega verbal decide concedernos la palabra. Pero la inserción del silencio comienza ya desde el grabado de la cubierta que lleva a cabo Víctor Ramírez, que parte de la figura logofágica del *óstracon* tipo tachón —ese «Escribir y tachar. O: tanto escribir como tachar» (Blesa, 1998: 63)—, herramienta que se va repitiendo a

pinceladas en el diseño de las páginas, ya que los poemas de Bonnett están inscritos sobre un fondo blanco con tachones grises, y los de Maillard, sobre un fondo negro que es al mismo tiempo *óstracon* del tipo *mélas* y tachón del fondo blanco que cabría esperar de las páginas.

Pero, además de en la *performance* y en los recursos gráficos, quizás las dos marcas logofágicas más valiosas las encontremos en el nivel estricto de la *elocutio*, donde hallamos vínculos muy estrechos entre la tematología y la logofagia, ya que las fragmentaciones y rupturas de ciertos poemas de Maillard dialogan con elementos –símbolos como la ventana o los hilos– que Bonnett previamente tematiza en textos inmediatamente anteriores en el libro.

5.2. LA VENTANA Y EL SANGRADO

En primer lugar, la ventana es el símbolo que aparece en los primeros poemas de libro, pero que desde el comienzo deja de cumplir su función de transparencia para actuar casi como una máscara. La ventana, alejada del espacio cotidiano que cabría esperar de ella, se ve atravesada pronto por el instante del *páthos*, esa acción dolorosa y destructora del suicidio, que las autoras sacan de escena porque es sangrienta, con lo que refuerzan claramente la elocución frente al espectáculo, siguiendo la propuesta de Aristóteles, que consideraba que «el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta» (Aristóteles, 1974: 173-174). Además, dicho *páthos* resulta más efectivo porque se da entre personas cercanas, que en este caso tienen incluso rostro y nombre y reflejan el destino trágico heredado de la estirpe, como vemos cuando Maillard recalca: «Se quitaron la vida / el hijo de mi padre, / la hija de mi suegra / y el que nació de mí» (Maillard y Bonnett, 2020: 27), de manera que esta obra posee un poder catártico muy elevado que permite pasar del dolor al duelo.

Desde estas consideraciones, Piedad Bonnett, consciente del abismo que acarrea la presencia de la ventana, tematiza este espacio cotidiano como un lugar roto por un sangrado y una asfixia, mientras que Maillard, en el poema inmediatamente posterior, deja advertir en la *dispositio* y la *elocutio* la vida desgarrada, la palabra de ahogamiento, el hilo de un sangrado verbal que se precipita hacia el vacío. Maillard opta así por sangrar todo el poema titulado «Ventanas», a excepción del título, por medio de un *óstracon* del tipo *leucós* vertical, y a continuación, asfixia el texto en una agramaticalidad voluntaria, un *óstracon* del tipo *fenestratio*, que finalmente se disuelve en lo que podríamos denominar un *incisus* parentético, que suspende la lectura del texto anterior al abrir una suerte de cesura y nueva dimensión en el poema. Lo vemos en los siguientes versos:

Ventanas

[...]

ventanas para oír
el eco
que al abismo convoca

desde lo no cifrado
al otro lado de
al otro lado tiempo
la otra oscuridad
de sin dolor sin sombra
ni tan siquiera de
cuando tan sólo sin

(alféizares:

polvo de vidrio
para cortar los hilos) (Maillard y Bonnett, 2020: 16-17).

Apreciamos así la conciencia del abismo en esta caída verbal a través de la ventana, un discurso que se desprende como un desgarro, sin puntuación visible, a través del precipicio que el *óstracon* del tipo *leucós* ha abierto bajo la forma de una sangría. Vemos cómo Maillard trabaja el hilo de un discurso que se adelgaza hasta cortarse con el vidrio de la ventana, como «la mano trémula» (Maillard y Bonnett, 2020: 16) con la que se abre el poema. Pero descubrimos también, en esa agramaticalidad voluntaria del penúltimo núcleo de versos, la imposibilidad de alcanzar a nombrar el otro lado del abismo. Esta agramaticalidad en la *elocutio* no muestra sino un tartamudeo, una voz que se entrecorta, porque cabe destacar, también, que en este «cortar los hilos», dichos hilos representan tanto la saliva –los hilos discursivos del relato– como las venas –los hilos de la sangre y el dolor– y el hilo de las Parcas –los hilos de la muerte y de la vida–.

5.3. EL HILO: LA VOZ ENTRE LA ASFIXIA Y EL DESGARRO

No es de extrañar que el hilo, elemento tan frágil y unificador al mismo tiempo, sea precisamente el segundo símbolo que vincula la tematología con la logofagia en este libro. Es un elemento recurrente en los poemas de ambas autoras, como vemos en la referencia de Bonnett a «esta red que tejí con torpes hilos» (Maillard y Bonnet, 2020: 23), donde el hilo simboliza la palabra, el único elemento capaz de salvar el abismo del *óstracon* del tipo *mélas*. Pero además de aparecer vinculado al universo de la escritura, la fábula, el relato y la historia que dos nuevas Penélopes tejen y destejen con esos «trozos de tiempo que anudamos» (Maillard y Bonnett,

2020: 35), los hilos de Bonnett son «los hilos del tal vez» (Maillard y Bonnett, 2020: 39), la pregunta por la cicatriz, por las costuras que abren o cierran la herida del hambre y de la sed, o la tensión de una vida que quizás se ha estirado demasiado y está tal vez ya cerca de su quiebra.

Desde esta tematización del hilo como elemento que unifica y que se hiere, podemos referirnos en este libro a la presencia de un verbo *partir* dialógico que, de acuerdo con Maillard, es un «Partir, quedar, querer» y a su vez un «Partir, quedar, contar» (Maillard y Bonnett, 2020: 34), una acción con implicaciones tematólogicas y formales al mismo tiempo, capaz de dar cuenta de la asfixia que conlleva la pérdida y de atañer a la vez al tema de la marcha del hijo y a la fragmentación elocutiva del texto. Lo vemos en el siguiente fragmento de Maillard:

La mente acusa sentimientos:
segrega. Hila. La mente, no. No hay.
Sólo hay hilo. Saliva.

[...]

Siempre se puede partir.
Partir es dar pasos fuera.
Fuera de la habitación.
De la mente, no. —¿Mente? —
Ya pregunté. Y no hay. Hay hilo.
Partir es dar pasos
fuera de la habitación
con el hilo. El mismo hilo.
La palabra silencio dentro.

Dentro de uno —¿uno? (Maillard y Bonnett, 2020: 37)

Advertimos cómo *partir* es salir de la habitación, emprender una marcha del espacio familiar o quizás simplemente del mundo conocido. Entraría en este *partir* el hijo que se marcha físicamente de un lugar pero que queda perpetuado en el recuerdo, en la imagen de la mente que todavía lo conserva. Y a pesar de todo, el yo lírico emprende ciertas tachaduras en incisos en los que detiene la palabra para dudar de lo que piensa o de lo que ya ha nombrado. Se producen entonces cortocircuitos textuales reflexivos, suspensiones cercanas a las implicaciones de la figura logofágica de la *adnotatio* (Blesa, 1998: 153), pero bajo una forma entre rayas que, junto al aparte parentético del poema «Ventanas», bien podríamos calificar de *incisus*. Por lo tanto, este poema que duda de sí mismo nos muestra cómo la única certeza que cabe es la de la pérdida, el *partir*: esa marcha del hijo tan íntimamente unida a un hilo de la vida y del discurso que se quiebra.

5.4. LA ATOMIZACIÓN Y LA *CATENA GRAPHICA*

Las fragmentaciones formales relacionadas con los símbolos de la ventana y el hilo no son los únicos ejemplos de las implicaciones afectivas del discurso, sino que la voz que se tambalea la encontramos en otras herramientas que también podríamos calificar como logofágicas, que son la atomización (Mora, 2018: 16) por medio de guiones y la *catena graphica*. Por ejemplo, en «Morir es un exceso. Me ex- // cedo. Balbuceo» (Maillard y Bonnett, 2020: 43), vemos cómo Maillard identifica el balbuceo con la palabra que se parte, y la pausa morfosintáctica voluntaria de la autora refuerza esa conciencia de entregarse hacia el afuera, casi en cierta identificación del *ex-cederse* con el *partir*.

En lo que respecta a la *catena graphica*, un recurso muy frecuente en autores como Paul Celan o Ada Salas, la vemos en constructos como «estás-en-mí-desapareciendo» (Maillard y Bonnett, 2020: 56), que da cuenta de ese «estar-siendo» (Maillard, 2017: 222) fenomenológico propio de la poesía perceptiva que defiende Maillard, pero que, al mismo tiempo, refleja la imposibilidad de dar un nombre concreto a lo ya intangible, por lo que la autora emplea un mecanismo gráfico casi herido por el tartamudeo, una cadena en la que son visibles todas las costuras, todas las heridas de un hilo de la voz que, al igual que el de la sangre y el de la vida, se entrecorta si se tambalea.

Podemos confirmar, por lo tanto, cómo en este libro Bonnett tematiza los elementos que Maillard simultáneamente va convirtiendo en el *partir* de un hilo discursivo que se quiebra.

6. EL PENSAMIENTO CON *PHANTÁSMATA*

Para analizar el pensamiento en este poemario, podemos recuperar la idea aristotélica de la obra *De anima*, donde el estagirita afirma que «percibir con la vista» tiene más de un significado: incluso cuando no vemos, distinguimos con la vista la oscuridad y la luz, aunque no de la misma manera» (Aristóteles, 1978: 131). Esta posibilidad de pensar por medio de la imagen la advertimos de forma todavía más esclarecedora cuando, más adelante, el filósofo griego afirma que «En vez de sensaciones, el alma discursiva utiliza imágenes [...] He ahí cómo el alma jamás intelige sin el concurso de una imagen» (Aristóteles, 1978: 142), idea que recupera la propia Chantal Maillard (2017: 23) en *La razón estética*, donde afirma «La mente nunca piensa sin *phantasma*», en el sentido etimológico de la imagen. Por lo tanto, en este poemario, la fábula del suicidio, el hijo perdido como carácter y la elocución fragmentaria se unen a un imaginario que refleja el pensamiento sobre el suicidio al dar cuenta de la conciencia de la caída, el abismo y la carencia.

En primer lugar, podemos encontrar en este libro un imaginario vertical que muestra el salto hacia el vacío del hijo y enlaza con la figura del *óstracon* por lo que el fragmento tiene de descenso, como bien hemos podido advertir en el poema «Ventanas». Dicho imaginario vertical está sobre todo vinculado al mundo de las aves, a ciertas metáforas aéreas que reflejan un vuelo invertido inclinado a buscar la libertad del suelo. Esto lo vemos en la identificación de Bonnett del hijo perdido con un «ave inversa que se entrega / oscura y sin plumaje / derrotada» (Maillard y Bonnett, 2020: 21), o en la mención de Maillard al hijo como un «Pájaro de alas rotas» (Maillard y Bonnett, 2020: 22). También vemos, en la voz de Bonnett, un «Ángel de luz del lado izquierdo» (Maillard y Bonnett, 2020: 38) o, de acuerdo con Maillard, un «Ángel aún sin hacer» (Maillard y Bonnett, 2020: 25). Nos encontramos, por lo tanto, ante la descripción del hijo con símbolos verticales que han perdido la esencia que los caracterizaba, esto es, su capacidad de elevación, por lo que protagonizan aquí vuelos invertidos que chocan contra el suelo. Además, las metáforas de los pájaros atañen a todos los caracteres de la fábula que aquí se nos tiende, ya que las madres son los cuervos que rondan, que vigilan y empollan el futuro, mientras que los hijos, pichones, revientan en su cáscara, nacen del huevo reflejando la capacidad horadante de ese verbo *partir* que hemos podido comprobar que es a la vez salida y quiebra. Y ese *partir* es también defenestración hacia el abismo de pájaros recién nacidos que, para Bonnett, «caen uno a uno al albañal del tiempo» (Maillard y Bonnett, 2020: 60), en un «caer hondo, muy hondo» (Maillard y Bonnett, 2020: 55). Los hijos, por lo tanto, son aquí criaturas aéreas invertidas, pájaros que, desde el momento de nacer, ya dan cuenta en sus modales y su mirada de la perforación y la caída.

En segundo lugar, advertimos un imaginario que se sitúa entre la caída y el agujero, un imaginario vertical que se traslada al perforante, como vemos en el verso en el que Bonnett se refiere al «Cardenal de pico negro clavado de alfileres» (Maillard y Bonnett, 2020: 44), un pájaro herido que parece evocar la imagen del corazón horadado por el sufrimiento. Algo semejante encontramos, en la voz de la misma autora, en ese «pájaro atroz que picotea el vientre» (Maillard y Bonnett, 2020: 44) y que no parece ser sino ese dolor que tanto hiere. Y esta traslación del imaginario vertical al perforante la hallamos también en el símbolo del árbol, que primero figura como un elemento cotidiano, asociado al renacer de la primavera, pero, una vez que ese ciclo se corta y la renovación de las especies se detiene, en el instante mismo del *páthos*, el árbol deja de ser un elemento vertical para convertirse en un vacío «abriéndome sus brazos amorosos» (Maillard y Bonnett, 2020: 19), que invita al yo lírico de Bonnett a emprender un vuelo abisal hasta caer al suelo.

Y en tercer lugar, asistimos a un imaginario perforante que, al trabajar con oquedades, da cuenta en cierto modo de silencios espaciales que muestran la ausencia por medio de elementos como el vacío del parto, la herida, la desgarradura,

el vientre, la nada o el agujero. Bonnett identifica el salto al vacío con «un regresar al vientre de la madre» (Maillard y Bonnett, 2020: 23), a pesar de la sensación de dicha madre de no poder ser ya un cobijo sino una «intemperie, / un agujero» (Maillard y Bonnett, 2020: 23). Ambas voces líricas protagonizan sensaciones de extrañeza e incredulidad, asociadas a ese volver «de vacío» (Maillard y Bonnett, 2020: 26) de Maillard y ese «pez que salta y ya no encuentra el agua» (Maillard y Bonnett, 2020: 28) de Bonnett.

En cualquier caso, estas imágenes verticales y perforantes reflejan ciertas asociaciones mentales a través de las que las autoras crean el poema, por medio de un pensamiento mediante *phantasmata* que Starr (2013: 96) referiría como un «world of words, words that gesture toward what we could not ever properly sense», ya que, desde la posición de observadoras en la que Maillard y Bonnett se sitúan, las poetisas crean un mundo sensorial con características propias que, pese a alimentarse del dolor creador, existe por vez primera en el poema.

7. CONCLUSIONES

Tras todo lo anteriormente señalado, podemos confirmar que nos encontramos ante una obra que responde al paso del dolor como emoción creadora al duelo como catarsis y, en cierto modo, de la memoria lírica a la épica. En este libro, las autoras llevan a cabo un particular trabajo con el *dolere* que se puede analizar teniendo en cuenta la equiprimordialidad de la emoción, el lenguaje y el pensamiento, así como las partes internas verbales de la *Poética* aristotélica. Las autoras no solo comparten fábula y caracteres, sino que cuidan mucho la articulación del libro y la *elocutio* de los poemas para tematizar rasgos como la desgarradura de la ventana o el corte de los hilos y simultáneamente fragmentarlos en el decir logofágico y doliente de los poemas. De ahí las implicaciones de un verbo *partir* que es marcha y al mismo tiempo quiebra, además de un pensamiento por *phantasmata* perforantes y verticales que se alimentan del dolor para nacer en el poema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1974): *Poética*. Valentín García Yebra (trad.). Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (1978): *Acerca del alma*. Carlos García Gual (trad.). Madrid: Gredos.
- BLESA, Túa (1998): *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Anexos de Tropelías.
- BRENKMAN, John (2020): *Mood and Trope. The Rhetoric and Poetics of Affect*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- BRENKMAN, John (2022): «Lyric». En Patrick COLM HOGAN, Bradley J. IRISH and Lalita PANDIT HOGAN (eds.), *The routledge companion to literature and emotion* (pp. 383-394). London and New York: Routledge.

- HEIDEGGER, Martin (1971): *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row.
- HENRIQUES BRITTO, Paulo (2000): «Poesía e memória». En Célia PEDROSA (ed.), *Mais poesia hoje* (pp. 124-131). Río de Janeiro: 7 Letras.
- LANGER, Sussane K. (1953): *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's sons.
- MAILLARD, Chantal (2017): *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MAILLARD, Chantal y Piedad BONNETT (2020): *Daniel. Voces en duelo*. Madrid: Vaso Roto.
- MORA, Vicente Luis (2018): «Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea: de la disrupción a la textovisualidad». *Revista Laboratorio*, 18, pp. 1-34.
- STARR, G. Gabrielle (2013): *Feeling Beauty: The Neuroscience of Aesthetic Experience*. Cambridge: MIT Press.
- VALENTE, José Ángel (2004): *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VILLANUEVA, Darío (1991): *El polen de ideas: Teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: PPU.
- ZUMTHOR, Paul (2018): *La poesía y la voz*. Madrid: Abada Editores.

ENTRE LA SANGRE Y LA NUBE:
IDEAS EN TORNO A UNA POÉTICA DEL CUERPO
Between the blood and the cloud: Ideas about a poetics of the body

LAURA RODRÍGUEZ DÍAZ
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente trabajo parte las representaciones del cuerpo que hemos heredado (concretamente, manifestaciones plásticas y literarias) para establecer una poética del cuerpo. La intención principal del texto es rastrear quién produce los discursos relacionados con el cuerpo y qué sujetos son los protagonistas de estos retratos. El cuerpo marginado, el que es concebido como una otredad, sufre una violencia discursiva que afecta a la conformación de su imaginario. Cuando estos individuos desarrollan su propio discurso en términos estéticos, comparten una problematización de su identidad y materializan poéticas del cuerpo influyentes, con capacidad para proponer cambios en el sistema.

Palabras clave: poética; cuerpo; imagen; artes plásticas; poesía hispanoamericana.

ABSTRACT

The present essay starts from the inherited representations of the body (in particular, plastic and literary expressions) in order to establish a poetics of the body. The main intention of the text is looking for the authors of a rhetoric related with the body and the leading roles in these representations. The marginalized bodies, those that are seen as otherness, suffer a discursive violence that affects the structure of their imagery. When these individuals develop their own rhetoric in aesthetic terms, they share questions about their identity and materialize influential poetics of the body, with the ability to suggest changes in the system.

Keywords: poetics; body; image; plastic arts; Spanish American poetry.

1. SER UN CUERPO, SER UNA IMAGEN

TENÍA 41 AÑOS, pero le seguían llamando el Niño. Robó a mano armada una túnica en enero de 1632, en La Haya. Era la única época del año en que se permitían las autopsias públicas a reos: el frío conservaba mejor los cadáveres. Voy entrando y saliendo de la escena, pensando en todas las imágenes que rodean al cuadro, que están en él silenciosamente. Imagino el cuerpo siendo vigilado para evitar que le robasen la sangre o los dientes, su posterior traslado hasta el centro del anfiteatro anatómico. También invento la forma de los cuerpos que pagaron una entrada para observar la lección desde la última fila, me pregunto si las autoridades eclesiásticas que aceptaron el acto dudaron alguna vez.

Adriaan Adriaanszoon, el Niño, fue retratado en *La lección de anatomía de Dr. Nicolaes Tulp*, un encargo del gremio de cirujanos de Ámsterdam a Rembrandt. Vemos el cuerpo iluminado del criminal y, alrededor, un grupo de ocho cirujanos. Solo dos de ellos parecen observar el cadáver. Tres miran hacia nosotros, los espectadores. De esta forma, gracias a la mirada de algunos personajes de la escena, somos parte del cuadro. Podríamos estar en la posición del público del anfiteatro, participando en la espectacularización del cuerpo. Este juego barroco de planos enfrentados, en el que la información omitida desempeña un papel clave, recuerda a la explicación que Michel Foucault da en *Las palabras y las cosas* al analizar *Las meninas* de Diego Velázquez (1981: 13-25): cuando estamos frente al cuadro, somos los monarcas siendo retratados; a su vez, no podemos acceder a la imagen que Velázquez pinta en ese momento sobre el lienzo representado (¿diferente a la del espejo?), ya que este mira hacia el pintor (algo similar ocurre con el libro que aparece en el cuadro de Rembrandt). Dejando a un lado los paralelismos entre ambas pinturas, me interesa la capacidad que tienen las imágenes y los textos de hacernos partícipes (prolongaciones) de ellos mismos mediante este tipo de mecanismos. En concreto, me gustaría centrarme en el papel del espectador o lector en las representaciones del cuerpo y en cómo estas ideas heredadas configuran nuestras identidades y, por tanto, nuestros discursos.

Pese a que solamos utilizar la etiqueta «poética del cuerpo» para hablar de una corriente estética actual (a veces también para poner los ojos en blanco y rogar una renovación acelerada de temas y formas), la pintura, la poesía y otras manifestaciones culturales han tenido cuerpo siempre. Como he apuntado anteriormente, las lecciones de anatomía permitían la entrada a espectadores, incluso a aquellos que no pertenecían al ámbito médico. ¿Qué le ofrece este acto al asistente que no tiene una formación científica? ¿Hay una búsqueda de la belleza en la observación legítima de la disección, en el espectáculo tensado por la mitificación del progreso y la posible inmoralidad? Este gusto por las lecciones de anatomía y otras formas similares

de representación del cuerpo parece señalar que ha existido una pregunta que sobrepasa lo exclusivamente científico y entra en el campo del conocimiento estético.

La disposición del espacio donde se llevaban a cabo las disecciones públicas destaca la teatralidad de la acción y la conecta con las artes performativas. Frente a la disposición de las aulas corrientes, los anfiteatros anatómicos cuentan con gradas de una capacidad para cientos de espectadores. Además, el cobro de una entrada suponía la monetización de la actividad y recae en esta idea. El primer anfiteatro anatómico se construyó en Padua, en 1594. Este fue el espacio de trabajo de Andrés Vesalio, médico renacentista que renovó el campo de la anatomía con sus clases y su gran trabajo sobre la materia, *De humani corporis fabrica*. El hecho de que el doctor Nicolaes Tulp diseccione los tendones de una mano, al igual que lo hace Vesalio en el retrato que se presenta en su estudio anatómico, nos hace pensar que posiblemente el libro que aparece en el cuadro de Rembrandt sea *De humani corporis fabrica*.

De la misma manera que Francis Bacon observaba las fotografías de atletas y luchadores hechas por Eadweard Muybridge para preguntarse por el cuerpo y su representación en el siglo xx, artistas de siglos anteriores, como Rembrandt, recurrían a los tratados de anatomía para sus dibujos de las figuras humanas. Este hecho pone de relieve la importancia estética de los dibujos anatómicos. El cuerpo puede ser igualmente para la anatomía una pregunta permanente, con toda la belleza que esto conlleva, y así lo afirma el creador de uno de los atlas anatómicos más impresionantes de la historia de la medicina, Jean Baptiste Bourguery: «Toda ciencia empieza y termina con un misterio, o mejor dicho, toda ella no es más que un misterio [...]. La noción que nos parece más clara solo es un resplandor entre dos abismos» (Bourguery y Jacob, 2005: 21). Sin duda, el arte aprovecha ese misterio planteado por las ciencias naturales.

En esta línea, encontramos las venus anatómicas o grávidas, que parten de modelos artísticos muy populares y reconocidos en la tradición, como el *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni*, obra de Gian Lorenzo Bernini. Las venus anatómicas eran figuras utilizadas en el ámbito científico de los siglos xviii y xix con fines (en principio) pedagógicos: los cuerpos mostraban un torso abierto en el que se podían observar los distintos órganos del cuerpo humano. Resultaban interesantes para el estudio del órgano reproductor de la mujer cis y el embarazo. Sin embargo, pronto se convirtieron en un espectáculo para las masas que acudían a visitar las exposiciones en las que se presentaban estas figuras. El motivo de este interés era principalmente erótico, no científico. Esto explica el uso de la cera en la fabricación de muchas de ellas (que aporta más sensualidad que otros materiales a la escultura), así como el hecho de que las figuras tuvieran largas melenas y joyas. Como podemos comprobar, esta es una muestra más de que las representaciones del cuerpo en el ámbito médico no están libres de un proceso de estetización.

Lo que más me interesa de estas manifestaciones es que no son ideadas por los sujetos representados; no estamos ante autoimágenes del cuerpo abierto. Los cuerpos medicalizados de las lecciones de anatomía y las venus grávidas son los otros, los que nos miran desde la orilla de enfrente: el criminal, la mujer. Los otros entran en escena porque el poder los codifica, les concede legitimidad para aparecer. La otredad femenina se hace visible gracias a la posición del espectador ideal, aquel que recrea y se apropia del objeto recreado: el espectador masculino. Este gesto genera una doble contradicción en mí, ya que la imagen me pide que la mire, pero lo hace con un lenguaje que no me apela. Asimismo, esta figura presenta unos rasgos en los que puedo (debo) reflejarme como mujer, aunque estos rasgos me parezcan estereotipados y me produzcan rechazo. De esta forma, la venus anatómica es un espejo en el que busco verme porque así lo quieren quienes fabrican mis deseos y en el que, sin embargo, no me reflejo.

John Berger, en su ensayo *Modos de ver*, explica el proceso de la siguiente manera:

Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. La supervisora que la mujer lleva dentro de sí es masculina; la supervisada, femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, en particular un objeto visual, una visión (2019: 47).

Berger sintetiza de forma brillante este mecanismo de representación de la feminidad e imposición de la ideología patriarcal, reproducida inconscientemente, en mayor o menor grado, por todos los miembros de las comunidades occidentales. El ensayo es una demostración de que los discursos configuran nuestras identidades y son una herramienta útil para el control de los sujetos (la obra se cierra precisamente con un capítulo dedicado a la publicidad). El apartado en el que se inserta la cita anterior termina explicando que el proceso sigue vigente en 1972. Creo que sus palabras son actuales aún. No obstante, también es necesario señalar que el mecanismo de represión y autorepresión a través de un imaginario va presentando cada vez más grietas que se multiplican, se ramifican.

Una de mis grietas favoritas es Francesca Woodman. Su obra fotográfica recoge mayormente autorretratos y desnudos. No es casualidad que el autorretrato o la poesía metalingüística sean campos artísticos tan cultivados por las mujeres desde el siglo xx. La autorrepresentación o la metapoesía son maneras de introducir interrogantes relacionados con lo identitario, desafíos a la tradición. Es decir, son una oportunidad de usar un molde para estallararlo, conociendo desde el principio sus limitaciones y evidenciándolas. Woodman se muestra desnuda en sus fotografías, asomándose (entre el silencio y la animalidad) a los espejos. Como explica Berger,

la inclusión del espejo en el desnudo femenino era una forma de justificar la cosificación del cuerpo representado: si la mujer es vanidosa y presume de su belleza ante los hombres, es justo que se haya proyectado su imagen desde la óptica del deseo masculino (2019: 51). Sin embargo, los espejos de Woodman no sugieren la sexualización de su cuerpo, sino que suponen una pregunta por la imagen que está proyectando hacia los demás y, realmente (como animal social), hacia sí misma. Algunos de sus espejos ni si quiera reflejan su imagen, sino que funcionan como una máscara: el cuerpo detrás de un espejo que muestra un espacio desolador, un paisaje cercano a la nada. Francesca Woodman trabaja con la ansiedad del cuerpo observado y obligado a mostrarse bello.

Puede parecer que este breve recorrido por las lecciones de anatomía, los teatros anatómicos, las ilustraciones médicas, las venus grávidas y otras representaciones del cuerpo marginado no tienen una relación estrecha con la literatura y la materialización de sus mensajes. En cambio, creo firmemente en que los imaginarios colectivos pueden concretizar las mismas ideas a través de diferentes procesos análogos, tomando caminos que son distintos, pero que llevan al mismo lugar. He querido partir de las imágenes porque inevitablemente lo hago cuando escribo poesía. Hasta ellas llego también desde el lenguaje. Al contrario que Berger, quien opone imagen y palabra, tengo la convicción de que ambos campos elaboran los mismos discursos con sus herramientas particulares. Las imágenes pueden leerse; las palabras conforman continuamente imágenes.

2. EL CUERPO TEXTUAL

El poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976) defiende en su obra ensayística la importancia de la imagen poética. Esta defensa se materializa también, como es esperable, en sus poemas, cascadas de manos o labios o pájaros. El neobarroco lezamiano es corpóreo, visual, y se despliega gracias a los repliegues: la estética barroca se muestra a través del ocultamiento. Como señala Gilles Deleuze en su estudio sobre Leibniz y el barroco, *El pliegue*, esta estética es un movimiento interior, en el que se fluye hacia dentro infinitamente (1989: 11-23). La convivencia de la expansión y la interioridad es igualmente señalada por el escritor argentino Néstor Perlongher, quien explica en la famosa antología de poesía latinoamericana *Medusario* que el barroco es «cierta operación de plegado de la materia y la forma» (2010: 15), y, al hablar de Lezama, lo caracteriza por su «nomadismo en la fijeza» (16). No es de extrañar que esta corriente, a la vez delimitada y profunda, se relacione estrechamente con el cuerpo y la imagen en el ámbito literario.

La palabra lezamiana es extensible, exige que su lectura sea una suma, y esto se debe al intento por representar el cuerpo marginado por su condición homosexual en gran medida. En el poema *Muerte de Narciso* (2016: 11-18), Lezama presenta

un sujeto que mira el mundo a través del reflejo: vemos a Narciso, en la otra orilla, observándose en el espejo que es el agua. El cuerpo marginado no mira directamente hacia lo que le rodea (espacio vedado) sino que busca la copia (espacio manipulable) y la interroga. Imagen y palabra son desdoblamientos de la realidad que expulsa, ordena, construye las otredades. Sin embargo, también pueden ser ficciones que denuncien malestares y propongan nuevas formas de habitar. Esto es lo que lleva a Severo Sarduy en *Ensayos generales sobre el barroco* a definir esta estética como potencialmente revolucionaria, como una poética de la incorrección que discute el orden establecido (1987: 212). Asimismo, Perlongher propone la etiqueta «poética de la desterritorialización» al teorizar sobre el neobarroco (2010: 16), calificando el movimiento de excéntrico y desubjetivador (17-18).

En el ensayo «Las imágenes posibles», de la obra *Analecta del reloj*, Lezama Lima afirma: «el cuerpo al tomarse a sí mismo como un cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen» (2007: 161). La imagen poética, conformada por un entramado de otras imágenes a su vez (igual que un mosaico bizantino, brillante y hecho tesela a tesela), es el único camino que tienen los sujetos para llegar al conocimiento de la realidad. A esta gran imagen se llega a través del encadenamiento de metáforas. Es decir, el hecho revelado frente a nosotros necesita de un conjunto de símbolos para mostrarse como un todo, al igual que el cuerpo se sostiene por un grupo de órganos. La realidad depende de la analogía, del espejo que es el arte, para solidificarse en nuestra mente; obra a obra, se construye un imaginario que nos permite conocer el mundo. «La poesía que es instante y discontinuidad ha podido ser conducida al poema que es un estado y un continuo», explica Lezama (182).

Estas ideas ponen de manifiesto la importancia epistemológica de la cultura, entendida por Lezama como «sobrenaturaleza»: «la penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza», dice el poeta cubano en su ensayo «Confluencias», de *La cantidad hechizada* (296). El uso de la cultura como herramienta para acceder a la realidad modifica radicalmente nuestros comportamientos y nos diferencia del resto de especies animales. Esta dinámica nos otorga la conciencia de una nueva naturaleza humana, adquirida a través del equilibrio tensado entre «el devenir y el arquetipo, la vida y la literatura, el río heraclitano y la unidad parmenídea» (293), sin rechazar lo desconocido, como hemos explicado con anterioridad al presentar la estética neobarroca: «el saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenece forman para mí la verdadera sabiduría» (294).

La visión lezamiana del cuerpo, la imagen y la palabra en relación con la marginalidad, aunque se vincule con el neobarroco, puede aplicarse a otras poéticas de la vanguardia o la posvanguardia, como se da en la poesía de tres escritores fundamentales para mí: César Vallejo, Blanca Varela y Alejandra Pizarnik. Creo que las condiciones materiales de los tres poetas son clave en el desarrollo de sus obras;

estamos ante un poeta reo y ante dos poetas mujeres, conectado con las identidades marginadas de las que hablaba en la primera parte de la conferencia.

De César Vallejo (1892-1938) me interesa especialmente *Trilce*, poemario publicado por los Talleres de la Penitenciaría de Lima, después de que el escritor hubiera pasado 112 días la Cárcel de Trujillo. No puede ser casualidad que el poema que abre el libro (Vallejo, 2018: 43) haga referencia, según señala una cantidad considerable de críticos, al momento en el que el preso dispone de un tiempo limitado para defecar en las letrinas de la prisión (43-47)¹. Aunque gran parte de las manifestaciones de lo escatológico tengan una dimensión cómica en la tradición hispánica, Vallejo presenta la escena desde las limitaciones de un sujeto encerrado en una cárcel. O sea, un cuerpo sometido a una vigilancia permanente, al control ajeno de sus necesidades vitales básicas. Ese sentimiento de opresión se revela en la torsión del lenguaje trilceano: la palabra poética es llevada al límite en *Trilce* para expresar las situaciones deshumanizadoras a las que se enfrenta el poeta.

A pesar de que todos los poemas de *Trilce* no hablan de la experiencia en prisión, la posición inicial del texto al que nos acabamos de referir le otorga un carácter programático. El castigo que supone que el momento de la defecación sea público y apresurado puede metaforizarse, ser análogo a otras situaciones de sometimiento. A través de este mismo proceso, el cuerpo marginado tiene el poder, al representarse a sí mismo, de apelar a individuos que sufren otro tipo de represiones o sufrimientos. La expresión individual de estados que necesitan de la acción política se transforma finalmente en un debate colectivo. El lenguaje trilceano, personalísimo, de enfrentamientos entre la oralidad («Quién hace tanta bulla»); un léxico enrarecido por la convivencia de arcaísmos, tecnicismos y neologismos («la simple calabrina tesórea»); y un experimentalismo gráfico («DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES») es, a golpe de *pathos*, universal.

En el caso de la poeta peruana Blanca Varela (1926-2009), creo que el tratamiento del cuerpo está profundamente marcado por su experiencia como madre. Desde el punto de vista del patriarcado, la maternidad se presenta como un hecho clave en la construcción del imaginario femenino. Tradicionalmente, dicha realidad ha sido tratada desde el desconocimiento y la distorsión propias del poder masculino, ignorándose los testimonios relativos a ella y creando un tópico que la mitifica. Dar a conocer la maternidad de forma sincera suponía (y aún supone) un acto transgresor y polémico. Varela desarrolla en su obra el tema de la maternidad sin caer en la idealización. A través de una poesía corpórea, señala los sentimientos

¹ He leído y leo *Trilce* en la edición de Cátedra, prologada y anotada por Julio Ortega. Creo que hablo en nombre de todos los vallejanos al agradecer a Ortega la labor monumental de recopilación de bibliografía y la inclusión de propuestas originales de lectura.

negativos que conviven con un intenso amor materno; ambas posturas se complementan y se oponen a una interpretación maniquea del hecho de ser madre.

El poema que mejor recoge la problematización de la maternidad y su relación con el cuerpo es «Casa de cuervos», parte de su poemario *Ejercicios materiales* (Varela, 2017: 203-205). En este poema, la madre es una figura ambivalente, ya que genera vida y muerte en un único gesto («forzando la oscuridad del día»), y su vientre es hogar y sombra, relacionándose con los puertos limeños y desarrollando un imaginario acuífero («tu náusea es mía / la heredaste como heredan los peces / la asfixia»). El hijo se presenta como un personaje dual igualmente, pues le caracterizan rasgos propios de la pureza infantil («y es mía también la huella / de tu talón estrecho / de arcángel») y un desdén hacia la madre («como tu sangre que ya no deja lugar / para nada ni nadie»). En este caso, como hemos visto, la otredad femenina rescata un tópico asociado a su identidad material, pero lo reescribe para intentar abandonar el margen y constituirse como un tema universal.

Aunque la poesía de Blanca Varela presenta multitud de textos metapoéticos, para mí el gran ejemplo de este tipo de literatura es la obra de la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972). Pizarnik plantea un ocultamiento de un yo lírico central en su poética: su poesía es formalmente un intento deliberado por enmascarar una identidad que se constituye en el poema. En otras palabras, su obra es la lucha constante entre el presentarse frente a la comunidad a través de la ficcionalización del yo y hacerlo desde un lenguaje que la difumina («y qué es lo que vas a decir / voy a decir solamente algo / y qué es lo que vas a hacer / voy a ocultarme en el lenguaje / y por qué / tengo miedo»; Pizarnik, 2017: 263). Como si alguien hubiera puesto un pañuelo sobre una lámpara, recibimos la luz, pero las formas que la emiten no quedan claras («alejandra / alejandra / debajo estoy yo / alejandra»; 65).

La conversión del yo lírico en personaje es una de las maneras de enmascararlo, ya que, mediante este procedimiento retórico, el sujeto no se muestra como primera persona, sino como una entidad diferenciada del enunciador. El yo pizarnikiano no responde a un único personaje; sus formas son múltiples. Dos de los más presentes en su obra son la niña y la viajera («Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia»; 247-253). Por otro lado, también encontramos la utilización del espejo como imagen que fragmenta al yo y lo diluye («El poema que no digo, / el que no merezco. / Miedo de ser dos / camino del espejo: / alguien en mí dormido / me come y me bebe»; 116). Además, el uso de sintagmas nominales y formas no personales del verbo (infinitivos, gerundios, participios) despersonalizan al yo lírico y hacen que el espacio en el que este se inserta sea estático («Estos huesos brillando en la noche, / estas palabras como piedras preciosas / en la garganta viva de un pájaro petrificado, / este verde muy amado, / este lila caliente, / este corazón sólo misterioso»; 111). De esta manera, el cuerpo del sujeto representado se hace presente por su ausencia. Estamos ante un borrado

consciente del cuerpo que evidencia las tensiones entre este y el sujeto vinculado a él. Alejandra Pizarnik literaturiza una identidad disidente (mujer bisexual, judía, hija de exiliados) a través de la problematización del lenguaje y sus formas de representación del yo.

El uso reduccionista de la etiqueta «poesía social», es decir, aquel que reúne bajo ese marbete exclusivamente la obra de poetas que recurren a formas lingüísticas sencillas como acto urgente y democratizador, para llegar a un mayor número de lectores, ha supuesto que propuestas que tensan el lenguaje en reacción a una realidad problemática sean vistas como poéticas deshumanizadoras. Es una creencia que sigue extendida en la poesía española actual, aunque parece que comienza a superarse gracias al estudio y reconocimiento de poéticas como las de Rocío Simón, Carla Nyman, Berta García Faet o Ángela Segovia, por citar algún ejemplo de los muchos posibles. Ante un panorama convulso, el poeta debe tener la oportunidad de enriquecer la palabra para plasmar la inestabilidad y el desasosiego que esta genera. Es necesario aceptar que quebrar lo esperable, lo heredado, es una forma de protesta. Estaríamos aceptando otra de las caras del compromiso político.

En una etapa histórica en la que la hiperproducción, el consumismo y la inmediatez son los patrones que dirigen muchas de nuestras acciones diarias, la poesía de experimentación con las formas tiene un potencial revolucionario por la exigencia de una lectura pausada, repetida, incluso incomprensible. La importancia de la poesía que violenta el lenguaje no solo reside en su naturaleza formalmente expresiva, de acentuación de su dimensión social, sino también en la posible aceptación de que hay realidades que no podemos conquistar, poseer como un bien, al menos instantáneamente. Como es natural, no estoy proponiendo que todos los poemas tengan que ser así, sino más bien quiero defender que hay muchas maneras de denunciar y hacer resistencia escribiendo, sin jerarquías.

Cuando he escrito sobre el cuerpo (marginado), sobre mi cuerpo, lo que realmente he buscado ha sido partir de un punto concreto para llegar a la comunidad. He querido desplegarme, extenderme hacia el otro, aunque haya sido pudorosamente, a través de las máscaras que el lenguaje ofrece. Siempre es una tentación el regodeo romántico en ciertos tipos de discriminaciones o malestares, tal y como explica Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* al señalar que la visión mitificadora de la tuberculosis en el siglo XIX se relaciona con la individualidad moderna (2008: 41). La enfermedad puede hacernos interesantes, distinguirnos; por ello, paradójicamente, corremos el riesgo de olvidar que nos sostenemos, al igual que cualquiera, gracias a un cuerpo. Nuestras identidades son configuradas por la materia que somos y sus proyecciones culturales, impuestas o reescritas (convulsamente). Ser un cuerpo significa entonces estar entre el yo y el nosotros, entre la realidad y sus ficciones, entre la sangre y la nube.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGER, John (2019): *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BOURGERY, Jean Baptiste Marc y JACOB, Nicolas Henri (2005): *Atlas de anatomía humana y cirugía*. Colonia: Taschen.
- DELEUZE, Gilles (1987): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (1981): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Coyoacán: Siglo XXI Editores.
- LEZAMA LIMA, José (2016): *Poesía completa*. Madrid: Sexto piso.
- LEZAMA LIMA, José (2007): *Confluencias (Ensayos sobre Poesía)*. Madrid: Editorial Dilema.
- VALLEJO, César (2018): *Trilce*. Madrid: Cátedra.
- PERLONGHER, Néstor (2010): «Prólogo». En R. Echavarren, J. Sefamí y J. Kozér (eds.), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (pp. 15-22). Buenos Aires: Mansalva.
- PIZARNIK, Alejandra (2017): *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- SARDUY, Severo (1987): *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SONTAG, Susan (2008): *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona: Debolsillo.
- VARELA, Blanca (2017): *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

ANÁLISIS COMPARATIVO DEL TRATAMIENTO
DE LA CORPORALIDAD EN LOS POEMARIOS
«SAN LÁZARO», DE LAURA RODRÍGUEZ
Y «CONTRA EL VERANO», DE ROCÍO SIMÓN
*Comparative analysis of the corporality treatment in the poetry
books «San Lázaro», by Laura Rodríguez and «Contra el verano»,
by Rocío Simón*

GONZALO JIMÉNEZ VARAS
Universidad Politécnica de Madrid
Grupo de estudios literarios sobre la mujer en España y Latinoamérica (GREMEL),
Universidad Internacional de La Rioja

RESUMEN

La corporalidad es un elemento central de los poemarios *San Lázaro*, de Laura Rodríguez y *Contra el verano*, de Rocío Simón. Aunque el plano desde el que abordan el cuerpo es, *a priori*, diferente, hay puntos de anclaje comunes que relacionan ambas obras y permiten adivinar una visión alternativa del tratamiento del cuerpo en la nueva poética española escrita por mujeres frente a poéticas de generaciones anteriores. En este análisis, ambas obras se pondrán en contraste, al destacar tanto los elementos en común como los elementos diferenciadores y se contextualizarán en la producción poética previa y actual.

Palabras clave: corporalidad; poética; enfermedad; maternidad; Laura Rodríguez; Rocío Simón.

ABSTRACT

Corporality is a central element of the books *San Lázaro*, by Laura Rodríguez and *Contra el verano*, by Rocío Simón. Although the plane from which they approach the body is, beforehand, different, there are common anchor points that relate both works and allow

us to glimpse an alternative vision of the treatment of the body in the new Spanish poetry written by women compared to poetry from previous generations. In this analysis, both books will be contrasted, by highlighting both the elements in common and the differentiating ones, and they will be contextualized in previous and current poetic production.

Keywords: corporality; poetry; disease; maternity; Laura Rodríguez; Rocío Simón.

1. INTRODUCCIÓN

EN ESTE ARTÍCULO SE ANALIZAN DOS LIBROS de poemas recientes que reflexionan en torno al cuerpo desde el lenguaje poético y el contexto social de la España del siglo XXI escritos por dos poetas a caballo entre la generación *millennial* y la generación Z¹: Laura Rodríguez Díaz (Sevilla, 1998) y Rocío Simón (Sevilla, 1997). Los poemarios escogidos, *San Lázaro* (Rodríguez Díaz, 2021) y *Contra el verano* (Simón, 2022), han irrumpido en el panorama poético español de la mano de dos editoriales independientes (Cántico y Dieciséis, respectivamente) con una buena acogida por parte del público y de la crítica (Alameda y López, 2021, 2022; Bagué, 2022; Faura, 2022; Montero, 2022; Pacheco, 2022; Zenda, 2022). Ambos volúmenes se podrían considerar *a priori* representativos de una nueva forma de tratar la corporalidad desde la perspectiva de las generaciones *millennial* y Z, pues, aunque tienen una conceptualización que comparte varias similitudes con generaciones poéticas anteriores, también muestran nuevas *formas de ver*. En el análisis comparativo realizado en este artículo se encuentran varios temas comunes a ambos poemarios que se exponen en detalle tras una breve sección de contextualización.

2. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DEL TRATAMIENTO DE LA CORPORALIDAD EN LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES DE LOS SIGLOS XX Y XXI

El tratamiento de la corporalidad en la producción poética de las escritoras desde comienzos del siglo XX ha tenido una evolución paralela a los avances sociales provocados por los movimientos feministas. A comienzos del siglo XX, hay una pugna entre el modelo de «ángel del hogar», tan de boga desde el siglo XIX y el modelo de «mujer moderna», como consecuencia de los avances en igualdad

¹ En EEUU, varios autores definen como *millennial* aquella generación nacida entre los años 1980 y 2000 (Rainer y Rainer, 2011), mientras otros autores consideran que los nacidos después de 1997 hasta el 2012 pertenecen ya a la Generación Z (Dimock, 2019). Las autoras analizadas en este estudio se encuentran justo en la frontera entre ambas generaciones.

que se están comenzando a producir (Plaza-Agudo, 2015: 89). A principios de siglo xx, pese a lo complicado del momento, hay poéticas femeninas donde el tratamiento del cuerpo se aleja de clichés y abunda en el erotismo. En palabras de Kirkpatrick (1992): «decenas de mujeres encontraron en una doctrina poética que valorizaba el sentimiento y la espontaneidad un apoyo importante para hacer frente a la arraigada tradición del silencio femenino» (8). Como ejemplos relevantes de ambos lados del Atlántico, podemos citar la obra de Mercedes Matamoros (Cuba, 1851-1906), Delmira Agustini (Uruguay, 1886-1914), Pilar de Valderrama (1889-1979), Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1938) y Gabriela Mistral (Chile, 1889-1957) (cfr. Royano Gutiérrez, 2010), o Ángela Figuera Aymerich (1902-1984) (cfr. Sánchez-Saorín, 2023).

Después de la guerra civil, el papel de la mujer sufre una enorme regresión y la poesía publicada en España por mujeres también, cayendo en el olvido la anterior producción poética (González García, 2022). No obstante, en palabras de Keefe Ugalde (2007): «es importante resaltar que entre las poetisas de los años 50 y 70 también hay innovadoras que transforman el papel de la mujer en las historias de amor y celebran el gozo erótico» (53). Así, poetisas como Gloria Fuertes (1917-1998) explicitan el deseo femenino e incluso lésbico en sus poemas (Leuci, 2019), tal y como secretamente hace Carmen Conde (1907-1996) (Conde, 2021) y, desde el otro lado del Atlántico, escritoras como Rosario Castellanos (México, 1925-1974) hablan extensivamente de la situación de la mujer y de la maternidad en su producción poética (Rojas, 1981). Después de la Transición, emergen figuras venidas desde Latinoamérica como Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972), Gioconda Belli (Nicaragua, 1948) o Cristina Peri-Rossi (Uruguay, 1941), y desde España, poetisas como Ana Rossetti (1950), que tienen un tratamiento de la corporalidad muy diferente a las precedentes generaciones de la España de la posguerra. Ellas son, en cierto modo, herederas de la poesía confesional de Sylvia Plath (EEUU, 1932-1963) y Anne Sexton (EEUU, 1928-1974), que, por motivos obvios, no llegó a España durante el franquismo.

En este punto, es interesante mencionar estudios teóricos sobre el cuerpo que desarrollan varias intelectuales a finales del siglo xx y principios del XXI, ya que tienen una considerable repercusión sobre las poéticas de las generaciones actuales. En primer lugar, con respecto a la visión del cuerpo y la enfermedad, es necesario mencionar a Susan Sontag (EEUU, 1933-2004), escritora que ha influido enormemente en generaciones posteriores gracias a su singular visión de la corporalidad: «Siempre me ha gustado fingir que mi cuerpo no está presente y que hago todas esas cosas (montar a caballo, tener relaciones sexuales, etcétera) al margen de él» (Sontag citada en Moser, 2020: 20). También es relevante su denuncia sobre el tabú que representa la enfermedad: «a los moribundos es mejor ahorrarles la noticia de que se están muriendo» (Sontag, 2014: 16). Ese tabú, según Sontag, acaba

también impregnando a la propia expresión artística: «el sufrimiento por causas naturales, como la enfermedad o el parto, no está apenas representado en la historia del arte» (2003: 53). Por otra parte, la poeta Anne Boyer (EEUU, 1973) abunda sobre el silencio de la enfermedad, dotándolo de una perspectiva feminista al denunciar «las sobrecogedoras y a veces brutales imposiciones de género en la cultura del cáncer» (2019: 16).

En estas últimas décadas, ha sido también relevante el debate sobre la política del cuerpo femenino en el mundo capitalista y globalizado. En palabras de Verónica Tienza (2010): «El cuerpo femenino siempre ha sido anulado o manipulado para una serie de propósitos diversos como, por ejemplo, potenciar la maternidad o negar la existencia de una materia deseadora» (313). En ese sentido, Silvia Federici (Italia, 1942) afirma también: «los cuerpos de las mujeres han constituido los principales objetivos –lugares privilegiados– para el despliegue de las técnicas de poder y de las relaciones de poder» (2004: 27). En este contexto, Julia Kristeva (Bulgaria, 1941) utiliza el lenguaje poético, la maternidad y el psicoanálisis para construir un nuevo modelo de alteridad en el sujeto femenino (Oliver, 1993: 2), aunque Judith Butler (EEUU, 1956) es muy crítica al respecto (1989): «para Butler, el discurso sobre la cuestión maternal no es realmente una estrategia subversiva –como lo juzga Kristeva– sino una aceptación tácita de hegemonía de lo Simbólico» (Padilla Lavín, 2016: 714). La propia Butler ha tenido un papel crucial en el debate sobre el cuerpo femenino, ya que en 1989 con su afirmación «si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo» (2007: 54) produjo un terremoto cuyas réplicas oímos aún hoy.

Por último, en los últimos años ha tomado fuerza el debate sobre el no-dualismo cuerpo/alma y el conocimiento a través del cuerpo, conceptualizado como «la idea del cuerpo como mediador entre la interioridad y el mundo» (Alcantarilla, 2021: 10). Este es un concepto teórico tratado con profundidad en el contexto de estudio de las sabidurías orientales, puesto que «tradicionalmente el pensamiento occidental, muy marcado por las premisas platónicas y cartesianas, ha otorgado un lugar privilegiado a la mente y ha relegado al cuerpo a una posición inferior o subsidiaria» (Sola Morales, 2013: 42). Tienza (2010) lo expresa también así: «El cuerpo, en general, ha sido históricamente rechazado como instrumento de conocimiento del ser humano, relegando esa función a la mente» (313). Las consecuencias, son claras: «el hombre se siente como un inquilino de su cuerpo: encerrado en la «jaula» de su cuerpo-mente, dentro de los límites de lo que configura su «sí mismo», mira hacia el mundo exterior a través de sus ojos y de su pensamiento representante» (Caballé, 2008: 368).

Todos estos constructos teóricos han influido y siguen influyendo en la visión del cuerpo de las últimas generaciones de poetas españolas, que han construido

estéticas propias en el tratamiento de la corporalidad, como es el caso de la poesía de Marta Sanz (Vara Ferrero, 2018), Miriam Reyes, Erika Martínez, Raquel Lanseiros y Julieta Valero (Medina Puerta, 2020), Elena Medel (Giménez, 2023) o Luna Miguel (Vidorreta, 2023). En lo relativo a poetas emergentes de las generaciones *millennial* y *Z*, está aún por estudiar en detalle, pues no se cuenta con suficientes estudios críticos que analicen el panorama poético actual bajo el prisma de la corporalidad.

3. CUERPO Y CONOCIMIENTO

El poema con el que abre *Contra el verano, man meets the sea*, gira en torno a la adquisición del conocimiento a través del cuerpo: «un hombre que debe desvestirse / para conocer el mar» y luego «la mujer se tumba en regazo / de los hombres y conoce el mar / sin salir de la playa / donde reposa su marido» (Simón, 2022: 11). Llama la atención aquí la crítica feminista: el hombre conoce el mar a través de sí mismo, en un acto de desnudez que le lleva a la verdad, de aceptación del conocimiento a través de su propio cuerpo sin mediación de ninguna otra entidad corpórea o espiritual. Sin embargo, la mujer *conoce el mar* a través de los hombres, en su regazo, sin salir de la playa, a partir de la visión patriarcal que los hombres quieran otorgarla. Esta perspectiva se reitera en la última estrofa: «un hombre sagrado decide sentarse / al lado de otros cuatro hombres: / juntos / forman un templo antiguo» (12). Esta visión tiene su espejo en el poema *III* de *San Lázaro*, «si pudiera abrirme verme // me moriría / claro» (Rodríguez Díaz, 2021: 23), donde también se nos habla del conocimiento a través del cuerpo, de una necesaria desnudez para la adquisición del conocimiento que en este caso es imposible, como imposible es estudiar el propio cuerpo desde dentro sin morir. El poema, sin embargo, diverge de *man meets the sea* al no incluir una perspectiva de género en la reflexión del conocimiento corporal, muy presente en el poema de Simón. Por el contrario, en ambos poemas sí vemos un elemento común importante: la superación de la dualidad cuerpo/alma occidental al reconocer el cuerpo como instrumento del conocimiento, en línea con las posturas defendidas por Alcantarilla (2021), Sola Morales (2013), Tienza (2010) o Caballé (2008).

4. CUERPO, ENFERMEDAD, DOLOR Y MUERTE

Con respecto a la visión de la enfermedad, hay una reflexión común a ambos libros en torno a la hipocondría. En el poema *X* de *San Lázaro* se dice «qué triste el cuerpo siempre / persistente en ruidos invisibles» (Rodríguez Díaz, 2021: 37) y en *embarazo prematuro* de *Contra el verano*: «pienso que tengo cáncer una vez al mes» (Simón, 2022: 33). Ambas poetas traen a la palestra un problema sanitario de

primer orden en Occidente (Ricou, 2019). Hay resonancias en ambos poemas a la obra de Marta Sanz y más concretamente a *Clavícula*, donde se afirma: «Voy a las consultas y me sonrío pensando en lo caras que le salimos las locas a la seguridad social» (Sanz, 2017: 92). Sanz establece además un vínculo muy interesante entre la hipocondría y la sensación de culpa femenina por no haber sido madre —tema que también tratan ambos poemarios y del que se hablará posteriormente—, cuando afirma: «A lo mejor esto es un castigo por no haberme perpetuado en la carne de mi carne» (Sanz, 2017: 58).

En ambos libros de poemas se habla también del dolor. En *San Lázaro*, se trata como elemento de construcción del cuerpo: «la carne puebla el dolor / inventándolo / nunca al revés» (Rodríguez Díaz, 2021: 61). El dolor nos ayuda a vivir, nos hace cuerpo, acaba con la dualidad: «porque solo soy carne // el alma es la conciencia del cuerpo propio» (97). Por último, el dolor y la concienciación del cuerpo se concreta en las llagas, elemento simbólico que se encuentra en varios poemas del libro. Como contrapunto, en el libro de Simón, el dolor se menciona explícitamente en *un día en la playa* cuando el yo poético nos hace saber en un verso del poema: «caminé sin dolor como hacen los niños» (2022: 19). El dolor sería, por tanto, una característica de la adultez, algo que nos llega en la vida con el paso del tiempo y que, conectándolo con la reflexión de *San Lázaro*, nos conciencia de nuestro cuerpo, nos hace plenamente humanos y destruye la idea de dualidad, reforzando las ideas expuestas anteriormente. Del dolor también hablan poéticas actuales como la de Carla Nyman (Palma de Mallorca, 1996), cuando dice: «lo mío / es un dolor que se busca / porque no se entiende el dolor del mundo» (2021: 33). También Almudena Vidorreta (Zaragoza, 1986) poetiza el dolor cuando escribe «Tengo el pubis encharcado / y una migraña que me come viva» (Vidorreta, 2007: 8). En este sentido, estas poéticas tomarían el testigo que dejó Sontag, al visibilizar y verbalizar el dolor y la enfermedad que tanto denunciaba como invisible la escritora norteamericana.

También se puede rastrear la presencia de la muerte en ambas obras. En el primer poema de *San Lázaro*, *I*, encontramos una idea que vertebra el poema y se enuncia al comienzo del mismo: «tiene que ser humana esta sorpresa / ante la putrefacción de las tripas», para luego reflejarse justo en el cierre: «tiene que ser humana esta sorpresa / ante la muerte» (Rodríguez Díaz, 2021:19-20). La referencia a la muerte la encontramos también en el poemario de Simón, en *Chipiona*, pero de una forma mucho más reposada, que no juega a la sorpresa: «el piso necesita muebles nuevos / limpios y sin significado / donde el cuerpo repose sobre los tejidos / por última vez» (Simón, 2022: 36). En ese diálogo entre los dos poemas podemos encontrar dos visiones de la muerte: una muerte que sorprende, propiciada por la enfermedad (*I*) y una muerte reposada, lenta y plácida, causada por la vejez (*Chi-*

piona). En este caso, el tema de la muerte es recurrente en poesía y no encontramos en estos poemas un tratamiento distinto al de poéticas anteriores.

5. CUERPO Y MATERNIDAD

En ambos poemarios hay una reflexión profunda en torno a la maternidad. En el séptimo poema de *Contra el verano, embarazo prematuro* (Simón, 2022: 31), el yo poético habla del paso del tiempo proyectado sobre la base del cuerpo, sobre su envejecimiento, sobre las posibilidades de ser madre no llevadas a cabo y su contraste con generaciones anteriores: «he roto aguas en mi pequeña silla de escritorio / mientras miraba la foto de mis padres cuando se casaron» (33). Más adelante, vuelve a hablar del tema en varios poemas, como en *un bodegón vacío*, «a diario pienso en alimentar / a todos los hijos que no tendremos nunca» (65). Esta reflexión encuentra su paralelo en el poema XVIII de San Lázaro: «*qué pena // con lo joven*¹² // *que eres // 12 todo cuerpo antiguo* (vid. Improductivo) queda fuera de la compasión» (Rodríguez Díaz, 2021: 53). Ambas poetas hacen referencia a la presión social que las mujeres sienten por ser madres, preocupación social que cristalizó hace unos años en el movimiento NoMo (*Not Mother*), nacido en 2011 y cuyo objetivo es «ayudar a las mujeres a llevar una vida plena y con significado, a pesar de no tener hijos» (Agud, 2021).

Como colofón, Simón realiza un giro argumental con respecto a este tema en el poema *cuando era pequeña sí me gustaba ir a la playa*, que enuncia en su comienzo «mi madre pregunta / cuándo le daré nietos // mi padre calla» (2022: 37) pero más tarde evoluciona a «yo quiero tener una niña // quisiera besarla en los labios y no en la frente» (38), hablando así de la homosexualidad y el deseo: la niña que se quiere tener no es una hija, sino una amante. Estos poemas tienen una conexión clara con el poema *No-Mo* de Rosa Berbel (Estepa, Sevilla, 1997), donde se reflejan precisamente esas dudas sobre la maternidad: «Les digo a otras mujeres / que en realidad no sé si quiero hijos» (Berbel, 2018: 48). Los tres poemas, por tanto, nos transmiten la actual presión femenina por la procreación de una forma muy bella, pero sin concesiones. Encontraríamos aquí un tema en estas poéticas que, *a priori*, no tiene tanto peso ni en las poéticas de mujeres anteriores ni en los constructos teóricos mencionados previamente, siendo por tanto una preocupación poética que podría estar más presente en las generaciones *millennial* y *Z*: la presión por la maternidad en un contexto de precariedad y diversidad sexual sin precedentes. Con respecto a la referencia a la erótica lésbica en el poema de Simón, sí encontramos precedentes en poéticas como la de Carmen Conde o Gloria Fuertes.

Continuando con la reflexión sobre la maternidad, en el segundo poema de *Contra el verano, salir del agua sin pisar la arena*, se establece un vínculo simbólico entre el mar y el útero materno: «la arena se pega al líquido amniótico» (Simón,

2022: 13). Más adelante, en *un día en la playa*, se vuelve a relacionar el mar con el útero: «cuando estaba dentro del mar // imaginaba el recuerdo húmedo / de flotar dentro de su estómago» (21). Mar como madre, mar como origen de la civilización, mar como Primer Principio. El contraste de esa visión lo encontramos en el poema XXVII de *San Lázaro*, donde se define *nacer* como «13. tr. abrir lugar ausente y / caer / adónde / desde la tierra» (Rodríguez Díaz, 2021: 71). Esta visión contrasta con la imagen poética transmitida en el poemario de Simón, ya que nacer es algo mucho más terrenal, algo más creacional que la visión casi taoísta de la generación uterina oceánica de los poemas de *Contra el verano*, en el cual el acto de creación no está explicitado de forma tan clara, es más fluido y orgánico. Estas reflexiones sobre la maternidad sí tienen su reflejo en poéticas previas como la de Gabriela Mistral y Rosario Castellanos, además de otras poetas posteriores.

Por otra parte, ese mar-útero conecta con la imagen de la madre ya desde el propio *salir del agua sin pisar la arena* (Simón, 2022: 13) y se convierte en una figura omnipresente en el libro de Simón. En el cuarto poema, titulado como el lema de la RAE, «Limpia, fija y da esplendor», se habla de la comunicación entre madre e hija: «Ella dice que no me oye / pero yo sé que me miente», madre que de tanto mirar deja la piel «cubierta de líquido ocular» (25). Esa relación con la madre es extremadamente corporal, como también se puede ver en el poema *herencia*: «dicen que ella y yo nos parecemos mucho / yo creo que solo en la forma de orinar» (41). Por otro lado, ese vínculo con la madre tiene también una relación muy material con la comida: «ojalá volver a comer / la comida que preparaba mi madre / y valorarla por su sabor / no por su significado» (59) y «al nacer / mi madre me cogió del talón / me sumergió en sopa caliente» (67). En contraposición a esa relación tan material, la figura del padre se representa con un cierto sentimiento de ajenez: «para mí / Él no estaba» (43). Puede leerse en esa dualidad un sentimiento de denuncia sobre el padre ausente, en contraposición a la madre omnipresente, que nos podría hablar de la desigualdad de género en torno al reparto de los roles en el hogar, que se resuelve con un verso rotundo en el último poema: «pensamos en nuestra madre como un templo» (97), la divinización del ser que te dio la vida, esa madre-mar a la que se alude en todo el libro y permea cada poema.

En el caso de *San Lázaro*, la alusión a la madre no es tan central en el poemario, pero hay un poema que es clave en él (XIII) y habla sobre esa figura: «fue mi madre quien me enseñó / la literatura / todas las noches antes de dormir» (Rodríguez Díaz, 2021: 43). Vemos por tanto el contraste entre ambas visiones: por un lado, en *Contra el verano*, la madre tiene un papel eminentemente corpóreo, omnipresente y creador y en *San Lázaro*, es un apoyo formativo y espiritual. Encontramos en la poeta Aixa Bonilla (Lanzarote, 1988) sentimientos también encontrados en su poema *Madre*: «A veces me arrancarías la piel para que pudieras / sentir como yo siento al mundo: despellejada / y expuesta a todo tipo de daño» (2022: 62).

María Limón (Sevilla, 2000) también trata la temática en su poesía, como en los versos: «Mi madre dice / he sido una niña / casi toda mi vida» (2021: 267) y también en relación al padre: «Nunca hablabas sobre tu padre ni contabas anécdotas» (2022: 267), reflejando también una visión de la hiper-maternidad de la madre y la ausencia del padre que hemos visto en el poemario de Simón. En este sentido, no hay tampoco precedentes claros en poéticas anteriores y también podría ser un problema más relevante que poetizar para las generaciones *millennial* y *Z*.

6. CONCLUSIONES

En este artículo se ha realizado un análisis comparativo de los poemarios *San Lázaro* (Rodríguez Díaz, 2021) y *Contra el verano* (Simón, 2022) en relación con su tratamiento de la corporalidad. Se han encontrado múltiples puntos de contacto entre ambas obras, algunos estrechos (la presión social por la maternidad, el conocimiento a través del cuerpo y la hipocondría), otros menos intensos (el tratamiento del dolor y la muerte) y algunos más laxos (como el tratamiento de la figura de la madre). De todo ello se puede destilar ciertas conclusiones. En primer lugar, ambos libros parecen superan el dualismo cuerpo/alma del que se hablaba en la sección de contextualización, al imponer el cuerpo como la herramienta del conocimiento, por delante del modo puramente intelectual de conocimiento que ha imperado en Occidente en los últimos siglos. Por otro lado, ambas obras cuentan con un espíritu reivindicativo del cuerpo que rescita el espíritu de la denominada otra Edad de Plata española y toma el relevo de las poetas de los 50 y 70 que se atrevieron a dar un paso adelante en la poética de la corporalidad pese a la presión social. A su vez, la visión que proyectan ambos libros tiene conexiones tanto en autoras de mediados del siglo xx (Carmen Conde, Gloria Fuertes, Rosario Castellanos) como en poéticas más contemporáneas (Sanz, Berbel, Bonilla, Limón, Nyman, Vidorreta, entre otras). Son destacables dos temáticas que no encuentran precedente claro en poéticas anteriores: la presión por la maternidad en el contexto de precariedad y diversidad sexual actual y las relaciones de hiper-maternidad y ausencia paterna, reflejadas en ambas obras de distinta manera.

Por todos estos elementos podemos afirmar que ambos libros son dignos representantes de una herencia poética en torno al cuerpo y además resignifican ciertos conceptos y los traen a un debate sobre el cuerpo de rabiosa actualidad. Tanto Laura Rodríguez Díaz como Rocío Simón han conseguido crear dos poemarios que entreveran tradición y vanguardia, contruidos con versos luminosos y con una profundidad poética muy destacable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAMEDA, Rut y LÓPEZ, Ferki (2021): «San Lázaro, Laura Rodríguez Díaz». *Altavoz cultural*. Recuperado de <https://altavozcultural.com/2021/12/23/san-lazaro-laura-rodri-guez-diaz/> [Fecha de consulta: 18/02/2023].
- ALAMEDA, Rut y LÓPEZ, Ferki (2022): «Contra el verano». *Altavoz cultural*. Recuperado de <https://altavozcultural.com/2022/07/19/contra-el-verano/> [Fecha de consulta: 18/02/2023].
- ALCANTARILLA, María (ed.) (2021): *El cielo de abajo. La escritura del cuerpo en trece poetas hispanoamericanas*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- AGUD, Cristina (2021): «El movimiento NoMo, ¿qué es?». *Blogs Mapfre*. Recuperado de <https://www.salud.mapfre.es/cuerpo-y-mente/psicologia/el-movimiento-nomo-que-es/> [Fecha de consulta: 18/02/2023].
- BAGUÉ, Luis (2022): «Poetas y digitales: todo sobre la nueva poesía ‘millennial’». *Babelia*. Recuperado de <https://elpais.com/babelia/2022-03-19/poetas-y-digitales-todo-so-bre-la-nueva-poesia-millennial.html> [Fecha de consulta: 18/02/2023].
- BONILLA, Aixa (2022): *Lumpen*. Barcelona: Espasa.
- BOYER, Anne (2019): *Desmorir. Una reflexión sobre la enfermedad en un mundo capitalista*. Madrid: Sexto Piso.
- BUTLER, Judith (1989): «The Body Politics of Julia Kristeva». *Hypatia*, 3(3), pp. 104-118.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CABALLÉ, MÓNICA (2008): *La sabiduría de la no-dualidad*. Barcelona: Kairós.
- CONDE, Carmen (2021): *Poemas a Amanda*. Madrid: Torremozas.
- DIMOCK, Michael (2019): «Defining generations: Where Millennials end and Generation Z begins». *Pew Research Center*. Recuperado de <https://www.pewresearch.org/short-reads/2019/01/17/where-millennials-end-and-generation-z-begins/> [Fecha de consulta: 05/05/2023].
- FAURA, Adri (2022): «A favor de Contra el verano». *Poscultura*. Recuperado de <https://poscultura.com/poesia/favor-contra-verano/> [Fecha de consulta: 18/02/2023].
- FEDERICI, Silvia (2004): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- GIMÉNEZ, Facundo (2023): «Una poesía *kidult*: un acercamiento a la obra de Elena Medel». *Revista Internacional De Culturas Y Literaturas*, 26, pp. 140-156.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juana María (2022): «Usos y abusos de la memoria: la recuperación de las escritoras de la Edad de Plata a través de biografías teatralizadas». En Y. Aparicio y J.M. González García (eds.). *Mujer, literatura y otras artes para el siglo XXI en el mundo hispánico*. (pp. 133-152). Bruselas: Peter Lang Verlag.
- KEEFE UGALDE, Sharon (2007): *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*. Madrid: Hiperión.
- KIRKPATRICK, Susan (1992): *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. Madrid: Castalia.
- LEUCI, Verónica (2019): «Gloria escribe versos: mujer y escritura en el mundo poético de Gloria Fuertes». *Confluencia*, 35(1), pp. 69-81.
- LIMÓN, María (2021): «Poemas». *Casapaís*, 1, pp. 262-267.

- MEDINA PUERTA, Carmen (2020): «El tema de la maternidad en las poetas españolas actuales». *Artifara*, 20 (2), pp. 183-204.
- MONTERO, Juan (2022): «“San Lázaro”, de Laura Rodríguez: siempre nos quedará la poesía». *MadridActual*. Recuperado de <https://www.madridactual.es/7808508-san-lazaro-de-laura-rodriguez-siempre-nos-queda-la-poesia> [Fecha de consulta: 18/02/2023].
- MOSER, Benjamin (2020): *Sontag. Vida y obra*. Barcelona: Anagrama.
- NYMAN, Carla (2021): *Movernos en la sed*. Granada: Valparaíso.
- OLIVER, Kelly (ed.) (1993): *Ethics, Politics, and Difference in Julia Kristeva's Writing*. Nueva York: Routledge.
- PACHECO, Jesús Miguel (2022): «Hay un dios enfermo: «San Lázaro», de Laura Rodríguez». *En plan culto*. Recuperado de <https://www.enplanculto.es/2022/01/21/resena-poemario-san-lazaro-laura-rodriguez/> [Fecha de consulta: 18/02/2023].
- PADILLA LAVÍN, M^a de los Ángeles (2016): «La noción de cuerpo en Judith Butler: una estructura imaginada, producto del deseo». *Daimon*, 5, pp. 713-718.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada (2015): *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- RAINER, Thom S. y RAINER, Jess W. (2011): *The millennials. Connecting to America's largest generation*. Nashville: B&H Publishing Group.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Laura (2021): *San Lázaro*. Córdoba: Editorial Cántico.
- ROJAS, Lourdes (1981): «La indagación desmitificadora en la poesía de Rosario Castellanos». *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 17(3) (99), pp. 37-42.
- ROYANO GUTIÉRREZ, Lourdes. (2010): «Identidad y cambio social en la poesía femenina del siglo XX». En M. González de Sande (ed.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia* (pp. 259-280). Sevilla: ArCiBel Ediciones.
- RICOU, Javier (2019): «Hipocondría: ¿qué es y por qué va al alza?». *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vivo/psicologia/20190623/462863982451/hipocondria-miedo-enfermar-alerta-sanitaria.html> [Fecha de consulta: 18/02/2023].
- SÁNCHEZ-SAORÍN, M. (2023): «Herederas de Ángela Figuera Aymerich: las nuevas poetisas jóvenes españolas». *Revista Internacional De Culturas Y Literaturas*, (26), pp. 66-84.
- SANZ, Marta (2017): *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.
- SOLA MORALES, Salomé (2013): «El cuerpo y la corporeidad simbólica como forma de mediación». *Mediaciones sociales*, 12, pp. 42-62.
- SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- SIMÓN, Rocío (2022): *Contra el verano*. Sevilla: Editorial Dieciséis.
- TIENZA, Verónica (2010): «Cuerpo y escritura: construcción de subjetividades femeninas en la literatura española contemporánea». En M. González de Sande (ed.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia* (pp. 313-324): Sevilla: ArCiBel Ediciones.
- VARA FERRERO, Natalia (2018): «Reformulando el sujeto, los géneros literarios y el compromiso con la historia: la escritura del yo en la obra de Marta Sanz». *Olivar*, 18(27), e023.
- VIDORRETA, Almudena (2023): «Deconstrucciones de una masculinidad incipiente en la poesía de Luna Miguel». *Revista Letral*, 30, pp. 170-190.
- VIDORRETA, Almudena (2007): *Tintación*. Zaragoza: Eclipsados.

ZENDA (2022): «Zenda recomienda: Contra el verano, de Rocío Simón». *zendalibros.com*. Recuperado de <https://www.zendalibros.com/zenda-recomienda-contr-el-verano-de-rocio-simon/> [Fecha de consulta: 18/02/2023].

ALUCINAR LA TRANSPARENCIA. ATENCIÓN Y PENSAMIENTO EN LA IMAGINACIÓN POÉTICA

Hallucinations of Transparency. Attention and Thought

Within Poetic Imagination

MARÍA ELENA HIGUERUELO

Universidad de Granada

RESUMEN

¿Puede la poesía –en particular, la poesía contemporánea– constituir un discurso de pensamiento alternativo al de la razón lógica e instrumental? En este ensayo se pretende reflexionar sobre el lugar intersticial que ocupa la poesía entre experiencia sensible y experiencia intelectual, para lo que se abordarán las formas en que interactúan mirada objetiva e imaginación subjetiva en la creación poética con el fin de poner de manifiesto cómo la poesía abre el lenguaje a nuevos usos que tratan de aprovechar las contradicciones, imperfecciones y vacíos de los sistemas de formas y de pensamiento convencionales.

Palabras clave: poesía y pensamiento; poética de la imperfección; atención poética; imaginación poética.

ABSTRACT

This essay wonders whether–contemporary–poetry can display an alternative way of thinking to that of instrumental and logical reason by defending that poetry originates in the interstice of sensitive and intellectual experience. We will discuss the interactions between physical glance and subjective imagination within poetic creation in order to explore how poetry uses language in unusual terms to engage the contradictions, imperfections, and lacunae of conventional systems of forms and ideas.

Keywords: poetry and thought; poetics of imperfection; poetic attention; poetic imagination.

EL ORIGEN ETIMOLÓGICO de la palabra inglesa *glitch* es incierto. Hay ya por lo pronto algo irresistiblemente poético en el hecho de que la genealogía de una palabra se pierda de repente en una neblina: algo que da al traste con cualquier intento de construir una taxonomía última y perfecta. Precisamente por razones etimológicas, es difícil no pensar que toda taxonomía es una forma de taxidermia; allá donde existe una parcela de borrosidad e indefinición, en cambio, hay posibilidad para la vida. Pero ¿qué significa que en lo borroso radique una experiencia poética? Quizá en las siguientes páginas se pueda ensayar una respuesta a esta pregunta: en qué consiste lo poético. Para ello, comenzaremos pensando en la poesía como fenómeno verbal, es decir, en la particularidad de sus procedimientos lingüísticos. Constatar su capacidad para romper las convenciones nos llevará a preguntarnos acerca de las diferencias entre el uso poético del lenguaje y otras formas discursivas –especialmente la filosofía– que también se distancian del lenguaje instrumental o utilitario. Tras situar la poesía contemporánea en un intersticio entre experiencia sensible e intelectual, trataremos de ahondar en cómo precisamente esta atención sensitiva es la base de una forma de pensamiento diferente a la de la razón lógico-discursiva, capaz de inaugurar nuevas formas de mirar y de percibir el mundo que participan de la deconstrucción o *emborronamiento* de las categorías preestablecidas. Concluiremos, por tanto, con una reflexión en torno al potencial ontológico-político de la imaginación poética en la que trataré de defender el poder transformador de las imágenes verbales de la poesía, en contraposición a cierta idea tradicional de lo poético como mero ejercicio de contemplación o ensoñación.

La idea de *glitch* abre un camino interesante para empezar a reflexionar sobre estas cuestiones. Se cree que la palabra procede del yidis, *glitsb*, que significa ‘deslizarse’ o ‘resbalar’. El término, que empezó a popularizarse en contextos relacionados con la ingeniería aeroespacial e informática, sirve para designar un fallo de funcionamiento o un comportamiento inesperado en una señal eléctrica o un aparato tecnológico; su uso más habitual hoy en día pertenece al campo de los videojuegos, donde se usa para hacer referencia a un error de programación que no afecta a la jugabilidad sino que, por el contrario, introduce una nueva posibilidad de uso no contemplada por los creadores, una suerte de espejismo o alucinación con efectos materiales.

Un *glitch* es, en efecto, un desliz, y la poesía está llena de deslices inteligentísimos que operan en la estructura del texto abriendo las convenciones a nuevos posibles usos. El poeta judío Paul Celan tomó la difícil decisión política y moral de escribir sus poemas en alemán, la lengua de su madre y, al mismo tiempo, la lengua propagandística del régimen que la asesinó. Sin duda, la aparición repentina de palabras yidis en la poesía de Celan puede interpretarse, no en vano, como un *glitch* poético-político que hace cortocircuitar a la lengua alemana, liberándola momentáneamente de las significaciones configuradas por el discurso nazi para dar

cabida, a través del discurso poético, a la cultura que esta misma había rechazado de las formas más perversas. Anne Carson, quien en determinado momento define la poesía como «the willful creation of error»¹, es una maestra del *glitch*. Sus textos poéticos están llenos de subterfugios para escapar de la mecánica previsible del poema lírico tradicional: solapar géneros literarios, entretejer referentes culturales clásicos, modernos y posmodernos, incurrir en contradicciones lógicas o introducir elipsis asombrosas en la corriente de pensamiento de sus poemas son algunas de sus estrategias para generar huecos de sentido, desconcertantes espacios de vacío de donde surgen ulteriormente nuevas formas y nuevos significados. Su uso de la intertextualidad es definitivamente una forma de deslizarse: «What is a quote? A quote (cognate with quota) is a cut, a section, a slice of someone else's orange. You suck the slice, toss the rind, *skate away* [énfasis agregado]»² (Carson, 2005b: 45). Pero no encontramos *glitches* solo en la poesía contemporánea: deslicémonos de Carson a Shakespeare, cuya obra está llena de momentos donde las convenciones se resignifican para dar lugar a destellos de ingenio poético mediante los cuales las categorías quedan invertidas. Los fantasmas irrumpen en el mundo de los vivos, las brujas revolucionan el universo de la corte, los poemas de amor cambian la retórica de la luz por la de la oscuridad. Por no mencionar el más maravilloso *glitch* que salió de la imaginación de Shakespeare: el duendecillo Puck, capaz de desordenar y entremezclar con la gracia más deliciosa todos los planos y estamentos de la realidad, torpísimo cupido que no hace sino poner de manifiesto la naturaleza mágica y confusa del amor en la más poética de las comedias shakespearianas.

A la vista de su definición y de estos pocos ejemplos, no sería descabellado pensar la poesía como un *glitch* que tiene lugar en la tecnología más sofisticada y a la vez más elemental inventada por los seres humanos: el lenguaje. «¿Qué es la poesía, sino una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso? (Agamben, 2014: 49). Un efecto inesperado del lenguaje: esa podría ser una definición de lo poético. Inesperado no por accidental –todos estos ejemplos se diferencian del *glitch* en su sentido habitual precisamente en que son divergencias deliberadas de la norma– sino por imprevisto o impensado por esta misma norma: son un acto de creación. Como explica el filósofo italiano Giorgio Agamben, un acto de creación es un acto de resistencia por el cual se produce una tensión de fuerzas entre la po-

¹ En «Essay on What I Think About Most», perteneciente a *Men in the Off Hours*. Traducido al español por Jordi Doce: «aquello a lo que nos enfrentamos cuando hacemos poesía es el error, / la creación a voluntad del error» (Carson, 2000: 82-83).

² «¿Qué es una cita? Una cita (cognado de *citación*) es un corte, una tajada, un gajo de la naranja de alguien más. Chupas el gajo, tiras la cáscara y te alejas patinando», en traducción de Jeannette L. Clariond (Carson, 2005a: 73).

tencia y la potencia-de-no, entre lo realizado y lo que queda sin realizar; es decir, un acto de creación abre lo existente a nuevas interpretaciones, nuevas formas, nuevas posibilidades de uso que están ya contenidas en estado de latencia en lo que existe, pero que permanecen todavía sin desarrollar, inexploradas (Agamben, 2014: 35-40). Ningún sistema de formas está del todo clausurado: siempre es posible encontrar en él algún aspecto que permanece *impotente*, que resiste a positarse: un resquicio de negatividad, un pliegue escondido, inadvertido, que cuando se desdobra revela una dimensión inédita; un nuevo campo de juego donde la imaginación puede deslizarse y patinar. Es decir, cuando pensamos la poesía como *glitch* el equivalente al programador no es el autor, sino la tradición literaria que engendra al autor y al poema. Un *glitch* poético es un acto de creación que expone la impotencia de una tradición o un conjunto de convenciones.

En su libro *Thinking with Literature*, Terence Cave menciona un conmovedor ejemplo de la literatura infantil que sirve aquí para ilustrar cómo la imaginación abre las cosas a nuevos posibles usos. Rememora Cave un episodio de *Winnie the Pooh* en el que Pooh y Piglet están invitados al cumpleaños de Ígor; el primero le lleva un tarro de miel como regalo y el segundo, un globo. Sin embargo, Pooh no puede evitar comerse la miel antes de llegar a la fiesta y Piglet hace estallar el globo sin querer. Lo *lógico* sería que Ígor, de naturaleza pesimista, se resignara a la evidencia inmediata: no hay regalos para él; en cambio, el melancólico Ígor sorprende con un acto de imaginación que es, al mismo tiempo, un acto de gratitud y un acto de generosidad: descubre un divertido entretenimiento en la acción de introducir y sacar el globo desinflado del tarro vacío, una posibilidad lúdica que los avergonzados Pooh y Piglet no se habían planteado y que hace de sus errores un magnífico regalo (Cave, 2016: 153). Ígor lleva a cabo un acto de creación donde se hace totalmente manifiesta la idea agambeniana de inoperosidad. Los regalos que habían considerado Pooh y Piglet tenían un fin instrumental; debían servir *para lo que estaban concebidos*. El uso que hace Ígor de estos objetos ya inútiles es también inútil en sí mismo, totalmente improductivo: una acción completamente ensimismada que, sin embargo, entraña valor ético, puesto que el hallazgo de Ígor consigue, por un lado, consolar a sus decepcionados amigos y, por otro, resignificar objetos destinados a la basura por ser ya inservibles para cumplir con su cometido original.

Cuando hablamos de poesía es difícil resistirse a esgrimir el argumento del valor de lo inútil, una idea que queda muy bien expresada en el ensayo de Nuccio Ordine, donde el filósofo hace una defensa de aquellos

saberes que son fines por sí mismos y que —precisamente por su naturaleza gratuita y desinteresada, alejada de todo vínculo práctico y comercial— pueden ejercer un papel fundamental en el cultivo del espíritu y en el desarrollo civil y cultural de la humanidad (Ordine, 2013: 9).

¿Para qué sirve un poema? ¿De qué manera puede un poema contribuir a dicho desarrollo personal y colectivo? A lo largo de la historia, se ha teorizado sobre la poesía en lo que podemos reducir a dos líneas fundamentales: retórica frente a imaginación. ¿Qué debe ser un poema en primer lugar o cómo ha de leerse? ¿Es un ejercicio de gimnasia lingüística o, antes bien, un objeto de invención subjetiva?³ Si bien la concepción retórica en sentido clásico ha quedado obsoleta ante las poéticas contemporáneas, cabe admitir que las poéticas vanguardistas que tensionan las posibilidades expresivas del lenguaje estiran la problemática que atañe al valor semántico del poema. En un momento histórico donde las piruetas lingüísticas son ya en sí mismas un ejercicio de imaginación, cabe reformular la pregunta: ¿es importante que el poema signifique? De hecho, sería tarea de la semiótica dilucidar qué significa que un poema signifique, una cuestión en la que aquí no pretendemos enredarnos. Trataré de reformular esta cuestión: ¿es el poema una experiencia estética o una experiencia intelectual? ¿Pertenece el poema al reino de los sentidos o al de la mente; al de las emociones o al de las ideas? ¿Reside el acierto del poema en su plasticidad, ya sea musical o visual, o en su capacidad para generar pensamiento? ¿Basta con que un poema sea ingenioso o debe ser también sabio?

El pensamiento moderno se ha empeñado con cierta insistencia en separar poesía y filosofía de manera salomónica, dictaminando que a una correspondía el conocimiento sensible y a otra el conocimiento conceptual⁴ (Baumgarten, 1999: 27-28); es una consideración que también está presente en el pensamiento hegeliano, como bien explica Christoph Menke, ya que para Hegel la poesía sería algo a medio camino entre la historia y la filosofía, es decir, algo que aspira a ser filosofía pero que no llega a serlo, situándose en una posición de negatividad —e inferioridad— respecto a ella (Menke, 2009: 70-73). En general, es un lugar común reconocer a la poesía el don de la expresividad y a la filosofía (y sus hermanas científico-teóricas) el del pensamiento, del mismo modo que durante mucho tiempo se ha asumido que la primera solo puede ser manifestación de lo personal, lo concreto, lo inmediato, mientras que las segundas aspiran a lo universal, lo abstracto y lo permanente (Zambrano, 1996: 13-17). Estas separaciones maniqueas no sirven ya para entender la poesía contemporánea, donde sensibilidad y pensamiento van a menudo de la mano. Aún más, cabe mencionar aquí por ejemplo el trabajo de George Steiner en *La poesía del pensamiento*, donde repasa numerosos casos de la cultura occidental desde Grecia hasta mediados del siglo xx en los que la filosofía tiene valor poético y la poesía, valor filosófico. Poca duda cabe ya de que un poema

³ Para profundizar en esta cuestión, ver Wahnón (1998).

⁴ Aunque el propio Baumgarten reconoce ya en el siglo xviii la solidaridad entre ambos discursos: «la filosofía y el arte de escribir un poema, consideradas a menudo disciplinas muy distintas, están íntimamente unidas» (Baumgarten, 1999: 24-25).

piensa; la pregunta, como bien plantea Mario Montalbetti (2020), nos convengan o no sus respuestas, es cómo piensa el poema.

Víktor Shklovski, formalista ruso y uno de los precursores de la teoría literaria moderna, defendía que la finalidad de la poesía es producir extrañamiento, desautomatizar la realidad cotidiana para poder percibirla como algo inédito, un ejercicio que nos permitiría conectar de nuevo con el mundo y con la propia vida que permanece alienada en el lenguaje cotidiano, regido por un principio de economía (Shklovski, 1978: 60-61). El interés de Shklovski por el refuerzo de la impresión parece, en principio, redundar en la escisión que acabamos de criticar, pues no hace sino insistir en que la poesía no es un medio para pensar lo desconocido mediante lo familiar, sino para experimentar lo familiar como desconocido. No es para Shklovski asunto del poema pensar. Y sin embargo, Shklovski acierta a poner el foco en la virtud de la poesía donde, a mi entender, radica su potencial como discurso de pensamiento: el asombro. Presentar el mundo como nuevo requiere antes que nada de una capacidad previa por parte del poeta para asombrarse y es de este asombro de donde nace el pensamiento, como explica el ya citado Cave: «Wonder is where cognition begins and is thus prior to reflective reason» (Cave, 2016: 151). En efecto, esta condición no es exclusiva de la poesía; también el pensamiento filosófico, científico o, en términos generales, teórico, requiere de una capacidad para asombrarse, es decir, para mantener una relación erótica con el mundo que consiste en percibirlo en su otredad, como algo separado y distinto al yo a lo que sin embargo el yo, en cuanto que sujeto, también pertenece. Dice Byung-Chul Han que «filosofía es traducción de Eros a Logos» (Han, 2012: 78). Mientras que la filosofía genera pensamiento en su loable y nada fácil intento de explicar el asombro, la poesía piensa en la medida en que se resiste a traducirlo, manteniendo el Eros inoperoso, improductivo.

Es tarea de la poesía mantener vivo el asombro, una actitud que dista de ser la reacción natural ante las cosas, mucho menos en un mundo donde todo parece tener una explicación última o estar diseñado para un fin específico; un mundo compartimentado y aparentemente clausurado al que Charles Taylor (2011) se refiere como un mundo «desencantado» del que la magia y toda posibilidad de conocimiento sobrenatural han sido erradicadas; un mundo que es una construcción de un sujeto racional donde el yo permanece «taponado», impermeable a ninguna forma de otredad externa a sí mismo. La pregunta que se plantea ante este escenario es, en términos de Taylor, cómo volver a encantar el mundo, cómo llegar a ser un yo «poroso» capaz de dejarse penetrar por el afuera. Es decir: ¿cómo ser Ígor? ¿Cómo imaginar? Por suerte, hay todavía cabida para formas de pensamiento no fundadas en la mera razón; aunque nuestro conocimiento del mundo esté hoy en día sumamente articulado, en los monumentos de la teoría la realidad siempre abre algunas grietas, como en la casa Usher del cuento de Poe:

Pero estas articulaciones nunca están completas. Dejan huecos donde el misterio se entromete, donde las pretensiones de verdad no están completamente fundadas, donde aparentemente la refutación o las contradicciones son medio visibles. En cierto sentido, todas requieren determinado grado de fe para que estas dificultades se puedan resolver (Taylor, 2011: 198).

«Las contradicciones son *medio visibles*». Hay aquí una formulación muy estimulante para pensar la posibilidad del asombro. Estas contradicciones se muestran, pero no con total claridad. Permanecen borrosas, como un espejismo o alucinación: un *glitch* que la realidad introduce en los algoritmos del ser humano. Según Charles Taylor, para abrazar estas contradicciones hace falta un acto de fe, pero quizá no haga falta tanto; la imaginación poética provee un espacio de posibilidad que bien puede acoger con gusto las fallas de la razón lógica y convertirlas, de hecho, en su mayor virtud: «And surely this is one function of great poetry, to remind us that human meaning does not stop with the physical facts»⁵ (Carson, 1999b: 93). Anne Carson es una poeta y pensadora que cree fervientemente en la poesía como acto de imaginación que traspasa lo empírico, y no hay mayor ejercicio de imaginación que el de ver donde no hay: hacer visible lo invisible, esta es la tarea de la poesía.

«If to you the invisible were visible», says Simonides to his audience, «you would see God». But we do not see God and a different kind of visibility has to be created by the watchful poet. [...] He does not seek to refute or replace that world but merely to indicate its lacunae, by positioning alongside the world of things that we see an uncanny protasis of things invisible, although no less real. Without poetry these two worlds would remain unconscious of one another⁶ (Carson, 1999b: 59).

Es labor de la poesía crear una nueva forma de visibilidad o, lo que es lo mismo, una nueva forma de mirar. Decía Freud que el ser humano es un Dios con prótesis (Freud, 2017: 29). Para Carson, todo lo invisible –todo lo que trasciende lo inmediato, lo evidente o lo literal– forma parte de esta prótesis-prótasis, una extensión que introduce una nueva posibilidad, capaz de conectar el mundo físico y empírico con otra dimensión metafísica que ya no estaría en un plano trascendental, sepa-

⁵ «Y se trata sin duda de una de las funciones de la gran poesía, recordarnos que el sentido de los humanos no termina donde termina lo físico», traducido por Jeannette L. Clariond (Carson, 1999a: n. p.)

⁶ «*Si lo invisible fuera visible para tí*», dice Simónides a su audiencia, «verías a Dios». Pero no vemos a Dios, y una visibilidad distinta deberá ser creada por el poeta atento. [...] No busca refutar o sustituir ese mundo, sino simplemente señalar sus lagunas al posicionar, junto al mundo de las cosas que vemos, una asombrosa prótasis de cosas invisibles, aunque no menos reales. Sin la poesía, estos dos mundos permanecerían inconscientes uno del otro» (Carson, 1999a: n. p.)

rado, sino entrelazada con el anterior como una prolongación *artificial* (es decir, artística): el dominio de las ideas y de las emociones; el reino de la imaginación.

Atender a la transparencia inaugura una nueva forma de percibir las cosas. Los objetos ya no son solo lo que son, sino también lo que podrían ser; no ocupan solo el lugar que ocupan, sino también el que podrían ocupar. En la transparencia se esconden múltiples formas posibles. Por ser el conjunto vacío un conjunto sin elementos, la proposición *todos los elementos del vacío son verdes* se convierte en una afirmación perfectamente válida, por paradójico que resulte. No solo son verdes, sino que también son amarillos, azules, rojos y de tantos colores como seamos capaces de fantasear. Lo que no es tiene potencial para ser muchas más cosas que lo que ya es. Por eso, contemplar el vacío es una actividad inútil y poderosa que nos enseña a ver más y a ver mejor. Lucy Alford reflexiona sobre el doble poder de la poesía como forma de atención: no solo nos hace percibir el mundo con una intensidad renovada –idea que se sitúa en la estela de Shklovski–, sino que el mismo acto de observar sin finalidad concreta nos induce a estados de conciencia que aumentan la sensibilidad hacia el entorno –un entorno, no hace falta decir, que no se compone solo de objetos inertes, sino de seres sintientes con quienes hemos de poner en práctica nuestra empatía–. «Attention itself is a bidirectional lens: the way we attend to the world changes the world we perceive, and the world we perceive changes the way we attend» (Alford, 2020: 4). Prestar atención repercute sobre el mundo que vemos y es un primer paso para encontrar en él una nueva versión reencantada, pero al mismo tiempo la contemplación ejerce un poder transformador sobre el sujeto: lo descierra, lo hace poroso, sensible a la otredad y, en definitiva, capaz de imaginar nuevas formas de relación con lo real, tanto a nivel epistémico como político.

La mirada poética –una mirada que se asombra ante las cosas, ante los otros e, incluso, ante la misma nada, sin darlos nunca por hecho– es, o debería ser, una mirada insurgente e inconforme por naturaleza. ¿Cómo son las imágenes que puede generar una mirada como esta? Para significar este poder sería quizá menester dejar de pensar la poesía como lenguaje onírico, siendo el sueño en última instancia una actividad pasiva, e ir un paso más allá para empezar a pensar otras formas de divergencia de la norma que involucren un estado de conciencia despierto. Por ejemplo, las alucinaciones. La separación sueño-vigilia es fácil y estable; la razón lógica condona sin esfuerzo el lugar que los sueños ocupan en lo real sin dejar ningún espacio para lo intersticial. Mucho más problemático es, en cambio, el estatuto ontológico de la imagen alucinatoria, una brecha que realmente abre un canal de comunicación entre dos formas de ver. Tal y como las describe Oliver Sacks, las alucinaciones son «involuntarias, incontrolables, autónomas; pueden presentar colores y detalles prodigiosos, y sufrir transformaciones rápidas y extravagantes que no se parecen a las de la imagería mental normal» (Sacks, 2012: 218), pero quizá

el rasgo más interesante de las alucinaciones sea precisamente el que las diferencia de la imaginación: su capacidad para invadir el afuera, situándose a medio camino entre el mundo físico y el mundo imaginario.

La imaginación es cualitativamente distinta de la alucinación. Las visiones de los artistas y científicos, las fantasías y ensoñaciones que todos tenemos, se localizan en el espacio imaginativo de nuestra propia mente, en nuestro propio teatro privado. Normalmente no aparecen en el espacio externo, como los objetos que percibimos. Algo tiene que ocurrir en el cerebro/mente para que la imaginación sobrepase sus límites y sea sustituida por la alucinación. Debe darse alguna disociación o desconexión, alguna ruptura de los mecanismos que normalmente nos permiten reconocer y hacernos responsables de nuestros pensamientos y fantasías, verlos como algo nuestro y no de origen externo (Sacks, 2012: 252).

La alucinación es una imagen capaz de saltar de plano dentro de la realidad, del mundo mental al mundo físico: una idea que adquiere corporalidad y que en cierto modo se emancipa del control del cerebro que la ha creado. La poesía pugna por crear imágenes que no sean mero eco solipsista del mundo interno del poeta, sino imágenes capaces de conquistar el espacio de lo real, de ejercer un poder transformador, de ser percibidas por quien las recibe y no solo procesadas –reconocidas, como diría Shklovski–, ya sea enfatizando el carácter sensual de lo cotidiano o inventando criaturas extrañas. En este punto, creo sugerente recordar el hecho de que Baumgarten se refiriera a las metáforas como representaciones imaginarias⁷ o *phantasmata* (1999: 39), una conjunción monstruosa donde dos realidades convergen perdiendo parte de sí para dar lugar a una nueva entidad donde las anteriores quedan solapadas a través de una juntura donde el final de una y el principio de la otra quedan emborronados. Desde los místicos a los románticos, las visiones alucinatorias han sido un recurso poético frecuente para construir un mundo alternativo que permite a los sujetos que las experimentan opacar una realidad desagradable o comunicarse con una dimensión metafísica, una forma de subversión que casi nunca es meramente una válvula de escape ni un pasatiempo, sino que se inviste de un poder transformador. Así sucede en muchos de los poemas de Emily Brontë, una poesía fabuladora llena de personajes enigmáticos que se nos dan *in media res*. En «The Prisoner (A Fragment)», asistimos al diálogo entre una cautiva –cuyos delitos desconocemos– y su carcelero. Ante las burlas de este último, la prisionera, que no puede librarse de sus cadenas, encuentra la forma de liberarse

⁷ «Así pues, representar cosas semejantes con la representación de una sola representación imaginaria es altamente poético» (Baumgarten, 1999: 43). En la tradición poética clásica, con la que Baumgarten dialoga, es la metáfora la encargada de revelar la semejanza entre cosas distintas, como explica Aristóteles en la *Poética*. Según esto, la metáfora une dos realidades en una sola representación.

de la tiranía del maltrato psicológico evocando las visiones divinas que la visitan en la celda: «Winds take a pensive tone, and stars a tender fire, / And visions rise, and change, that kill me with desire. / ... / Then dawns the Invisible; the Unseen its truth reveals»⁸ (Brontë, 2018: 58). Para la prisionera del poema de Brontë, esta visión última es una manifestación de lo invisible, una manera de alucinar la transparencia de la celda vacía que no deja la realidad intacta, sino que logra alterar la situación espiritual del personaje, como bien atestiguan sus hostigadores: «We had no further power to work the captive woe»⁹ (60).

Sería estimulante poder pensar una poesía alucinada más allá de lo temático, es decir, radicalmente alucinada en su propio discurso; una poesía que encontrara la manera de empujar las imágenes fuera de sí y que, al hacerlo, lograra hacer perceptible no solo lo que hay –que no es baladí– sino lo que no hay, lo que podría haber. Una poesía que no soñara momentáneamente para enseguida despertar de nuevo a la razón lógica, sino una poesía capaz de enturbiar la transparencia que media entre las cosas, introduciendo en ella lo que por otro lado ya sabemos que hay: *una contradicción medio visible*. Quienes experimentan alucinaciones, precisamente porque muchas de ellas adoptan apariencias anodinas, a menudo dudan de lo que ven. La incapacidad para distinguir lo que es y lo que no es siempre se ha presentado con una connotación negativa, pero ¿no es dudar de lo que damos por hecho el primer paso para un pensamiento crítico? Del lenguaje fantasmagórico de la imaginación poética aprendemos a asombrarnos ante lo familiar y a aceptar lo extraño como posible, difuminando, siempre de humilde manera, la frontera que nos han enseñado que separa lo razonable y lo disparatado, dejando que ambas dimensiones, la de lo seguro y la de lo incierto, se mezclen. La poesía adopta en su seno todas las fallas de la razón lógica porque son estos errores los residuos inoperosos que nos permiten inventar nuevos posibles que no sabríamos imaginar de otro modo. Como señala Ben Lerner en *El odio a la poesía*, los poemas concretos nos hacen soñar, a través de sus fallos, con un poema ideal que no existe (Lerner, 2016: 27). Cabría añadir que los fallos de la poesía no solo nos permiten soñar con este poema, sino con otras realidades, otras vidas no contempladas por el lenguaje cotidiano (por mucho que no haya una diferencia esencial entre uno y otro lenguaje más allá de sus formas de uso). Podemos imaginar gracias a que el mundo es imperfecto: la poesía, lejos de luchar contra esta evidencia, la abraza y hace de ella su fuente de sabiduría.

⁸ «El viento trae una voz meditabunda, y las estrellas un dulce fuego / y llegan las visiones y las transformaciones que me matan de deseo. / [...] / Entonces clarea lo Invisible; lo Oculto revela su verdad» (traducción de Xandru Fernández).

⁹ «Ya no teníamos poder para afligir a la cautiva».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio (2014): *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso, 2016.
- ALFORD, Lucy (2020): *Forms of Poetic Attention*. Nueva York: Columbia University Press.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1999): «Reflexiones filosóficas en torno al poema». En *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo* (pp. 23-78). Barcelona: Alba Editorial.
- BRONTË, Emily (2018): *Poesía completa* (trad. X. Fernández). Barcelona: Alba.
- CARSON, Anne (1999a): *Economía de lo que no se pierde*. Madrid: Vaso Roto, 2020. Recuperado de <https://www.perlego.com/book/2069300/economia-de-lo-que-no-se-pierde-leyendo-a-simnides-de-ceos-con-paul-celan-pdf> [Fecha de consulta: 02/03/2023]
- CARSON, Anne (1999b): *Economy of the Unlost*. Princeton: Princeton University Press.
- CARSON, Anne (2000): *Hombres en sus horas libres* (trad. J. Doce). Valencia: Pre-Textos, 2007.
- CARSON, Anne (2005a): *Decreación* (trad. J. L. Clariond). Madrid: Vaso Roto, 2014.
- CARSON, Anne (2005b): *Decreation*. Nueva York: Knopf.
- CAVE, Terence (2016): *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- FREUD, Sigmund 2017: *El malestar en la cultura*. Madrid: Akal. Recuperado de <https://elibro.net/es/lc/ugr/titulos/116094> [Fecha de consulta: 02/03/2023].
- HAN, Byung-Chul (2012): *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder, 2014.
- LERNER, Ben (2016): *El odio a la poesía*. Barcelona: Alpha Decay, 2017.
- MENKE, Christoph (2009): «Aún no. El significado filosófico de la estética». En *Estética y negatividad* (pp. 69-86). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- MONTALBETTI, Mario (2020): *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou*. Barcelona: Kriller71.
- ORDINE, Nuccio (2013): *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.
- SACKS, Oliver (2012): *Alucinaciones*. Barcelona: Anagrama Compactos, 2018.
- SHKLOVSKI, Víktor (1978): «El arte como artificio». En T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Ciudad de México: Siglo XXI.
- STEINER, George (2011): *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Madrid: Siruela, 2012.
- TAYLOR, Charles (2011): «Desencantamiento – reencantamiento». En *El futuro del pasado religioso* (pp. 183-202). Madrid: Trotta, 2021.
- WAHNÓN, Sultana (1998): «Ficción y dicción en el poema». En F. Cabo Aseguinolaza y G. Gullón (eds.), *Teoría del poema. La enunciación lírica* (pp. 77-110). Ámsterdam: Rodopi.
- ZAMBRANO, María (1996): *Filosofía y poesía*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

LA POÉTICA DEL HUECO EN *EL AGUA Y LA SED*
DE MARÍA ELENA HIGUERUELO

The Poetic of the Hollow in María Elena Higuieruelo's

El agua y la sed

VÍCTOR SIMÓN RUIZ
Universidad de Granada

RESUMEN

La obra poética de María Elena Higuieruelo se encuentra atravesada por una particular concepción de lo dual, de modo que en su seno convive lo complementario con lo inverso, pero también con lo paralelo, lo equidistante e, incluso, lo excluyente. Este último aspecto supone el descubrimiento de un espacio indeterminado que subyace a toda dualidad: el hueco. Así pues, en este trabajo, se propone una revisión crítica del concepto de dualismo, a partir de una puesta en común de *El agua y la sed* (2015) con determinadas reflexiones teóricas de autores clásicos y contemporáneos.

Palabras clave: María Elena Higuieruelo; teoría literaria; poesía española contemporánea; dualismo; poética del hueco.

ABSTRACT

The poetic works of María Elena Higuieruelo find themselves pierced by a particular conception of duality. In her work what is complementary meets what is reverse, but also what is parallel and even what is discriminatory. This last aspect means a discovery of a middle undetermined space that underlies every kind of duality: the hollow. So, this essay will critically discuss the traditional concept of dualism, by connecting various poems from *El agua y la sed* (2015) with some critical thoughts from both, classic and contemporary authors.

Keywords: María Elena Higuieruelo; literary theory; Spanish contemporary poetry; dualism; poetic of the hollow.

1. MIDIENDO LOS LÍMITES DEL CÍRCULO

En la circunferencia, el principio y el fin coinciden

Heráclito

La preocupación sobre lo dual constituye un problema filosófico, teológico y matemático, prácticamente desde las primeras civilizaciones. Dicha dualidad se detecta en una amplia variedad de mitologías y religiones. Pensemos, por ejemplo, en la oposición entre Eros y Tánatos en la tradición griega, o, por el contrario, en la fusión de los dioses Amón y Ra en la mitología egipcia. En lo que respecta a la cultura asiática, quizá el ejemplo más evidente pueda encontrarse en los símbolos del ying y el yang, propios del taoísmo. Tal ha sido el interés por esta cuestión que, durante la Ilustración, se desarrolló un término para describir esta doctrina: dualismo. Según el diccionario filosófico de Ferrater Mora (1964), el vocablo fue empleado por primera vez de la mano del orientalista inglés Thomas Hyde (1700), aunque fue Christian Wolff (1734) quien popularizó la expresión a principios del siglo XVIII. No es de extrañar que, desde entonces, este término se utilice para describir, «en general, toda contraposición de dos tendencias irreductibles entre sí» (Ferrater Mora, 1964: 485). No son pocas las doctrinas filosóficas que presentan este esquema, sin ir más lejos, el propio Ferrater Mora señala:

[L]a filosofía pitagórica, que opone lo perfecto a lo imperfecto, lo limitado a lo ilimitado, lo masculino a lo femenino, etc. (...). los principios del Bien y del Mal; el sistema cartesiano, con la reducción de todo ser a la substancia pensante o a la substancia extensa (Ferrater Mora, 1964: 485).

Esta oposición también se encuentra presente en la división tradicional de la moral occidental, que enfrenta al bien con el mal como dos categorías absolutas y antagónicas. Desde este prisma, existir supone tomar una decisión; elegir un bando; posicionarse. Cualquier dualismo impone un sistema lógico muy estricto y es que *uno solo puede ser uno*, por lo que nunca puede ser dos, ni tampoco un medio, ni un cuarto; siempre uno-entero-único-indivisible. Evidentemente, muchos han sido los que se han opuesto a este dualismo ontológico. Quizá uno de los más relevantes a este respecto sea Epicuro, quien, desde su pensamiento hedonista, plantea la posibilidad de un punto medio entre dos posturas extremas¹. Esta misma idea puede encontrarse en la oda décima del segundo libro de poemas de Horacio,

¹ «Así pues, cuando afirmamos que el gozo es el fin primordial, no nos referimos al gozo de los viciosos y al que se basa en el placer, como creen algunos que desconocen o que no comparten

donde se proclama: «Auream quisquis mediocritatem / diligit, tutus caret obsoleti / sordibus tecti, caret invidenda / sobrius aula» (Horacio, 1909: 402)². Esta misma idea, cristalizada en la expresión latina *aurea mediocritas*, ha sido desarrollada por un extenso catálogo de pensadores y poetas, desde la Antigüedad hasta nuestros días. Quizá, la perspectiva más relevante para nuestro estudio sea la aristotélica, que plantea este «término medio» como el lugar en el que reside la *virtud*:

En todo lo continuo y divisible es posible tomar una cantidad mayor, o menor, o igual, y esto, o bien con relación a la cosa misma, o a nosotros; y lo igual es un término medio entre el exceso y el defecto. Llamo término medio de una cosa al que dista lo mismo de ambos extremos, y éste es uno y el mismo para todos; y en relación con nosotros, al que ni excede ni se queda corto, y éste no es ni uno ni el mismo para todos (Aristóteles, 1985: 167).

En este sentido, el pensamiento aristotélico ha servido de base para establecer las nociones modernas de *reunión* y de *consenso*. Sin embargo, existe una faceta de todo acuerdo que no se contempla en esta ecuación porque se asume implícita: la renuncia. Tanto en la concepción del placer hedonista de Epicuro, como en el «hábito» (*héxis*) aristotélico (Aristóteles, 1985: 100), se produce un abandono, el desplazamiento de una de las partes, en favor de la otra. Todo este proceso de renuncia se asimila como un requisito necesario para poder alcanzar ese estado de dorada medianía. Se invierte, entonces, la lógica anterior. Ya no es que uno no pueda ser dos, es que *dos debe dejar de ser dos para poder ser uno*. Nótese aquí el verbo *deber*, así como la expresión *dejar de ser*. No es baladí señalar cómo, de este esquema, se infiere una obligación moral y un acto de violencia silenciado; a saber, la muerte de dos, para la existencia de uno³. El consenso se convierte así en un acto velado de violencia, a partir de lo que Derrida llamará «las buenas voluntades de poder» (1998a: 43). Sin detenerme demasiado en cuestiones terminológicas, cabe destacar que, frente a esta noción de «consenso» (*Einverständnis*), abanderada por el filósofo Hans-George Gadamer (1981), Derrida presenta el concepto de «negociación»

nuestros mismos puntos de vista o que nos interpretan mal, sino al no sufrir en el cuerpo ni estar perturbados en el alma» (Epicuro, 2012: 90-91)

² «Quien prefiere el término medio, que vale lo que el oro, se libra, seguro, de las miserias de una casa arruinada; y se libra, sobrio, de un palacio que le valga envidias» (Horacio, 2007: 340)

³ Sobre la violencia velada en los actos de consenso, Byung-Chul-Han nos advierte en *Topología de la violencia*: «La violencia no surge únicamente de la negatividad de la oposición o del conflicto, sino también de la positividad del consenso. La *totalidad* del capital, que parece absorberlo todo hoy en día, presenta una violencia *consensual*» (2016: 27)

(Nancy, 2022: 110)⁴ como un acuerdo donde la desigualdad y la diferencia son los elementos centrales de la conversación (Derrida, 1998b: 107).

Una vez planteados estos conceptos, podemos introducirnos en la materia que nos ocupa: la poesía de María Elena Higuieruelo. En los textos de la autora jienense, podemos observar un constante intento de impugnar la tradicional dicotomía del dualismo, sin recaer en la violencia implícita del consenso. Para ello, recoge la contradicción propia de toda oposición y la exhibe como bandera. En su obra, la reunión se realiza desde la destrucción de las categorías absolutas, hecho que se consigue por medio de la relativización del tiempo y del espacio, unos conceptos que se demuestran caducos y agotados. Esta dualidad total desaparece para mostrar todo un infinito de huecos, pequeñas cavidades, agujeros y recovecos que el lenguaje tradicional es incapaz de nombrar. Es en estos espacios limítrofes donde mejor actúa su poesía y donde se construye una nueva forma de contemplar la vida.

2. ROMPIENDO EL COMPÁS, LAS REGLAS Y EL FOLIO

Todas estas inquietudes señaladas pueden rastrearse desde el primer poemario de la autora, *El agua y la sed* (2015), una obra en la que la reflexión sobre lo dual y la ambición de unificar aquello que se encuentra dividido a primera vista caben apreciarse desde el mismo título. Asimismo, el poemario se construye en torno a cinco secciones: «La resaca», «Los ríos secos», «Los oasis», «Las gotas» y «Los canales». Ya desde un primer momento se puede observar cómo, tras la separación inicial y taxonómica que plantea el título, lo que encontramos es una realidad mucho más compleja. Dentro del binomio agua-sed, podríamos plantear un extenso abanico de posibilidades intermedias, que reflejan una realidad gradual en donde no caben distinciones taxativas. Un factor temporal, un factor espacial y, por supuesto, un factor humano que resulta determinante a la hora de plantear, reconocer e instaurar una división dentro de una realidad concreta. Por consiguiente, toda división supone un ejercicio ficcional de categorización de la realidad, que bien puede ser negociado o impuesto. El yo poético de *El agua y la sed* ansía destruir esa ficción y sustituirla por una distinta, otra forma de pensar la realidad (de construir el espacio y el tiempo), para así crear una nueva perspectiva; en definitiva, otro lugar desde donde nombrar el mundo.

El poema que abre el libro presenta ya varios de estos elementos. Para empezar, el título introduce una primera división: *Circular (o flashback)*. Si procedemos a un análisis literario (literal-lineal), podría concluirse que lo que sucede con el

⁴ Este es el término que utiliza J.L. Nancy (2022) para referirse al pensamiento político de Derrida, expuesto, entre otros textos, en *Políticas de la amistad* (1998b).

título es fruto de una indecisión; esto es, el yo que escribe no logra decidirse por una opción concreta, ya que ambos títulos reflejan un aspecto del poema. Por un lado, la palabra *circular* atiende a la forma, que presenta una estructura de repetición en la primera y tercera estrofa, en donde se intercalan diferentes binomios como: *principio-final*, *levantarse-caer*, *matarme-darme vida*, etc. A estos binomios hay que sumar el carácter cíclico de los días, los juegos de palabras con el léxico matemático de la circunferencia (*diámetros*, *centro*, *milímetros*, etc.) y los círculos cruzados de hipónimos e hiperónimos: *ciudad-patria*, *estrella-universo*, etc. Por otro lado, el contenido del poema parece estar relacionado con una suerte de recuerdo, una confrontación constante entre un ayer (caracterizado por el amor y la vida) y un hoy (expuesto en términos de pérdida y muerte). Sin embargo, la poética de Higuieruelo se opone sistemáticamente a este tipo de análisis y busca refutar la distinción entre forma y contenido, estableciendo el poema como una única entidad indivisible. Esta simbiosis de elementos, que pudieran parecer opuestos en un principio, se encuentra en el núcleo de su desempeño poético. Por eso mismo, el título se fragmenta, ya que no puede atender solo a una única realidad, sino que debe mostrarse abierto a todas las posibilidades que el mismo poema ofrece.

Otro aspecto destacable acerca del título es la presentación de los dos grandes campos opuestos que intentarán unirse a lo largo del poemario: el espacio (*circular*) y el tiempo (*flashback*). En este sentido, *El agua y la sed* supone el reflejo de una lucha constante por destruir dicha dicotomía. El motivo de esta empresa se desarrolla a lo largo de la primera parte del poemario: *La resaca*. En este apartado se asiste a un estudio crítico de la realidad que se lleva a cabo con la sistematicidad de un científico (o de un filósofo analítico). En poemas como «Matando el tiempo», «Tiempo después», «Hace un siglo que no te veo...» o «Reminiscencia» se reflexiona acerca de cómo las unidades temporales parecen ser insuficientes para describir determinados aspectos de la existencia como el miedo, el dolor, el amor o el recuerdo. De igual modo sucede con las unidades de medida del espacio en «La mitad de la mitad» o «El tamaño sí importa». Ni el tiempo ni el espacio parecen herramientas suficientemente competentes para medir la realidad, en especial si se tiene en cuenta que existen varios elementos que pueden hacer que esta se deforme. A lo largo del libro, se demostrará cómo los principales motores de alteración de la realidad son, respectivamente, el amor y el desamor. Ambas fuerzas conforman las dos caras de una misma moneda, los dos extremos de una goma elástica que se expande y estira. La concepción del mundo del sujeto poético se transforma a partir de estos sentimientos, y el efecto de su presencia (o de su ausencia) da como resultado las siguientes dos secciones: *Los ríos secos* y *Los oasis*.

3. SOÑANDO CON ÁRBOLES EN EL VACÍO

La reflexión en torno a la nada, al vacío y a la ausencia está presente a lo largo de toda esta segunda parte, compuesta principalmente por poemas de desamor. La ausencia de amor, como si se tratase de una entidad cósmica, genera un espacio y un tiempo alternativos: un hueco. Cuando el amor hacia una persona se acaba, acontece un evento similar a la muerte; una desaparición que provoca la ausencia de sentimientos (sensaciones, estímulos, etc.) que antes estaban ahí, pero ya no. Se genera, entonces, un espacio vacío en el interior del ser, que atraviesa su temporalidad y la de sus actos. En este sentido, el yo poético se asemeja a un río seco. Lo que determina la existencia de un río es el fluir del agua, pero, si esta desaparece, en realidad es tan solo un camino de tierra. Mas, aun así, seguimos refiriéndonos al río como tal, aunque ya no lleve agua. Convocar, delimitar y experimentar ese hueco, que integra y constituye ontológicamente el río, es el motivo de estos poemas. Por ejemplo, en «Dicotomía» se afirma: «Nada tiene sentido, solo la nada / lo tiene, si de ella es que nace / este dolor tan punzante / capaz de partir en dos el cuerpo» (Higueruelo, 2015: 27). La ausencia se presenta como el origen del dolor que provoca la distorsión del espacio y del tiempo; esto es, la división del cuerpo. El juego de pares se hace latente, en tanto que el binomio *ausencia-presencia* es el que rompe el binomio *espacio-tiempo*, que es lo que provoca la escisión del cuerpo. Es por ello por lo que, finalmente, el poema concluye: «Nunca entenderé –no hay manera– / por qué si el vacío está en mi cabeza, / lo siento sin embargo en el pecho» (Higueruelo, 2015: 27).

Esta estructura cruzada en forma de bucle infinito de piezas de dominó que caen entrelazadas es la base sobre la que se construye el primer libro de María Elena Higueruelo. En esta sección pueden encontrarse otros muchos ejemplos de ejercicios similares. Uno de ellos se localiza en el poema «Noche de Verano», donde se establece la rutina como una extensión temporal cíclica que acaba habitando al individuo: «La monotonía, la vida / sin vida, la muerte / antes de la muerte» (Higueruelo, 2016: 30).

Otro ejemplo relevante es el que constituyen los primeros versos del poema «Al despertar», que concluye y continúa simultáneamente dos de las imágenes más destacadas de la sección anterior: el *sueño* y el *árbol*. Ambas figuras, expuestas previamente en dos poemas homónimos, se configuran como muestras palpables de esta distorsión del espacio y del tiempo que venimos comentando. En el primer texto, la figura del sueño conforma el marco que permite el desarrollo del poema. De este modo, en el primer verso se afirma «Anoche soñé», para, todo un poema después, concluir admitiendo que aquello «nunca ha pasado» (Higueruelo, 2015: 21). Entre estas dos sentencias se despliega un amplio universo de posibilidades, a partir de la imagen de un posible reencuentro entre un yo y un tú poéticos:

«Anoche soñé que nos encontrábamos / en la estación y que con descaro / tú me besabas sin permiso y me pedías / que volviera» (Higueruelo, 2015: 21). El sueño construye, así, una realidad distinta, con un espacio y un tiempo alternativos: «Y menos mal que era un sueño, / porque el sueño esconde una metáfora / y la metáfora esconde una realidad / y la realidad esconde un pasado / y el pasado esconde un hecho» (Higueruelo, 2015: 21). Este curioso juego de *matrioshkas* perpetúa la estética de los círculos cruzados, antes comentados, ya que no se trata de categorías cerradas y aisladas, sino de realidades que convergen y se entremezclan. Así pues, si regresamos al poema «Al despertar» y nos detenemos en su inicio, comprobaremos cómo se asume que «Hay un margen entre el sueño y la vigilia» (Higueruelo, 2015: 31). De nuevo, hallamos la imagen del hueco entre realidades.

El poema continúa: «—un terreno / baldío en el que lo que siembra nunca crece— / en el que mi cabeza, somnolienta, teje versos / que nunca llegan a plantarse en el papel» (Higueruelo, 2015: 31). Estos versos llaman la atención sobre lo yermo, sobre la ausencia de vida floral en la tierra. En el poema de la sección anterior titulado «El árbol», se acentúa la imagen de lo vegetal como un ciclo vital alternativo, cuyos ritmos son diferentes a los propios y, sin embargo, atraviesa por completo al yo-poético:

Una persona que no soy yo
 vive en mi cuerpo pensando
 constantemente y sin descanso
 en una persona que no eres tú,
 pues yo me enamoré de un árbol
 en un momento exacto que el tiempo ya ha barrido
 y ahora ese árbol no existe
 igual que no existe este,
 porque es otro árbol más grande
 sentado en las mismas raíces (2015: 22).

Se recurre aquí al tópico de Heráclito sobre el paso del agua⁵, primero como una prolongación del recurso temático de las transformaciones del agua, que supone la piedra angular de *El agua y la sed* y, segundo, como un ejemplo más de distorsión de la realidad del yo-poético, que, al igual que el agua, nunca es dos veces la misma debido el paso del tiempo. De igual modo, el árbol se configura como uno de los círculos cruzados, como una vida (con su crecimiento y su muerte correspondientes) dentro de una vida otra, que obedece a una temporalidad com-

⁵ «En algún lugar dice Heráclito que todo se mueve y nada permanece, y, comparando las cosas con la corriente de un río, dice que no nos bañamos en el mismo río dos veces», según Platón (en Eggers Lan y E. Juliá y García Gual, 1981: 326)

pletamente distinta. De esta manera, el árbol se planta, se cuida y florece, como en el poema «El guiño»: «El día menos pensado / te planto un beso, / a ver si crece / en tu boca / una flor» (Higueruelo, 2015: 49).

4. LA METAFÍSICA DEL ABRAZO

Este último poema pertenece ya a la sección *Los oasis*, que se establece como un contrapunto de *Los ríos secos*. Si el apartado anterior estaba determinado por la ausencia, en este lo que reina es la presencia. La imagen del río sin agua se sustituye por la estampa paradisíaca del lago en medio del desierto. En una tierra que se ha demostrado árida, yerma y sin vida, el agua hace su aparición para convertir en paraíso una posible trampa mortal. De este modo, la presencia del amor (del ser querido) hace posible la unión. Lo que antes se encontraba dividido y marchito, ahora se muestra próximo y unido, pero sin perder su individualidad. Esta yuxtaposición de cuerpos independientes se produce gracias al amor, ese otro gran extremo de la cuerda que, al igual que los límites del espacio y del tiempo, escapa a cualquier intento de medida, demostrando así que «el amor no es una magnitud, / no puede medirse ni compararse; / el que une a cada dos personas / es único e irrepetible, no admite / rankings ni escalas ni contrastes» (Higueruelo, 2015: 43). Así pues, la fusión de los cuerpos, esta improbable unión de elementos infinitos, inmensurables e incategorizables suscita la aparición de la vida en el vacío. Así se ve en «No necesito rehacer mi vida...»: «No necesito rehacer mi vida; / mi vida siempre está hecha / o haciéndose, en todo caso, / hasta el día que tú vengas» (Higueruelo, 2015: 44); en «Canícula»: «Y yo apenas si recuerdo / que por un momento quise / tomar de ti todo prestado / para poder, en un instante egoísta, / compartir ninguna otra cosa / más que mi inútil cuerpo / contigo» (Higueruelo, 2015: 47); asimismo, en «El beso»: «Bien es sabido que basta uno para el orgasmo; / se precisa de dos, sin embargo, para el beso» (Higueruelo, 2015: 48), pero, sobre todo, se ve en «El abrazo», el símbolo que mejor representa el concepto de unión y presencia propuesto por Higueruelo.

Este poema, «El abrazo», comienza con la sentencia: «Hace falta definir el abrazo» (Higueruelo, 2015: 45). Más adelante, procede a enumerar las partes del cuerpo que intervienen por pares en el acto, para concluir que, en definitiva, ninguno de estos elementos es necesario para describir el abrazo. Para Higueruelo el abrazo no es un acto físico, sino metafísico. El amor hace que dos cuerpos atraviesen el espacio (la materia) y el tiempo (la memoria) para que la unión se produzca en el momento menos esperado y de la forma menos sospechosa. De este modo, el abrazo pasa de ser un simple gesto corporal, para convertirse en el máximo acto de comprensión y cariño hacia la otra persona: la fusión de dos entes individuales y separados en un solo ser.

Llegas tú en cambio, inocente,
 regresando de un lugar
 ya perdido en la memoria
 y con tu dedo y su roce suave
 posas una yema sin marca
 en el sitio preciso de mi mano
 que acciona la trituradora
 y disuelve los problemas. Hay
 entonces esperanza;
 he ahí el abrazo (2015: 45).

5. CONFIGURANDO UN NUEVO LENGUAJE

Finalmente, llegamos a la última sección del libro⁶, *Los canales (de la rayuela al ajedrez)*. En este último apartado se sintetiza todo lo expuesto anteriormente, a la par que se presenta la tesis resultante de todo el proceso de reflexión desarrollado a lo largo de la obra. A grandes rasgos, se podría afirmar que lo que se propone es una reconstrucción absoluta del lenguaje. Poema tras poema, la voz poética de María Elena Higuieruelo demuestra lo absurdo y aleatorio que puede llegar a resultar el lenguaje como herramienta de medida espacio-temporal y como sistema de comprensión del mundo. El lenguaje no sirve; no es suficiente, se precisa una nueva forma de comprender; una nueva perspectiva; otra mirada. En otras palabras, hace falta construir un sistema nuevo que nos ayude a comprender lo complejo que es el mundo, que ahonde y profundice en los espacios limítrofes que el lenguaje no es capaz de alcanzar, y que sea capaz de abordar ese punto intermedio: el hueco.

El título nos advierte de esta necesidad. Los canales son herramientas que nos ayudan a desplazar el agua. Son elementos necesarios y, al mismo tiempo, instrumentalizados. Atienden a un fin y a una necesidad concreta. El agua se transportará allá donde aquel que haya construido el canal lo desee. Se aprecia, pues, cómo toda herramienta constituye un medio para un fin, siempre ligado a unos intereses o a otros. Lo mismo sucede con el lenguaje. De aquí se infiere el doble sentido de canal como herramienta de transporte, pero, también, como parte del proceso comunicativo. La poesía de Higuieruelo es altamente consciente de las dos facetas simbólicas del término, tanto de la instrumentalización como de la necesidad. El lenguaje como medio puede resultar una simple excusa, un pretexto para la transmisión de

⁶ Para evitar que el trabajo se extienda demasiado, conviene pasar por alto la sección *Gotas*, una suerte de interludio, que actúa a modo de tributo y en el que se hace referencia a poetas que han tratado la cuestión del espacio, del tiempo y del movimiento.

una serie de ideas, lo que dejaría fuera del ejercicio poético cualquier posibilidad naturalmente creativa, ya que se asumiría la naturaleza del lenguaje como una mera representación de la realidad (*mimesis*). Del mismo modo, plantear el lenguaje como un fin en sí mismo, como un ejercicio de experimentación absoluta que se desvincule por completo de la realidad para afincarse en una suerte de ficción especulativa, puede llegar a resultar infructuoso e insatisfactorio. Es por esto mismo por lo que se propone un término medio, una posición que permita a la voz poética construir una realidad desde la que enunciar los elementos más problemáticos del mundo, sin perder la perspectiva del mensaje, ese afán por contar algo. En otras palabras, se persigue crear un lenguaje nuevo, sin renunciar a la comunicación.

La imagen propuesta es brillante y muy efectiva. Para pasar de un lenguaje a otro hay que «dar un salto» hacia otro sistema; esto es, pasar de la rayuela al ajedrez. Esta acción simboliza un cambio de paradigma, el paso de una perspectiva lineal⁷ a una visión mucho más amplia, con infinitas posibilidades de actuación. No solo se cambia el tablero, se cambia el juego entero. Para no huir de los textos, cabe mencionar cómo los seis primeros poemas de esta sección exponen, de alguna manera, la duda y problematización del lenguaje, debido a los límites que se han discutido durante el poemario. En «La relatividad» se regresa, una vez más, al juego de contradicciones presente en toda la obra. El primer oxímoron supone ya un indicio del proyecto de creación que se pretende (y que se llevará a cabo en *Los días eternos*, obra que, por una cuestión de extensión, no podrá comentarse): «Se levantan edificios ruinosos / sobre los solares de la impotencia / de la insignificancia que se siente / al pensar en cuán nimio es todo» (Higueruelo, 2015: 63). Estos primeros cuatro versos profetizan la invención de este nuevo lenguaje, que se sitúa en el centro de los poemas siguientes. Esta escritura del hueco se dibuja también como una *matryoshka* de candados sin llave (Higueruelo, 2015: 66), como el vacío (Higueruelo, 2015: 64), como el espacio que se encuentra entre el todo y la nada... o como todo lo contrario (Higueruelo, 2015: 67). Surge, entonces, la pregunta sobre el vacío, esa inquietud por caracterizar, definir, acotar y delimitar «los límites de las fronteras / de los abismos en lo que al caer / no se choca contra nada sino / contra la nada misma» (Higueruelo, 2015: 68). Se trata de una duda compleja, que desorienta y consterna a la voz poética: «Yo no sé cuál de las dos, la hiedra / o la que escribe, encontrará antes / un lugar en el que terminar la caída» (Higueruelo, 2015: 69)

Desde luego, el texto no propone una solución cerrada ni sistemática. Sería muy osado pretender una suerte de teoría poética del cierre categorial desde la que constituir las certezas de este nuevo lenguaje. Lo que se propone, por el contrario,

⁷ Higueruelo ironiza con esta idea en el poema «Significado y Significante» donde se brama: «Qué lineal, qué sistemático» (Higueruelo, 2015: 75)

es una serie de intuiciones que pueden tener algo que ver en la configuración de esta nueva mirada. Una de ellas es el amor (y en su faceta opuesta, el desamor). Este sentimiento funciona, a efectos prácticos, como una supernova capaz de destruir y construir un universo entero. Este motor omnipresente, al mismo tiempo creador («El árbol»), destructor («Réquiem por narciso») y deformador de realidades (todos los juegos de pares, contradicciones, etc.) se coloca en el centro de la ecuación del poema «Demostraciones», donde se plantea una ciencia para comprender el amor y cuya conclusión es la imposibilidad de su desarrollo: «Total: un desastre, teoría falsa, un caos» (Higueruelo, 2015: 71).

La segunda intuición es el carácter cíclico y circular de la realidad. Para que este nuevo lenguaje funcione y cubra las carencias de las que palidecía el anterior, debe ser capaz de nombrar y caracterizar sus límites; es decir, hablar del hueco. Esta preocupación se encuentra presente en los textos «Ceguera existencial» y «Hélices»:

–Cada vez tengo más claro que el mundo
y cuando digo mundo siempre pienso
en la intrincada relación que se establece
entre el espacio y el tiempo y todo
lo que en medio queda atrapado–
se mueve, inexorablemente en círculos (Higueruelo, 2015: 73).

Para ello no queda más remedio que establecer una estructura cruzada, donde la lectura lineal es tan solo el comienzo de la auténtica lectura. Siguiendo la línea de los estudios hermenéuticos de F. Schleiermacher (2019), la relectura –entendida como lectura en movimiento– se alza como una pieza clave para la comprensión de este nuevo lenguaje.

6. CERRANDO EL CÍRCULO: APUNTES SUELTOS PARA RELLENAR EL HUECO

Volviendo al inicio, podemos afirmar que la poesía de María Elena Higueruelo se instala en un espacio intermedio que podría localizarse entre las nociones de potencia (*dunamis*) y acto (*energeia* y *entelechia*) aristotélicas (Aristóteles, 2011: 155). El desplazamiento del *aurea mediocritas* obliga a la voz poética a transitar los escarpados caminos de una virtud diferente, construida desde los extremos, para reunirse en un centro móvil, que se desplaza *ad infinitum*, sin un destino preestablecido, pero con una ruta marcada. Del mismo modo, la reconstrucción del lenguaje que propone la poeta jienense podría entenderse también, en términos de Barthes, como un ejercicio radical de escritura, puesto que se cumplen los dos rasgos fundamentales que Gabriela Simón (2019: 3) señala imprescindibles para Barthes; el primero: «La escritura es un espacio de interrogación: ‘la escritura es el

arte de plantear las preguntas y no responder a ellas o resolverlas'» (Barthes, 2005: 14). El segundo:

[L]a escritura es el lugar del desplazamiento del sentido y, como consecuencia, renuncia a la detención o fijación del sentido: «la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido». Por eso mismo, la escritura rehúsa la asignación al texto (y al mundo como texto) de un «secreto», es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley (Barthes, 1999: 70).

Al igual que la poética de Higuieruelo, la noción de escritura en Barthes se encuentra situada entre dos aguas, la lengua y el estilo. Según el teórico francés, ambos están íntimamente ligados a la naturaleza, hasta el punto de resultar determinantes para el escritor:

El horizonte de la lengua y la verticalidad del estilo dibujan pues, para el escritor, una naturaleza, ya que no elige ni el uno ni el otro (...). Ahora bien, toda forma es también valor; por lo que, entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura (Barthes, 2011: 19).

Otra propuesta terminológica para la descripción de esta estética literaria podría ser la propuesta por Javier Calderón en su texto titulado *La poética del hueco*. En este breve discurso, el joven poeta reflexiona acerca «[d]el espacio que queda entre el poema en potencia y el poema escrito» (Calderón, 2021: 1) y de la conversación como un lugar de encuentro para el desarrollo de las ideas, donde hay cabida a la especulación, al error, a la teorización y a lo sensible. De este modo, las nociones aristotélicas y los ideales platónicos se dan la mano para construir un nuevo lenguaje que no conduzca a la «Explicación (con mayúscula)». Sobre su obra *Los adioses del trigo* (2021), indica lo siguiente:

Precisamente aspiro a comunicar lo contrario: respeto el hueco como enunciado; no el silencio, sino el potencial ontológico de lo no dicho entre lo dicho y de lo dicho por encima, por debajo o entre medias de lo dicho. El hueco como lugar de encuentro, como un pulso herido que anule la configuración dicotómica del yo (tradicional y rancia pugna entre la razón y el sentimiento) y nos permita asistir al acontecimiento de existir, en la lectura, sin la necesidad de explicarnos (Calderón, 2021: 1).

Estas palabras pueden tomarse como una mirada lectora, una suerte de proto-esquema hermenéutico que bien podría aplicarse a la poética de María Elena Higuieruelo, al igual que a otras, como pudieran ser las propuestas de Carla Ny-

man, Laura Rodríguez Díaz o Juan de Salas. En cualquier caso, resulta evidente que, para realizar un ejercicio crítico eficaz, válido y comprometido es necesario idear y construir nuevos caminos interpretativos, que se adecúen a las nuevas estéticas y lenguajes de las generaciones venideras, sin olvidarse, claro está, de los teóricos clásicos. Con un ojo en el pasado y otro en el futuro, quizá lo único que podamos afirmar sobre el presente sea este círculo de la literatura, según el cual: «La poesía es el agua; / el poema, el continente. / El lector es el sediento; / el [teórico], un sirviente» (Higueruelo, 2015: 77).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1985): *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. (eds. E. Lledó y J. Pallí Bonet). Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES (2011): *Biblioteca de grandes pensadores. Aristóteles*. I (ed. M. Candel). Madrid: Gredos.
- BARTHES, Roland (1999): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BARTHES, Roland (2005): *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2011): *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CALDERÓN, JAVIER (24 de diciembre de 2021): *La poética del hueco – Javier Calderón*. Recuperado de Medium: <https://javiercalderogrande.medium.com/la-po%C3%A9tica-del-hueco-f68c8aecb239> [Fecha de consulta: 28/02/2023].
- DERRIDA, Jacques (1998a): «Las buenas voluntades de poder: una respuesta a Hans-Georg Gadamer». En A. Gómez Ramos (coord.), *Cuaderno Gris. Época III. Monográfico: Diálogo y deconstrucción: los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida* (pp. 43-44). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- DERRIDA, Jacques (1998b): *Políticas de la amistad* (trads. P. Peñalver y F. Vidarte). Madrid: Trotta.
- EGGERS LAN, Conrado y JULIÁ, Victoria E. y GARCÍA GUAL, Carlos (1981): *Los filósofos presocráticos I*. Madrid: Gredos.
- EPICURO (2000): *Obras completas* (ed. J. Vara). Madrid: Cátedra.
- FERRATER MORA, José (1964): *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- GADAMER, Hans-Georg (1998) «Texto e interpretación» En A. Gómez Ramos (coord.), *Cuaderno Gris. Época III. Monográfico: Diálogo y deconstrucción: los límites del encuentro entre Gadamer y Derrida* (pp. 17-41). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid
- HAN, Byung-Chul (2016): *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder Editorial.
- HIGUERUELO, María Elena (2015): *El agua y la sed*. Madrid: Hiperión.
- HORACIO (1909): *Obras completas. Tomo I* (trad. G. Salinas). Madrid: Suárez.
- HORACIO (2007): *Odas; Canto secular; Epodos*. (ed. J.L. Moralejo). Madrid: Gredos.

NANCY, Jean-Luc (2022): «Derrida político» en *Re-Presentaciones*, 18, pp. 110-118.

SCHLEIERMACHER, Friedrich (2019): *Teoría hermenéutica completa*. (ed. M.^a del Rosario Martí Marco). Madrid: Instituto Juan Andrés.

SIMÓN, María Gabriela (2019): «Pensar la escritura en clave barthesiana» en *Heterotopías*, 2(3), pp. 1-11.

LA ESPIRITUALIDAD MATERIAL
EN FINA GARCÍA MARRUZ
Material spirituality in Fina García Marruz

DANIELA SÁNCHEZ VÁZQUEZ
Universidad de Salamanca

RESUMEN

La obra poética de Fina García Marruz está atravesada por una espiritualidad católica que estructura su actitud poética, formal y temática, funcionando como base ontológica de su poesía. Esta dimensión religiosa es inherente a lo material de la realidad, de acuerdo a su comprensión de la encarnación y humildad cristiana, la cual se expresa a través de diversos objetos y espacios prototípicamente femeninos, además de en la construcción formal poética. Así, su aprehensión de la esencia espiritual del mundo se realiza a través de la memoria y de la transfiguración, en la que lo divino aparentemente ausente, se hace presente.

Palabras clave: Fina García Marruz; Religión; Poesía; Material; Escritura Femenina.

ABSTRACT

Fina García Marruz's poetic work is traversed by a catholic spirituality that structures her poetic, formal and thematic attitude, functioning as the ontological basis of her poetry. This religious dimension is inherent to the material side of reality, according to her understanding of Christian incarnation and humility, which is expressed through various prototypically feminine objects and spaces, as well as in the formal poetic construction. Thus, her apprehension of the spiritual essence of the world is realized through memory and transfiguration, in which the divine, apparently absent, becomes present.

Keywords: Fina García Marruz; Religion; Poetry; Material; Women's writing.

1. LA DIMENSIÓN RELIGIOSA EN LA POESÍA DE FINA GARCÍA MARRUZ

LA OBRA POÉTICA DE FINA GARCÍA MARRUZ (La Habana, 1923-2022) está atravesada intensamente por la espiritualidad católica, estructurando en gran medida su actitud poética. De este modo, el cristianismo supone una base ontológica en su poesía, que además se conecta con el catolicismo general del grupo Orígenes, imbricado en la definición de la esencia de lo cubano.

Por otro lado, la «dimensión religiosa» (Cella, 2000: 74) de la poesía de García Marruz es inherente a lo material de la realidad, de acuerdo a su comprensión de la encarnación cristiana. Esta materialidad se expresa textualmente a través de objetos y símbolos diversos, además de en la configuración estructural y temática de algunos poemas. Las cosas, los espacios, los pobres, son los lugares desde los que o bien se rememora o bien se experimenta una vivencia íntima del suceso observado. En ambos casos, estos elementos funcionan con un valor taumatúrgico, en tanto que tanto en los recuerdos como en la observación de ciertos objetos se produce la aparición de su esencia, permitiendo al sujeto lírico comprender lo oculto divino de la realidad, a partir de una experiencia matérica.

El sentido material de la espiritualidad de la poeta cubana parte partir de la noción de la encarnación y la transfiguración cristianas. Por un lado, la encarnación procede del latín moderno *incarnatio* (del verbo *incarnare*), que significa «dentro de la carne» y que implica la venida de Jesucristo a la Tierra en forma humana, de Dios Hijo dentro de su cuerpo¹, siendo Jesús divino, asumiendo el cuerpo para identificarse con la humanidad: «que también el hombre ha bajado/ como el Verbo, a la carne [...] / baja a la nada y pasea/ sus ojos tristísimos, distantes» («El peso vago de las flores en el jarrón oscuro»)². Si bien, también puede comprenderse desde la Creación del mundo a partir de la palabra divina, lo que hará que se manifieste Dios en todas las cosas materiales³, como se lee en el poema «Los Astros» o en la analogía con el pintor en «El Pintor»: «Entonces comprendí que el lienzo verdadero era el otro,/el fugaz, en que estábamos,/viendo sus bastas manos que querían tocar la gloria».

Por otro lado, la transfiguración supone el cambio de apariencia del cuerpo mortal del Dios Hijo a su forma glorificada, que además de ser narrado en el poema «Transfiguración de Jesús en el Monte», se establece una analogía con la

¹ «Y la Palabra se hizo carne y habitó entre nosotros» (Juan 1:1-18).

² Se citarán los poemas de la autora sin mencionar los poemarios a los que pertenecen, cuyas recopilaciones definitivas son: *Las miradas perdidas* (1951), *Visitaciones* (1970), *Viaje a Nicaragua* (con Cintio Vitier, 1987) y *Habana del centro* (1997).

³ «Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz» (Génesis 1:3-5)

presentación de la esencia de la realidad, cuando el enunciante lírico puede, por un instante, asistir a ella: «una cara, un rumor, un fiel instante,/ ensordecen de pronto lo que miro/ y por primera vez entonces vivo/ el tiempo que ha quedado ya distante» («Una cara, un rumor, un fiel instante»).

Dada la presencia de estos conceptos en su quehacer poético, podemos afirmar que el cristianismo constituye la base ontológica de su poesía. De este modo, su religiosidad conforma, a nuestro parecer, un eje que vertebra toda su poesía, de manera más profunda que la temática y formal. Así, en sus poemas la espiritualidad cristiana se manifiesta de manera tanto explícita («Fresco de Abel») como implícita («Telas»), a través de y en el espacio de la intimidad y los pequeños materiales (el sayo, la mesa, etc.) o de la humanización de figuras bíblicas («Príncipe oscuro»).

El sujeto lírico asiste a la aparición de la divinidad por un instante, como en una epifanía que se describe con contrastes y antítesis simbólicas, repetidas en toda su poesía, como la luz y la tiniebla, el rostro, el ave, el agua, el pobre (todos ellos referentes bíblicos de Dios) o la casa familiar, que serán contrastados con términos o expresiones abstractas, capturando así la *entrevisión* de lo que se oculta y permanece:

Y sin embargo sé que
son tinieblas las luces del
hogar a que me aferro,
me agarro a una mampara, a un hondo hierro
[...]

Cuando de pronto el mundo da ese
acento distinto, cobra una intimidad
exterior que sorprende
se oculta sin callar, sin hablar se revela

«Y sin embargo sé que son tinieblas»

2. EL GRUPO ORÍGENES Y SU CONCEPCIÓN ESPIRITUAL

La búsqueda esencial de lo divino en Fina García Marruz es compartida por el grupo cubano Orígenes, formado en torno a la revista homónima (1944-1956), del que era la única mujer. El grupo poético está signado por la intención de desvelar el «aura mítica» de la isla, ya anunciada por María Zambrano en su ensayo «La Cuba secreta» (1948), en un intento de llegar a lo original cubano, definido por la «teología insular» de Lezama Lima, que daba cuenta de la nueva comprensión ética y estética de Cuba en la poesía, dado que también «fue una revista de resistencia ética en la línea martiana» (Ruiz Barrionuevo, 2011: 53).

Así, el conjunto de sus integrantes⁴ origenistas tenía en común «el interés por la reflexión filosófica, la especulación metafísica, la inquietud religiosa, el misterio del ser, la trascendencia humana y las espirales del tiempo» (Domingo Cuadriello, 2006: 63). Su poesía, de profunda inquietud espiritual, se vuelca en la búsqueda de lo desconocido desde la experiencia y la palabra (que se identificará simbólicamente con lo real, en una visión monista del mundo). De esta forma, parte de su teología poética se da en la forma en que esta supone una indagación, un instrumento de búsqueda de lo trascendente y sus misterios, de Dios, ya que «la teología de los poetas, que se nutre de las teologías eclesiales o filosóficas pero ante todo de la naturaleza religiosa del acto poético mismo [...] le aboca continuamente al umbral de la anagnórisis en que, como creador con minúscula» (Almanza, 2002: 118).

Roberto Fernández Retamar definió la poesía de los origenistas como *trascendentalista* «en cuanto no se detiene morosamente en el deleite verbal, o considera el poema como intermediario de una exposición afectivo-conceptual, sino como posibles apoderamientos de la realidad» (1954: 86). El poema, entonces, se torna herramienta de búsqueda del conocimiento de lo que trasciende, que según «dice Heidegger, es aquello que realiza el traspaso, aquello que traspasando permanece» (86). Esta noción de trascendencia parte, por un lado, del sentido heideggeriano, pero también desde su cosmovisión católica, al menos en los integrantes católicos como Vitier, García Marruz o Lezama.

Lo trascendente en Heidegger se despliega de la comprensión ontológica del *Dasein*, el «ser en sí», cuya naturaleza es ontológica: «un ente asciende hasta otro ente de un modo tal que, en este trascender, aquello hacia lo que el *Dasein* trasciende es para él develado» (2007: 158). Lo trascendente entonces designa aquello hacia donde se dirige el ser, «aquello que, para ser accesible y comprensible, requiere un paso al otro lado, lo de más allá» (2007: 188). El ser humano, así, supera la categoría de ente, ya que tiene la capacidad de «ser ahí» en un determinado momento, dado que «el sujeto trasciende qua sujeto, no sería sujeto si no trascendiese. Ser sujeto quiere decir trascender» (2007: 195).

Así, la idea filosófica de lo trascendente vertebró la dialéctica que los origenistas mantienen entre lo concreto particular y lo Otro a lo que se trasciende, muy especialmente en la poesía de Fina, en conexión directa con su religiosidad. Por ello, entienden la poesía desde una «ontología religiosa [que] les hace asumirla como una esencia trascendente: de ahí el misterio de la encarnación, del Verbo hecho carne» (Arcos, 1990: 24). Su poesía es, por tanto, la aspiración a vislumbrar la

⁴ Algunos de ellos son, de acuerdo a la categorización de Cintio Vitier en *Diez poetas cubanos* (1948): José Lezama Lima, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Octavio Smith, Fina García Marruz y Lorenzo García Vega.

eternidad materializada en el Verbo, ya que «la poesía se convierte en el vehículo de conocimiento absoluto, a través del cual se intenta llegar a las esencias de la vida, la cultura y la experiencia religiosa» (Vitier, 1998: 141), tratándose entonces de una forma de conocer el mundo.

Además, lejos de ser evasiva, su poesía se manifiesta éticamente a la pobreza y la humildad, ya que su tendencia es la de «funcionar como una cultura de resistencia y oposición al proceso de desintegración de la conciencia nacional» (Arcos, 1990: 33), razón también por la que rescatan a los héroes nacionales. Vitier relaciona la esencia nacional con la «necesidad profunda de conocer nuestra alma» (1998: 398), que daría como resultado lo cubano, sus «esencias insulares» (1998: 397), y comprende «la capacidad de la cultura para salvar la identidad nacional y dignidad patria» (Vitier, 1994: 168). Por tanto, la idea de cubanidad es inherente en su poesía, pero de formas distintas en las dos generaciones de Orígenes. La segunda promoción, a la que pertenece Fina García Marruz junto a Cintio Vitier y Eliseo Diego, entre otros, plantean otra forma de hermetismo menos traducido a lo formal y más volcado a la imposibilidad cognoscitiva de la realidad (Arcos, 1990: 32). Por tanto, su trabajo con la realidad se da en la pregunta por lo sagrado y lo ético desde lo profano y cotidiano, en un «entrañable apego a lo inmediato» (Vitier, 1956), en un conocimiento directo e íntimo de las cosas.

3. EL CRISTIANISMO COMO POIESIS

La poesía de Fina García Marruz está signada, como la de su grupo poético en tanto trascendente, y en tanto su raíz religiosa cristiana, pues «su pensamiento poético [...] toma cuerpo y sentido en el misterio de la encarnación cristiana; que supone una perspectiva unitiva de la realidad que se escapa de todo dualismo» (Arcos, 1990: 11). Por tanto la trascendencia poética en Marruz, lejos de lo instrumental, considera que la idea poética es inagotable, y ella ha de abordar el misterio de la Naturaleza y la vida:

el poeta ha de vivir dentro de ella [la poesía] como dentro de algo que lo excede [...] de manera que se puede decir que la poesía vive menos dentro de él que él dentro de la poesía, como creyó la vieja teología que no era el alma la que estaba dentro del cuerpo sino el cuerpo dentro del alma (García Marruz, 1970: 6).

La poesía se torna entonces «vehículo de conocimiento espiritual» (Vitier, 1953: 86), que la poeta cubana adopta desde un centro poético lejos de dualismos: tendencia social o pura de la poesía, predilección alma o cuerpo, no existen en su poesía (distinto será en sus ensayos críticos), pues para ella «el realismo verdadero debiera abarcar el sueño y el no-sueño, lo que tiene un fin y lo que no tiene ninguno, el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Ningún otro realismo que el de la

misericordia» (García Marruz, 1970: 5). Así, la misericordia cristiana apunta al nudo de unión entre el perdón y el castigo, entre el espíritu divino y el cuerpo de Cristo, en definitiva, a la encarnación.

El cristianismo, entonces, atraviesa el ejercicio de la *poiesis*⁵, la poesía encarna, como se encarnó Cristo, y revela el misterio de la encarnación, es decir, el desvelamiento de la divinidad en lo material, capturado en la fugacidad del instante que dura la *entrevisión*, la cual pasa por la experiencia. Además, la piedad y el descendimiento de Cristo remiten también a la idea del amor al prójimo y así en torno a la pobreza, que la vincula además con una fuerte impronta social y ética.

4. LA ESPIRITUALIDAD MATERIAL EN LA POESÍA DE FINA GARCÍA MARRUZ

4.1. LO EXTERIOR (IN)MATERIAL

La poeta tiende hacia la «poética de lo tangible en la palabra» (cit. En Carmen Barrionuevo, 2011: 22), como escribió Fina sobre Octavio Smith, con lo que también se refería a su forma de comprender «lo exterior». La idea de lo exterior supone el punto de lejanía y cercanía de la realidad en la poesía, que se reconoce en su huida, que es a su vez aparición, razón por la que «trata de expresar lo inaprensible a través de lo paradójico» (Arcos, 1990: 112), cercano al lenguaje místico: «una voz, algún coche apareciendo,/mientras en lo que miro y lo que toco/siento que algo muy lejos se va huyendo («Una dulce nevada está cayendo»).

En su ensayo «Lo exterior en la poesía» (2008), Fina explica la exterioridad intrínseca al sujeto, pues «las cosas no se pueden imaginar fuera de su relación con nosotros [...] porque solo hay dos cosas absolutamente exteriores a la imagen que de ellas tenemos o nos hacemos: nosotros mismos y Dios» (73). De este modo, el ser ha de trascender hacia su propia esencia y hacia Dios, que son la misma (dado que Dios está en todas las cosas), como se observa en «El huésped», donde el extraño huésped se funde en una bata de mujer. El ser humano es un ser trascendente, que busca la esencia, traspasar en las cosas para llegar a Dios, que dialogará entonces entre lo conocido y lo desconocido, el sujeto y el objeto, lo inmanente y trascendente en la visión unitiva ya señalada por Arcos (1990; 1994). Por tanto, Fina busca lo «exterior-desconocido [que está] dentro y fuera de nosotros» (García

⁵ «La realidad, como lo poemático, es el campo de batalla sobre el que se opera, es modificable, la poesía tiene sentido en tanto obra, opera, hace, es *poiesis*. La redención es posible por la intervención en la historia (Cristo), la salvación por lo mismo» (Cella, 2004: 169).

Marruz, 2008: 74), lo que se traducirá en esa poética de lo tangible que esconde para la poeta un planteamiento monista de la realidad.

Lo trascendente, sin embargo, «solo se manifiesta como una visión de *lo eterno en lo fugaz*» (Arcos 1997: 1200). El sujeto lírico busca atrapar la distancia entre él y las cosas en el instante donde despliegan su esencia plena. La esencia es misteriosa y está presente de manera continua pero inaccesible al ojo humano, solo perceptible en la instantaneidad de una experiencia, la mayor de las veces íntima, revelándose lo escondido, inmanente y trascendente de las cosas: «Todo hombre es guardián de algo perdido./ Algo que sólo él sabe, solo ha visto./ Y ese enterrado mundo, ese misterio» («Visitaciones, 3»). Por eso, en su poesía el mundo real es misterioso, de ahí que «el centro mismo de toda búsqueda poética es descubrir la liturgia de lo real, la realidad, pero en su extremo de mayor visibilidad, que es también el de su escape externo» (García Marruz, 2008: 77-78). Este punto donde se hace visible el enigma de lo real es una «distancia mágica, misteriosa, entre el ojo y lo mirado» (Arcos, 1994: 1200), ya que lo oculto es, precisamente, el sentido aurático de las cosas.

4.2. LA ENTREVISIÓN A PARTIR DE LO MATERIAL

En la distancia entre sujeto y objeto se hace presente la encarnación poética, ya que para Marruz la poesía es como «una actividad mágica [porque] toca lo desconocido religioso [...] y compromete totalmente a la persona» (Ruiz Barrionuevo, 2011: 26). De este modo, ese exterior desconocido se persigue como una «visión exterior del fin *en la entrega amorosa a un Objeto*» (2011: 26), vinculándose así con el deseo donde el yo se excede en busca del otro, aproximándose al lenguaje místico.

La mística parte de la experiencia inmediata y cotidiana que permite la *entrevisión*, entendida como «ese instante en que [...] parece acceder a la visión de la eternidad, y a través de la cual la verdad se le revela como un relámpago» definido como «la suspensión del ser» (Arcos, 1990: 153). En este momento fugaz se produce el *descendimiento* de la verdad gracias a las imágenes observadas por el sujeto lírico. Por ello, la *entrevisión* es la apertura al misterio de las cosas, que permite su conocimiento de manera tangible: «Huésped me fue palabra misteriosa/[...]/ Huésped es quien se sienta a nuestra mesa [...] solo por una noche, y no se acierta/ sino ya a oír lo que su boca dijo/ [...]/Huésped es el que ha de partir, al alba.» («Visitación 8»).

La materialidad entonces es esencial de diferentes formas: en las cosas menores del espacio íntimo y familiar, recuperado en los recuerdos; en las grandes dimensiones naturales o la Naturaleza en sí misma; y a través de la humanización de

figuras bíblicas o heroicas, así como la presencia de lo subalterno. Estas diferentes dimensiones de lo real existen y son vistas bajo una misma categoría, siendo así que «lo inmenso no era mayor, ni lo menor pequeño» (verso del poema «Los astros»).

4.3. ESPIRITUALIDAD MATERIAL EN LA MEMORIA DE LO COTIDIANO

La cotidianeidad más cercana de las cosas mantiene siempre una relación de nostalgia, de algo perdido que de súbito se rememora, pero cuyo recuerdo desaparecerá en un instante aunque siempre esté ahí, y en ese momento de presencia ante el sujeto se muestra en su plenitud, desvelado. Es decir, la forma en que se manifiesta la memoria de la infancia y lo familiar actúa del mismo modo que la *entrevisión* de lo divino: el objeto menor hace presente lo que a ojos del enunciador lírico está ausente, aun estando siempre en su interioridad. Así, «el poema conjuga la asincronía de la temporalidad que se establece entre las cosas y el contemplador», que en realidad es un tiempo fugaz y de este modo «el efecto de lo cotidiano es retornado con un halo de misterio» (Ruiz Barrionuevo, 2011: 35), que trae de vuelta la reflexión sobre lo inefable: «Noche infinita y breve, oculta y misteriosa/ de la luz sobre los muebles y las cosas!» («El cuarto cerrado: interiores mágicos»).

La nostalgia que lleva al sujeto lírico a trasportar el presente a lo pasado no se escuda en la decepción, sino en la resurrección de la infancia perdida, de manera ideal (Ruiz Barrionuevo, 2011: 30). Como afirma Lesman (2010), «la utopía que la nostalgia de García Marruz imagina no es política, sino celestial» (81) y actúa a partir de la casa, la madre, las tías, la cómoda, los animales, un hombre que trabaja, la misma Cuba que será madre e hija, etc.

Si establecemos la analogía cristiana, la rememoración del momento de infancia perdida es, en realidad, una resurrección de la niña, que ha perdido y olvidado el Paraíso prístino, como ya hicieran Adán y Eva, y el crecimiento no supone así un progreso, sino una caída al abismo del olvido y al final la muerte: «Porque el pequeño olvida, el niño/queda atrás en un recinto encantado./El niño se evapora como un perfume/Y no se le puede buscar después /Y ni siquiera se puede encontrar él mismo» («Hombre con niño pequeño»); «Yo te doy las gracias porque he sido un niño/y conocí la sombra del paraíso. Ah, ya es hora» («Fresco de Abel»).

Se trata, entonces de «una visión que se le aparece y en la que interviene necesariamente la memoria. Porque este acceso a las cosas como eran antes de ser nombradas, cuando ocurre, ocurre como retorno: al ser verdadero de las cosas no se llega, sino que se vuelve.» (Maccioni, 2018: 147). Esta noción de lo que huye y permanece podemos comprenderla en especial en su descripción de Cristo, el huésped, que en su aparición regresa de nuevo dejando su aparente ausencia: «quién es Aquel que se aleja con el gesto/ del que regresa; [...]/Como la luz Él ha rehusado la

intimidad y se ha/echado totalmente fuera de sí mismo;/mas no como el que huye sino como el que/regresa [...]» («Transfiguración de Jesús en el Monte»).

Por otro lado, lo cotidiano supone un encuentro de lo trascendente en cosas ordinarias y espacios privados antes ignorados, fuera del espacio prototípicamente sagrado, signados como tópicos femeninos, como «el silencio, el espacio doméstico o la función reproductiva» que son reformulados por la autora, lo que «permite pensar en un sujeto femenino signado por lo activo, lo productivo y lo significativo, logrando así su poesía inscribir lo trascendente en lo cotidiano» (Maccioni, 2018: 140). Como señala Milena Rodríguez (2012: 131), Fina García Marruz, por su comprensión unitiva de las cosas, establece un compromiso entre la dimensión femenina (el cacharro doméstico) y la masculina (la Vía Láctea). El cacharro es concebido como «lo signado por su carácter terrenal y ordinario, por su utilidad para la vida; el trabajo doméstico, cuyo resultado desaparece en la consumación de la actividad»; y la Vía Láctea como «lo trascendente: lo que está más allá de la mera utilidad material, lo que vale no por su funcionalidad sino por su capacidad de dejar marca, de significar» (Maccioni, 2018: 144). Por tanto, se «sobresignifica» o resemantiza lo femenino: «Lo más raro, después de todo,/no es morir. Es/no haber podido terminar/el dobladillo de la saya/que dejamos sobre la mesa,/oh, qué confiados». («A una recién difunta»).

Esta vivencia cotidiana y material está presente en su asunción poética de la pobreza («Oh Dios, Tú eres el Pobre», verso de «Los siete días») y la piedad, vinculadas a la contemplación de Cuba desde lo menor. Así, se poetiza la nación desde la intrahistoria (Ruiz Barrionuevo, 2013), junto al sentido católico de la «*humilitas*», por medio de la representación de Cuba en la cotidianeidad de acuerdo con su *sentimiento interior cubano* (Arcos, 1990: 215), advirtiendo Cuba como «tierra de pobreza» (Ruiz Barrionuevo, 2013: 31).

Katherine Hedeem (2008) alude a la exclusión del acontecimiento y conciencia históricos de las mujeres en el proyecto de nación de Vitier en *Lo cubano en la poesía*. De este modo, Hedeem lee a Fina desde el contradiscurso, ya que «hace una construcción alternativa de la nación cubana, a partir de la asunción consciente de su condición de género, mediante la feminización del espacio y el tiempo. Al destacar lo cotidiano y lo pequeño como su patria» (2008: 171). Esta expansión ideológica se realiza por medio de la recreación en su memoria de los espacios simbólicamente ajenos a lo patriarcal (la cocina, la casa, la maternidad), hasta ampliar el espacio a la ciudad de La Habana y su periferia. Así, hace «énfasis en las pequeñas historias y el heroísmo de lo cotidiano, que abre la posibilidad de una Historia de la nación cubana más inclusiva» (2008: 182): «No de otro sitio/que de mi ciudad podría/ser éste: veo/los interiores de las casas, el dulce/pasillo lateral,/la jaula del canario/pobre, en la pared/de afuera de la cocina». («En la luz, solamente»).

Del mismo modo, Fina aborda también, desde una óptica martiana, la construcción nacional de la Revolución Cubana, ya que «la revolución aparece entonces asociada a la idea de cumplimiento de un plan divino, justicia y triunfo evangélico [...] pues sus habitantes [de la patria], su naturaleza e historia, [...] se proyecta, en un movimiento ecuménico, católico, sobre el mundo». (Cella, 2004: 163).

Lo más cotidiano y el suceso épico, así, se equiparan por medio, por un lado, de la analogía de Dios en los más humildes: «Una mañana gris de mucho viento/vi esta escena: barría un hombre viejo/[...]/En la epopeya muda, sin espera ni tedio/[...]/Yo lo veía tras el cristal nublado,/solo allí como un dios, oscuro abuelo.» («El barredor»). Y por otro lado, en los más heroicos, como sucede en «En la muerte de Ernesto Che Guevara», donde se funde revolución y religión, a pesar de su dificultad, como apunta Ruiz-Bañuls, de aunar el catolicismo con lo combativo del proceso revolucionario (2018: 27). En el poema se compara el cuerpo del Che Guevara con el descenso de la Cruz de Jesucristo, hasta su asimilación final («El de la foto se parece más al Crucificado»), Así, se produce no solo una divinización de Guevara, sino también una caracterización humana de Cristo, y que recorre otros episodios bíblicos como en «Elección de Pedro» o en la analogía de Cristo con el huésped que se sienta en la mesa.

4.4. MATERIALIDAD FORMAL

Finalmente, la espiritualidad material de Fina se presenta de manera formal en su poesía. Milena Rodríguez (2011) acepta la definición de *poesía religiosa* para las composiciones de la autora en las que se inscribe dentro de la tradición cristiana antigua que «mezcla lo *sublimitas* y lo *humilitas*» (23), y no solo donde aparece tematizado el cristianismo o se da el «ropaje ontológico o radicalmente humano» al modo de Vallejo (2010: 23). Así, los estilos de lo *sublimitas* y lo *humilitas* se combinan en la encarnación y la pasión de Cristo, siguiendo a Erich Auerbach, pues su poesía se trata de «un género [...] de sublimidad, que no excluye lo cotidiano y lo bajo, sino que incorpora, de suerte que tanto en su estilo como en su contenido se realiza una fusión de lo más bajo y lo más alto» (1950: 148), tal y como se ve en José Martí o en santa Teresa de Jesús.

Su forma «desaliñada» estaría más próxima a la idea lezamiana de que «sentirse más pobres es penetrar en lo desconocido» (1988: 398), que a las descripciones atribuidas por Eliseo Diego como «descuido entrañable» o de Cintio Vitier como «engañoso desaliño formal» (1948: 214), dada su predilección a la simpleza léxica, sintáctica y formal. Recordemos que fray Luis de León definió como «una elegancia desafeitada» la prosa de Teresa de Jesús, la cual remite a la pobreza y humildad propias del estilo *humilis* (Mancho Duque, 2014: 112) por el que la autora se rebaja y se somete en una espontaneidad aparentemente ignorante, que era además

una premisa fundamental de humildad para alcanzar la santidad. Este estilo *humilis*, incluso, es apelado por Fina en algunos de sus versos («Un poco parecidos los encuentro a mis versos,/ Algo desvalazados, ni bien ni mal del todo» de «Versos a los descampados»), como también haría la santa abulense refiriéndose a su propia escritura, o Sor Juana Inés de la Cruz al llamar «papelillo» a su «Primero Sueño».

Entonces, la pobreza se vincula con la religiosidad y su sentido de humildad y devoción en sus temas y formas poéticas. Así, las imágenes de los poemas, construidas de manera *desaliñada* tienen relación con la *condición femenina* (Rodríguez Gutiérrez, 2010: 25) que Catherine Davies (1997) asume bajo la identificación de la figura de Dios a la Madre (Maccioni, 2018), vinculándola especialmente al mundo de los recuerdos y el hogar familiar constante en su poesía. Véase, por ejemplo, el laconismo formal del siguiente poema, plenamente voluntario: Me las paso bastante bien sin ti,/poesía, /[...] /Pero, cuando llegas/[...] /Perdona si te pierdo la compostura. («De nuevo, poesía»).

5. CONCLUSIÓN

Como conclusión, se ha descrito el amplio alcance de la dimensión religiosa en la obra poética de Fina García Marruz, la cual consideramos que es el cimiento ontológico de su pensamiento poético y cognoscitivo. La cosmovisión espiritual de la autora cubana se sostiene en los motivos de la encarnación y la transfiguración cristianas, que devienen en la piedad a los pobres, lo que tendrá repercusiones temáticas y formales en su poesía.

Para comprender, asimismo, la fe católica de Fina, es preciso ubicarla dentro del contexto generacional de la revista *Orígenes*, de la que era la única integrante mujer. Las inquietudes del grupo de intelectuales cubanos giran en torno a una «teología insular» lezamiana que busca, en la literatura como medio cognoscitivo, la esencia trascendente de la realidad en general y de la nación cubana en particular. De este modo, catolicismo y revolución se aúnan en una comprensión poética común, que más que evadirse de la circunstancia histórica (por no mencionarla explícitamente), la integra como necesaria para aprehender lo divino esencial cubano y universal.

Así pues, la poesía marruciana se inscribe en estas tendencias origenistas o de los *trascendentalistas* especialmente de la segunda promoción, pero con una singularidad marcada por su contemplación de la realidad material, cotidiana y familiar. De esta forma, la *entrevisión* de lo trascendente, es decir, de la esencia del ser que se manifiesta en las cosas, es capturado en su aparición divina por medio de los recuerdos (en especial de la infancia) y de la transfiguración cristiana, la cual deviene en muchos poemas en un lenguaje místico. Por ello, la aparición de la esencia

divina ocultada y misteriosa funciona del mismo modo en los poemas que recorren los recuerdos de la infancia perdida como los que atisban al «huésped» o Dios mediante la observación atenta y la fe en el mundo corpóreo, a pesar de hacerse presente de manera efímera.

Su visión de las cosas está, asimismo, resignificada por una conciencia de lo femenino, a través de la cual transitan los sujetos subalternos y humildes –siempre por medio de experiencias vistas o vividas que la conmueven–, así como de los espacios de la ciudad de la Habana. De esta forma, su sentimiento piadoso se amplía más allá del sentido cristiano hacia el sentimiento de lo cubano por medio de la sacralización de héroes y espacios de Cuba, bajo una resignificación del sujeto lírico en tanto mujer.

Finalmente, la pobreza, propia del sentido de humildad cristiano, es intrínseca también en la formalidad poética. Por tanto, lo que ha sido nombrado como poesía «desaliñada» responde en realidad a una tradición de escritura de mujer que sigue como tópico el estilo *humilis*, que lejos de ser simple, supone un trabajo consciente de la palabra desde el que escribe el sujeto femenino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMANZA, Rafael (2002): «La teología de la poesía en Cuba: cuatro autores del siglo xx». *Encuentro de la revista cubana*, 24, pp. 118-125.
- ARCOS, Jorge Luis (1990): *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana, Ediciones Unión.
- ARCOS, Jorge Luis (1994): «Fina García Marruz, el conocimiento de lo encarnado». *La Gaceta de Cuba*, 3, pp. 24-28.
- ARCOS, Jorge Luis (1997): «Obra y pensamiento poético en Fina García Marruz». En Arcos, Jorge Luis (eds.), *Antología poética*. Fina García Marruz, La Habana, Letras Cubanas.
- AUERBACH, Erich (1950): «Adán y Eva». En Auerbach, Erich, *Mímesis* (pp. 139-165). *La representación de la realidad en la literatura occidental*, México DF, Fondo de Cultura Económica.
- CELLA, Susana (2000): «La gravedad y la gracia en la poesía de Fina García Marruz». *Hispanic poetry review*, 2 (1), pp. 7
- CELLA, Susana (2004): «Tres poetas cubanos». *INTI, Revista de literatura hispánica*, 59/60, pp. 153-176.
- DAVIES, Catherine (1997): «Fina García Marruz: Love of Mother and God» (pp. 90-115). En Davies, Catherine (eds.), *A place in the sun? Women Writers in Twentieth-century Cuba*, London-New Jersey, Zed Books.
- DOMINGO CUADRIELLO, Jorge (2006): «Un acercamiento a la impronta católica del Grupo Orígenes». *Espacio laical*, 8, pp. 63-66.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1954): *La poesía contemporánea en Cuba (1929-1953)*, La Habana, Ediciones Orígenes.

- GARCÍA MARRUZ, Fina (1951): *Las miradas perdidas 1944-1950*, La Habana, Ucar García.
- GARCÍA MARRUZ, Fina (1970): «Hablar de poesía». *Unión*, La Habana, 1, pp. 4-9.
- GARCÍA MARRUZ; Fina; VITIER, Cintio (1987): *Viaje a Nicaragua*, La Habana, Letras Cubanas.
- GARCÍA MARRUZ (2008): *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas.
- García Marruz (1997): *Habana del centro*, La Habana, Ediciones Unión.
- HEIDEGGER, Martin (2007): *Principios metafísicos de la lógica*, Madrid, Síntesis.
- LEZAMA LIMA, José (1988): «A partir de la poesía». En Prieto Abel (eds.), *Confluencias* (pp. 386-399), La Habana, Letras Cubanas.
- MACCIONI, Laura (2018): «Lo extraordinario del lugar común: reformulaciones de lo femenino en Fina García Marruz». *Letral*, 20, pp. 140-155
- MANCHO DUQUE, María Jesús (2014): «Claves de la escritura teresiana», *Salamanca Revista de Estudios*, 59, pp. 103-123.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2010): *El instante raro*, Valencia, Pre-Textos.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2012): «Entre el cacharro doméstico y la vía láctea». En Rodríguez Gutiérrez (coords.), *Poetas cubanas e hispanoamericanas*. Sevilla, Renacimiento.
- RUIZ-BAÑULS, Mónica (2016): «Sacralización de los revolucionarios en la poesía de Fina García Marruz». *La Colmena*, 89, pp. 23-30.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen (2011): «Fina García Marruz, el secreto del encuentro» (pp. 9-89). En García Marruz, Fina, *¿De qué silencio, eres tú silencio?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen (2013): «Habana del centro, *summa* poética de Fina García Marruz». *Guaragua*, 31/32, pp. 17-39.
- VITIER, CINTIO (1948): *Diez poetas cubanos*. La Habana, Ediciones Orígenes.
- VITIER, CINTIO (1952): *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. La Habana, Ediciones del Cincuentenario.
- VITIER, CINTIO (1956): «Recuento de la poesía lírica en Cuba desde Heredia a nuestros días». *Revista Cubana*, 30, pp. 53-96.
- VITIER, CINTIO (1994): «La aventura de Orígenes». *La Gaceta de Cuba*, 3, pp. 2-11.
- VITIER, CINTIO (1998): *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- ZAMBRANO, María (1948): «La Cuba secreta». *Orígenes* 5(20), pp. 63-69.

EROTISMO Y RELIGIÓN EN LA PRODUCCIÓN
DE ANA ROSSETTI, ALMUDENA GUZMÁN
Y JOSEFA PARRA

*Erotism and religion in the production of Ana Rossetti,
Almudena Guzmán and Josefa Parra*

MICAELA MOYA¹
Universidad de Salamanca-IEMYRhd

RESUMEN

El siguiente trabajo se propone una lectura comparativa del tratamiento del erotismo en vinculación con la cristiandad en la obra de tres poetas: Ana Rossetti, Almudena Guzmán y Josefa Parra. La crítica se ha dedicado de manera más acabada a explorar este vínculo en la producción de Ana Rossetti. Nuestra propuesta, entonces, buscará repasar los principales aportes de la crítica en relación con esta autora y, asimismo, pensar en cuáles son los vínculos entre erotismo y religión en dos poetas menos exploradas por la crítica especializada: Almudena Guzmán y Josefa Parra.

Palabras clave: Erotismo; religión; Ana Rossetti; Almudena Guzmán y Josefa Parra.

ABSTRACT

This essay focuses a comparative reading of the treatment of eroticism in connection with Christianity in three poets: Ana Rossetti, Almudena Guzmán and Josefa Parra. Criti-

¹ Este trabajo se beneficia de una ayuda predoctoral de la Universidad de Salamanca, cofinanciada por el Banco Santander.

cism has devoted itself more fully to exploring this link in the production of Ana Rossetti. Our proposal, then, will seek to review the main contributions of criticism in relation to this author and, likewise, think about the links between eroticism and religion in the other two poets, less explored by specialized critics: Almudena Guzmán and Josefa Parra.

Keywords: Erotism; religion; Ana Rossetti; Almudena Guzmán y Josefa Parra.

1. INTRODUCCIÓN

Ana Rossetti, Almudena Guzmán y Josefa Parra son, desde nuestro punto de vista, tres voces indispensables de la última poesía en español, especialmente en relación con la materia que nos convoca: el erotismo. Las poetas guardan cierta cercanía generacional, aunque Rossetti es mayor (1950) que Guzmán y Parra, quienes son contemporáneas entre sí (Guzmán nació en 1964 y Parra en 1965). Por otro lado, las hermanas su condición de mujeres y de españolas y, sobre todo, la vivencia de una educación sentimental dentro del contexto del franquismo, que, para Parra y Guzmán contempla su infancia, mientras que a Rossetti la involucra en su adolescencia y primeros años de adultez. Este modelo al que se enfrentan contempla la visión de la mujer como el ángel del hogar², dedicada al cuidado de los niños, las tareas del hogar y la preservación de la fe católica, y es esencial para comprender la transformación del modelo de mujer presentado en la poesía de estas tres autoras. En este sentido, el erotismo tendrá una importancia vital en sus producciones poéticas y marcará uno de los ejes centrales de la subversión, entendida en el sentido en el que lo define Sharon Keefe Ugalde como «una táctica destructora con énfasis en desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer» (1991: 118).

De este modo, las manifestaciones del deseo erótico femenino, frecuentes en la producción de nuestras autoras, constituyen una de las formas de subversión más importantes. El hecho de que la mujer sea quien manifiesta su propio deseo sexual en el poema lleva, en ocasiones, a la creación de imágenes de objetos de deseo masculinos que funcionan a la manera de «músos»³. En esta misma línea, es relevante

² El concepto de «ángel del hogar» proviene del nombre del libro *El ángel del hogar: estudios morales acerca de la mujer* de 1862 de María del Pilar Sinués y la posterior la revista femenina que llevó adelante ella misma entre 1864 y 1869. Durante el franquismo, la sección femenina de la falange, a cargo de Pilar Primo de Rivera, promovió cierto modelo de mujer que se alineaba perfectamente con los postulados de Sinués. De esta manera, la mujer, retirada a las actividades domésticas y al cuidado de los hijos, debía ser ejemplo de renuncia, sacrificio, abnegación y alegría. Para ahondar en este aspecto, resulta interesante *Usos amorosos de la posguerra española* publicado en 1987 por Carmen Martín Gaité.

³ Aunque no es un procedimiento muy recurrente, existen algunas manifestaciones dentro de la poesía de mujeres que, desde nuestro punto de vista, comportan especial interés. En estos poemas, se

el uso de citas, símbolos e imágenes religiosas para abordar el erotismo, ya que, teniendo en consideración la relevancia que tiene el cristianismo para el franquismo, el gesto se vuelve todavía más provocativo y doblemente subversivo.

De este modo, el objetivo de este trabajo será evaluar de qué manera el erotismo y la religión se vinculan en las producciones poéticas de nuestras autoras para, luego, establecer una serie de similitudes y diferencias entre las poetas. Buscaremos observar, mediante el análisis situado y textual, si el componente religioso se utiliza de manera «seria», si se recupera irónicamente o si sólo sirve de telón de fondo de la experiencia erótica.

2. EROTISMO Y RELIGIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE ANA ROSSETTI

A la hora de pensar en erotismo y religión, el nombre de Ana Rossetti es una referencia obligada. Si bien la autora aborda el erotismo en distintos poemarios, sobre todo al comienzo de su producción poética, la relación entre erotismo y religión se puede observar esencialmente en uno de ellos: *Devocionario* (1985). Desde su propio título, el poemario ya enlaza con el ámbito religioso porque, cabe recordar, un devocionario es el libro que contiene las oraciones para los fieles.

El poemario presenta, en líneas generales, una mirada subversiva de los símbolos religiosos que aparecen en él totalmente desacralizados y «al servicio de la experiencia erótica femenina» (Rosal Nadales, 2007: 27). Algunos críticos optan, incluso, por hablar de carnavalización:

La desacralización a la que la poesía de Ana Rossetti somete los símbolos de la tradición cristiana: Dios, la Virgen, los santos o los demonios, adquieren un claro carácter subversivo, con el que la poeta desautoriza el discurso patriarcal del catolicismo, merced a la parodia carnavalesca. Carnavalización que, como ha señalado Antonio Chicharro, cumple una importante función liberadora. (Rosal Nadales, 2007: 12)

Sin embargo, no toda la crítica está de acuerdo con esta posición. Carmen Medina Puerta entiende que «Rossetti no subvierte ni reacciona contra los dogmas católicos» (Medina Puerta, 2022: 186). Para la profesora, «[a] partir del imaginario católico y el lenguaje litúrgico Rossetti expresa sus propias vivencias ya que (...) su forma de entender el mundo está indisolublemente ligada a la cultura católica en

subvierte el modelo propuesto por la lírica amorosa tradicional en la que la mujer es musa silente del deseo del poeta masculino y se propone un sujeto deseante femenino y un hombre que actúa como objeto del deseo. Las descripciones de estos poemas, entre los que podemos destacar «Paris» o «Calvin Klein Underwear» de Ana Rossetti o «Recorriéndote» de Gioconda Belli, por citar algunos ejemplos, son eminentemente corporales y tienen un marcado carácter sensual.

la que ese formó» (Medina Puerta, 2022: 187). En esta misma línea se encuentra Paul M. Viejo quien destaca respecto a *Devocionario*:

Lo que está haciendo Ana Rossetti es nutrirse de su experiencia, su recuerdo –el haber sido educada en el ritual católico (y no solo en el católico) y haber *vivido con*⁴ esos procesos e íconos, fascinada– para, con esa experiencia, mostrar su universo actual, en el momento de escribir el poema que no puede prescindir de esos símbolos que forman parte de ella tanto como pueden formar la anécdota que, realmente, narra el propio poema. (Viejo, 2004: 15)

El poemario completo se encuentra cruzado por las referencias religiosas que se manifiestan de maneras diversas y enfatizan distintos aspectos. De este modo, Rossetti plantea la fusión del acto amoroso y religioso en «Festividad del dulcísimo nombre», presenta a la comunión como una propuesta amorosa en «Exaltación de la preciosa sangre», iguala el semen con el valor que tienen los restos de santos en «Reliquia», recupera figuras de mártires en «Bárbara, niña, presente su martirio», «Santa Inés en agonía», «Lorenzo», «Esteban» o «Pasión y muerte de Santo Tomás» o erotiza la figura de los ángeles en «La anunciación del ángel» y «Pubis angélicos». Además, por supuesto, de recuperar léxico e imagería religiosa a lo largo de todo el poemario.

Como bien destaca María Rosal Nadales, quizás el gran hallazgo del libro, y de ahí su repercusión y su carácter de precursor, es que «la religión, tradicionalmente castradora del deseo, de convierte aquí en una excusa para el mismo, en una vía de conocimiento erótico» (2007: 29).

Una lectura de alguno de los poemas más relevantes y subversivos de este poemario será productiva para visualizar cómo se vinculan erotismo y religión en la poética de Ana Rossetti. Nos referiremos, entonces, a «Festividad del dulcísimo nombre», que emula en su paratexto el nombre de una festividad religiosa. En este poema, cuyo destinatario es Jesús, la tensión erótica va *in crescendo* para explotar en el final del poema con la primera comunión:

Festividad del dulcísimo nombre

Yo te elegía nombres en mi devocionario.
No tuve otro maestro.
Sus páginas inmersas en tan terrible amor
acuciaban mi sed. Se abrían, dulcemente,
insólitos caminos en mi sangre
–obediente hasta entonces– extraviándola,

⁴ El subrayado es del autor.

perturbando la blancura espectral
de mis sienas de niña cuando de los versículos,
las más bellas palabras, asentándose iban
en mi inocente lengua.

Mis primeras caricias fueron verbos,
mi amor sólo nombrarte
y el dolor una piedra preciosa
en el tierno clavel de tu costado herido.
Flotaba mi mirada en el menstruo continuo
del incensario ardiente y mis pulsos,
repetiendo incesantes arrobada noticia,
hasta el vitral translúcido, se elevaban.
La luz estremecíase con tu nombre,
como un corazón era saltando entre los nardos
y el misal fatigado de mis manos cayendo,
estampas vegetales desprendía
cual nacaradas fundas de lunarias.
Párvulas lentejuelas entre el tul,
refulgendo, desde el comulgatorio
señalaban mi alivio.
Y anulada, enamorada yo
entreabría mi boca, mientras mi cuerpo todo
tu cuerpo recibía.
(Rossetti, 2004: 139).

Este poema, con el que Rossetti abre su poemario, recupera un léxico relativo a lo religioso (devocionario, versículos, misal, comulgatorio) y otras expresiones que pueden tener una valencia doble y referir tanto a lo sacro como a lo profano («No tuve otro maestro», «Mis caricias fueron verbos», «mi cuerpo todo/ tu cuerpo recibía»). En este doble valor está el eje del poema que parece jugar, todo el tiempo, a acercarse y alejarse del referente religioso para hablar de erotismo. Una lectura atenta del poema nos muestra que estamos frente a un texto que describe, desde la voz de una niña, el acto de la comunión. Como bien señala Nuria Rodríguez Lázaro, el destinatario del poema es, en todo momento, Dios, «más concretamente al hijo de Dios, al Dios hecho hombre, corpóreo, de carne y hueso, a Jesucristo, tal y como revela la alusión al costado herido de Cristo» (Rodríguez Lázaro, 2020: 7). Sin embargo, a medida que avanza el poema, notamos que el acto de comulgar y la mirada sobre el cuerpo de Cristo se transforman en el despertar del deseo sexual. De esta manera, la repetición de cuerpo en los versos finales («mi cuerpo todo/ tu cuerpo recibía» [Rossetti, 2004: 139]) «remite tanto a la materialidad de la carne como al símbolo mediante el cual, en la comunión, la ostia consagrada se trans-

forma en el cuerpo de Cristo» (Rodríguez Lázaro, 2020: 8). Estos últimos versos serán claves para unir definitivamente los dos campos: la comunión y, por tanto, lo religioso con el cuerpo que, en este caso, tiene una clara connotación erótica.

Aunque solo hemos tomado, a modo de ejemplo, uno de los poemas de *Devocionario*, cabe destacar que todo el poemario propone una mirada muy particular del erotismo, atravesada por un léxico e imaginería religiosas. La crítica ha incidido en este poemario en distintas ocasiones, con posicionamientos diversos, pero todos los estudiosos acuerdan en la relevancia de la figura de Rossetti a la hora de pensar el vínculo entre erotismo y religión.

3. EROTISMO Y RELIGIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE ALMUDENA GUZMÁN

La producción de Almudena Guzmán se encuentra completamente cruzada por una vertiente amorosa de la poesía que, en muchas ocasiones, se vincula con el erotismo. Ya hemos realizado, en otras ocasiones, un recuento de las formas que adquiere la poesía amorosa de esta poeta en trabajos anteriores (Moya 2020, Moya 2021) y también hemos analizado con más detalle cómo se vincula el erotismo con la tradición en *El príncipe rojo* (Moya, 2023). Será este el poemario en el que deberemos reparar para pensar la relación entre el erotismo y la religión en la producción de Almudena Guzmán. La autora no recurre prácticamente en sus otras colecciones de poemas al referente religioso⁵, pero sí lo hace en este poemario que, por varios motivos, presenta un quiebre dentro de su producción poética. Aunque se observan algunas continuidades en relación con otros poemarios de la autora como la tendencia a la narratividad que lleva a contar la historia amorosa desde el principio al final o el hecho de que el amor sea el hilo conductor del poemario, también observamos algunas diferencias. La más notable es, sin duda, que el poemario se sitúa en el contexto medieval, mientras que la mayor parte de la producción de Almudena Guzmán tiene un marcado carácter urbano y contemporáneo. El cambio de escenario también trae aparejada 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 en el amor. En *El príncipe rojo* (2005), los protagonistas son una mujer que habita una ciudad que acaba de ser saqueada y destruida y un extraño y misterioso príncipe, a cargo del saqueo, que

⁵ «Las alusiones religiosas aparecen en sus primeras obras de forma bastante disimulada y, como digo, en un plano similar al de otras referencias sobrenaturales de tipo mágico» (Payeras Grau, 2020: 377)

la cautiva. Por otro lado, *El príncipe rojo* constituye un cambio en la poética de Guzmán porque es el primero de sus poemarios que se inscribe en una vertiente social, dado que la autora se propone contar una historia que le permita exponer y denunciar conflictos de la actualidad.

Como decíamos, el erotismo es esencial en la construcción de *El príncipe rojo* porque la relación que se establece entre la voz femenina y el príncipe rojo no tiene un gran desarrollo amoroso, sino que el vínculo entre los sujetos se caracteriza, sobre todo, por su carnalidad. En tal sentido, el erotismo adoptará, a lo largo del poemario, distintas formas o temas: podremos distinguir una serie de referencias que utilizan como principal referente la naturaleza, otras que recuperan el componente medieval, algunas que igualan el cuerpo (el propio y el deseado) con un hogar y finalmente, un último grupo que contempla al erotismo en relación con lo alimenticio⁶.

En todo este conjunto, serán esenciales para la construcción de los distintos imaginarios de lo erótico las referencias intertextuales que pueblan el texto. Aunque, por supuesto, hacer referencia a otros textos o elementos del campo cultural es un procedimiento que se repite en todos los poemarios de la autora, de manera más o menos evidente⁷ (el ejemplo más visible lo constituye el primer poemario de Guzmán, *Poemas de Lida Sal* de 1981 que dialoga, ya desde su propio título, con *El espejo de Lida Sal* de 1967 del guatemalteco Miguel Ángel de Asturias), *El príncipe rojo* (2005) lleva el procedimiento a su punto más alto. En este sentido, este poemario es aquel en «donde se concentra un mayor número de descontextualizaciones y alteraciones de frases bíblicas o litúrgicas» (Payeras Grau, 2020: 377). Sin embargo, la tradición religiosa no se postula como una manera o modo puntual de configurar el erotismo, sino que sobrevuela todo el poemario. Las imágenes eróticas se construyen en relación con los referentes ya apuntados (naturaleza, mundo medieval, cuerpo como refugio, lo alimenticio) y el texto bíblico funciona para otorgarle al poemario «el tono vindicativo propio de los salmos y de otros pasajes bíblicos» (Payeras Grau, 2020: 377). Sirva de ejemplo de lo dicho el siguiente poema:

Dulce y hermoso como la sangre
el príncipe rojo ante mí.

⁶ Un rastreo más exhaustivo por cada una de estas figuraciones del erotismo puede verse en un artículo anterior: Moya, Micaela (2023). «El príncipe rojo de Almudena Guzmán: erotismo y tradición». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 26 (2023), Voces líricas de ambos lados del Atlántico-La poesía escritas por mujeres en español en el siglo XXI (2000-2021), pp. 109-127.

⁷ 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 nombres y situaciones de sus personajes—, siendo el diálogo intertextual otro de los rasgos que tendrán continuidad a lo largo de toda su obra» (2020: 369)

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)

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»⁸) 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 Isaías 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 Jerusalén 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»⁹.

⁸ 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>

⁹ 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»(Guzmán, 2012: 291)

Como vemos, las referencias bíblicas que operan en este poema se utilizan para alcanzar un tono particular y no para producir ellas mismas imágenes eróticas. En este caso puntualmente, el erotismo está anclado al campo de lo alimenticio, ya que el propio cuerpo se plantea como un banquete del que el amado come. Ambas citas bíblicas otorgan una suerte de marco contextual y de tono vindicativo al poema, aunque no influyan directamente en su carácter erótico.

4. EROTISMO Y RELIGIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE JOSEFA PARRA

A diferencia de lo que hemos apuntado en los casos anteriores, en los que las relaciones entre religión y erotismo se hallaban circunscriptas a ciertos poemarios específicos (*Devocionario* en el caso de Ana Rossetti y *El príncipe rojo* en el caso de Almudena Guzmán), en la poesía de Josefa Parra estos vínculos se hallan diseminados a lo largo de toda su producción poética y adoptan distintas formas. Contamos con poemas que emulan completamente un tono religioso para referirse al erotismo («Profanaciones»), otros que poseen versos con alguna referencia puntual a la materia bíblica en relación con lo erótico y también encontramos el uso de elementos o citas sacras en el sistema paratextual (títulos y epígrafes).

Comenzaremos por el caso más productivo que es el poema «Profanaciones», perteneciente a *Elogio de la mala yerba* (1996):

Dios te salve, Señora de los ojos tristesísimos,
 llena eres de gracia, el Amor es contigo.
 Bendita tú eres entre todas las mujeres,
 entre las potestades, ángeles y luciérnagas,
 y bendito es el fruto que tu vientre me ofrece
 como una rosa tibia y desvalida.
 Salve,
 Señora de los pechos de sedosos estigmas,
 llena de resplandores de la carne. Contigo
 es el fuego celeste que me arrasa. Bendita
 eres todos los días con sus noches. Bendita
 la herida de tu nombre clavándose en mis versos.

(Parra, 1996: 28)

Este poema propone una revisión, particular y cargada de erotismo, del avermaría. El paratexto anticipa ya el gesto y tono que posteriormente va a adoptar el poema. El juego metaliterario se produce al retomar y modificar la oración a la Virgen y ubicarla a ella como el referente central en el diseño de una imagen femenina. María ya no será la madre ejemplar y la mujer que acepta el designio que Dios

le prepara, sino que se convertirá en una especie de Venus, una mujer en la que la sensualidad y el erotismo juegan un rol fundamental. La primera estrofa mantiene perfectamente, con algunos agregados, la estructura de la oración mientras que la segunda recupera el léxico religioso, pero sin atenerse a la forma del avemaría. En el segundo verso, el poema quiebra definitivamente el carácter religioso, lo que se anticipaba en el paratexto y se irá acentuando luego en el resto del poema: «llena eres de gracia, el Amor es contigo» (1996: 28), el amor (cabe destacar aquí el uso de la mayúscula) ha remplazado a la divinidad. En esta misma línea, prosigue el poema que iguala, algunos versos después, a los ángeles con las potestades y las luciérnagas, elementos todos sobre los cuales se extiende el dominio de esta figura femenina. El erotismo comienza a aparecer a partir de aquí: ya no es el fruto de su vientre, su hijo Jesús, lo bendito, sino que es el cuerpo femenino el que porta esta condición: «bendito es el fruto que tu vientre me ofrece / como una rosa tibia y desvalida» (1996: 28). A partir de imágenes relativas a lo natural, específicamente vinculadas con las flores, el erotismo explota en el poema: «Salve, / Señora de los pechos de sedosos estigmas, / llena de resplandores de la carne» (1996: 28). El sujeto poético, que estaba borroneado en la primera parte del poema, aparece sobre el final para manifestar dos cuestiones que revisten especial interés: por un lado, cómo se caracteriza al deseo que esta figura le produce «Contigo / es el fuego celeste que me arrasa» (1996: 28). Si la pasión está siempre asociada con el fuego, este fuego es celeste, lo que abre numerosos sentidos vinculados al ámbito religioso: inicialmente, el celeste trae aparejadas las nociones del cielo y, por consiguiente, el poder celestial asociado con la divinidad y por el otro, el manto de la Virgen María es, en general, también de este color. Finalmente, la segunda y última aparición del sujeto poético es llamativa en tanto que se posiciona como poeta y en este sentido, la figura femenina y resemantizada de la Virgen María opera como una suerte de musa: «Bendita / la herida de tu nombre clavándose en mis versos» (1996: 28)

Otro poema sumamente interesante, en este sentido, se encuentra *Geografía carnal* (1997). En este caso, el texto dialoga intertextualmente con *El cantar de los cantares* y lo reescribe:

*Ponme como un sello sobre tu corazón,
como una marca sobre tu brazo...
Cantar de los Cantares 8:6*

Siempre vuelvo a tu piel,
rizada y misteriosa.

En tu vientre gobiernan caracolas
y se agitan los mares tenebrosos.
En tus brazos las marcas se conservan
de antiguas, imborrables posesiones.

Oscuro paraíso
de mis manos, tu piel.

En tu pecho mis labios señalaron
un rastro hecho de brasas y cristales.
En tu espalda hay un bosque sin caminos
donde perderse es la única salida.
(Parra, 1997: 18)

El epígrafe recuperado pertenece a la sección «El poder del amor» dentro de *El cantar de los cantares* en la que la protagonista manifiesta, mediante distintas imágenes que contemplan distintos campos temáticos, su deseo amoroso-erótico hacia el amado. El poema de Josefa Parra, desde nuestro punto de vista, no solo dialoga intertextualmente por la inclusión del epígrafe, sino que reescribe y actualiza el pasaje bíblico. Esencialmente porque también presenta a un sujeto poético que expresa su deseo amoroso-erótico y describe al sujeto deseado. La idea de que se trata de una suerte de reescritura la podemos ver, por ejemplo, en la segunda estrofa en donde se actualiza el verso citado («En tus brazos las marcas se conservan / de antiguas, imborrables posesiones» [Parra, 1997: 18]). También en esta estrofa se recupera, en relación con la descripción del amado, un campo semántico relacionado con el mar. De igual modo, en el pasaje bíblico se recurre a otro referente natural vinculado al agua para describir el sentimiento amoroso: «Las aguas torrenciales no podrán apagar el amor, / Ni lo ahogarán los ríos» (Toker, 2010: 1247). Por otro lado, se hace referencia a las mismas partes del cuerpo. Además de los brazos, vemos una recurrencia en el pecho que, en el poema de Parra refiere al del amado: «En tu pecho mis labios señalaron/ un rastro hecho de brasas y cristales» (Parra, 1997: 18), mientras que en el pasaje de *El cantar de los cantares* al del sujeto poético: «Yo soy muralla, / y mis pechos, como torres; /pero a sus ojos soy / mensajera de paz» (Toker, 2010: 1247). Por otra parte, se recurre a un lugar asociado a la tradición religiosa como el paraíso a la hora de describir la piel del amado: «Oscuro paraíso / de mis manos, tu piel» (Parra, 1997: 18). Finalmente, el tono de este poema de Josefa Parra es muy similar al de *El cantar de los cantares*.

En un sentido muy cercano al anterior, se encuentra en diálogo con *El cantar de los cantares* un poema de *Tratado de cicatrices* (2006). El texto aborda la insuficiencia del componente erótico para un sujeto poético que desea llevar la relación con el amado a un plano más sentimental. Este toma como epígrafe los siguientes versos de *El cantar de los cantares*: «Sustentadme con pasas, / confortadme con manzanas; / porque estoy enferma de amor» (2:5), que se reescriben, sobre el final del poema, como «Susténtame con la manzana oscura / del corazón que guardas en tu pecho» (Parra, 2006: 31). En el poema de Parra, igual que en el pasaje de *El*

cantar de los cantares que se cita¹⁰, se recupera un léxico especialmente vinculado con lo alimenticio para dar cuenta del componente erótico:

Sustentadme con pasas,
confortadme con manzanas;
porque estoy enferma de amor.
Cantar de los cantares 2:5

Ya no tengo bastante
con tu cuerpo.
La luz de tus pupilas
no podrá iluminarme las entrañas,
ni toda tu saliva me bastara
para calmar la sed insoportable.
Ya no me basta el gusto
Cereal de tu vientre, ni me sacia
el vino delicado de tu sangre.
La obsesión se apodera de mi sueño
y el hambre me hace un cerco cada noche.

Susténtame con la manzana oscura
del corazón que guardas en tu pecho.
(Parra, 2006: 31)

Otros diálogos menores entre religión y erotismo se dan en la poesía de Josefa Parra cuando ciertos pasajes o escenas son retomados, de manera independiente, en algún paratexto. Ejemplo de esto son los poemas que se titulan «Ella dijo palabras...» y «...Y se hizo la luz» que se ubican en este orden en *Geografía carnal* y parecen remitir a Génesis 1:3 («Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz»). Aunque no nos detendremos en ellas, cabe también destacar que existe un grupo de referencias que vinculan el erotismo y la religión y se cifran en versos puntuales. Es decir, aunque el poema completo no retome el componente religioso, el verso en cuestión sí cita una escena, un pasaje o un personaje bíblicos. Por dar sólo algún ejemplo de estos casos podemos recurrir a «Amor cortés» del poemario de *Alcoba del agua* (2002): «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) o «Tanta belleza junta fuera, en verdad, pecado» (Parra, 1997: 11) de *Geografía carnal*.

¹⁰ «Como manzano entre arbustos/ es mi amado entre los mozos:/ quisiera yacer a su sombra/ que su fruto es sabroso// Me llevaron a un banquete/ y el Amor me declaró la guerra. /Tiéndame sobre tortas de pasas,/ recuéstenme sobre manzanas, / porque he sido herida por el Amor» (Toker, 2010: 1239)

5. CONCLUSIONES

Hemos visto y analizado algunos ejemplos en la obra de nuestras tres poetas en los que se cruzan dos campos diversos y, a primera vista, opuestos: religión y erotismo. Rossetti, Guzmán y Parra son tres mujeres que crecen con una fuerte formación religiosa, debido a que sus primeros años transcurren en el marco del franquismo. Este acervo se hace presente en sus producciones poéticas de formas diversas e incide especialmente en la construcción poética que realizan sobre el erotismo.

Aunque todas ellas coinciden en combinar erotismo y religión, la mirada de Rossetti es mucho más incisiva y en su producción la gaditana se apropia del vocabulario y la imaginería religiosa para abordar el erotismo. Como vimos, esto lleva a muchos críticos a hablar de subversión y carnavalización. En cambio, en el caso de Guzmán el intertexto bíblico sólo actúa como telón de fondo en la narrativa de la invasión de un príncipe extranjero a la ciudad que habita la mujer que oficia como sujeto poético. La Biblia será una referencia central para lograr el tono del poemario, en el que el erotismo tiene una relevancia fundamental, pero no será la materia constitutiva para hablar del vínculo entre los cuerpos. Finalmente, el caso de Josefa Parra es distinto porque, a diferencia de las anteriores, los cruces entre religión y erotismo se presentan a lo largo de toda su producción poética, en lugar de concentrarse en un único poemario. Como hemos visto, la autora se sirve de la *Biblia* para el armado de su sistema paratextual, recupera algunas imágenes religiosas en versos puntuales y reescribe ciertos pasajes del libro más erótico de la tradición judeocristiana: *El cantar de los cantares*. No podemos dejar de destacar, asimismo, el poema «Profanaciones» que se acerca mucho al tono de Ana Rossetti en *Devocionario*, en tanto también propone una revisión y subversión de la oración a la Virgen María.

De maneras diversas, recurriendo a procedimientos distintos y generando tonos distintivos, las tres poetas logran combinar el erotismo y la religión en sus producciones poéticas. El cruce entre estos dos ámbitos vuelve a los poemas, a nuestro modo de ver, especialmente interesantes, dado que la subversión es doble: ya no sólo la mujer se erige como sujeto de deseo y elige narrar la experiencia erótica en primera persona, sino que para hacerlo recurre, muchas veces en clave paródica, a la religión, uno de los bastiones de la cultura heteropatriarcal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GUZMÁN, Almudena (2010): «El príncipe rojo. Algunas claves». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 717 (2010), pp 11-21.

- GUZMÁN, Almudena (2012): *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor.
- MEDINA PUERTA, Carmen (2022): *El erotismo en la primera producción literaria de Ana Rossetti (1980-1991)* [Tesis doctoral] Universidad de Lleida. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10803/674043> [Fecha de consulta: 03/03/2023]
- 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: 01/03/2023]
- 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.
- MOYA, Micaela (2021): «*Viví más de una vida porque escribí tu cuerpo: el erotismo en la poesía de Josefa Parra*». *Verbum Analecta Neolatina, Revista del Instituto de Romanística de la Universidad de Budapest*, XXII (2021) pp 355-372.
- MOYA, Micaela (2023): «El príncipe rojo de Almudena Guzmán: erotismo y tradición». *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 26 (2023), Voces líricas de ambos lados del Atlántico-La poesía escritas por mujeres en español en el siglo XXI (2000-2021), pp. 109-127.
- PARRA, Josefa (1996): *Elogio de la mala yerba*. Madrid: Visor.
- PARRA, Josefa (1997): *Geografía carnal*. Cádiz: Diputación de Cádiz.
- PARRA, Josefa (2002): *Alcoba del agua*. Madrid: Quórum.
- PARRA, Josefa (2006): *Tratado de cicatrices*. Jerez de la Frontera: Torrejoyanca.
- 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 (2020), pp 367-394.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria (2020): «Devocionario (1985) de Ana Rossetti o la erotización del cuerpo de Cristo». *Crisol*, 11 (2020): Imaginaires et poétiques du corps, pp 1-15.
- ROSAL NADALES, María (2007): *Carnavalización y poesía (Subversión erótica de los símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti)*. Córdoba: La manzana poética.
- ROSSETTI, Ana (2004): *La ordenación (Retrospectiva 1980-2004)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- TOKER, Eliahu (trad.) (2010): *Cantar de los cantares*, Casa Argentina en Israel Tierra Santa y Fundación Internacional Raoul Wallenberg, en <https://www.yumpu.com/es/document/read/62949731/cantar-de-cantares>
- UGALDE, Sharon Keefe (1991): «Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca», en Biruté Ciplijauskaitė (ed)., *Novísimos, Posnovísimos, Clásicos, La Poesía de los 80 en España* (pp 117-135). Madrid: Orígenes.
- VIEJO, Paul M. (2004): «Introducción», en *La ordenación (Retrospectiva 1980-2004)* (pp 9-24). Sevilla; Fundación José Manuel Lara.

POÉTICAS DE LA MATERIALIDAD AFECTADA.

DESEAR LA CASA (2021)

DE RODRIGO GARCÍA MARINA¹

Poetics of the affected materiality (2021).

Desear la casa (2021) by Rodrigo García Marina

HELENA PAGÁN MARÍN
Universidad de Salamanca

RESUMEN

Desde los inicios de su obra poética, Rodrigo García Marina se ha interesado por el campo de lo vírico (*Aureus*, 2017) y lo genealógico (*Edad*, 2019), para explorar las posibilidades materiales de cambio inscritas en el presente. En esta investigación, analizaremos su último poemario *Desear la casa* (2021), entendiendo «poesía» como expresión spinoziana, y apoyándonos en el concepto de materialidad del filósofo. De esta forma, explicaremos cómo García Marina repasa las grietas y fallos en el devenir «uno» de lo plural y, gracias a ese ejercicio revisionista, reestructura la casa y sus acontecimientos para demostrar que la habitabilidad contemporánea es mucho más rica que el formato que se le impone.

Palabras clave: García Marina; poesía contemporánea; literatura española; ética.

ABSTRACT

Since the beginning of his poetic work, Rodrigo García Marina (Tenerife, 1996) has been interested in the field of the viral (*Aureus*, 2017) and the genealogical (*Edad*, 2019),

¹ Esta investigación ha podido realizarse gracias a la financiación del programa de contratos predoctorales FPU del Ministerio de Innovación, Cultura y Deporte del Gobierno de España (FPU21/05633) y forma parte de los resultados de investigación del proyecto «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI» (PID2019-104957GA-I00).

in order to explore the material possibilities of change inscribed in the present. In this research, we will analyse his latest collection of poems *Desear la casa* (2021), understanding «poetry» as a spinozian expression, and relying on the philosopher's concept of materiality. In this way, we will explain how García Marina reviews the cracks and failures in the becoming «one» of the plural. And, thanks to this revisionist exercise, he restructures the house and its events to demonstrate that contemporary habitability is much richer than we are used to think.

Keywords: García Marina; contemporary poetry; Spanish literature; ethics.

Es cierto, lo es
que tenga el aceite de oliva escondido es político
«que te quiera echar de casa
sin embargo es personal
García Marina (2017: 38)

EN *EL HOMBRE DE KIEV* (1966), Bernard Malamud introduce al filósofo de las materialidades apasionadas, Baruch Spinoza, como aquel que «quiso hacer de sí mismo un hombre libre» (Malamud en Deleuze, 2004: 9). Esta, nos dice, fue la tarea principal de su obra; tarea que hoy llega y se extiende hasta alcanzar otros lugares a la palabra poética de Rodrigo García Marina (Madrid, 1996). Así lo refiere Luna Miguel, quien señala en el prólogo a su ópera prima: «El primero de los motivos por los que cualquier lector que haya llegado hasta aquí debe pasar página y buscar con prisa los poemas de Rodrigo García Marina es la libertad» (2017: 7). Y matiza un poco más tarde: «García Marina es libre en estos versos: lo es de una manera atrevida, ordenada, inteligente» (2017: 8).

Esta libertad discursiva de la que nos habla Miguel tiene en la poética del madrileño dos raíces muy claras: la curiosidad (que es instinto, sed de mundos) y el conocimiento (que es amor por lo sistemático). Y ambas se siembran en el Rodrigo hombre: médico, filósofo y editor, para dar sus frutos en el Rodrigo que escribe. Basta abrir cualquiera de sus obras: *Aureus* (2017), *Edad* (2019) o *El libro de los arquitectos* (2021) para entender que, a diferencia de poetas como John Keats, William Carlos Williams o Gertrude Stein –también médicos, pero quienes guardaron para sí la profesión separándola decididamente de su poesía–, la materia formativa de García Marina amplifica y enriquece las preguntas de su literatura. Una literatura en la que siempre ha tenido la vocación bioética de entender el mundo en su relacionalidad; esto es, en los entramados materiales –muchas veces invisibles– que orientan y direccionan políticamente nuestras vidas.

Este interés por entender y reajustar con su poesía una nueva política relacional con el mundo (que a su vez revierte en una relación distinta con el yo) se expresa desde la primera huella biográfica que puso en su literatura: el epígrafe que abre

el primero de sus libros, *Aureus*, donde leemos: «Las bacterias, mis amigas, desconocen / la soledad de la humanidad» (2017: 10). Desde entonces y hasta ahora, García Marina ha llevado su mundo poético a un devenir entrópico a través de parentescos nuevos –menos servilistas, por supuesto más horizontales– con otras especies, como quería Haraway, pero, también, y especialmente en el libro que nos ocupa, con objetos y elementos del mobiliario cotidiano, como mesas, sillas, llaves, cucharas, puertas, etc. «La belleza áureo estertor de órgano vivo» (2017: 36), nos dice, por ejemplo, en *Aureus*; o «dame diez millones de minutos para tener el tiempo de una roca» (2019: 34), leemos en *Edad*.

Cabe, pues, decir que García Marina logra un «tipo de semiótica material [...] siempre situada, en algún lugar y no en ningún lugar, enredada y mundana» (Donna Haraway, 2019: 24), y con ella nos ofrece un ejemplo práctico-discursivo de lo que Sara Ahmed denominó «queer orientation»; esto es, una forma distinta de habitar los espacios a partir de una toma de contacto anticonvencional con los objetos (2006: 3). La escritora británica desarrolla este concepto en una obra fundamental para pensar las distintas relaciones que podemos establecer con lo cotidiano. Hablamos de *Queer phenomenology* (2006), donde explica:

Queer orientations are those that put within reach bodies that have been made unreachable by the lines of conventional genealogy. Queer orientations might be those that don't line up, which by seeing the world «slantwise» allow other objects to come into view (2006: 107).

Este interés por mirar el mundo oblicuamente y, desde esa perspectiva, practicar otras relaciones con su materialidad, es justamente el que subyace en *Desear la casa* de García Marina.

Teniendo en cuenta lo expuesto, el objetivo de esta investigación será revelar las políticas de formación material (políticas lingüísticas) que García Marina ensaya en *Desear la casa*, pero con las que ya tanteó en *Libro de los arquitectos*². Para ello, nos remontaremos al pensamiento del ya citado Baruch Spinoza, así como a la lectura que hizo de su obra el teórico del lenguaje y poeta francés Henri Meschonnic. Acceder a las bases teóricas de ambos pensadores nos dará las herramientas para entrar en ese escenario de vidas y nuevas disposiciones que es *Desear la casa*.

² Estos dos poemarios parecen haberse construido juntos. Hay poemas interrumpidos en *El libro de los arquitectos* que desarrollará en *Desear la casa*. Un ejemplo de lo expuesto lo encontramos en los poemas de las páginas 50, 53 y 57 de *El libro de los arquitectos*, donde Marina nos introduce, suspendido en el discurso, un botón, cuya historicidad nos llegará en *Desear la casa*. Sabremos entonces que este funciona en su poética como un mecanismo simbólico de activación del deseo.

1. SPINOZA Y MESCHONNIC: HACIA UNA PO(ÉTICA) DEL LENGUAJE

El filósofo neerlandés Baruch Spinoza fue el primero en entender la Naturaleza como una unicidad múltiple o como una multiplicidad única; esto es, como un cuerpo construido relacionadamente. Que algo pudiese ser o no ser (lo que hoy llamamos potencia) dependía, para Spinoza, de los afectos: encuentros positivos (pasiones alegres) o negativos (pasiones tristes) entre los elementos del mundo.

Las implicaciones que esta teoría de las formaciones de lo real tiene para la historia del pensamiento son muchas, pero quizás la más importante sea su manera de alterar la concepción finalista del mundo. La lógica que hasta entonces se tenía, basada en medios y fines, se rompe para dar paso a la causa y al efecto. La historia deja de ser teleológica para ser un compuesto relacional inacabable, un encadenamiento de materialidades interdependientes que va cambiando de dirección (hacia el bien o hacia el mal) según se afecten, positiva o negativamente, al encontrarse.

Por otra parte, es necesario entender, como Spinoza, que el orden que le otorgamos a la naturaleza es imaginativo: «Como si el orden fuera algo en la Naturaleza, aparte de una relación a nuestra imaginación» (E1, Ap)³, así como que tenemos conciencia de nuestro cuerpo y en general de la Naturaleza, por las maneras de enfrentarnos e interactuar inter-materialmente, son cuestiones lingüísticas de alta relevancia. Sobre ello nos habla Narváz (2010), quien ha estudiado el papel del lenguaje en la filosofía de Spinoza destacando, entre otras estrategias lingüísticas, la asociación y la repetición como aquellos mecanismos referidos por el filósofo para explicar el vínculo existente entre los hombres y las cosas. Así, anclado a la proposición 18 de la *Ética*, señala: si un hombre pasa del pensamiento de una cosa al pensamiento de otra totalmente distinta, lo hace porque «el cuerpo del mismo hombre fue muchas veces afectado por esas dos cosas» (E2, P18, Esc.). De lo cual se deduce que el signo lingüístico se forma gracias a la conexión afectiva (asociación) entre dos ideas; es decir, «no en virtud de alguna semejanza en sus contenidos sino en virtud de su contigüidad espacio-temporal» (Narváz, 2010: 56).

Junto a lo señalado, Narváz insiste en que es la repetición la que produce la adquisición del conocimiento y del signo. En este sentido, es interesante subrayar el papel y las características que la memoria, tal y como la entiende Spinoza, adopta en el proceso de significación. Pues esta no sería simplemente una memoria objetiva, sino una memoria *afectada*. Y bajo este condicionante operaría en nuestra

³ En lo que sigue, esta obra se referirá ET, seguido del libro en números arábigos y, según el caso, p. (proposición), dem. (demostración), cor. (corolario), esc. (escolio), def. (definición), ax. (axioma), pos. (postulado), ap. (apéndice). La edición y traducción seguida es de Atilano Domínguez, indicada y recogida en la bibliografía.

comprensión del mundo y su historia. Por lo expuesto entendemos, como más tarde afirmará Walter Benjamin (2008), que la historia no son sus fines (es decir, sus vencedores), que nos son materialmente dados. La historia es un proceso inacabado-inacabable que se escribe literariamente. La historia son sus intertextualidades, sus anacronismos, sus hipérboles, sus metáforas, incluso los ritmos de su prosodia. En definitiva, la historia es una formación lingüística.

El teórico del lenguaje Henri Meschonnic incide en esta cuestión en *Spinoza poema del pensamiento* (2015). Un magnífico ensayo sobre las aportaciones que Spinoza hizo al campo de la lingüística y de la literatura, donde el poeta francés se da la oportunidad de explorar algo que ya estaba en la escritura del filósofo pero cuya recepción crítica no ha sabido advertir. Y es que para establecer una conceptualización unitaria, al tiempo que múltiple e interdependiente, de Naturaleza, Spinoza hace un uso poético del lenguaje.

Spinoza arma un mundo donde toda posibilidad de cambio, todo movimiento, pasa antes por un vínculo material, un afecto. ¿Pero cómo traduce lingüísticamente esos encuentros? A partir de lo que Meschonnic resuelve en llamar la formación de una «unidad afecto-concepto»; esto es, a partir de una formación discursiva (la *Ética* es un ejemplo) que se construye fuera del impero del signo, en el que todo significante está subyugado a un significado preestablecido. Para Spinoza, ningún significado preexiste al encuentro de un cuerpo con las materialidades del mundo, sino que es ahí donde se genera.

Spinoza efectúa así una relación lingüística entre significantes (cuerpos, materias, *res extensa*) que se van encontrando para armar un pensamiento nuevo; esto es, para decir su alma (*res cogitans*)⁴. Meschonnic llama a esos significantes «marcadores afectivos»: «Operadores cuya potencia es la del trazado del continuo, la invención de relaciones entre afectos y conceptos, la concreción de la unidad ritmada –no de la ‘unión’– cuerpo y alma» (2015: 9). No obstante, con independencia del nombre que les pongamos, lo que nos interesa son los procesos formativos que llevan a cabo, así como de qué manera intervienen en las materialidades. Precisamente porque nos permiten entender el poema como esa infraestructura hecha de encuentros que sostiene y acoge un estado de realidad distinto.

Ese mismo procedimiento que Meschonnic advierte en Spinoza es el que tiende a ejecutar la poesía en español de las últimas décadas; una poesía deconstructiva donde nociones como «casa», «genealogía» o «familia», entre otras, no se dan ni se

⁴ Baruch Spinoza es, de hecho, el primer filósofo en señalar que el alma llega a la idea de cuerpo por las afecciones. En la proposición 26 de la *Ética*, detalla esta idea a través de la siguiente advertencia: «En la medida en que el cuerpo humano es de alguna manera afectado por algún cuerpo exterior, también el alma [...] percibe el cuerpo exterior» (E2, P26, 100).

tienen por sabidas, sino que se van formando a partir de vínculos afectivos nuevos entre ellas. Existe un acuerdo crítico a la hora de hablar de la presencia irreductible de la corporalidad en la poesía, pero lo que se oculta detrás de esta estética es un interés por los procesos formativos de la materialidad. A mi juicio, buena parte de la poesía contemporánea está interviniendo las relaciones presuntamente heredadas, al tiempo que busca un sitio en el poema para revelar vínculos hasta ahora inexpressados. Precisamente porque su carácter fragmentario y decisivo permite estas operaciones. Las palabras intervienen la realidad para liberarla de connotaciones; de este modo, la materia se vuelve disponible.

El poema es esa cancha de fútbol siempre susceptible a alineamientos nuevos. La magia o el extrañamiento que puedan suceder de las relaciones conceptuales construidas no se atribuye al descubrimiento de una trascendencia (como querían Rilke o Heidegger), sino a haber traído a la conciencia una relación que ya existía en el ámbito de lo real, pero que todavía no había sido advertida (Berardi, 2019: 11). Por lo expuesto, podemos señalar que el efecto sorpresivo, casi mágico, del poema no tiene por fin desvelar ninguna trascendencia, sino advertirnos de la formación de los afectos en el ámbito inmanente. Así, su tarea no es con la religión, sino con lo sagrado. Como advierte Meschonnic: «Se confunde la poesía con lo sagrado, que es esta unión de las palabras y las cosas, del hombre y el mundo, de ahí la magia» (Pacheco Sánchez, 2021: 192). Lo sagrado surge de la fusión entre lo animal, lo humano y lo cósmico. Lo religioso, en cambio, pertenece a otro orden: el de la ley; esto es, «se convierte en el emisor de la ética [...], se convierte potencialmente en lo teológico-político» (Mounic, 2010). Por eso decimos que el trabajo del poema, su campo de operaciones, es con lo sagrado. Esta diferenciación está presente en *Desear la casa*, de García Marina, pero también en otros poetas de principios del siglo XXI como el Juan Gallego Benot de *Oración en el huerto* (2020) o la Ada Salas de *Arqueologías* (2022). Lo que no es extraño, sobre todo si reconocemos, como hizo Meschonnic, que «los poetas han sido los primeros cómplices de Spinoza en un medio dominado por el odio teológico político» (2015: 10).

En definitiva, Spinoza rompió con siglos de cartesianismo (esto es, de dualismo mente-cuerpo) y armó, cosa poco común, un sistema filosófico operativo para la vida al exhibir que «naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo» (Haraway, 2019: 36). Sus teorías permitieron pensar a toda una tradición de filósofos materialistas tan relevantes para nuestra contemporaneidad como son las citadas Ahmed o Haraway, pero también la facción mayo del 68: Gilles Deleuze, Franco Bifo Berardi, Toni Negri, entre otros. Filósofos que han resuelto construir teorías para poder pensar o plantear otras posibilidades de (con)vivencia en el ámbito de lo real; quienes, armados con las herramientas teóricas del filósofo, han reconocido que no hay ámbito más allá

de lo inmanente y que, por tanto, para lograr un cambio verdadero es necesario alterar el orden de lo dado, así como construir políticas relacionales nuevas.

No es nuestra intención profundizar más en las éticas materiales de Spinoza, por otra parte, inabarcables en sus matices, pero hemos considerado importante subrayar ciertos puntos de su filosofía para entender con mayor profundidad el armamento ético-político de *Desear la casa*. Un poemario donde las formas espaciales, así como las normas de residencia que las rigen, se establecen en base a relaciones materiales de las que Marina nos invita a pensar relevos y alternativas sorprendentes: «He guardado la palabra junto a los tenedores», llega a decir (2021a: 36). En lo que sigue, veremos cómo el poeta madrileño explora un mundo desde sus praxis cotidianas (esto es, un mundo desde dentro) y, con ello, convierte la poesía en «un estudio de funcionamientos antes que de estructuras, significados u orígenes» (Pacheco Sánchez, 2021: 128). Pues Marina entiende, y así nos lo hará ver, que *el modus operandi* viene primero y que a partir de él se construye, ficcionalmente, la retórica de su origen.

2. POTENCIA Y POSIBILIDAD. EL POEMA COMO ARQUITECTURA DEL CAMBIO ÉTICO-POLÍTICO

En una ocasión, con motivo del I Encuentro Nacional de Poetas Iguanas Vivas, que tuvo lugar en el año 2019 en la Universidad de Salamanca, Rodrigo García Marina señaló que sus poemas son una ocasión más para la investigación, pues los respaldan manuales de filosofía. Esto implica que se arman como contestación a una pregunta que los atraviesa. Una de las cuestiones que aparece recurrentemente en su último libro, *Desear la casa*, es qué nos dicen lugares como la casa familiar o la iglesia, donde por costumbre se ha tendido a construir la intimidad, una vez que han caído los pilares que los sostenían; es decir, cuando se han demostrado inoperantes sus parábolas: «Fue un septiembre sin parábola: esto, esto era el infierno» (García Marina, 2021a: 21).

Junto a esa pregunta, el poeta desarrolla paralelamente una respuesta. A este desanclaje, García Marina responde con una genealogía de *habitables*. Sí, habitables, no habitantes: gestos, olores, objetos, del presente y del pasado, que le han permitido construirse una intimidad con el mundo y volverlo un espacio deseable (nunca deseado). Pero junto a esa genealogía, o incluso antes para que pueda darse, el poeta interviene la infraestructura lingüística de la realidad; esto es, los sistemas conceptuales con los que hasta ahora hemos leído el mundo.

Así, la elección de la portada es el primer gesto que García Marina se permite para matizar la ficción de los marcos epistémicos heredados. En ella encontramos, intervenida por Diego Vera, una fotografía en blanco y negro de Primo de Rivera

en un momento aparentemente decisivo de contención del discurso. El líder de la Falange Española, con la mirada levemente inclinada hacia arriba y la boca entreabierta, parece sostener, alta, una palabra. Gesto de sublimación que acompaña con las manos.

El político español quiere representar en la imagen los grandes ideales que acompañan a una racionalidad exacerbada. Sin embargo, su imagen es intervenida gráficamente con motivos del ámbito de la naturaleza: trazos que parecen ramas y que suben por el cuello de Primo de Rivera como queriendo representar su rabia; cruces que, a la manera de pájaros, trazan un intento de liberarse. Motivos, todos ellos, que entenderemos más tarde al ser retomados en el libro, cuando, frente a la racionalidad de un Descartes trasnochado, García Marina, del lado de Spinoza, conceda a los afectos el papel de construir un mundo.

Desde la portada, ese primer momento plástico que ya es libro, el autor juega con la idea de construcción y exhibe el papel que la potencia —que, a diferencia de la posibilidad, es ya intervención política de un sujeto— tiene en la creación de infraestructuras vitales. O, dicho más llanamente, en alterar las formas normadas de vivir. Así, antes de cualquier enunciación lingüística, antes de cualquier poema, la portada de *Desear la casa* es ejemplo de potencia política, de poeticidad. Entendida, en palabras de Jacques Rancière, como:

Esa propiedad a través de la cual un objeto cualquiera puede desdoblarse, ser tomado no solo como un conjunto de propiedades sino como la manifestación de su esencia; no solo como el efecto de ciertas causas sino como la metáfora o la metonimia de la potencia que lo ha producido (2014: 55).

En ella, García Marina, como más tarde hará con sus poemas, lucha contra el sentido heredado de «realidad» por el sentido de «posibilidad», y demuestra que los sujetos políticos (esto es, con potencia de cambio) podemos alterar la infraestructura. Así lo expresa también en *El libro de los arquitectos*, donde leemos: «Toda categoría es un gran edificio / hecho, hasta el momento, por Hombres» (2021b: 47); después de haber señalado, poemas antes: «En cada giro disponemos nuestras enseñanzas / este es el rito que hace del ungüento la cura / las categorías pueden ser transformadas si se piensan» (2021b: 38).

Esta voluntad teórica, que ya se aprecia en la portada, también explica el título del poemario, cuya definición se irá desarrollando a lo largo del libro: desear la casa no es lo mismo que la casa deseada. La casa deseada es una puerta cerrada: es imaginar, querer, discernir, dentro de los marcos heredados. En la casa deseada hay conformidad, hay sometimiento al patrón. En la casa deseada no hay, por tanto, potencia; en la casa deseada no hay, en definitiva, deseo. Pues el deseo, en términos de Deleuze y Guattari, «no es forma, sino un proceso» (1978: 18). Dice Marina: «El deseo es ese posible / al menos por una mitología que nos dé el placer / este

desquite» (2021a: 55). El deseo es, por tanto, constructivo, y la casa deseada ya está hecha.

Por otra parte, este juego diferencial entre la pasividad del participio y la acción del verbo sirve al poeta para expresar la decisiva diferencia material que existe entre las dos formas que tenemos de relacionarnos con el mundo; pero también, y sobre todo, para recordarnos, como ya hizo Spinoza, el sincretismo que habita en las cosas. Será en las maneras de afectarnos mutuamente donde se produzca o no un movimiento hacia el cambio:

El llavero une dos cosas
iguales pero distintas

con una accedemos al jardín
con otra estamos a resguardo
de la intemperie

sucede a la vez
pero no es lo mismo

no es lo mismo abrazar
que ser abrazado (2021a: 39).

En lo expuesto, Marina se sirve de Spinoza, pues fue él quien señaló la diferencia entre afectar y ser afectado, así como que la Naturaleza es una unidad múltiple: en ella, como en nosotros, conviven los contrarios:

Quando un cuerpo «se encuentra con» otro cuerpo distinto, o una idea con otra idea distinta, sucede o bien que las dos relaciones se componen formando un todo más poderoso, o bien que una de ellas descompone la otra y destruye la cohesión entre sus partes (Deleuze, 2001: 29).

En definitiva, Rodrigo García Marina, antes de ofrecer ningún cambio, antes de delinear una acción clara sobre lo real, se permite el gesto de recordarnos la teoría: no es lo mismo desear que ser deseado⁵, pues es consciente de que «la llave es la

⁵ Esta manera de entender el poema como una unidad que alberga los contrarios, nos permite saber que el lugar de Marina en la poesía, su ontología buscada, es de orden parmenidiano. Sobre este, señaló Badiou en *El ser y el acontecimiento* (1988): «La experiencia por la cual la ontología, desde su disposición parmenídea, se convierte en el pórtico de un templo en ruinas, es la siguiente: aquello que se *presenta* es esencialmente múltiple, *aquello* que se presenta es esencialmente uno» (1999: 33). En *Desear la casa* leemos: «¿Acaso no se parecen? // los dedos que amasan la harina de trigo / y los que sin piedad / golpean la puerta de conglomerado // rompiendo / lo que se adora» (2021a: 77).

forma», pero también de que «hemos perdido la llave / para abrirnos –uno frente al otro–» (2021a: 40) y, por tanto, debemos recuperarla.

En *El libro de las fuerzas* (2022), el compositor musical Julián Galay señala: «Si se quiere atravesar puertas abiertas se debe tener en cuenta el hecho de que estas tienen un marco sólido» (2022: 55). García Marina quiere prescindir de ese marco, un marco que hasta hoy ha encerrado al discurso las formas de hacer y desear de muchos sujetos. Con el fin de trascender ese marco, el autor insiste en las relaciones que se han venido construyendo en el orden de lo abierto, a la intemperie, sin atravesar las puertas de la convención: «La zona cruisin no tiene baños no tiene puertas no tiene ventanas ni hurones no hay siembra los hombres de allí no cuentan historias sin luz» (2021a: 33). Estos lugares también pertenecen al mapa emocional de nuestro mundo; un mapa que se nos ofrece ya delineado para seguirlo, y que suele esconder la mano que lo cartografió: «Existe un mapa / ninguna mano / es responsable / de su trazo / pero // existe ese mapa / los sitios representados / no son reconocibles –¿cognoscibles?– // te sorprendería saber / que –en ocasiones– las existencias / consternan» (2021a: 124). Una alternativa lingüística a ese mapa es lo que busca cartografiar *Desear la casa*.

Lo expuesto nos permite hablar, entonces, de una poética procesual (es decir, atenta al proceso de formación y derrumbe de la materia) que intercepta los anclajes y marcos heredados por el imperio del signo, para dislocarlos y devolver así otra posibilidad (lingüística) a la imagen. «Has abandonado un templo de palomas / donde antes –enajenado– rezaste / los fluidos componen un desorden / el reflejo ratifica la existencia vertical / y yo no la quiero» (2021a: 37). La palabra poética de García Marina desbarata el mundo, no lo desordena. Desordenar implica una alteración, un cambio disposicional en las jerarquías de lo dado, sin tocar ni alterar ese orden. El poeta, en cambio, lo desbarata; esto es, lo arruina, lo malgasta, exhibe los disparates de sus leyes. Y del desarme –con él– ensaya y articula equilibrios nuevos. Dice en *el libro de los arquitectos*: «El hombre se acaba aquí / donde comienza el diálogo» (2021b: 29). Porque con el diálogo vuelven las negociaciones con la materia.

Un ejemplo de lo expuesto lo encontramos en el sentido que elige para construir los lugares del libro. Es el olfato, frente a la vista, aquel que nos da acceso a otra verdad oculta en las formas: «No lo podéis ver, pero está lleno de naranjos» (2021a: 19). El olfato es siervo de la vista, así como también lo son el tacto o el oído, sentidos que han intervenido secundariamente en la construcción de la realidad. Por eso la casa de García Marina –el deseo de casa, de familiaridad, de comunión con el pasado, pero también con lo desconocido– se habita, en cambio, a través del olfato y del oído, órganos menos constrictivos a la hora de crear memoria y genealogías: «El quejido verdal del abeto / despide el olor de una cría» (2021a: 24), dice tras enunciar, ladrillo a ladrillo, la casa de sus ancestros mujeres. Así como: «Donde se desea el sonido / se espera a la luz» (2021a: 82).

Por otra parte, en el poemario no solo se expresa un interés detallado por los procesos intermateriales de construcción, también tienen un papel destacado los procesos de delimitación del vacío. Este aspecto ya ha sido resueltamente abordado por Ana Gorriá en el prólogo, y no es nuestra intención detenernos más en ello. Pero hay un aspecto concreto de este punto que nos apela: y es la respuesta que ofrece García Marina a los blancos de la tradición y del discurso, una de las simbolizaciones que adquiere la nada en el libro.

El autor reconoce que las políticas que sobre lo espiritual ha impuesto la religión, hasta someterlo a sus marcos, al demostrarse inoperantes han dejado un vacío. Ese vacío de Dios, de Fe, de Milagro, ha sido ocupado, en la casa que quiere construirse Marina, por la suciedad y sus mil variantes, especialmente la mugre y el polvo: «La casa tiene una capilla / cerca de una cueva de roca caliza / –pero nadie le reza– / la mugre es dueña de este rincón» (2021a: 48).

Esta imagen de suciedad acumulada es símbolo en el libro de todos aquellos, como «las chorlitas desnudas» (2021a: 57) o «los leprosos bíblicos» (2021b: 17), que han habitado los contornos oscuros e indeseables de la vida, y en quienes, por paradójico que parezca, es posible encontrar una alternativa a la vida del espíritu. Son ellos, los sucios de corazón, la materia del tiempo ignorado, los únicos que aún pueden desarrollar una «campana metatextual de los afectos» (2021a: 56) e intervenir en las jerarquías del signo y del espíritu.

Tal y como advierte Marina, es gracias a ellos que el instante sagrado, el objeto de culto, se territorializa para aparecer en el gesto mínimo, de cariño. «El otro día nos dimos la mano pareciera que el mundo justo allá cupiese o al menos quedaba desnudito de misterio» (2021a: 56). Esta sacralización de lo naïf que consigue el poeta se elabora en estricto parentesco con otras poéticas del flasheo (García Faet, 2023), como la de Mariano Blatt, con quien también parece dialogar en esa historia de un tal Jiménez, construida en varios poemas, que atraviesa *Desear la casa*. «Jiménez un día entiende / que la inmensidad de las bibliotecas reside en lo diminuto del verbo» (2021a: 81), nos dice Marina; así como «Jiménez piensa que para pensar hace falta antes estar lleno de otros» (2021a: 35). En definitiva, es en la historia de Jiménez, como en la de los olvidados por el tiempo (a quienes sin duda se dedica el poemario), donde accedemos, de manera más limpia y conseguida, al encuentro del concepto y el afecto; esto es, a esa posibilidad de reescribir po(éticamente) el mundo. «Conjurar la casa es esto: // tomo la casa y barro / cada esquina ganada por los que no viven» (2021a: 72).

3. CONCLUSIONES

En el prólogo a *El libro de los arquitectos*, se transcribe el correo electrónico que Marina envió como respuesta a la concesión del premio. Allí subraya:

¿De qué sirve deconstruir si tras la deconstrucción no existe una posibilidad de agencia que conforme otra cosa? El juego, claro está, pervive en el lenguaje. La poesía como laboratorio que abre horizonte, en un *kebre*, es decir, un giro que arrastra, que retrotrae algo del pasado para realizarlo en un futuro (2021b: 9).

Como Benjamin (2008), Rodrigo García Marina parece tener claro que no podemos vencernos a la historia, tampoco claudicarla en sus terminaciones. Hay que rescatar al proceso histórico su verdad e iluminarla en el sujeto de hoy. Solo así podremos hacer al hombre —el de hache minúscula y muda— discursivamente libre. Para ello, la resolución que propone con su poesía es clara: atentar contra la construcción antropomórfica de los espacios, contra el edificio vertical hecho a imagen y semejanza del hombre, y hacernos a imagen y semejanza del mundo. En definitiva, sostener con el poema no solo la formación de un «yo», sino un estado de realidad en equilibrio con el resto de materias que la forman. Decía Álvaro Pombo que «una interioridad pura es un recinto que sirve de fundamento, pero que, en cierto modo, no se objetiva, es la emocionada subjetividad propia, transferida al fundamento, a la casa» (2023: 46). Rodrigo García Marina nos abre las puertas de la suya, pero antes de entrar en ella, parece querer obligarnos a leer en el felpudo: «Huéspedes de otra historia / nuestro cedido mecenazgo // dejad el odio / venid con sed» (2021a: 32).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara (2006): *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press
- BADIOU, Alain (1999): *El Ser y el Acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- BENJAMIN, Walter (2008): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México D. F.: Ítaca.
- BERARDI, Franco (2019): *Futurabilidad: la era de la impotencia y el horizonte de posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- DELEUZE, Gilles (1996): *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Atajos/Muchnik Editores
- DELEUZE, Gilles (2001): *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1978): *Kafka por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- GALAY, Julián (2022): *El libro de las fuerzas*. Barcelona: Temporal.
- GARCÍA FAET, Berta (2023): «Mi juventud unida (2020) de Mariano Blatt: la «poética del flasheo». *Letral*, 30, pp. 51-73.
- GARCÍA JACOBO, Diana Lizbeth (2018): «Las pasiones tristes en la filosofía práctica de Baruch Spinoza». *AGÓN. Revista de Filosofía Teórica y Práctica*, 1, pp. 39-52.
- GARCÍA MARINA, Rodrigo (2017): *Aureus*. Córdoba: Bandaàparte.
- GARCÍA MARINA, Rodrigo (2019): *Edad*. Madrid: Hiperión.
- GARCÍA MARINA, Rodrigo (2021a): *Desear la casa*. Córdoba: Cántico.

- GARCÍA MARINA, Rodrigo (2021b): *El libro de los arquitectos*. Madrid: Editorial UNED.
- HARAWAY, Donna J. (2019): *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Cthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- MESCHONNIC, Henri (2015): *Spinoza poema del pensamiento*. Buenos Aires: Cactus.
- MOUNIC, Anne (21 de julio de 2010): «Entrevista a Henri Meschonnic: Se In Deo Esse: El Poema y El Espíritu (2º Parte)». *La Periódica Revisión Dominical*. Recuperado de <https://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2010/07/21/entrevista-a-henri-meschonnic-se-in-deo-esse-el-poema-y-el-espiritu-2%C2%AA-parte/> [Fecha de consulta: 27/02/2023].
- NARVÁEZ, Mario Andrés (2010): «Elementos de la concepción del lenguaje en Spinoza; algunos problemas y posibles respuestas» *Revista Conatus*, 4(7), pp. 55-65.
- PACHECO SÁNCHEZ, Manuel (2021): *La teoría del lenguaje en la obra ensayística y poética de Henri Meschonnic* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense, Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/67132/> [Fecha de consulta: 10/02/2023]
- POMBO, Álvaro (2023): *Santander, 1936*. Barcelona: Anagrama.
- RANCIÈRE, Jacques (2014): *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- SPINOZA (1925): *Opera*. Carl Gebhardt (ed.). Heidelberg: Akademie der Wissenschaften.
- SPINOZA (2000): *Ética demostrada según el orden geométrico*. Atilano Domínguez (ed. y trad.). Madrid: Trotta.

ARCHIVANDO POÉTICAS CORPORALES:
CUERPOS ATRAVESADOS POR RAZA Y GÉNERO
EN *CONCENTRATE* DE COURTNEY FAYE TAYLOR
*Archiving Corporeal Poetics: Racialised and Gendered Bodies
in Courtney Faye Taylor's Concentrate*¹

CARLA ABELLA
Universidad de Salamanca

ABSTRACT

This article examines the poetics of *Concentrate* (2022), Courtney Faye Taylor's debut poetry collection. Taylor's experimental work centres the much-overlooked killing of Black teenager Latasha Harlins in 1991. The purpose of this research is to dissect the intersections between anti-Blackness and gender. In the analysis, Black women and girls come to the fore as criminalised and disposable entities. Black women's bodies are hypervisible and subject to a violent reading that hollows them of any subjectivity. The poet becomes an archivist of memories in charge of memorialising the disappearing body, as writing the past appears as an act of resistance.

Keywords: Anti-Blackness; girlhood; body.

RESUMEN

Este artículo examina la poética de *Concentrate* (2022), la primera obra de Courtney Faye Taylor. El trabajo experimental de Taylor pone el foco en el asesinato de la adolescente negra Latasha Harlins en 1991, un acto de violencia que ha permanecido en gran

¹ This article was made possible thanks to the grant Ayuda FPU21/03856 funded by El Ministerio de Universidades de España

medida olvidado. El objetivo de esta investigación es diseccionar las intersecciones entre *anti-Blackness* y género. En el análisis, las niñas y mujeres negras aparecen como entidades criminalizadas y desechables. El cuerpo de la mujer negra es *hipervisible* y está sometido a una lectura violenta que elimina su subjetividad. La poeta se convierte en una archivista de recuerdos a cargo de retener el cuerpo que se desvanece, a la vez que la escritura se convierte en un acto de resistencia.

Palabras clave: Anti-Blackness; niñas e infancia; cuerpo.

1. INTRODUCTION

Therein lies the difficulty in attempting to wrest black women
from the trace of the corporeal. Where could they go
without bringing the past along with them?
—K. J. Brown, *The Repeating Body* (2015: 7)

BLACK WOMEN'S BODIES CARRY with them physically and epistemologically the marks of past dispossession. The rupture of Atlantic chattel slavery permeates the marked Black female corporeality, and echoes in the current containment of Black bodies in American society. At the same time, the past can be accessed through the poetics of the body, just as Courtney Faye Taylor does in *Concentrate*. The poetry collection is an exercise of reckoning with the past and invisibility, through the craftsmanship of this past in the hands of the poet. Taylor tasks herself with bringing Latasha Harlins's past along into her collection. This article delves into the poetics of *Concentrate* (2022). Taylor's experimental work brings together image, verse and prose with a view to unpacking the racialised and gendered violence targeting Black women and girls. Taylor implements this task through the exploration of the much-overlooked killing of Black teenager Latasha Harlins in 1991. Though Latasha's story becomes the anchoring point of the collection, the poems speak into contemporary Black girlhoods and womanhoods as they carry the haunting violence from the past into the present.

Latasha Harlins's murder is one that has gone overlooked and that Taylor retrieves from the vanishing collective memory. Latasha was a 15-year-old girl from South Central LA, who on 16 March 1991 entered the corner store Empire Liquor Market and Deli to buy a bottle of juice. Latasha grabbed a \$1.79 bottle and placed it in her backpack. The cashier, Soon Ja Du, accused her of shoplifting, when Latasha actually had \$2 in her hand. Du grabbed her by her sweater and in their altercation Latasha punched Du, placed the bottle on the counter and headed for the door. At that moment Du shot Latasha in the back of her head with a handgun, causing her fatal death. Du was charged with «voluntary manslaughter»,

but Judge Joyce A. Karlin gave her probation and du did not serve in prison. The outrage in the community for the verdict of Harlins's murder and Rodney King's beating by LAPD police officers, which had happened two weeks before, would be the catalyst for the 1992 LA Riots, though King's case took international attention and Latasha's murder is until today rarely mentioned and overlooked in discussions about racial brutality (Smith, 2021; Dirks, 2022). For Taylor the murders of Black children, like Emmett Till's and Tamir Rice's, are used as «cautionary tales», neglecting the human life behind them (Taylor, 2022a). *Concentrate* is Taylor's attempt to «push beyond that and really see who Latasha was outside of her existence as a warning» (Taylor, 2022a).

This article takes the body as a point of departure and analysis. «The body has always been a contested site», claim Hillman and Maude (2015: 1). The containment and dehumanisation of the Black body in contemporary America reveals the spectre of slavery is not gone in an allegedly post-racial society. Claudia Rankine recognises the subjugation of Black life and its inherent relationship to death in America:

We live in a country where Americans assimilate corpses in their daily comings and goings. Dead blacks are a part of normal life here. Dying in ship hulls, tossed into the Atlantic, hanging from trees, beaten, shot in churches, gunned down by the police or warehoused in prisons: Historically, there is no quotidian without the enslaved, chained or dead black body to gaze upon or to hear about or to position a self against (Rankine, 2015).

Black women and girls are usually left out of the mainstream conversations on anti-Black brutality, overshadowed by the violence against the Black male bodies. However, Black women and girls are also exposed to violence, which is not only racialised but gendered. An example of the threat of this hostility is the statistics that between 2.4 and 5.4 in one thousand Black women are at risk of being killed by police violence (Edwards *et al.*, 2019: 16795).

This article tries to contribute to investigations on racial brutality and anti-Blackness as it is intersected by gender. The purpose of this research is to analyse the intersections between anti-Black hostility and gender. Through a corporeal analysis, Black women and girls come to the fore as criminalised and disposable entities whose subjectivity is erased through the hypervisibility of their bodies. The role of the poet is of paramount importance, as Taylor embarks on a journey to the past to trace back memories, spaces and experiences where hostility and girlhood come together. The poet then becomes an archivist of memories whose primary task is to memorialise and thus retain the vanishing body, which falls through the cracks of the collective memory. Memorialising thus appears as an act of resistance. This way, the poetry collection becomes an archive where the muted bodies can

talk and voice their neglected stories. To explore these points a theoretical outline of the body will be first outlined. This is followed by an analysis of poems touching upon girlhood and criminalisation. Then the article addresses the hypervisibility and the embodied practices of shopping while black. Lastly, the role of poetry in the re-writing of the body and memorialisation is studied.

2. SOMATIC DISPOSABILITY: BLACK BODIES IN THE WAKE

This investigation centres the poetics of bodily hostility directed to Black girls and women. The main purpose is to examine the politics of subjection and othering of racialised and gendered difference. The point of departure of this research is the Black body, which is considered here a major locus of violence in the exertion of control and maintenance of difference in the subjugation of Blackness.

The centrality of the corporeal appears in Spillers, as she distinguishes between «body» and «flesh» when talking about the difference between «captive and liberated subject-positions» and establishes that flesh comes before the body (Spillers, 1987: 67). The flesh is the «zero degree of social conceptualization» in the discursive and physical subjugation of Blackness (Spillers, 1987: 67). Indeed, flesh has been «over-represented [...] as the primary physical and epistemic unit of [B]lackness» by the continuous brutal violence exerted on Black people during slavery, which illustrated that the flesh is considered for the construction of the enslaved before recognising the enslaved person's body as an actual body (Okoth, 2022: 232). The corporeal then appears as the foundation for the justification of dispossession and denial of humanity. In the female captive body, specifically, flesh becomes a «prime commodity of exchange» (Spillers, 1987: 75). Black women's bodies were a reproductive capital on itself, where sexuality, regulation and exploitation come together. Spillers claims that the Black body is not only a discursive construct shaped by racial ideologies, but it is also a physical arena where violence affects the physicality of Black people in tangible and permanent ways (Okoth, 2022: 233).

Past subjugation of slavery continues into present quotidian Black life under different reiterations. Hartman recognises the legacy of chattel slavery in what she calls the «afterlife of slavery», the continuation of bondage structures into the present through the prevalence of racial and political structures that target Black life in America and its devaluation (Hartman, 2008: 6). The afterlife of slavery are those «skewed life chances, limited access to health and education, premature death, incarceration, and impoverishment» (Hartman, 2008: 6). In the term «in/the wake», Christina Sharpe conflates the immediacy of death to Black life as well as the consciousness of the existence of this immediacy to the afterlife of Atlantic chattel slavery:

Living in the wake means living the history and present of terror, from slavery to the present, as the ground of our everyday Black existence; living the historically and geographically dis/continuous but always present and endlessly reinvigorated brutality in, and on, our bodies while even as that terror is visited on our bodies the realities of that terror are erased. [...] This is Black life in the wake; this is the flesh, these are bodies, to which anything and everything can be and is done (Sharpe, 2016: 15-16).

The Black body, the black flesh, thus appears at the centre of dispossession, as it is attached to an ongoing cycle of precarity, disposability and death. In her analysis of the wake, Sharpe also points to the recurring and still present «afterlife of *partus sequitur ventrem*» (Sharpe, 2016: 15). This legal doctrine on reproduction («that which is brought forth follows the womb») established that Black children were passed down the «non/status, the non/being» of their mothers (Sharpe, 2016: 15). For Sharpe, the «inheritance of a non/status» is visible in the continuous criminalization of Black women and children, which is now more apparent than before (Sharpe, 2016: 15). The research presented here tries to address this legacy of racial Othering and its criminalisation in relation to notions of girlhood, womanhood and counter-practices that reinscribe the Black body through memorialisation.

3. BLACK GIRLHOOD INTERRUPTED: THE CRIMINALISATION OF BLACK YOUTH

In *Concentrate* Taylor brings to the fore the intersection between childhood/youth, gender and anti-Blackness. The latter is defined as a «race-based paradigm of racial othering and subjugation through a litany of organized structural violence against Black people» (Gilmore and Bettis, 2021: 1). This violence is sustained, not on the basis of racial difference, between Blacks and whites for example, but on Black people not being considered human: «The Black cannot be human, is not simply an *Other* but is *other* than human» (Dumas, 2016: 13). Black people are neglected on the phenomenological arena, as they are denied of their status as humans and citizens (Gilmore and Bettis, 2021: 4). Anti-Blackness logics are those that keep putting «Black existence in a state of questioning», which makes this violence one that does not merely exist as a Black experience or result of a failing society, but as the very «condition of Black life» (Gilmore and Bettis, 2021: 3-4).

Anti-Blackness reaches into Black life, including Black childhood, in the form of criminalisation with fatal consequences. Courtney Faye Taylor distils the relationship between anti-Blackness and girlhood in her poem «The Talk». Here Taylor presents a dialogic poem between aunt Notrie and a young girl, who could be a young Taylor. The intimate setting of the poem is that of a familiar space and the ritualistic moment of Aunt Notrie doing her niece's hair, as she is getting her hair

pressed (Taylor, 2022: 9). Taylor connects this ritual of haircare to a rite of passage: the of introduction into racial violence against Black people, and especially, Black youth/Black girlhood. The introduction of Black girl to Black dispossession thus starts connected to a female, beautifying ritual, pointing to the seeming immanence between Girlhood and anti-Blackness. This relationship is amplified by Aunt Notrie telling her niece about the murder of Latasha Harlins as a cautionary tale of the anti-Black violence pervasive in American society:

< **keep still now**

> I'm trying to.

< Ain't about *trying*, it's about *doing*. How else you plan to survive? Live a life of trying and you just end up tried ... All that child was tryna buy was a drink.

> Arizona?

< South Central. You wasn't even thought of yet, so just let me tell it—**tilt your head toward me**

> I mean Arizona tea. What that boy held in a hoodie with Skittles, not a knife? (Taylor, 2022b: 9)².

The repeated violence based on criminalising children for quotidian acts comes through in the line «All that child was tryna buy / was a drink» (Taylor, 2022b: 9). Aunt Notrie mixes up the brand of iced tea juice, Arizona, with the state of Arizona, and corrects her niece, since Harlins's murder took place in South Central Los Angeles. With the mention of Arizona, the niece makes Trayvon Martin's body enter the conversation and maps out the ongoing line of dehumanisation and terror inflicted on Black teens, which becomes more visible as the rupturing past keeps unfolding into the present. Trayvon Martin, aged 17, was also fatally shot twenty years after Harlins's murder in Sanford, Florida on 26 February 2012 («Florida Teen», 2022). Wearing a hoodie and after purchasing an Arizona bottle of juice

² In «The Talk» Aunt Notrie's interventions are justified to the left of the page, while the niece's appear on the right margin.

and a bag of skittles, Martin was returning to the house of his father's fiancée when a neighbourhood watch volunteer saw him and considered him dangerous, which resulted in the man engaging with Martin, who was fatally shot («Florida Teen», 2022). Here both Trayvon and Latasha appear linked by the criminalisation of children based on race, as candy, skittles and juice, signifiers of childhood and its innocence, become instead signifiers for threat in an instantiation of anti-Blackness.

This erasure of innocence through criminalisation enters the realities of Black childhood via adultification. Ashley L. Smith defines adultification as «the process of viewing, associating, and treating children as adults, including expecting them to behave or respond in an adult-like manner and making children responsible for every action or behaviour they engage in while depriving them of childhood innocence» (2019: 38). The dispossession and violence against children, considered adults, leads to Black youth being denied access to «joy, play, and leisure» (Bryan, 2020 and Dumas and Nelson, 2016: 29, cited in Gilmore and Bettis, 2021: 9). This is because Black children are «pathologized as abnormal» resulting in them being considered «deviant, thugs, super-predators, ghetto, at-risk [or] uneducable» (Gilmore and Bettis, 2021: 6). Accordingly, they are regarded as a problem in «urgent need of fixing, through discipline, control, and order» (Gilmore and Bettis, 2021: 7).

The dispossession of Latasha's childhood appears not only through the retelling of her murder, but also as erased from racial brutality discourses. Her name never comes through in the conversation and further neglects the notoriety and importance of anti-Blackness directed to girls and not just to boys. Lacking a signifier (or given a different one) Latasha becomes simultaneously a presence and an absence in the poem. An unnamed or rather misnamed Latasha, falls into the cracks of collective memory as hers and other Black girls' realities³ of dehumanisation and brutality remain obscured:

< Right around nine. That's when—Letitia?
Latoya? something like that—shook the store
bell for a little swig of juice. \$1.79. Had two
to pay. Got popped in the head anyway.

> I wish hot combs could rake the race
off our endings.

³ Taylor tries to make this violence visible with the very first page of the collection, where Kamilah Aisha Moon's poem «Imagine» reminds readers of the brutal violence towards Renisha McBride.

< She was wearing dickies, a Brui-
 sit back— a Bruins cap, lime green
 backpack. Not a hoodie, hear me?
 Your Black ass'll get offed wearing
 just about anyt—

> Church slacks? My short sleeve tee
 with «Black Achiever 2019» stitched
 across the ribs, and still no pass?

< *PASS* is a tenderheaded second line.
PAST is a soft behind. This girl *PASSED*
 at the checkout. She had breath to breathe
 in the *PAST*. Get that? And from her backpack,
 police pulled panties, cream, a toothbrush ...
 nothing orange. Nothing that belonged to
 the heifah holding the story.

> So regardless of our end, we don't get a *past*? (Taylor, 2022: 18-19).

The criminalisation of Black youth seems to be based on their exteriority and hypervisibility coming from those «holding the story» and racialising their bodies as criminal. The hoodie is usually viewed as a racialised signifier that codifies a Black person wearing it as a threat. As pointed out before, Black children are thought to be an issue, pathologized as deviant and already criminals before committing any crime. Not even a hoodie displaying the niece's great grades (just like Latasha had) or modest clothes could not stop violence from coming her way. In the closing question «So regardless of our end, we don't get / a *past*?», «*past*» conflates a «soft behind», a brutal somatic experience that throws childhood into the bodily harm allowed on the basis of and as result of adultification. Latasha is reduced to an «Other less than human», to a mere vanishing exteriority erased of childlike traces. Latasha vanishes as a body but also as a memory, as a past.

4. FRAGMENTED BODIES: GENDERED ANTI-BLACKNESS AND EMBODIED PRACTICES

Concentrate brings to the forefront the poetics of violence spanning from childhood to womanhood. The Black body appears subjected to racialised stereotypes, which become the basis for racial profiling. The criminalisation of Black girls and women comes thus from the very flesh being read in relation to racialised corporeal discourses which try to contain the Black female body.

In this experimental collection, Courtney Faye Taylor displays a multimodal poetics, merging image and text, either in verse or in prose. Some of the most striking poems are collages of photographs and texts from «police missing-person flyers and the FBI'S Most Wanted list» (Taylor, 2022b: 122). According to Taylor, the purpose of these collages is to show how Black women and girls are «neglected, reduced, and fused together; how they are violently sought after and violently forgotten» (Taylor, 2022: 122). In page sixteen a collage presents images of faces of various women that have been cut out and superimposed on each other, merging their different faces. The bodies of these women are simultaneously exchanged and accumulated between them in the creation of a final image that is every Black woman at once and none at the same time⁴.

The Black women are simultaneous absent and present, invisible and hyper-visible. Lewis Gordon explains the invisibility suffered by Blacks entails hypervisibility:

The black is, in other words, invisible by virtue of being much too visible, is not seen by virtue of being seen [...]. In effect, there is no distinction between him and his social role, which makes the individual an essential representative of the entire group. The group, then, becomes pure exterior being. Its members are literally without insides or hidden spaces for interrogation (2000: 88-89).

In this collage Taylor foregrounds how women are devoid of their subjectivity and turns them into a hollow exterior. Black women are erased of humanity and regarded as other than human, a non-being. Taylor includes cut-out words and phrases from these institutional descriptions as a fragmentary poetics, a fragmentary language that cannot grasp the reality of these women behind their generalised descriptors of violence and crime. This collage of pictures and text sourced from national institutions reveals the failing of linguistic and corporeal texts as a whole and shows a poetics that can undermine somatic readings since these women cannot be read. Hence, these fragmentary poetics challenges the readability of the Black female body as part of its regulation. In her analysis of Spillers's «Mama's Baby, Papa's Maybe», mentioned above, Okoth points to how Spillers's emphasis on the flesh as «primary narrative» shows that the dismissal of Black people's bodies is inseparable from the «legibility and availability» of these bodies (2022: 233-234).

⁴ The poem includes words and phrases that refer to the physical appearance and attire of Black women, and that are displayed horizontally, vertically and tangentially across the blank page. Images of Black women, either computer generated or photographs, are merged juxtaposing faces. At the bottom pictures of a ring and a bracelet are accompanied by a text «Occupation/Lifestyle: Landscaper, Construction/Laborer, Housekeeper, Prostitute, Drug User» (Taylor, 2022: 17).

Interestingly, in the collection there are some review poems based on real Yelp reviews of local minority-owned businesses in America (Taylor, 2022: 122). With these reviews Taylor foregrounds the quotidian intervention on Black bodies and their regulation:

I'm not kidding when I say every time I go to Numero Uno, I get racially profiled. They don't even have the decency to be slick about it. I thought I was overreacting at first or being sensitive because I'm Black but it's clearly a pattern. I even tested my theory by going to another Numero Uno and, you guessed it, I got the SAME CRIMINAL TREATMENT. Almost to a T. Almost like they get together and rehearse this at the staff meeting. This is business as usual. This is how it goes for Black folks. And seeing as this is where Latasha Harlins was shot, it's real shame nothing's changed.

I say close it down. Make it a shelter or a museum, something worth something (Taylor, 2022: 59)⁵.

This poem centres racial profiling of Black women. Taylor brings to the fore the racialised and gendered bodies in retail spaces. Convenience stores become an institutional site of surveillance for the «same criminal treatment» is reproduced in every Numero Uno Store across the country as the staff members ritualistically «get together and rehearse this / at the staff meeting». Here Taylor is documenting «shop[ping] while Black» for women or girls (2022: 49). Shopping becomes a racially embodied experience where the Black woman's body is marked as criminal. The epistemological imprint of anti-Blackness is applied onto the very interaction of Black people with the quotidian reality, for the Black woman must navigate shopping while Black: «hands out of their pockets, hand, off the shelves, hands to the heaven-high fluorescents. Girls who knew what to buy before going inside *'cause we don't survive the browsing. [...] I shop while Black»* (Taylor, 2022: 49).

5. ERASURE AND THE POETICS OF MEMORIALISATION

Black women and girls appear as criminalised and disposable in American society. The role of the poet as part of the retrieval of these vanishing bodies and their stories becomes apparent in the section «Four Memorials», where pictures, art, prose and verse come together. Here Taylor vocalises her own «insecurity» about

⁵ There are five stars at the top of the poem, only one star has been marked. At the bottom, there are 3 buttons for reaction suggestions: «Useful», «Funny», «Cool» (Taylor, 2022: 59).

writing the collection, for Latasha's story is «secondhand» (Taylor, 2022: 60), as it is an inherited story, passed down but worth (re)telling. Taylor decides to go on a quest to LA to «handle the archive, to stand at the foot of every place I talk up, to earn the facts and their phantoms firsthand» (Taylor, 2022: 60). She embarks on a journey to the past with a view to tracing memories, spaces and experiences where hostility and girlhood come together.

In this section she visits Latasha's girlhood sites, which become memorials under the pen of the poet. The first one is the old lot of Empire Liquor Market, nowadays replaced by a Numero Uno Market (Taylor, 2022: 62). The shop appears as an archive, where Taylor «grab[s] a bag, eager for artifact» (Taylor, 2022: 63). But Taylor states that this archive reveals «no signs of murder, memorial or resistance when I arrive. The ground is like any ground. Normalcy devastates. Stillness lies to me about history» (Taylor, 2022: 68). These lines appear below a photograph of the juice aisle in Numero Uno Market: four fridges full of juice appear under the lettering «JUICE». Right below it, there is a haunting CCTV camera, which reminds of Latasha's killing as it was recorded by the cameras in the store. This aisle, charged with semiotics of a veiled murder, reveals the passivity of a murder that is still overlooked. This spatiality is a site of double erasure of Black dispossession, for not only has anti-Black brutality happened there, but the memory of Latasha has been erased.

Another memorial site is Bret Harte Prep, the school Latasha attended from 1988 to 1990 (Taylor, 2022: 70). Latasha is not memorialised in the school, where the school clerk does not even know who Latasha is. However, Latasha's name appears «dried into permanence» in the pavement by the school (Taylor, 2022: 71): «I read the scratches down South Hoover and back: 'Baby,' 'Vicious,' '4loc H-WOOD,' 'HOLLY,' 'MIKE,' 'DARRY,' 'MASHAWN,' 'Westly,' 'Dip,' 'ALEX III,' 'JEROME SMITH,' then the name I came here for»⁶. Latasha is engraved in the pavement with other children, keeping her childhood, innocence, inscribed into that of succeeding generations of students. To write on the wet pavement is a childlike action of playfulness, the sidewalk as reminiscent of children's games like hopscotch. Taylor includes a photograph of her standing on her white shoes next to the words «LATISHA WAS HERE» (Taylor, 2022: 74) and includes it above the following text:

This horror was told to me when I entered my body, so as I settle in unsettling skin, I book a room inside her absence. A room of no light and all lore but I've entered, a fool, to find her. I've entered like Alice Walker in Eatonville for Zora Neale, coming to raise her, name her saint. Just like that, I've entered LA to anti-erase, which

⁶ The name Mike appears crossed (Taylor, 2022: 71).

is a work of resistance. The absent can only live in memory. As the saying goes, if you disremember us, you kill us, and I'm here to resist a second dying. I need you to know this was Latasha's school, and now her name is a wound in its sidewalk (Taylor, 2022: 74).

Taylor's goal is to «anti-erase» with a poetics of resistance that traces back and memorialises geographies of childhood in Latasha's life and unearthing Latasha's ambitions and passions. Another memorial that Taylor traces is Algin Sutton Recreation Center, where a mural of Latasha has been painted. Taylor makes a discovery: «Here, I learn Latasha was a poet» (2022: 78). In this mural Latasha's face appears next to a poem she wrote a month before her death.

Lastly, Taylor visits the cemetery Paradise, where Latasha's grave proves difficult to find due to an infamous exhumation of the graveyard. In a parallelism of novelist Alice Walker searching for previously forgotten Zora Neale Hurston's grave, Taylor goes on to find her poet counterpart, her «ansister» (Taylor, 2022: 34). She surveys each stone to find her as doing field work: «I skim headstones and keep right on moving. Like Walker shouting Hurston's name in that Eatonville cemetery, I get Latasha under my breath. *Now come on, sis.* I'm desperate for grace, revelatory light, coordinates conveyed» (Taylor, 2022: 111). Taylor cannot find her grave, but decides to come back to Paradise and look for a gravestone honouring those collective bodies exhumed, which she includes in the form of a photograph in the closing of the collection.

With this work Taylor takes a step closer to mapping out the poetics of girlhood, based on (re)telling girl's experiences and realities:

Black girlhood is freedom, and Black girls are free. As an organizing construct, Black girlhood makes possible the affirmation of Black girl's lives and, if necessary, their liberation. Black girlhood as spatial intervention is useful for making our daily lives better and therefore changing the world as we currently know it (Brown, 2013: 1).

The past, though its memory may be forgotten, is a haunting presence that propels Taylor to do field work and archive Latasha's memory to be included in the collection and free it. As Jean-Luc Nancy suggests, «[w]riting in its essence touches upon the body» (2008: 11; cited from Hill and Maude, 2015: 3). Taylor touches Latasha's body into being, into existing in her poetics. Despite Black life being bound to anti-Blackness, Sharpe reclaims that Black people instil Black life with being despite living in the non-being status of the wake: «[W]e, Black people everywhere and anywhere we are, still produce in, into, and through the wake an insistence on existing: we insist Black being into the wake» (Sharpe, 2016: 11). Taylor proceeds to do this in the collection, to breathe Blackness into being. She

goes on to counter, re-read and re-write the vanishing bodies of Latasha, but also of other unnamed women, in her poetics.

6. CONCLUSION

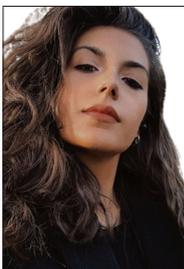
The poems in *Concentrate* re-write Latasha Harlins's girlhood traversed by hostility. The poems also expose the silenced experience of Black women and girls who are dispossessed and erased of subjectivity through the racialisation and hypervisibility of their bodies. Black women's bodies are the main arena where oppression is sustained through the criminalisation, profiling and management of their corporalities. Their bodies are simultaneously racialised and gendered. It has been argued that the poems suggest Black bodies are criminalised and in the case of Black girls this criminalisation is based on their adultification. Anti-Blackness targets the Black female body as a readable text, though it proves fragmentary through Taylor's collage poems. Black women's navigation of spaces is mediated by racially embodied practices, as it happens in the quotidian act of shopping. Lastly, the collection appears as an archive that memorialises girls and women's erased life experiences. The poet can archive and re-write the vanishing body and prevent its disappearance from the collective memory.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROWN, Kimberly Juanita (2015): *The Repeating Body: Slavery's Visual Resonance in the Contemporary*. Durham: Duke University Press.
- BROWN, Ruth Nicole (2013): *Hear Our Truths: The Creative Potential of Black Girlhood*. Chicago: University of Illinois Press.
- CRAIG, Maxine Leeds (2012): «Racialized Bodies». En B. S. Turner (ed.), *The Routledge Handbook of Body Studies* (pp. 321-331). New York: Routledge.
- DIRKS, Sandhya (April 29, 2022): «The LA Riots, 30 Years Later.» *NPR*. Recuperado de <https://www.npr.org/2022/04/29/1095676460/the-l-a-riots-30-years-later>. [Fecha de consulta: 20 de febrero de 2023].
- DUMAS, Michael J. (2016): «Against the Dark: Antiblackness in Education Policy and Discourse». *Theory Into Practice*, 55(1), pp. 11-19.
- EDWARDS F., *et al.* (August, 2019): «Risk of Being Killed by Police Use of Force in the United States by Age, Race-Ethnicity, and Sex». *PNAS*, 116(34), pp. 16793-98.
- «Florida Teen Trayvon Martin is Shot and Killed» (February 26, 2022): *History*. Recuperado de <https://www.history.com/this-day-in-history/florida-teen-trayvon-martin-is-shot-and-killed> [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2023].
- GILMORE, Amir A. and BETTIS, Pamela J. (March 5, 2021): «Antiblackness and the Adultification of Black Children in a U.S. Prison Nation». *Oxford Research Encyclopedia of Education*. Recuperado de <https://oxfordre.com/education/view/10.1093/acref>

- fore/9780190264093.001.0001/acrefore-9780190264093-e-1293. [Fecha de consulta: 2 de febrero de 2023].
- GORDON, Lewis R. (2000): *Existential Africana: Understanding Africana Existential Thought*. London y New York: Routledge.
- HALLIDAY, Aria. S. (2019): «Introduction». En A. S. Halliday (ed.), *The Black Girlhood Studies Collection* (pp. 1-20). Toronto: Women's Press.
- HARTMAN, Saidiya (2008): *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- HILLMAN, David & MAUDE, Ulrika (2015): «Introduction». En D. Hillman, & U. Maude (eds.), *The Cambridge Companion to the Body in Literature* (pp. 1-9). Cambridge: Cambridge University Press.
- NANCY, Jean-Luc (2008): *Corpus* (trad. Richard A. Rand). New York: Fordham University Press.
- OKOTH, Christine (2022): «The Black Body and the Reading of Race». En T.M. Foster (ed.), *The Cambridge Companion to American Literature and the Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RANKINE, Claudia (June 22, 2015): «The Condition of Black Life is One of Mourning». *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2015/06/22/magazine/the-condition-of-black-life-is-one-of-mourning.html> [Fecha de consulta: 27 de julio de 2022].
- SHARPE, Christina E. (2016): *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press.
- SMITH, Ashley L. (2019): «Theorising Black Girlhood.» En A. S. Halliday (ed.), *The Black Girlhood Studies Collection* (pp. 21-44). Toronto: Women's Press.
- SMITH, Erika D. (March 17, 2021): «Column: The Killing of Latasha Harlins was 30 Years Ago. Not Enough Has Changed». *The New York Times*. Recuperado de <https://www.latimes.com/california/story/2021-03-17/latasha-harlins-memorial-playground-black-lives-matter-south-los-angeles> [Fecha de consulta: 16 de febrero de 2023].
- SPILLERS, Hortense J. (1987): «Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book». *Diacritics*, 17(2), pp. 65-81.
- TAYLOR, Courtney Faye (2022a): «Interview: Walking in an Empire». Recuperado de www.poetryfoundation.org/articles/158893/walking-in-an-empire. [Fecha de consulta: 1 de enero de 2023].
- TAYLOR, Courtney Faye (2022b): *Concentrate*. Minneapolis: Graywolf Press.

SEMBLANZA
DE LAS
EDITORAS



SOFÍA BERNARDO MÉNDEZ

Licenciada en Filología Hispánica por la USAL con mención obtenida por el Trinity College de Dublín. Organizadora del I Congreso Internacional *Expresiones eclipsadas: el letargo de la voz* (2021) y de su continuación en el Simposio *Voces eclipsadas: contemporaneidad, corporalidad e insurgencia* (2023), estudia el Máster en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana en la Universitat de Barcelona.



MARÍA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

María Fernández Rodríguez es graduada en Filología hispánica, con máster en Literatura española e hispanoamericana, teoría de la literatura y literatura comparada y doctorado *cum laude* en Teoría de la literatura y literatura comparada. Sus líneas de investigación son todas de raigambre comparatista y de diversas ramas: teoría de la literatura y los géneros literarios, tematología y mitos literarios, géneros populares e intermedialidad.



PILAR ARANTEGUI GALLARDO

Es graduada en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca. Organizadora del *Simposio Voces Eclipsadas: contemporaneidad, corporalidad e insurgencia* (2023) y de un antecesor congreso; y coordinadora del volumen *Voces eclipsadas: expresiones disidentes y escrituras propias en los márgenes de la feminidad* (Dykinson, 2022). Sus principales líneas de investigación se centran en las escrituras de la feminidad, el dolor y la enfermedad.

El presente libro recoge las investigaciones del Simposio *Voces eclipsadas: contemporaneidad, corporalidad e insurgencia*, celebrado el pasado mes de marzo de 2023 en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Este volumen, que sigue la estela del anterior, *Voces eclipsadas: expresiones disidentes y escrituras propias en los márgenes de la feminidad* (2022), cuenta con las aportaciones de jóvenes investigadores en el campo de la poesía contemporánea y de los estudios de género. A raíz de la exploración de temas como la enfermedad, la alteridad, el dolor, la creación poética, el erotismo y la espiritualidad se vertebra todo un estudio que pretende en última instancia presentar algunas de las claves que configuran las poéticas del cuerpo de autores como María Elena Higuero, Laura Rodríguez, Piedad Bonnett, Rodrigo García Marina, Fina García Marruz, Ana Rossetti, Chantal Maillard, Josefa Parra, Rocío Simón, Almudena Guzmán y Courtney Faye.



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA



Filología
USAL

Ediciones Universidad
Salamanca

80
AÑOS
1943
2023

VNIVERSIDAD D SALAMANCA
Departamento de
Lengua Española

DEPARTAMENTO DE LITERATURA
ESPAÑOLA E HISPANOMÉDICA

ISBN: 978-84-1311-886-4



9 788413 118864