

# Les Langues Néo-Latines



## **Voix poétiques au féminin** (de la fin du franquisme à aujourd'hui)

**Lina Iglesias et Daniel Lecler (coord.)**

Complément au n° 405 de la revue  
*Les Langues Néo-Latines* (juin 2023)

Société des Langues Néo-Latines  
Centre Culturel Espagnol de Rennes  
ISSN 2677-2930

**POUR CITER CE DOCUMENT :**

*Voix poétiques au féminin*, C. Marion-Andrès (éd.), décembre 2022, ISSN 2677-2930. ©Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines, Complément au n° 405.

URL : [https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/complement\\_405\\_SLNL.pdf](https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/complement_405_SLNL.pdf)

## TABLE DES MATIÈRES

### Complément n° 405 (numérique)

<b>LINA IGLESIAS ET DANIEL LECLER</b> Présentation	5
<b>FRANCISCO AROCA INIESTA</b> Elena Medel: vértigo e identidad	8
<b>MARÍA LUZ BORT CABALLERO</b> Aurora de Albornoz entre voces: paisajes del ayer en la poesía del aquí	31
<b>CATHERINE GUILLAUME</b> La poésie de Noni Benegas : scruter le monde, saisir le monde	55
<b>DANIEL LECLER</b> Emoción y complejidad en la poesía de Laura Fernández Valdés: <i>Son-ver-sos, Diosas habitando(me)</i>	80
<b>JUDITE RODRIGUES</b> Des lieux et des liens : du décentrement à l'engagement dans la poésie de Laura Casielles	97

Ce volume complète le numéro 405 de la revue de la SLNL dont vous pouvez faire l'acquisition sous deux formats : format numérique ou format papier. Pour ce faire, rendez-vous sur le site de la S.L.N.L [<https://neolatines.com/slnl/>], cliquez sur « Vous abonner / commander un numéro » et faites votre choix.

N° 405 (imprimé)

CATHERINE HEYMANN  
Éditorial

**Dossier**

Lina IGLESIAS ET Daniel LECLER, Présentation

Juan Carlos BAEZA SOTO, Chantal Maillard : de l'hospitalité des mots contre la disparition des choses

Laurence BREYSSE-CHANET, Un diagnostic de lumière sur le recueil *Sellada* d'Esther Ramón (2019) et sa traduction en français (*Scellée*, Cheyne éditions, 2022)\*

Lina IGLESIAS, Francisca Aguirre : une écriture dans les rets de la mémoire et de l'histoire

Bénédicte MATHIOS, L'écriture poétique de Mariluz Escribano Pueo, entre invisibilité et visibilité

Françoise MORCILLO, Pureza Canelo : la voix du Retrait

**Varia**

Adrien RAOULT, De la malédiction poétique lorquienne. Étude de l'écriture du stigmaté dans *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca

**Chronique linguistique**

Lauro CAPDEVILA, Prenons-le au mot... *Algunas bestias* (III)

**Comptes rendus de lecture**

*Asterión en el laberinto. Psique y la bestia alada*, texte et ill. d'Isabel Guijarro, trad. Xavier Escudero et Jean-Philippe Priotti (C. Heymann)

Jacques Issorel et Juan Diego Mata Marchena, *La biblioteca de Juan Fernando Villalón. Hombre de campo y poeta* (Cl. Terrasson)

Colette et Jean-Claude Rabaté, *Unamuno y la política. De la pluma a la palabra* (L. Sánchez de las Cuevas)

Antonina Rodrigo, *Rebeldía contra el olvido* (J. Issorel)

Diego Pita, *Vent froid*, trad. Isabelle Dessommes (Cl. Le Bigot)

Carmen Resino, *Amazonia (Historia de otra conquista)* (J. Issorel)

---

\* Erratum :

Suite à un problème technique, quatre notes manquent p. 39 de l'article de Laurence BREYSSE-CHANET, « Un diagnostic de lumière sur le recueil *Sellada* d'Esther Ramón (2019) et sa traduction en français (*Scellée*, Cheyne éditions, 2022) ».

44. *Scellée*, *op. cit.*, p. 122-123.

45. Claire MARIN, *Hors de moi*, Paris, Éditions Allia, 2020, p. 35 et p. 25.

46. « *el daño: liquen* », « le mal : lichen » (*Sellada*, *op. cit.*, p. 60-61).

47. « De ce côté du fil/ je mesure l'eau/ avec des baguettes/ instables,/ je ne la bois pas,/ je la regarde, les yeux/ dilués.// De l'autre côté/ je suis là,/ je suis l'autre,/ ce qui nage. » (*ibid.*, p. 90-91).

## **Voix poétiques au féminin** (de la fin du franquisme à aujourd'hui)

La poésie écrite par des femmes s'est souvent vue, selon les contextes, réduite au silence, au point de laisser croire, qu'à de rares exceptions près – Sapho, sainte Thérèse d'Avila, Louise Labé, Rosalía de Castro, entre autres –, seuls les hommes étaient légitimes dans le domaine des lettres. Point n'est besoin d'insister sur les cadres de pensées qu'impliquait un tel état de fait pas plus que sur la volonté, à peine voilée, de faire perdurer une société patriarcale avec tous les schémas politiques, économiques et sociaux qu'elle induit. Comment envisager qu'une transcendance quelle qu'elle soit pût être accessible à une femme d'autant plus que la poésie écrite par des femmes est souvent associée à la sensibilité, voire la sensiblerie ?

Si chez les Grecs la poésie pouvait s'incarner tantôt sous les traits de femmes (Calliope, Clio, Érato, Euterpe, Melpomène, Polymnie, Terpsichore, Thalia, filles de Zeus et de Mnémosyne) tantôt sous ceux d'hommes (Apollon, Orphée, Linos, Dionysos), que ce soit à l'époque moderne ou contemporaine, la poésie en Europe et donc en Espagne a presque systématiquement pris les traits d'une femme ou d'une muse tout en étant majoritairement écrite par des hommes ; on pense, par exemple, pour le XIX<sup>e</sup> siècle, à la *Carta literaria a una mujer*<sup>1</sup> dans laquelle Gustavo Adolfo Bécquer s'adresse à la poésie comme à une femme aimée ou encore, pour le XX<sup>e</sup> siècle, au poème de Juan Ramón Jiménez qui fait de même dans « Vino primero pura »<sup>2</sup>.

Une autre preuve de cette marginalisation des femmes du monde des lettres, et plus particulièrement, du domaine de la poésie, est l'évolution de l'emploi des vocables « *poeta* » et « *poetisa* » dont parle Noni Benegas dans *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*<sup>3</sup>, avec la charge péjorative que prend le mot au féminin à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. On pense aussi à Aurora Luque, Prix National de Poésie 2022 pour son œuvre *Un número finito de veranos*, qui répond à la journaliste Mariana Gancedo lorsque cette dernière lui demande quel mot choisir entre *poeta* et *poetisa* : « *Uso poeta porque se mantiene todavía esa repugnancia hacia poetisa pero [...] los argumentos habría que desmontarlos [...] de hecho algunas muy jóvenes lo hacen [...]* »<sup>4</sup>. On voit ici combien la

<sup>1</sup> Gustavo Adolfo BÉCQUER, « Cartas literarias a una mujer » I, *Rimas y declaraciones poéticas*, Francisco López Estrada, María Teresa López García-Berdoy (ed.), Madrid, Austral, 1989, p. 226-231.

<sup>2</sup> Juan Ramón JIMÉNEZ, *Eternidades (1916-1917)*, Luis García Montero (prol.), Madrid, Visor Libros, 2007, p. 45.

<sup>3</sup> Noni BENEGAS, *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*, Madrid, Centzontle, 2017, p. 28-38.

<sup>4</sup> Mariana Gancedo entrevista a Aurora Luque, *Aurora Luque Cultura 2 / La 2*, [<https://www.youtube.com/watch?v=Gxj1FQXth4A>], 2:19.

société patriarcale pèse encore sur le monde des arts et des lettres même s'il est indéniable qu'au cours du XX<sup>e</sup> siècle la présence des femmes est non seulement plus importante mais visible.

C'est précisément grâce à des prises de paroles de poétesses et aux travaux d'universitaires entre autres que la poésie féminine occupe, progressivement, la place qui lui revient. Ainsi, la critique des dernières décennies s'est-elle intéressée, dans le sillage des études de genres, à la présence de voix féminines dans le panorama de la poésie espagnole tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Récemment, de nombreux articles et ouvrages ont révélé l'importante production poétique écrite par des femmes dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> que l'histoire littéraire et l'Histoire espagnole avaient réduites au silence, mettant ainsi l'accent sur cette période. Néanmoins, les œuvres composées par des femmes n'ont cessé d'être présentes sous le franquisme et depuis la transition démocratique, constituant un corpus significatif de voix féminines, parfois féministes, contestataires, engagées, en prise avec leur temps et les préoccupations de la société de leur époque. Les nombreuses publications d'anthologies ainsi que les études poétiques permettent de rendre visibles des femmes de lettres et faire entendre les voix passées et actuelles. Là encore, on pense par exemple au travail d'éditrice de Pepa Merlo<sup>5</sup>, d'Aurora Luque<sup>6</sup> lorsqu'elles publient ou traduisent ces femmes qu'elles sauvent de l'oubli.

Dans cette perspective, même si ces femmes ont une voix poétique singulière et qu'il est parfois, en raison du contexte historique, difficile de les inclure dans un groupe ou dans un courant, il nous a semblé intéressant de questionner leurs œuvres afin d'en définir l'essence, d'en dégager des lignes de force et peut-être de mettre au jour des traits communs. Dans ce complément au numéro 405<sup>7</sup>, nous avons voulu faire connaître des voix et des œuvres qui ont émergé à la fin du franquisme et d'autres plus actuelles. Le choix du cadre chronologique que nous avons retenu se justifie en effet, par les conditions historiques et politiques dues à la dictature qui ont empêché beaucoup de poétesses de publier, ainsi ont-elles vu leurs œuvres éditées et reconnues plus tardivement comme par exemple Francisca Aguirre et Mariluz Escribano Pueo. En outre, les noms présents dans ce numéro relèvent du choix de chaque contributeur ce qui a favorisé une diversité des voix convoquées ainsi que la présence d'autres plus inattendues : Aurora de Albornoz (1926-1990), Francisca Aguirre (1930-2019), Mariluz Escribano Pueo (1935-2019), Pureza Canelo (1946), Chantal Maillard (1951), Noni Benegas (1951), Esther Ramón (1970), Laura Fernández Valdés (1985), Elena Medel (1985), Laura Casielles (1986).

Au moment de mettre en forme le numéro 405 de notre revue et son complément, des axes forts nous sont apparus au-delà des différences, des singularités et des personnalités que met en évidence chaque article<sup>8</sup>. Des rapprochements se sont opérés à partir de convergences thématiques, de préoccupations sociales et politiques ou de manifestations formelles. Ainsi, la question du langage et de l'écriture est au cœur des travaux de Juan

<sup>5</sup> Pepa MERLO, *Peces en la tierra: antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2010 ; *Con un traje de luna: diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2022.

<sup>6</sup> Aurora LUQUE, *Las oscuras violetas* de Renée Vivien, Tarragona, Igitur, 2007.

<sup>7</sup>Vous pouvez vous procurer ce numéro sur le site de la SLNL à l'adresse suivante : [<https://neolatinas.com/slnl/>]

<sup>8</sup> En effet, la langue ou la longueur de certains articles nous ont contraints à les rassembler dans la version numérique de ce numéro et nous avons suivi, pour chaque version, l'ordre alphabétique des contributeurs.

Carlos Baeza Soto sur Chantal Maillard pour qui, comme l'indique son titre, il faut retrouver « l'hospitalité des mots » et « fermer les yeux pour 'tendre l'oreille' pour écouter en soi le cri du monde et refuser les illusions sublimes d'une essence capable d'embrasser la totalité ». De même Françoise Morcillo montre comment la poésie de Pureza Canelo repose sur un processus de retrait du monde pour mieux habiter avec soi et sa solitude. Dans les articles de Laurence Breysse-Chanet, Catherine Guillaume, Francisco Aroca Iniesta et Daniel Lecler, le langage, toujours central, est aux prises avec la souffrance et la douleur tant psychique que corporelle engageant par là même un questionnement sur l'identité où la part biographique est présente. Ce rapport entre l'écriture et la construction d'un moi se voit parfois mis à mal car pris dans une histoire collective comme en témoignent les contributions de Mariluz Bort Caballero sur Aurora de Albornoz, de Bénédicte Mathios sur Mariluz Escribano Pueo, ou de Lina Iglesias sur Francisca Aguirre, trois poétesses pour lesquelles le franquisme a suscité une parole en lien avec la mémoire ainsi que l'article de Judite Rodrigues sur Laura Casielles, poétesse pour qui écrire est une forme de résistance et d'engagement, « un plaidoyer en faveur d'une refondation de l'idée de 'commun' » et pour qui l'« urgence du dire est une urgence à agir ». Dans ces numéros consacrés aux « Voix au féminin » les textes sur Esther Ramón, Laura Fernández Valdés et Elena Medel soulignent une parole féminine, voire féministe mais jamais exclusive. Ces différentes lectures qui font résonner, voire dialoguer, les voix entre elles à partir d'un rapport au monde qui, pour la plupart interroge ou pose la question du féminin, font apparaître conjointement leur singularité poétique.

Lina Iglesias et Daniel Lecler

## ELENA MEDEL: VÉRTIGO E IDENTIDAD

FRANCISCO AROCA INIESTA  
Université de Picardie-Jules Verne

Quiero vivir y amar sin que me pese  
este saber oír y darme cuenta;  
este mirar diario de hito en hito  
todo el revés de la medalla  
Ángela Figuera, “Belleza cruel”

Conozco algunas formas de magia  
Para escapar de este lugar.  
Los Punsetes

Vive el artista entre neuras y abismo.  
L. A. de Villena, *Lujurias y apocalipsis*

La obra poética de Elena Medel<sup>1</sup> se inicia tempranamente con *Mi primer bikini* (2002), galardonado con el Premio Andalucía Joven, y continúa con *Tara* (2006). Con el poemario *Chatterton* (2014) obtiene el XXVI Premio Loewe a la Creación Joven. Los textos de estos libros, junto a los cuadernos *Vacaciones* (2004) y *Un soplo en el corazón* (2007) se encuentran reunidos en *Un día negro en una casa de mentira* (2015), libro que manejaremos como referencia. Elena Medel es, asimismo, codirectora de la editorial *La Bella Varsovia*, editorial en la que publica, sobre todo, poesía joven y, en su mayoría, femenina. Su primera incursión en la novela dio como fruto *Las maravillas* (2020)<sup>2</sup>, muy en la línea de lo que encontramos en su poesía.

Sin embargo, la obra de Elena Medel no sólo puede considerarse feminista<sup>3</sup>, sino también generacional y, más allá de lo generacional, una búsqueda vertiginosa de la

---

<sup>1</sup> Este artículo procede, en parte, de la conferencia que di en el seminario del PIAL (CRIMIC) el 3 de abril de 2009, invitado por las Profesoras Laurence Breyse-Chanet e Ina Salazar de Sorbonne Université. En esta versión, el enfoque generacional ha pasado a segundo plano para dar paso a un análisis más centrado en la insondable subjetividad del sujeto poético medeliano.

<sup>2</sup> Elena MEDEL, *Las maravillas*, Barcelona, Anagrama, Narrativas Hispánicas, 2020.

<sup>3</sup> Cf. “En los años de *Mi primer bikini* me habían interesado las propuestas de Blanca Andreu y Luisa Castro, por su capacidad para narrar una circunstancia desde la imagen, más bien desde la palabra que comprende



identidad que comienza con su primer poemario *Mi primer bikini* (2002)<sup>4</sup>. Un libro escrito a los quince años marcado por el espíritu pop y la poesía novísima. De hecho, resulta difícil clasificar a Elena Medel si nos atenemos a los criterios de selección de las numerosas antologías en las que aparece. Sin embargo, algunas de las declaraciones vertidas en las sucesivas Poéticas propuestas por la joven poeta brindan interesantes pistas. En la Poética titulada “Todo lo que aprendí de France Gall”, incluida en *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003), la autora juega con una pretendida ingenuidad del sujeto poético medeliano y vindica su admiración por los poetas novísimos<sup>5</sup>. Repárese en la alusión a la cantante francesa, France Gall (1947-2018), al principio y al final del texto. Primero, Elena Medel sueña con mostrar al lector-espectador la inocencia frágil de la representante de Luxemburgo mientras cantaba “Poupée de cire, poupée de son”, en el Festival de la Canción de Eurovisión 1965. Luego, la autora quisiera cantar “Baby Pop”, otra canción de Serge Gainsbourg (1928-1991), mucho más incisiva y desencantada:

#### TODO LO QUE APRENDÍ DE FRANCE GALL

Hubiera sido maravilloso nacer en 1947. El 10 de octubre, por ejemplo. Cuando pudiese guiñar un ojo me mandarían al Festival de Eurovisión a mostrar mi fragilidad, leería *Arde el mar* en primera edición, vería en el cine cómo Raphael se quedaba sin su novia rubia de París. Lo pienso a veces. [...] Algo en lo que no pienso, cuando escribo, es en el cómo. Se trata de algo entre la idea y yo. Que ninguna máscara nos impida la honestidad. [...] Amo a los surrealistas, a los novísimos, a las diosas blancas. Escribo escuchando música, recordando escenas cinematográficas, capítulos de un libro, trazos de un rostro. Y cuando releo lo que he escrito sé que hubiera sido maravilloso nacer en

---

más allá del lenguaje. Insistí en ellas durante la escritura de *Tara*, y amplié mi búsqueda a muchas de las autoras incluidas en la antología *Ellas tienen la palabra*, y creo que en esa misma época Josep M. Rodríguez me regaló la selección que realizó Carmen Conde en *Poesía femenina española 1939-1950*, *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI (Una antología)*, Valencia, Pre-Textos, 2018, p. 271.

<sup>4</sup> El título de su primer poemario, *Mi primer bikini*, apunta a una clara voluntad confesional bajo distintos disfraces o máscaras. Los subtítulos de las tres partes en las que se divide el libro: “Top less” (10 poemas), “Piercing” (1 poema) y “Monokini” (10 poemas) sugieren, a su vez, un “estriptis” poético de la adolescente que acaba de dejar atrás la niñez y exhibe ornamentos o signos de la modernidad como los piercings, que suelen exhibirse en diversas partes del cuerpo para mostrar inconformismo.

<sup>5</sup> Especialmente, por el autor de *Arde el mar* (1966) a quien parece hacerle un guiño. De hecho, Pere Gimferrer (1947), era el destinado a prologar esta antología publicada en la editorial Hiperión, *Veinticinco poetas españoles jóvenes. Antología*, Jesús MUNÁRRIZ, Madrid, Poesía Hiperión, 2003. Por otra parte, Luis Bagué Quílez señala el “culturalismo caliente de los nuevos autores”, reconocible en la incorporación selectiva “de algunos procedimientos que Castellet atribuía a los ‘novísimos’, como el pensamiento sincopado que Umberto Eco recogió bajo el ocurrente marchamo de *cogito interruptus*”, “Un compromiso ‘deshabitado’: representaciones de lo social en los poetas españoles del siglo XXI”, *La poesía española desde el siglo XXI. Una generación estética*, Madrid, Visor, 2018, nota 7, p. 237. Luis Bagué Quílez se refiere al prólogo de la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet.

1947, disfrazarme de esquimal y fotografiarme en una playa en octubre. Ahora sólo queda encerrarme en una cabina telefónica y escribir allí el resto de mi vida, palabra sobre palabra, confundiendo letras y metáforas. O fingir que duermo, y descubrir por la noche a los duendes que raspan las cifras del calendario, confundiéndome la época. Sólo a eso –y a despertarme un día convertida en la France Gall que cantaba *Baby Pop*– aspiro<sup>6</sup>.

Desde sus dieciocho años, Elena Medel parece rechazar el presente que le ha tocado vivir y preferir el pasado. Una puesta en escena que recuerda ciertas características novísimas tales como el uso de la máscara –que no impide el ejercicio de la honestidad–, la integración de los medios de comunicación en el poema y, sobre todo, el rechazo del presente gris. Asimismo, es de señalar la vindicativa referencia a una antología emblemática de poesía escrita por mujeres como *Las diosas blancas* (1985) de Ramón Buenaventura.

Elena Medel utiliza estos recursos para mostrar y esconder al mismo tiempo el “yo”, como corroboramos en unas declaraciones suyas, publicadas en otra antología: *La lógica de Orfeo* (2003). En esta ocasión, las respuestas a las preguntas del antólogo, Luis Antonio de Villena, hacen las veces de Poética. Como podemos comprobar en estas declaraciones, Elena Medel no se ciñe a la pregunta formulada y opta por desarrollar la metáfora del “vestido de espejos” como “coraza contra la timidez” que, paradójicamente, le permite exhibir su intimidad. Un “vestido de espejos”, que se parece a las máscaras que adopta el sujeto poético de los poemas novísimos, pero ahora situado en el ámbito cotidiano, como sucede en los textos de los poetas posnovísimos. Entre los atributos del metafórico vestido, llama la atención su capacidad de transformar al sujeto medeliano: “El vestido de espejos me transforma”. Cabe preguntarse si otro de los efectos no será el de *deslumbrar* también al lector, con la luminosidad quimérica de las metáforas o del vestido de espejos:

¿En tu uso personal, cómo ves posible y creadora la unión –la mezcla– de una poesía de base realista o lógica, con otra de signo irracionalista o metafísico?

Tengo un vestido de espejos con el que esconderme sin desocupar mi lugar en el mundo. Mi vestido es una manera de desocupar mi lugar en el mundo. Mi vestido es una manera de que los demás se reflejen en mí, y así mi imagen se diluya entre sus formas, coraza contra la timidez. Para que vean en mí una fábula de luz, un tono intenso de ficción bajo el cual –si profundizas en él– está toda la verdad. Descarnada e

---

<sup>6</sup> *Veinticinco poetas españoles jóvenes. Antología, op. cit., pp. 444-445.*

indefensa, esperando el saqueo. Mi vestido está hecho con reverso de luz, reverso de noche. Su tela es mordaza que sujeta lo que duele, lo que pugna por derramarse entre las costuras. Concibo la escritura –mi escritura, mi poesía– como una forma de espectáculo íntimo, de exhibición para la que necesito una excusa. Abrir el corazón para ver qué duerme dentro. Allí están todas las voces: cifra oscura, suma de pequeñas claves que desembocan en poema, muro de contención para la desnudez. El vestido de espejos me transforma. Hablo con una voz de contraseñas que cobijan lo que siento y liberan mi vocación de jaula. El traje de espejos me hace consciente de no tener por qué obligar a la nada a lo que encierro, eso que necesito comunicar sin cortapisas, mi parte de luz y claridad que reclama también su derecho a salir al exterior. Me equilibra, porcentaje perfecto en claroscuro. Yo podré viajar, pero lo haré a una patria de cometas, y mi jardín se llenará en enero de asteroides suicidas. Mi vestido de espejos es brillante por fuera, convirtiéndose en sombra por dentro: esbozo palabras con un lápiz de latidos, las difumino con un paño de metáforas, luz de quimera<sup>7</sup>.

¿Hasta qué punto se deja entrever la identidad medeliana en ese metafórico “vestido de espejos”? ¿Una identidad poética que coincide exactamente con la autobiográfica? ¿O sólo en parte? Resulta significativo que *Mi primer bikini* (2002) comience anunciando una búsqueda de la identidad en el texto “I will survive”<sup>8</sup>, título tomado de la famosa canción de Gloria Gaynor (1978). Así, en el poema “I will survive”, el sujeto medeliano cuestiona su identidad, al repetir “quién soy” hasta catorce veces. En un mismo verso, llega a reiterar tres veces la pregunta mediante la geminación y la epanadiplosis: “Quién soy, quién soy, ni siquiera sé quién soy”. Una posible respuesta a esta incógnita acuciante aparece hacia el final del poema, acompañada de una imagen de carácter sexual que resulta, cuando menos sorprendente: “no importa quién soy, quién soy realmente/ falo químico para mi sonrisa, quién soy ahora/ falo químico de colores para mi cabeza baja”. En cualquier caso, en los primeros versos ya se nos informa de que el objetivo del ego medeliano era evadirse, expandirse y *consolarse* en sus momentos bajos con esas pastillas, representadas por los pitufos<sup>9</sup>:

“I wil survive”

Tengo una enorme colección de amantes.  
Me consuelan y me aman y con ellos mi ego

<sup>7</sup> Luis Antonio de VILLENA, *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor, 2003, pp. 325-326.

<sup>8</sup> Según Elena Medel: “*I Will survive* es un poema sobre la identidad. Sobre la identidad, sobre la identidad de una mujer joven. Es un texto escrito desde la incertidumbre adolescente, la etapa en que la personalidad se forja y se decide”, *Con voz propia: Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006, p. 261.

<sup>9</sup> *Ibid.*, “Los pitufos representan las pastillas”, pp. 261-262.

se expande y extramuros alcanza la azotea.  
Cuando estoy con cualquiera de ellos,  
o con todos a la vez, siento la pesada carga  
de millones de pupilas subidas a mi grupa,

y a mi oído lo acosan millones de improprios,  
*se habrá visto niña más desvergonzada/pobrecita,*  
*Dios le libre del problema que suponen/habría*  
*que encerrarlas a todas.* Languidezco.

Quiero volar y volar y volar como Campanilla  
–blanco y radiante cuerpo celestial,  
pequeño cometa, pequeño cometa–  
de la mano de mis amantes, que dicen cosas bonitas  
como *estigma, princesa, miss cabello bonito, asteroide.*

Todo sea por mis amantes, que no son dignos de elogio:  
son minúsculos, y redondos, y azules, azules  
o blancos, o azules y blancos,  
y su boquita de piñón es invisible,  
y para besarles introduzco a los pitufos  
en mi boca, y para gozar de ellos  
los trago, porque me sé mantis religiosa.  
Quién soy, quién soy, ni siquiera sé quién soy.  
Solo los necesito cuando me desdoble en dos,  
cuando mi ego se encoge incomprensiblemente  
e intramuros alcanza un punto mínimo,  
cuando lloro demasiado o río demasiado,  
y entonces los llamo y ellos, decidme vosotros  
quién soy, mi pequeño y urgente consuelo,  
se adentran en mi boca sin dudarlos, complacidos,  
y me recorren por dentro, y al fin sonrío, soy,  
sonrío tras sus cuatro, cinco, seis besos azules,  
un balanceo en mi regazo, la sonrisa desencajada,  
quién soy ahora, quién soy realmente ahora,  
quizá sea una muñeca de trapo, me toman prestada,  
sonrío con sus besos fríos color pitufo, color papá pitufo,  
besos de colores, ligero toque frío y plástico en mi lengua,  
quién soy ahora, quién soy realmente ahora.

Les comparto con muchas otras, Sylvia, Anne,  
ay mis amantes pluriempleados, no lo he dicho,  
mis amantes que son minúsculos, redondos y azules,  
apuestos príncipes de un cuento de hadas,  
cuando hago como que duermo  
creen que soy la Bella Durmiente,  
y entonces quiebran el relato y me besan,  
y son como cualquier beso que lo es para dormirse,  
buenas noches pequeñas plásticas azules y blancas,  
quién soy, ya no quiero responder, no sé quién soy,  
y contradigo el cuento y mi sueño es más profundo,  
y no quiero despertar, no quiero, sólo quiero más

besos azules, quién, besos blancos,  
 besos porque mi ego tambalea en el centro de mi estómago,  
 quién soy, besos redondos o cilíndricos,  
 no importa quién soy, quién soy realmente,  
 falo químico para mi sonrisa, quién soy ahora,  
 falo químico de colores para mi cabeza baja<sup>10</sup>.

El sujeto medeliano, a fin de cuentas, solo “Querí[a] volar y volar y volar como Campanilla”, el hada sacada de la novela de *Peter Pan*. Un personaje infantil que, como la Bella Durmiente y los pitufos, para Elena Medel son “símbolos de inocencia absoluta, que se trastocan para definir objetivos y medios”<sup>11</sup>. Estos personajes de ficción, de hecho, se confunden con personajes reales tales como las escritoras estadounidenses Anne Sexton (1928-1974)<sup>12</sup> y Sylvia Plath (1932-1963)<sup>13</sup>. El resultado de esta mezcla de inocencia y desesperación –las dos poetas mencionadas evocan el suicidio– es de una lucidez luminosa, y algo frívola<sup>14</sup>, sobre la búsqueda de la identidad de un sujeto poético que *tambalea*, es decir, se mueve “a uno y otro lado, como si se fuese a caer” (DRAE). Esta sensación de vértigo queda expresada claramente en “I will survive”: “[besos] porque mi ego tambalea en el centro de mi estómago”. En realidad, las citas culturalistas de figuras emblemáticas del feminismo no hacen sino remitir a un profundo desasosiego interior, que se manifiesta en muchos otros textos de Elena Medel. Podría aplicarse al sujeto poético medeliano, en este sentido, la observación de Luis Antonio de Villena sobre Sylvia Plath, quien –además de ser referente para las feministas– ante todo, luchó “con una parte incontrolada y oscura de sí misma”<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> E. MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, Madrid, Visor, 2015, pp. 17-19.

<sup>11</sup> E. MEDEL, *Con voz propia*, op. cit., p. 262.

<sup>12</sup> En su comentario sobre “I wil survive”, Elena Medel revela sus filiaciones, al afirmar que “La alegoría de las pastillas como amantes surge de unos versos [del poema “The Addict”] de Anne Sexton: “*What a lay me down this is/ with two pink, two orange,/ two green, two white goodnights./ Fee-fi-fo-fum-/ Now I’m borrowed/ Now I’m numb*”, id.

<sup>13</sup> En la antología de Luis Antonio de Villena, Elena Medel publica “El poema de Sylvia”, composición dedicada a Sylvia Plath que no aparece en sus poemarios, *La lógica de Orfeo*, op. cit., p. 337.

<sup>14</sup> En el texto “Luna llena”, segunda de las cuatro partes de “El secreto de Heidi”, la instancia enunciativa se dirige a la niña huérfana que vive en los Alpes, en estos términos hilarantes: “Heidi, que los mausoleos se rompen y de todos sale tu abuelo,/ que nos pide el fuego que arde en la garganta/ para encender un pitillo”, E. MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira*, op. cit., p. 48. Nótese el efecto cómico que produce la rima insistente en “é-o”: “mausoleo/abuelo/fuego”.

<sup>15</sup> Cf. “Plath puede ser obviamente reivindicada por el feminismo, porque aspiró a la libertad y a la independencia de su ser frágil. Pero ella –algunas páginas del diario lo demuestran muy bien– no siempre tuvo conciencia de luchar contra los hombres, sino que creyó que debía luchar con una parte incontrolada y oscura de sí misma”, Luis Antonio de VILLENA, “El corazón de Sylvia”, suplemento *El Cultural*, *El Mundo*, 12 de abril de 2000.

Esta parte oscura del sujeto poético es entrevista, a veces, en las reiteradas imágenes de “caída”<sup>16</sup>. Como veremos, esta imagen aparece en distintos textos pertenecientes a los poemarios principales, hasta ahora publicados: *Mi primer bikini* (2002), *Tara* (2006) y *Chatterton* (2014). En la sección “Top less” de *Mi primer bikini*, por ejemplo, se incluye “Candy”, cuyo título alude al personaje femenino huérfano del manga japonés<sup>17</sup>. En el texto “Candy”, de hecho, hallamos imágenes truculentas y extremadamente violentas, bien alejadas de la historia del personaje: “mi barbilla es cruel/ y araña el imperdible/ que sujeta mis botas,/ o me arranca de cuajo/ el punzón que me aferra al balcón, y me asomo/ He estado ahí abajo”<sup>18</sup>. La sensación de vértigo y de caída desde el balcón, sin embargo, no resultan tan explícitas como en el poema “Sueño sucio #1”, perteneciente a *Tara* (2006). Antes de analizar “Sueño sucio #1”, empero, es menester señalar que dichos temas aparecen comentados por la autora en una de sus Poéticas. Concretamente, en la antología de Rafael Morales Barba, editada en 2005. En la Poética que precede la selección de sus poemas, Elena Medel recuerda las escenas de sus sueños nocturnos, evocando los mismos elementos que suelen repetirse en los poemas: el balcón, la casa de su abuela<sup>19</sup>, la niña indefensa, la soledad o la poesía. Adviértase que en este sueño recurrente no hay daño, sino un sentimiento de desazón, como sugiere la imagen del sujeto revolviéndose entre las sábanas. Es de destacar, asimismo, que la caída libre se relaciona, aquí, tanto con el descubrimiento de lo desconocido en la escritura poética como en la vida:

“Vagamos por las calles sin que nadie nos cuide (Chesterton)”

Recuerdo mis sueños tal y como ocurrieron. En uno de ellos, el que más se repite, me asomo al balcón de casa de mi abuela. Coletas y peto vaquero, debo rondar los cinco

<sup>16</sup> Otras poetisas como Sofía Rhei (Madrid, 1978) también sugieren esta sensación de “caída” en sus poemas. En “Alicia Ícaro”, por ejemplo. En este texto, la sensación de vértigo durante la caída es placentera y liberadora: “Perder pie/ y caer hacia dentro [...] Nada más dulce que el abandono,/ el convertir el cuerpo en peso muerto,// tan libre como la caída,/ la oscuridad tiñe como un imán,/ disuelve en el vértigo;// la velocidad me arranca jirones de placer,/ no puede haber mejor amante/ que la torsión, el rozamiento, el viento/ de la gravitación universal.// Ser recibida en el colchón de la gravedad,/ la blandura del final inminente./ [...] Caer, caer, caer/ hacia mi propio centro”, *Sombras di-versas. Diecisiete poetisas españolas actuales (1970-1991)*, Amalia IGLESIAS SERNA, Vaso Roto, 2017, p. 151.

<sup>17</sup> La serie animada *Candy Candy* fue estrenada por la 2 de Televisión Española, en los años ochenta.

<sup>18</sup> E. MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, op. cit., pp. 21-22.

<sup>19</sup> Particularmente, en el poema “Pez”, se evoca la entrañable convivencia con su abuela, E. MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira*, op. cit., pp. 99-100.

años. Es una segunda planta y estoy sola. Logro incorporarme sobre la barandilla, caigo al vacío. Aterrizo de pie, sin un rasguño, y permanezco inmóvil, con la mirada perdida. No hay nadie en la calle. Por su final feliz, no es una pesadilla: abro los ojos con tranquilidad, aunque el trayecto hasta el suelo me obligara a revolverme entre las sábanas [...] Tengo la sensación de escribir siempre un único texto –bendito Heidegger– que aborda aquello que desconocemos –que descubrimos–, que tememos y que, una vez ocurre, se integra en nuestra rutina con toda normalidad. Justo como ese sueño con el que me despierto a veces: esfuerzo, caída libre, aterrizaje en la calle, sin que nadie nos cuide<sup>20</sup>.

En este sueño, el acceso a lo desconocido no parece ser algo placentero y solo es descubierto en solitario: “sin que nadie nos cuide”, como se anuncia en el título y se reitera al final del texto. Inferimos, pues, de estas palabras de Elena Medel que la creación poética –la auténtica– es estimulada por el vértigo de lo desconocido.

En “Sueño sucio ≠1”<sup>21</sup>, asimismo, asistimos a una caída en el vacío, aunque esta vez no es el locutor medeliano quien se viene al suelo, sino una niña imaginaria de apenas un año que resulta ser su hija. Observamos, pues, una especie de desdoblamiento donde el locutor femenino, en su transición a la edad adulta, se enfrenta a los miedos del presente y del futuro. La niña del poema es, de hecho, una parte del sujeto medeliano, de su pasado; o sea, de su infancia que se estrella contra el suelo:

“Sueño sucio ≠1”

Con apenas un año de vida, mi hija se asoma al balcón: sus  
pulmones son una pecera.

[...]

Desde un segundo piso, mi hija disfruta con las cosas brillantes,  
los estribillos de dos sílabas, las alturas. ¡Está muy mayor para  
su edad!

Asoma su cabeza entre las rejas del balcón: tiene su mismo  
aspecto.

Contra el suelo. Se lanza frente a Él.  
*Tiene su mismo aspecto.*

Esa sensación me salpica los zapatos como si me atravesaran  
el esternón con un cuchillo y extrajesen una porción que  
se exhibiera, por los siglos de los siglos, en una urna, sobre  
un cojín púrpura;

<sup>20</sup> E. MEDEL, *Última poesía española. (1990-2005)*, edición de Rafael Morales Barba, Madrid, Editorial Marenostrom, 2006, pp. 271-272.

<sup>21</sup> El título de este texto proviene de la canción “Dirty dream number two” de *Belle & Sebastian*, grupo de indie pop escocés formado en Glasgow en enero de 1996, cuyas letras se caracterizan por su tono agrídulce.

como si nos inventásemos salmos  
para recitar en el colegio,  
manual de instrucciones para amortiguar el golpe.

Igual que tú, tiemblo.

Ya no puedo llorar<sup>22</sup>.

De nuevo, nos hallamos frente a imágenes oníricas escabrosas, de extrema dureza. La caída de la niña desde el balcón provoca una *salpicadura* –detalle muy realista en el sueño– en los zapatos del personaje poético: sensación comparada con el dolor insoportable que experimentaría si le atravesaran “el esternón con un cuchillo y extrajesen una porción”. Esta imagen de extremo sadismo, en realidad, no dista mucho de la que vimos en “Candy”: “me arranca de cuajo/ el punzón que me aferra al balcón”.

Volviendo a “Sueño sucio ≠1”, en el texto llama también la atención la imagen onírica de la urna donde se exhibiría “por los siglos de los siglos” la porción de esternón extraída “sobre un cojín púrpura”, color cargado de connotaciones religiosas. Esta exposición del hueso protector de los órganos torácicos –cual si fuera una reliquia– podría remitir, veladamente, a la escritura poética. El esternón sería la *coraza* extirpada brutalmente, a fin de mostrarnos los entresijos de la intimidad del yo. Nótese que el agente de la extracción del hueso es exterior y desconocido, como indican las formas verbales en plural: “atravesaran” y “extrajesen”. Conviene subrayar, asimismo, que estas imágenes repulsivas del interior del cuerpo exhibidas presentan un gran parecido con las de “Árbol genealógico”, texto igualmente incluido en el poemario *Tara* (2006)<sup>23</sup>. Como afirma Laura Scarano, en “Árbol genealógico”, el sujeto medeliano se inscribe en la “cadena

---

<sup>22</sup> E. MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira*, op. cit., p. 137. En esta versión de “Sueño sucio ≠1”, se han suprimido varios versos que figuraban en la primera edición: “para recitar en el colegio, [entre segundo plato y postre, yendo/ de paseo, al irnos a dormir, al decirnos *te quiero* y/ abrazarnos,/ para limpiarte la conciencia cuando antes en tu desayuno/ tostadas con la miel de la vida de mi hija,]/ manual de instrucciones para amortiguar el golpe”, *Tara* (2006), Barcelona, DVD Ediciones, p. 65. [Los versos eliminados aparecen entre corchetes].

<sup>23</sup> El poemario comienza con la dedicatoria a su difunta abuela que da el tono elegiaco al libro: “A la memoria de mi abuela, Josefa Santiago Sanz (Córdoba, 7 de enero de 1921–7 de febrero de 2005)”. En una entrevista, Elena Medel reconoce que la pérdida de su abuela influyó de modo determinante en su libro, aunque precise que su recuerdo no figura, forzosamente, en la totalidad de los textos: en *Tara* “Hay un elemento vertebrador, y definitorio, que es la muerte de alguien muy cercano: el libro no se desencadena tras ella, puesto que *Tara* ya estaba en marcha, pero sí activa una voz y una obsesión determinadas. Por tanto, esa presencia existe, aunque no la considero hegemónica”, “Entrevista a Elena Medel”, [<https://www.ensayos-apuntes.com/2015/07/entrevista-elena-medel.html>].



atávica [femenina] de la especie”<sup>24</sup>. Aun cuando, la reflexión del sujeto poético femenino sobre el matriarcado se decanta hacia la descripción naturalista de órganos y vísceras. De hecho, las oscuras imágenes de “Árbol genealógico” recuerdan las de “Sueño sucio ≠1”. En “Árbol genealógico”, el sujeto medeliano se identifica con “la raza de mujeres con el corazón/ biodegradable” a las que, una vez muertas, se les abre el estómago. Allí es donde se encuentran los poemas que, con el tiempo, han ido acumulándoseles a las mujeres. Resulta harto curioso que, en vez de alojarse en el corazón –el órgano relacionado con los sentimientos–, los poemas se hallen en una de las partes del sistema digestivo. Aunque en español existe, asimismo, la locución verbal coloquial: “quedarle a alguien algo en el estómago” que, según el DRAE, significa “No decir todo lo que sabe o siente”. Veamos estos pasajes de “Árbol genealógico”:

Yo pertenezco a una raza de mujeres con el corazón  
 biodegradable  
 Cuando una de nosotras muere  
 exhiben su cadáver en los parques públicos, los niños se  
 acercan para curiosear en su garganta de hojalata, se  
 celebran festines con moscas y gusanos [...].  
 Al morir nos abren el estómago, examinan con los dedos su  
 interior, rebuscan entre las vísceras el mapa del tesoro,  
 sacan sus dedos negros de todos los poemas que se nos han  
 quedado dentro con los años<sup>25</sup>.

Bien mirado, estos versos de “Árbol genealógico” sintonizan con los propósitos de su Poética, publicada en *La lógica de Orfeo*. Recordemos que, bajo la metáfora del “vestido de espejos” de su escritura poética, la autora sigue encontrándose “Descarnada e indefensa, esperando el saqueo”<sup>26</sup>, es decir, sin coraza protectora ante el inminente juicio del crítico de poesía. Una exposición de la intimidad voluntaria, con tendencia al *exhibicionismo* de las voces más íntimas. En esta Poética, sin embargo, las “voces” no se

<sup>24</sup> Cf. “Esta cadena atávica de la especie se exhibe con claridad en el poema titulado “Árbol genealógico” [...] La especie, la cadena biológica; los eslabones de abuela-madre-hija, son examinados con mirada acuciante”, “Elena Medel: hablo el idioma de las mujeres que me fueron”, *Mapas de la poesía hispánica: una cartografía en cinco superficies*, revista *Caracol*, São Paulo, Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, n° 21, enero-junio 2021, pp. 87-88. [<https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/178418>].

<sup>25</sup> E. MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira*, op. cit., p. 103.

<sup>26</sup> Luis Antonio de VILLENA, *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor, 2003, pp. 325-326.

alojan en el estómago, sino en el corazón. Son “voces” –o escritura oscura– de las que hay conocer la clave para comprenderlas:

[...] Concibo la escritura –mi escritura, mi poesía– como una forma de espectáculo íntimo, de exhibición para la que necesito una excusa. Abrir el corazón para ver qué duerme dentro. Allí están todas las voces: cifra oscura, suma de pequeñas claves que desembocan en poema, muro de contención para la desnudez<sup>27</sup>.

Estas “voces” continúan manifestándose en *Chatterton* (2014), poemario sobre el fracaso personal y generacional<sup>28</sup>, que presenta diversas semejanzas con su novela *Las maravillas* (2020), como veremos. De este poemario, he seleccionado dos textos. El primero de título larguísimo y surrealista: “Estamos realizando obras en el exterior. No utilizar esta puerta excepto en caso de emergencia”, incluido en la sección “Luna llena en la primera casa de la identidad”. En cuanto al segundo, lleva el mismo título que el poemario: “Chatterton” y pertenece a la sección “Cuando me preguntan si escribo, respondo que ya no”.

En “Estamos realizando obras en el exterior...”, volvemos a encontrar el motivo de la “caída”, es decir, la necesidad de asimilar el choque con la dura realidad, como prueba de madurez<sup>29</sup>. De este modo, las imágenes metafóricas en torno a la caída remiten a la

---

<sup>27</sup> *Id.*

<sup>28</sup> Cabe precisar que otros poetas jóvenes, mujeres y hombres, comparten esta conciencia generacional. Por ejemplo, Ben Clark (Ibiza, 1984) en *Los hijos de los hijos de la ira*, Madrid, Hiperión, 2006. Es de notar que este libro de Ben Clark y *Urbi et orbi* de David Leo García (Málaga, 1988) ganaron *ex-aequo* el XXI Premio de Poesía Hiperión. En la contracubierta de *Los hijos de los hijos de la ira* –título inspirado en el libro de Dámaso Alonso: *Hijos de la ira* (1944)– se indica que ambos libros ganadores “coinciden en expresar el desasosiego de una generación emergente en la actual poesía española”. Asimismo, conviene citar el poemario de Rocío Acebal Doval (Oviedo, 1997), *Hijos de la bonanza*, Madrid, Hiperión, 2020. Este poemario ulterior reviste, asimismo, un carácter generacional y obtuvo el XXXV Premio de Poesía Hiperión. Curiosamente, el título de libro aparece en el incipit de uno de los poemas de Ben Clark: “*Hijos de la bonanza* nos llamaban”, *Los hijos de los hijos de la ira*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>29</sup> Es de notar que, en la antología dedicada a la poesía femenina dirigida por Amalia Iglesias Serna, también figura el poema “Estamos realizando obras en el exterior...” de Elena Medel. Entre las poetas seleccionadas, Luna Miguel (Alcalá de Henares, Madrid, 1990) hace causa común con Elena Medel, al evocar la pérdida de la inocencia y la dificultad de madurar. Transcribo parte del poema, para ilustrar ciertas semejanzas entre ambos poemas. En este texto, el sujeto femenino no choca contra el suelo de la dura realidad, sino que lo lame humillada: “[...] ¿Pero qué es la inocencia? Alguna vez intenté responder a esa pregunta y entonces nada volvió a ser lo mismo. Preguntarse por la inocencia perdida es la mayor barbarie que conozco. Mírate, has crecido, y cerca de ti sólo veo cucarachas. [...] Los bichitos en mi débito y mi pobreza. Madurar es la pobreza. Cuando uno encuentra cero céntimos, cero algodones, cero esmaltes, cero respiraciones, cero palpitaciones, cero cánceres. Cuando sabe que el dinero es quien dicta nuestra digestión, ¿cómo se puede ser feliz? [...] No quiero el dinero de papá ni el de mamá. No quiero su dinero ni su casa./

aspereza de la realidad, sugerida por la repetida imagen de “chocar contra el suelo”<sup>30</sup>. Madurar consiste, después de todo, en caer y aceptar el progresivo y futuro envejecimiento: “contemplar el pudrirse/ de la piel”. Así, los sueños, por ejemplo, chocan contra el suelo de las rutinas de la vida doméstica: “¿La madurez? ¿Márchate, olor a lavavajillas, déjame con mi sueño?”. Asimismo, el sujeto poético femenino compara metafóricamente el hematoma en la rodilla provocado por la *caída* con el color de las uvas digeridas al final de una comida: “¿O quizá en la boca uvas para el postre del color/ de la rodilla que cae al suelo,/ de la rodilla que choca contra el suelo? Me tambaleo”. En los versos siguientes, se aclara el sentido de esta metáfora: “Y era / yo el zumo en la garganta, y era yo el frío, era yo/ las uñas y el estómago, quién era yo en mis años/ con tres, en mi tiempo con diez hilos de cabeza”. Como vemos, la inusitada relación entre “caída” y “postre” se basa en un juego de palabras surrealista, ya que el *morado* tanto puede referirse al golpe en la rodilla como al color *morado* de las uvas en la garganta, que humorísticamente se convierten en zumo. Este equívoco nos da una idea del tono irónico y lúdico del poema, que intenta contrarrestar el sentimiento de desencanto. Se trata de un poema construido con un ritmo entrecortado, donde las frases chocan entre sí, imitando la celeridad del pensamiento, las ideas y los sentimientos que *tambalean* en el interior del sujeto medeliano:

“Estamos realizando obras en el exterior. No utilizar esta puerta excepto en caso de emergencia”

Madurar

era esto:

no caer al suelo, chocar contra el suelo, contemplar el pudrirse

---

Aquí: mi novela política./ Aquí: lamer el suelo./ Aquí: la independencia/ Aquí.”, *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)*, Amalia IGLESIAS SERNA, Vaso Roto, 2017, p. 261.

<sup>30</sup> Ya en 2006, Ben Clark evoca en sus poemas que las generaciones que han vivido la guerra no son conscientes de los aspectos negativos de la bonanza que disfrutaban las nuevas generaciones. Aparte de la degradación ecológica denunciada por el sujeto poético, llama la atención la imagen de la herida en las piernas de los niños provocada tras la caída en el frío hormigón de los parques. El hormigón armado, en el siguiente poema, no debe interpretarse solo en el sentido literal referido a la dureza del material, sino también en el figurado que sugiere la dureza de los nuevos tiempos: “*Hijos de la bonanza* nos llamaban:/ los que no conocieron ni la hambruna/ ni las agudas larvas de estridencia/ chillando en el oído por las bombas./ Y cuando nuestras piernas tan delgadas/ caían y sangraban porque el parque/ era de un hormigón armado y frío,/ se quedaban callados, observando/ nuestro llanto con un gesto de sorna”, *Los hijos de los hijos de la ira*, op. cit., p. 15. Parecida sensación de “caída” o decepción generacional, la encontramos en un verso de Ana Gorriá (Barcelona, 1979): “Somos las que caímos del cielo contra el polvo”, “Un piano silencioso y una guerra inocente”, *Sombras di-versas*, op. cit., p. 197.

de la piel  
 igual que un fruto antiguo.  
 Colchón justo para los dos; años que chocan la lengua contra  
 los dientes una y otra vez que se tambalean en la boca  
 años  
 del sentido incorrecto.  
 Con tres hilos de cabeza he tejido mi tiempo:  
 piensa en vosotros a mi edad, piensa en tres hilos de cabeza,  
 qué te falta, qué te queda; piensa en tres hilos. Quizá  
 eso, madurar:  
 quizá Ulises boca abajo, quizá la orilla boca arriba,  
 eso que queréis me esperará diez años. Pensad en diez caídas;  
 pensad en  
 diez hilos de cabeza. ¿Aquello? ¿La madurez? ¿Márchate, olor  
 a lavavajillas, déjame con mi sueño?  
 ¿O quizá en la boca uvas para el postre del color  
 de la rodilla que cae al suelo,  
 de la rodilla que choca contra el suelo? Me tambaleo. Y era  
 yo el zumo en la garganta, y era yo el frío, era yo  
 las uñas y el estómago, quién era yo en mis años  
 con tres, en mi tiempo con diez hilos de cabeza. Hasta mi  
 habitación  
 por la escalera de incendios un hombre  
 y su sentido contrario. Diez hilos de cabeza, veinte hilos de  
 su pecho atados a mi pecho,  
 juro que amé  
 los golpes de sus piernas. Digo que  
 madurar era esto: que no pude negarme, digo que mis tres  
 hilos de nada entre los dedos, y juré chocar y el suelo  
 lo juré. Pensé al suelo la caída  
 y el choque contra el suelo. Pensé el aliento pensé dije  
 tres hilos de cabeza: tambaleo.  
 Pensé en mi edad y pensé en vosotros y pensé  
 que nadie me avisó de madurar así, junto a la vida y el frío  
 en el cajón  
 de la fruta que se pudre<sup>31</sup>.

Tras la lectura atenta del poema, sorprende que el infinitivo “madurar” y las distintas formas verbales del verbo “caer”, “chocar” no alcancen el elevado número de ocurrencias del sustantivo “hilos” (9 veces) y del verbo “pensar” (11 veces). A veces, los términos “hilos” y “pensar” aparecen en la misma frase para evocar el acto de *tejer* con paciencia, como Penélope. En este caso, lo que depara el tiempo es recibido o *pensado* por el sujeto femenino con inmensa decepción: “Con tres hilos de cabeza he tejido mi tiempo:/ piensa en vosotros a mi edad, piensa en tres hilos. Quizá/ eso, madurar:/ diez hilos de cabeza”.

<sup>31</sup> E. MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira*, op. cit., pp. 169-170.

Esta misma idea, vuelve a repetirse, pero ahora de modo sintetizado: “con tres, en mi tiempo con diez hilos de cabeza”. Pero ¿qué significado atribuir a los hilos? Los hilos parecen revestir un carácter polisémico, pues, son además los que unen al sujeto poético femenino al pecho de ese misterioso hombre del que jura amar sus embates amorosos:

Hasta mi  
habitación  
por la escalera de incendios un hombre  
y su sentido contrario. Diez hilos de cabeza, veinte hilos de  
su pecho atados a mi pecho,  
juro que amé  
los golpes de sus piernas. Digo que  
madurar era esto: que no pude negarme [...] <sup>32</sup>.

Una intimidad amorosa que parece haber fracasado, como sugieren otros versos del mismo poema, situados en otro pasaje anterior. De nuevo, aparece el verbo “chocar” y la expresión final “del sentido incorrecto”, la cual sugiere la equivocación o el desencuentro con el hombre:

Colchón justo para los dos; años que chocan la lengua contra  
los dientes una y otra vez que se tambalean en la boca  
años  
del sentido incorrecto <sup>33</sup>.

Esta relación fallida resulta más evidente en los tres poemas siguientes “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Ascenso”, “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Pulgón” y “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Caída”. Como apunta Laura Scarano, la metáfora de la maceta de hortensias tanto puede representar el “proceso biológico del vegetal” como el “proceso existencial de una pareja” <sup>34</sup>. Un proceso resumido, escueta e

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>34</sup> Cf. “Especial interés tienen los tres poemas siguientes, que comparten título y final con leves pero significativas variaciones. Se trata de “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Ascenso”, “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Pulgón” y “Maceta de hortensias en nuestra terraza: Caída”. Pueden conjeturarse varias lecturas igualmente compatibles, ya que la metáfora de la maceta de hortensias plantada en la terraza expresa literalmente el proceso biológico del vegetal, pero a la vez el proceso existencial de una pareja y su travesía del “ascenso” a la “caída”. Un hombre y una mujer que conviven en posturas opuestas sellan un final similar con diferentes ritmos y posiciones de género”, L. SCARANO, *Mapas de la poesía hispánica: una cartografía en cinco superficies*, op. cit., p. 91.

irónicamente, en tres palabras que aparecen al final de cada título: “Ascenso”, “Pulgón” y “Caída”. De nuevo, la palabra “caída” reaparece en el tercer y último texto. Conviene recordar, asimismo, la repetición de los mismos versos al final de la parte primera y segunda<sup>35</sup> y, sobre todo, la significativa variación que se produce en la última. Este paralelismo entre los textos no hace sino subrayar, de modo cinematográfico, el fracaso de la relación de la pareja:

Mientras tanto, en la casa, la mujer duerme.  
El hombre  
ya no está<sup>36</sup>.

Este tipo de paralelismos lo hallamos igualmente en la novela *Las maravillas* (2020), donde se mezcla la importancia del dinero en las familias y el pensamiento de género<sup>37</sup>. En una entrevista para el diario *Libération*, la entrevistadora presenta sintéticamente el libro: “Les Merveilles parlent d’une lignée de femmes, de 1969 à 2018, mais elles n’ont pas de véritables points communs hormis qu’elles doivent se démener pour exister”<sup>38</sup>. De hecho, los personajes de mayor relieve son María y Alicia, la abuela y la nieta. Curiosamente, ambos personajes femeninos también caen al suelo literalmente: la abuela al principio de la novela<sup>39</sup> y la nieta hacia el final<sup>40</sup>. Asimismo, ambos personajes

<sup>35</sup> “Mientras tanto, en la casa, el hombre duerme/ La mujer/ no”. E. MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira*, op. cit., p. 172 y 174.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>37</sup> Ya en la primera línea de la contracubierta de la novela se anuncia el tema del dinero y de la familia: “¿Cuál es el peso de la familia en nuestras vidas, y cuál el peso del dinero?”, como señala Carlos Zanón. Para el reseñista, *Las maravillas* es una novela de tesis que “al término de la lectura no llega a convencerte del determinismo absoluto de la falta de dinero como herramienta de poder que se nos inflige y nos infligimos”, aunque al final de su escrito, reconoce que el talento de la escritora permite “que la novela se le fugue de la tesis”, Carlos ZANÓN, “Soy el dinero que me falta”, *El País*, 2 de octubre de 2020.

<sup>38</sup> Frédérique ROUSSEL, “Alicia n’est pas sympathique. C’était un défi de narration”, *Libération*, 6 de marzo de 2022.

<sup>39</sup> En este pasaje, la evocación de la caída accidental de María al bajar del autobús ante la indiferencia de Pedro, –su pareja– ilustra su convicción de no ser más que un objeto para él: “Yo no era María, alguien, sino algo, y algo de lo que él se sentía propietario: su piso, su coche, su esposa. Esta cicatriz –y señala su mentón, un rasguño que brilla en la piel blanca– me la hice al salir corriendo del autobús; tropecé, caí, y él ni se inmutó. Aguantamos un año más después de aquello”, E. MEDEL, *Las maravillas* (2020), op. cit., pp. 19-20.

<sup>40</sup> En este otro pasaje, Alicia se asoma, por pura curiosidad, a la manifestación feminista del 8 de marzo de 2018 (el capítulo se titula: “La noche, Madrid, 2018”). Lo que me interesa destacar en esta escena, empero, es la insistencia de Elena Medel, tanto en su narrativa como en sus poemas, en la imagen de la caída y el duro choque con el suelo de *cemento* como metáfora de la dureza de la realidad: “Una mujer [Alicia mareada] cae al suelo. Había avanzado unos pasos mareada, agarrándose al brazo de una chica que charlaba con su grupo y le daba la espalda, al hombro de un muchacho que sostenía una pancarta, y al fallarle las

femeninos se levantan –en sentido literal y figurado– y *sobreviven* a las caídas. Es de precisar que cada una supera las pruebas a su manera. María proclamando su independencia respecto a los otros y, particularmente, ante los hombres. Alicia, en cambio, resulta menos previsible, pero mucho más compleja como personaje. Elena Medel parece otorgar especial importancia a dicho personaje. Ejemplo de ello, es el hecho de que el personaje de Alicia figura, cual resumen metonímico de *Las maravillas*, en el llamativo título de la entrevista publicada en *Libération*: “*Alicia n’est pas sympathique. C’était un défi de narration*”. A mi juicio, el desafío narrativo consiste, ante todo, en mostrar la parte oscura del personaje. Como declara Elena Medel al diario francés: “*Ce n’est pas parce que ce sont des gens pauvres qu’ils n’ont pas le droit d’avoir leur part d’ombre*”<sup>41</sup>. Llegados a este punto, cabe preguntarse, si este lado oscuro<sup>42</sup> del personaje no forma parte igualmente de las *voces* narrativas y poéticas de Elena Medel. Algunas imágenes escabrosas antes analizadas o poemas de título bíblico como “Un corazón perverso ocasiona pesares, pero el hombre de experiencia le da su merecido”<sup>43</sup> no hacen sino apuntar en esa dirección.

En cualquier caso, la identidad poética medeliana tiene algo de vertiginoso. Volvemos a comprobarlo en un texto incluido en *Chatterton* (2014). Se trata del poema homónimo “Chatterton”, que toma el nombre del joven poeta inglés Thomas Chatterton (1752–1770): un símbolo para los románticos del genio no reconocido. En realidad, Thomas Chatterton fue acusado de falsificación literaria y prefirió suicidarse a los diecisiete años, antes que morir de hambre. El final de la vida del poeta prerromántico fue recreado por Alfred de Vigny (1797–1863) en su obra teatral *Chatterton* (1835). ¿Por qué elegir el nombre del poeta inglés como título? Ciertamente, Thomas Chatterton, además de encarnar el trampantojo de la identidad poética, viene rodeado de un halo de juvenil

---

piernas y derrumbarse la mujer ha rebotado en varios cuerpos. Las demás mujeres reaccionan sin darse cuenta, se apartan, al chocar la mujer con el cemento se alejan de ella: el cuerpo, la caída, la debilidad, han generado una onda expansiva. María se adelanta para ayudarle a levantarse; pero no puede ella sola porque la mujer pesa demasiado, así que lo intentan entre ella y una de las jóvenes”, *ibid.*, p. 220. [María y su nieta –pese a intuir ambas el vínculo existente entre ellas– son incapaces de reconocerse mutuamente en la manifestación después de vivir alejadas durante muchos años].

<sup>41</sup> F. ROUSSEL, “Alicia n’est pas sympathique. C’était un défi de narration”, *Libération*, *op. cit.*

<sup>42</sup> Carlos Zanón no parece apreciar este lado oscuro del personaje: “Hay cosas que te sacan un poco de la novela, como los rasgos psicóticos de Alicia [...]”, “Soy el dinero que me falta”, *El País*, *op. cit.*

<sup>43</sup> Como indica el epígrafe, este extenso poema está sacado del Eclesiástico 36, 20. Es el último texto de *Tara* (2006) y evoca, de modo apenas velado, el intento de suicidio del sujeto poético femenino adolescente. *Un día negro en una casa de mentira*, *op. cit.*, pp. 138-140.

malditismo. El personaje histórico, que sufrió la pobreza extrema, parece ser una máscara<sup>44</sup> más del sujeto medeliano. Con todo, como sugiere Túa Blesa en su reseña: “Máscara sería Chatterton y sus ‘autores’, pero no lo es menos el yo que habla”. En “Chatterton”, de hecho, el yo medeliano sigue indagando en su identidad: “¿Quién soy ahora?”, “¿Quién soy/ realmente?”. Ciertamente, las mismas preguntas que encontramos en “I will survive”, el texto que abre su poemario inaugural. Años después de *Mi primer bikini*, el sujeto medeliano sigue sin encontrarse a sí mismo en “Chatterton”. Por ello, el lector sigue sin saber en este poema quién es, *verdaderamente*, el yo medeliano:

“Chatterton”

Mentí durante diecisiete años. Mentí después  
 en todos mis poemas. He mentido durante los diez  
 años siguientes. Acércate, soy  
 como tú. Escucha cómo late mi corazón  
 perverso: mudanzas en platitos  
 de papilla de mamá. Aliméntame,  
 compréndeme, yo vestía unas ropas que nunca fueron mías,  
 yo escribía en un idioma ajeno, pequeña, tonta,  
 qué mal memoricé: con mis poemas levanté un imperio.  
 Pero todo acabó. ¿Quién soy ahora?  
 Engañaste durante dieciocho años; antes de los míos  
 comencé yo a mentir. Un abanico con telas del Oriente  
 para mi hermana. Para mi madre araña compraré moldes de  
 costura.  
 Tabaco que recubra los pulmones de mi padre. ¿Quién soy  
 realmente?  
 ahora? He soñado contigo algunas noches,  
 Te prometo que si salgo visitaré tu tumba. Ahora sí que  
 no miento. Ahora sí que no<sup>45</sup>.

Sin ser mi pretensión entrar en el análisis pormenorizado del texto, quisiera destacar su carácter cambiante. Así, de las formas verbales “Mentí” y “He mentido” que asociamos

<sup>44</sup> Cf. “El poema de título homónimo da noticia de cómo ‘Mentí durante diecisiete años. Mentí después en todos mis poemas’, en una especie de diálogo o fusión de personajes –Chatterton y el yo de los poemas–, y deja la pregunta ‘¿Quién soy realmente/ ahora?’ –eco de ‘quién soy ahora’ de *Mi primer bikini*–, lo que plantea la problemática del sujeto de la escritura y, por tanto, más allá de los textos, de la identidad. ¿Son los poemas representaciones de la vida?, ¿son simples construcciones verbales de un yo que es él mismo inventado?, ¿acaso una de esas preguntas excluye a la otra? Parecería que responde, zanjando la cuestión, algo de lo que escribió Medel en su poética publicada en *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003): ‘Que ninguna máscara nos impida la honestidad’. Máscara sería Chatterton y sus ‘autores’, pero no lo es menos el yo que habla”, Túa Blesa, “Chatterton”, *El Cultural, El Mundo*, 14 de abril de 2014.

<sup>45</sup> E. MEDEL, “Chatterton”, *Chatterton*, Madrid, Visor de Poesía, p. 39.



al personaje histórico pasamos, sin solución de continuidad, a una serie de vocativos, cuyo emisor podría ser identificado con el mismo Thomas Chatterton: “Acércate”, “Escucha”, “Aliméntame”, “compréndeme”. Aun cuando, el lenguaje familiar que hace alusión a la infancia y a las papillas, así como los adjetivos “pequeña” y “tonta” nos conducen al sujeto poético medeliano: “Escucha como late mi corazón/ perverso: mudanzas en platitos/ de papilla de mamá” y “yo escribía en un idioma ajeno, pequeña, tonta”. Sin olvidar la cita parcial del título bíblico de uno de sus poemas<sup>46</sup>: “mi corazón/ perverso”. ¿Se trata de una fusión de personajes, como apunta Túa Blesa? Quizá, en este pasaje. En otros, reconocemos al sujeto medeliano enumerando los regalos que hace a su familia, en un tono entrañablemente humorístico: “Un abanico con telas del Oriente/ para mi hermana. Para mi madre araña compraré moldes de/ costura./ Tabaco que recubra los pulmones de mi padre”. El yo medeliano –sin dejar de lado el humor– se manifiesta también mediante el recurso de la prosopopeya, al dirigirle la palabra al poeta inglés, en un verso situado hacia el final: “Te prometo que si salgo visitaré tu tumba”.

Adviértase que otros poemas parecen ponernos en la pista acertada sobre la identidad del sujeto medeliano. Por ejemplo, el último texto de *Chatterton* titulado: “A Virginia, madre de dos hijos, compañera de Primaria de la autora”<sup>47</sup>. Esta composición de carácter abiertamente biográfico viene estructurada a través de anáforas y paralelismos, que coadyuvan a producir un efecto especular entre el sujeto medeliano y el personaje invocado: una amiga de la infancia. De hecho, el yo medeliano ve reflejado su propio fracaso en su antigua compañera de Primaria.

La amiga no la reconoce, pero ella –en silencio– la observa de cerca, puesto que está sentada frente a ella en el autobús. El trayecto se convierte en algo simbólico: veinte años después, se desplazan desde la periferia hasta el centro. Sin embargo, el locutor especifica, desde el principio, la insignificancia de la trayectoria de ambas vidas, puesto que “no [van] al/ centro de las cosas”, es decir, a lo importante. sino que se dirigen a “la [misma] localidad minúscula”, es decir a Córdoba. Este choque entre la realidad cotidiana –en este caso tremendamente banal– y la realidad metafísica es uno de los aciertos del poema, y tiende a rescatarlo del insulso y repetitivo prosaísmo de los poemas sociales de las

<sup>46</sup> Cf. “Un corazón perverso ocasiona pesares, pero el hombre de experiencia le da su merecido”, E. MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira*, op. cit., pp. 138-140.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 199-201.

primeras generaciones de la posguerra, tan denostado por los novísimos. De hecho, la sensibilidad y singular estilo de Elena Medel sirven de contrapeso a la tentación de vehicular gastadas consignas a través del poema. Principalmente, cuando la autora aborda, expresamente, temas sociales, generacionales o relacionados con el pensamiento de género.

En el extenso poema que nos ocupa, por ejemplo, la abundancia de vocativos, libera al lector de la posible monotonía narrativa. Es más, en algunos pasajes donde se interpela a la amiga mentalmente, la repetición anafórica y la antítesis aportan frescura y ritmo al texto: “Virginia, siempre con mi edad y ahora con dos hijos, sin/ anillo en el dedo, con un bolso colmado de galletas”. En este ejemplo, observamos cómo mediante la elipsis se crea un ritmo sincopado para evocar la triste situación de su amiga tras el divorcio, quien se halla en situación económica precaria, como se indica en otro pasaje: “tus uñas rojas comidas al fregar los platos, una gota de laca/ roja en tu dedo anular”. Estas repeticiones anafóricas sirven, además, para preparar al lector a la confusión o identificación final de los respectivos fracasos: el del sujeto poético y el de su amiga de la infancia. Así, en los distintos apóstrofes a la amiga, pasamos del recuerdo de anécdotas vividas en Primaria – con la imagen irónica del combate contra los piojos–: “Pero tú, Virginia, tan rubia, ¿lo recuerdas?/ Allá donde entonces combatíamos los piojos”, al presente inhóspito del que vana e ilusamente intenta evadirse Virginia, leyendo los consejos estereotipados de la prensa del corazón: “¿te sirven los consejos del cuché,/ oh tú, tan rubia e inocente?”. Estos saltos en el tiempo, conducen directamente a la interpelación imaginaria o mental, que cierra el poema: “oh Virginia, oh rubia e inocente,/ yo he pensado en nosotras./ No sé si sabes a lo que me refiero/ Te estoy hablando del fracaso”. El tipo de *centro* al que ambas ya han llegado –desde la infancia– es otro: el del fracaso:

“A Virginia, madre de dos hijos, compañera de Primaria de la autora”

Ocupáis tres asientos frente a mí en el autobús que se desplaza  
 desde nuestro barrio alejado del centro  
 al centro;  
 al centro de nuestra localidad minúscula, entiéndase, no al  
 centro de las cosas, no a la esencia misma ni a la materia  
 nuclear donde la vida

*bang*

donde la vida

se expande y obedece a todos los fenómenos –etcétera–  
que dicta

la astrofísica. Lo proclaman las asignaturas que rodeábamos  
porque éramos de letras; lo proclaman los inexpugnables  
mecanismos que atañen a vocablos tan comunes  
como *universo, vida, muerte, amor*.

Ocupáis tres asientos frente a mí

en la parte trasera del transporte público: el niño a la derecha,  
en el centro la niña, la madre a la izquierda.

Ahora tú, hija pequeña de Virginia: chándal rosa gastado  
–igual

que los plumieres de tu madre– con un personaje  
que mi edad y condición soltera ignoran.

Ahora tú, hijo mayor de Virginia, intuyo en tu barbilla y tus  
orejas

los rasgos que heredaste de tu padre, y me pregunto  
si Virginia los maldice

–Virginia, ¿los maldices?–

a la hora del baño.

Pero tú, Virginia, tan rubia, ¿lo recuerdas?

Allá donde entonces combatíamos piojos

ahora

*bang*

ahora

escondemos el tiempo.

Aquí tú lees una revista, Virginia, aquí tú no me reconoces:

¿te sirven los consejos del cuché,

oh tú, tan rubia e inocente?

Virginia, siempre con mi edad y ahora con dos hijos, sin

anillo en el dedo, con un bolso colmado de galletas:

Virginia, hijo mayor de Virginia, hija pequeña de Virginia,

años luz            caídos

años luz            quebrados en la comisura de los labios,

cerrad los ojos y pedid un deseo

frente a mí

en el autobús destartalado que nos salva del barrio periférico  
y nos acerca

al centro, lejos de los bancos en los que los adolescentes beben

y las noches golpean los jardines,  
cierra los ojos, Virginia,  
porque en estos veintiocho minutos de trayecto he pensado  
en nosotras,  
en ti que no me reconoces veinte años más tarde, en tus canas  
donde la gente que nunca te habló, en tus canas donde la  
gente  
reía y se burlaba.

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

*bang*

yo he pensado en nosotras.

No sé si sabes a lo que me refiero.

Te estoy hablando del fracaso<sup>48</sup>.

¿Qué parte de la identidad del yo medeliano revela, entonces, este poema? ¿Cuáles son los puntos comunes con su amiga divorciada, desde su soltería declarada en el poema?<sup>49</sup> No creo que se refiera únicamente a la precariedad laboral, sino que también está evocando los sueños rotos. El sueño de una relación de pareja armónica se ha desvanecido tanto en la vida Virginia como en la de su amiga soltera –el yo medeliano–. Aunque Virginia siga aferrándose a esa ilusión, alentada por los consejos de las revistas del corazón. En cuanto al sujeto poético, se diría que ha asumido la *precariedad emocional*, es decir, el hecho de que toda relación de pareja es una mera transacción comercial. Elena Medel habla de ello en una entrevista reciente, al referirse al poemario *Chatterton* y a su novela *Las maravillas*, antes citada:

Pero al mismo tiempo con Alicia me interesaba tratar las tesis de Eva Illouz sobre el capitalismo emocional y la precariedad. Es algo que me interesa mucho y para mí fue muy importante en mi anterior libro, *Chatterton*, que era un libro de poesía en el que hablaba de precariedad laboral y económica pero también de la emocional. Me refiero

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 199-201.

<sup>49</sup> *Cf.* “Ahora tú, hija pequeña de Virginia: chándal rosa gastado/ –igual/ que los plumieres de tu madre– con un personaje/ que mi edad y condición soltera ignoran”, E. MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira*, *op. cit.*, p. 199.

a esa sensación de que somos lo que valemos. El personaje de Alicia está construido sobre esa idea: está con su pareja porque es un salvavidas económico. En cambio, su pareja se cree con el derecho de pedirle más porque vive en un piso que es suyo y tiene trabajo gracias a él. Entonces se plantea eso de “vas a tener que darme algo más si quieres esta vida”. Es decir, plantea su relación como una transacción<sup>50</sup>.

En “A Virginia, madre de dos hijos...”, en suma, el yo medeliano deja atisbar su propia frustración vital ante el *capitalismo emocional*, a través de una descripción tierna y cruel, a la vez, del fracaso vital de su amiga Virginia. Todo ello, desde una óptica diseccionadora, que también va dirigida a sí misma.

Sin ser un análisis exhaustivo de la obra poética de Elena Medel, me pregunto si esta sucesión de máscaras impide, realmente, la *honestidad* del sujeto. ¿No sería menester considerar el conjunto de máscaras como una manifestación de la heterogeneidad del yo poético medeliano? Una heterogeneidad, en parte, compuesta por lecturas y sensibilidades epocales<sup>51</sup>.

Si consideramos como *máscaras* tanto el pensamiento de género como los numerosos rasgos compartidos con su generación, ¿a través de qué brecha entrevemos la verdadera identidad del sujeto lírico femenino? Pienso que los discursos sociales generacionales y las filiaciones no configuran la totalidad de la identidad medeliana. De hecho, la sensibilidad pop de la autora la acerca al “*cogitus interruptus*” del que habla Umberto Eco. La interrupción del pensamiento lógico<sup>52</sup> es, al fin y al cabo, un modo de escapar de cualquier molde ideológico y de trascender las afinidades poéticas, saltando de un pensamiento a otro. Es de precisar que se trata de pensamientos conectados con sentimientos, casi siempre. En cuanto a las identidades adoptadas –sean éstas reales o

---

<sup>50</sup> “Estoy acostumbrada a la autoexplotación y el cansancio, pero no solo soy yo, es todo mi círculo”, entrevista de Francesc Miró, *elDiario.es.*, 21 de octubre de 2020. [[https://www.eldiario.es/cultura/libros/el-ena-medel-acostumbrada-autoexplotacion-cansancio-no-circulo\\_1\\_6303796.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/el-ena-medel-acostumbrada-autoexplotacion-cansancio-no-circulo_1_6303796.html)].

<sup>51</sup> Otros poetas españoles de la generación de 2000 como Carlos Pardo (Madrid, 1975) parten de la idea de que “Un poema es un frankenstein”. Ver Luis Antonio de VILLENA, “Desempleo”, *La inteligencia y el hacha. (Un panorama de la Generación poética de 2000)*, Madrid, Visor, 2010, p. 358.

<sup>52</sup> En la nota final al volumen que recoge su obra poética, Elena Medel aconseja “quebrar la vida” para alcanzar la belleza, un recurso poético no muy distinto del “*cogitus interruptus*”: “El título toma los versos iniciales de *Habitaciones*, de Louis Aragon: quiebra la vida para que asome la belleza. Sirva como poética”, E. MEDEL, *Un día negro en una casa de mentira*, op. cit., p. 221.

ficticias–, son igualmente un medio de experimentar con la escritura<sup>53</sup>. Esta experimentación con la realidad y la ficción, en verdad, permite al yo medeliano desvelar parcelas ocultas de su propia identidad. Una identidad poética que deja vislumbrar el lado oscuro, contradictorio y extraño del yo. Tal *oscuridad* en temas e imágenes, sin embargo, suele ser transformada en luminosidad. Transmutación posible gracias al humor negro y a la refrescante –pero vertiginosa– frivolidad.

---

<sup>53</sup> En una entrevista de 2014, Elena Medel explica que su interés por el escritor suicida inglés se debe, mayormente, a su capacidad de experimentar entre la realidad y la ficción. A continuación, la autora defiende la libertad de fabular en poesía, sin renunciar al elemento biográfico: “Chatterton me brindaba varios símbolos: el más importante, el experimento entre la realidad y la ficción que él trazó con su propia vida y con su propia escritura, inventando poetas inexistentes y componiendo para ellos poemas de altura. ¿Cuánto de verdad esconde la poesía? ¿Qué lugar deja la autobiografía para la fabulación? ¿Deberían los libros de poemas, por tirar de ironía, incluir ese letrero de *basado en hechos reales*?”, “La poesía es una herramienta de diálogo y de discusión”, entrevista de Fernando Caballero, *El Norte de Castilla*, 12 mayo 2014. [<https://www.elnortedecastilla.es/20140512/local/palencia/elena-medel-poeta-poesia-201405121155.html>].

**AURORA DE ALBORNOZ ENTRE VOCES:  
PAISAJES DEL AYER EN LA POESÍA DEL AQUÍ**

**MARÍA LUZ BORT CABALLERO**

Universidad de Huelva

Lánguidamente llueve por la calle sin  
tiempo de acá, de allá...

Cantan. Mi voz entre las voces. Cantar de  
sol, de luna en ronda

Aurora de Albornoz, 1986.

El tiempo, como medidor y determinante de nuestras vidas ha sido inquietud existencial para el ser humano y ha formado parte tanto de la temática, de la crítica y de la teoría literaria desde los inicios de estas. Asimismo, el espacio, pues nuestra identidad se forja entorno al mismo. Si nos detenemos en la cita de Aurora de Albornoz que encabeza este ensayo, hablar de “la calle sin tiempo” donde llueve “lánguidamente” podría llevar a diferentes interpretaciones. Por un lado, el adverbio de modo que indica la debilidad de la caída de la lluvia, remite a una frecuencia “lenta” que se contrapone a la erradicación del tiempo en el espacio de calle. Asimismo, al mencionar “la calle de aquí, de allá”, Albornoz equipara ambos lugares o, al contrario, podría remitir a un lugar indefinido o a un no lugar. La escisión espacial y temporal determina toda su obra; a veces, de manera confusa, pero la necesidad de vincular tiempos y espacios se presenta de manera constante a partir de la dualidad de contrarios o complementarios.

Recorrer la obra poética de Aurora de Albornoz es pasear por la reconstrucción de su identidad que no encuentra del todo su lugar y que, a la vez, ocupa espacio fuera de un solo lugar, de un solo tiempo y de una sola tradición. Es producto de vaivenes políticos y sociales del siglo XX y es examinar el balance de su vida en la encrucijada temporal y espacial de la memoria del ayer desde el hoy, desde el aquí y desde el allá. Está bajo la clara influencia del *cantar* y la *palabra en el tiempo* de Antonio Machado. Así, el paisaje

de la poesía de la autora es también un sentimiento del tiempo y de su fluir, más allá de la descripción del mismo. Su voz es cantar entre *cantares* que ahonda en el pasado desde el presente. Y de la misma manera, se encuentra bajo el eco de Juan Ramón Jiménez y el poema como memoria de lo vivido.

Cabría preguntarse cómo es posible entonces, que esta autora de tal unicidad no se encuentre vinculada a ningún catálogo y la razón de que exista cierto vacío bibliográfico sobre la misma. Es precisamente esta presentación tan híbrida y “ex-céntrica” lo que hace que Aurora de Albornoz sea una de esas autoras que nunca ha sido parte de los conglomerados que se realizan en las listas de generaciones que agrupan por características, pero que, a la vez, estas excluyen precisamente la particularidad de las experiencias y las formas estéticas extraordinarias, pues toda selección implica declinación. Es, quizás, su posición y escritura fronteriza la que la ha mantenido como *isla* entre el *aquí* de su origen y raíces: su Luarca natal y su *allá* de Puerto Rico: pilar fundamental que sustenta su identidad de juventud desplazada.

En las últimas décadas, el interés editorial ha apostado, muy necesariamente, por el rescate de las voces femeninas de la literatura española, sobre todo, las del siglo XX. Muchas veces, ese “rescate” como traer a la memoria lo olvidado en el silencio, ha sacado a la luz multitud de nombres e historias de vida de las figuras femeninas que se forjaron principalmente en la Edad de Plata. Sin embargo, más allá del catálogo de nombres y de las antologías, se necesita también estudios de los textos de estas, de las memorias individuales que generan los subtextos y así analizar sus estéticas propias, sus experiencias individuales y sus pensamientos propios dentro del contexto social, político y literario que las enmarcaba y, por tanto: sus identidades culturales. Estas sirven para completar un panorama que aún sigue fragmentario. Se presenta como necesario ese rescate que genera el estudio crítico literario que apela al acercamiento, a la interpretación y al análisis de los textos.

El auge de la crítica en los estudios de géneros ha prestado un mayor interés en las escritoras cuya producción artística se desarrolló a principios de siglo XX, en los años veinte y treinta en España, condicionadas por la confluencia de diferentes movimientos estéticos e involucradas en convulsos acontecimientos históricos de avances de libertades y, posteriormente, de parálisis y retrocesos de estos a partir de la Guerra Civil. Es



innegable la importante impronta cultural y literaria que dejó el grupo del hoy conocido popularmente como “Las Sinsombrero”, que, sin duda, determinaron el primer tercio de siglo y que, posteriormente, se vieron obligadas a la huida forzada, sobre todo al exilio masivo de 1939. Algunas de estas no salieron del país y estuvieron bajo la represión dictatorial y otras salieron en etapas posteriores. A pesar de los numerosos estudios sobre la Guerra Civil como fenómeno determinante del siglo XX español, aún quedan numerosos temas que desconocemos, como las prácticas literarias de nuestra tradición en femenino que se dieron en el país aún más sepultadas en la oscura etapa posterior que comprendieron la dictadura y el franquismo y, que resurgieron en el panorama artístico a partir de la muerte del dictador. Por ello, se hace imprescindible abrir hueco y rescatar a otras generaciones de escritoras que surgieron posteriormente, como, por ejemplo, las escritoras que *nacieron* en aquel convulso vaivén histórico, político y cultural: las nacidas a partir de los años 20, 30 y en décadas posteriores. Estas autoras vivieron la guerra en su niñez y desarrollaron sus obras bajo otros condicionantes vitales y experimentaron otra evolución de la escritura durante la posguerra.

El miedo y la censura fueron factores determinantes para perseguir la realización y el desarrollo de ser escritora reconocida, aunque esto no exime que, durante la dictadura, no se dieran algunas autoras comprometidas que subvertían el discurso impuesto, que pudieron saltar y sortear la censura o que escribieron desde un entorno más privado. Por otro lado, también hubo escritoras que se exiliaron durante décadas posteriores, en su juventud, y pudieron continuar con la carrera académica en otros países, sobre todo en los EE.UU. Sin embargo, en la última etapa del franquismo coincidiendo con el aperturismo, la posterior Transición y la llegada de la democracia favorecieron la aparición de voces femeninas contestatarias, la reanudación de la pluma femenina que reivindicaba con fuerza su yo autoral y los problemas sociales. Entonces, las autoras conformaron una nueva experiencia testimonial femenina. Asimismo, estos condicionantes favorecieron el regreso de algunas exiliadas que pudieron escribir en una España diferente, aunque irreconocible en comparación con la que dejaron antes de marcharse. Estas perspectivas se hacen imprescindibles y también se presentan como necesarias de rescate y de estudio exhaustivo para completar otras décadas del horizonte histórico, cultural y literario español del siglo XX.

Escritoras como Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Julia Uceda, Concha Alós o Elena Quiroga son muestras de la evidente riqueza literaria de autoras que nacen en los años veinte y que formaron parte de la Generación del 50. El cantar de Aurora de Albornoz está entre las voces de la poesía comprometida de otras escritoras de esta generación, grupo al cual le falta atención y estudio crítico, sobre todo desde un punto de vista femenino. No obstante, Albornoz se sitúa en un lugar colindante de esta como se justificará a lo largo de este ensayo. Igualmente, la sobrepasa y se podría decir que su obra recoge el trauma de la guerra, el compromiso social de la Generación del 50, la voz de los exiliados y exiliadas, de las retornadas y el resurgir de las voces posteriores de finales del franquismo y de comienzos de la democracia. Asimismo, la voz poética de Albornoz está repleta de tradiciones literarias y no se podría encasillar en una sola como se mencionó anteriormente. Es, además, mezcla de muchas corrientes e incluso de las formas: como su manera de conjugar el verso y la prosa.

La heterogeneidad y la pertenencia a grupos minoritarios y silenciados dentro del contexto político del desarrollo de su creación literaria y su condición de exiliada y de retornada tampoco la han terminado de situar en ninguna historiografía literaria. Ha sido injustamente apartada del panorama cultural y literario español. Por otro lado, Albornoz también fue crítica literaria y eso minimizó su huella en la creación poética. Igualmente, despistaba sus constantes idas y vueltas a España y estancias en otros lugares. Todos estos factores han perjudicado a la falta de conocimiento y estudio de su figura e incluso a la falta de inclusión de la misma en alguna antología. Albornoz es una escritora a la que no se le ha prestado atención y el reconocimiento que merece, a excepción de Begoña Cambor Pandiella que le ha dedicado gran parte de su trayectoria de investigación y de aquellos investigadores e investigadoras que dedicaron tiempo y espacio a la autora en las jornadas celebradas sobre Aurora de Albornoz en Luarca en 2005 y posteriormente recogidas sus actas en el volumen *Palabras reunidas para Aurora de Albornoz* (2007). No se puede pasar por alto otra minoría de estudios que se han adentrado en el análisis de algunos aspectos de su obra. Es por ello, que este ensayo pretende sumarse a los estudios que valoran su palabra estética y contribuye a situarla en el lugar que merece y, por tanto, a rellenar huecos imprescindibles en los estudios literarios de la poesía española en femenino.

Aunque Aurora de Albornoz publica su primera obra *Brazo de niebla* en 1957 en Puerto Rico, este ensayo pretende analizar la poesía del *aquí* de Aurora de Albornoz, es decir la escrita en España en la última etapa del franquismo, transición y comienzo de la democracia. En particular, se va a prestar principal atención a su poemario *Palabras reunidas* (1966-1977) publicado en 1983 y a su prosa poética: *Canciones de Guiomar* publicado el mismo año de la muerte de la autora, 1990. En el primer poemario, la autora escindida entre el aquí y el allá experimenta un presente nuevo y cercano que quizás había mitificado en la distancia, sin embargo, este aún vive ensombrecido por los avatares históricos y sangrientos del pasado. Por tanto, su verso es testimonio de signo colectivo, denuncia social de la España franquista y del trauma civil que devastó a la población española del pasado. La nueva realidad que experimenta en España a finales de la década de los 60, le hace recurrir a la memoria del paraíso perdido de la infancia para la construcción de su identidad que deambula entre espacios y tiempos. Es por ello por lo que su voz se bifurca entre tiempos y recurre a las escenas poetizadas de una niña desde el presente adulto. Por tanto, su voz se pluraliza y recompone su identidad a partir de la memoria personal. Presenta una recapitulación vital, una reescritura del “yo” y por tanto una poesía “autobiográfica”.

La obra de Aurora de Albornoz a partir de su retorno en 1968 muestra el testimonio social y existencial de una retornada, su hibridez y la reconstrucción del recuerdo confrontado con el presente y el realismo crítico desde un yo plural en una etapa convulsa de movimientos desde el final de la dictadura hasta la primera década de la democracia. No se puede pasar por alto el magisterio y el eco de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, los cuales se fusionan entre su voz. En segundo lugar, haciendo guiño a Machado, se contempla su obra *Canciones de Guiomar* como diálogo consigo misma, desde un yo autorreflexivo y desde la reafirmación de su yo como autora mujer y sujeto buscador de palabras propias. Así lo hace desde la reencarnación en Guiomar, objeto de la poesía de Machado y la que en esta obra es protagonista de su historia.

**La vida entre el aquí y el allá<sup>1</sup>: poeta “nacida en Luarca, ciudad de Puerto Rico”<sup>2</sup>**

Entre estos dos lugares, se situaba la propia autora, haciendo guiño de su ciudad natal en Asturias y su juventud en San Juan de Puerto Rico, una etapa determinante para el desarrollo de su trayectoria como escritora y académica. Nacida en enero de 1926, pasó toda su niñez y adolescencia en Luarca (Asturias) hasta los 18 años. Inevitablemente, vivió la guerra con apenas diez años. Las imágenes de este suceso quedaron en su retina para siempre y determinaron la escritura de toda su obra. Era descendiente de una familia conocida a nivel literario y político, pues era sobrina nieta de Álvaro de Albornoz, ministro de Justicia de la II República española hasta la Guerra Civil y presidente del gobierno republicano en el exilio en París y México. Asimismo, era sobrina de Severo Ochoa de Albornoz, premio Nobel de Medicina.

Como muchas familias después del desenlace de la Guerra Civil, Albornoz y su familia se exilian en San Juan de Puerto Rico en 1944 por tener previa descendencia allí y porque su familia huía de la situación de miseria de España con el deseo de poder prosperar económicamente allí. Aurora de Albornoz tenía 18 años. Su juventud la pasó en la isla, allí cursó estudios universitarios de grado y maestría bajo la guía y tutoría de Juan Ramón Jiménez que residía exiliado allí por aquel entonces. Pedro Salinas fue también parte del aprendizaje de Albornoz. Durante los estudios universitarios, conoció a Jorge Enjuto Bernal, un andaluz de familia republicana exiliada. En 1950, Albornoz se casó con él en Puerto Rico.

Durante todos esos años, la vida de Albornoz estuvo marcada por el viaje constante. Pasó una temporada de tres años en Kansas (EE.UU.) donde destinaron a su marido. En 1953, volvieron a Puerto Rico, Albornoz impartió clases de español en su facultad y también asistió al seminario de Modernismo de Juan Ramón Jiménez. Como señala Camblor Pandiella, fue el poeta quién seleccionó algunos de los fragmentos para el primer poemario de la autora: *Brazo de niebla* y la recomendó para una beca de estudios

---

<sup>1</sup> Para hacer un recorrido por los trazos vitales de Aurora de Albornoz, me he basado en la reciente introducción biográfica que realiza Begoña Camblor Pandiella en la edición de su *Poesía completa: Un trozo menudo de tiempo*, Madrid, Ediciones Torremozas, 2021.

<sup>2</sup> Begoña Camblor menciona en la introducción de la poesía completa de Albornoz, que la autora bromeaba con esta frase con sus amigos que la situaba entre dos patrias. *Ibid.*, pp. 15-16.

especializados en Francia. En 1955, Albornoz y Enjuto se marcharon a París, mientras la autora recibía clases de literatura en La Sorbona impartidas por Marcel Bataillon. En la capital francesa, la autora reforzó el contacto con el exilio español representado por José Bergamín, María Teresa León y Rafael Alberti. Asimismo, Albornoz se introdujo en la crítica literaria con participaciones en tertulias y conversaciones poéticas sobre poesía social<sup>3</sup>.

En 1957, el matrimonio volvió a Puerto Rico y Albornoz se reincorporó al trabajo en la Universidad de Río Piedras donde coincide con Ricardo Gullón. Colaboró con el Partido Independentista y se involucró especialmente en los actos de defensa de la lengua española. Dirigió la sección literaria del Ateneo de Puerto Rico y colaboró en la preparación de la “Sala Zenobia-Juan Ramón”. Obtuvo su maestría con una tesina sobre Antonio Machado y el paisaje, figura que fue central en sus estudios de literatura y escritura junto a la figura de Juan Ramón Jiménez y otros poetas del exilio. En 1963, el matrimonio volvió a Madrid mientras Albornoz hacía estudios de doctorado en la Universidad de Salamanca con Rafael Lapesa. En 1965, fundó la tertulia literaria madrileña “Plaza mayor” junto a José Gerardo Manrique de Lara, Angelina Gatell y José Hierro. Con este último, entablará una amistad especial de muchas actividades conjuntas, correspondencia e interés crítico entre ambos.

En 1966, Aurora de Albornoz se doctoró en Salamanca con una tesis sobre la presencia de Miguel de Unamuno en la obra de Antonio Machado. En 1967, regresó a Puerto Rico como profesora de la Universidad de Puerto Rico. Allí desempeñó la dirección de actividades culturales y creó la revista *Puerto*. Además, colaboró en programas culturales universitarios para la televisión puertorriqueña. En cuanto a la política, se involucró en la liberación de presos nacionalistas. En 1968, el matrimonio se vuelve definitivamente a Madrid. Al poco tiempo de su vuelta, se divorciaron. Aurora de Albornoz colaboró con un curso de Lapesa en la RAE y también fue contratada como profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Nueva York en España en 1970 y, posteriormente, en la Universidad Autónoma de Madrid en 1981. Además de escribir poesía y prosa poética en once obras, fue entonces cuando su carrera académica la situó en un lugar

---

<sup>3</sup> “Introducción” de Begoña CAMBLOR, *ibid.*, p. 10.

destacado como crítica literaria. Realizó notables trabajos sobre sus escritores de referencia: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Miguel de Unamuno y José Hierro. También se vinculó con la producción creativa de América Latina como: Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, César Vallejo y José Martí. Y como se viene enfatizando, por su situación de desplazada, prestó especial interés en la obra de otros exiliados como José Bergamín, Rafael Alberti, León Felipe y Juan Rejano. Ella misma fue antesala de otros escritores emergentes y apoyo para Claudio Rodríguez, José María Ripoll, Fanny Rubio, Dionisio Cañas y el cubano José Olivio Jiménez. El vaivén de actividades académicas la llevó también a estadias por Estados Unidos y México. Aurora de Albornoz murió joven por una hemorragia cerebral, a los 64 años, en 1990, mientras residía en su destino definitivo.

Es importante resaltar, como apunta Begoña Cambor, que el regreso de la escritora a España tenía el objetivo de luchar contra la dictadura como la autora manifestó en sus notas personales<sup>4</sup>. Este dato es importante para el análisis de su producción creativa en España, ya que la palabra va unida a la experiencia y, en Albornoz especialmente, va ligada a su autobiografía y memoria. De la misma manera, como señala Cambor, después de la muerte del dictador, Albornoz colaboró con el Partido Comunista y se implicó en campañas para la liberación de presos políticos, repartos de propaganda y diferentes actos culturales en España y en el extranjero, resaltando la voz de sus poetas más admirados<sup>5</sup>. Es pertinente recordar que realzar la voz de estos poetas era también una forma de lucha que reivindicaba el reconocimiento de los exiliados republicanos silenciados durante el franquismo.

### **Poesía-autobiografía: la memoria como hilo conductor**

De acuerdo con George Steiner en *El Castillo de Barba Azul*, las imágenes del pasado impresas en nuestra sensibilidad y unidas a los valores humanistas, hacen que sean la mejor herramienta para reflejar la realidad sociopolítica y cultural de una época. Por tanto, los y las intelectuales pueden proveer respuestas de algunas cuestiones de un contexto

---

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 14.

determinado unido al mensaje de su palabra y en relación con su propia experiencia. En particular, en el presente trabajo, la poesía y, por tanto, palabra y voz de Aurora de Albornoz, daría testimonio de su pensamiento y experiencia en la última etapa del franquismo y del comienzo de la democracia que es la que aquí concierne. Además, la palabra de Albornoz estuvo ligada a las experiencias íntimas que le permitían realizar recorrido existencial a partir de su memoria y así determinar su identidad. Es por ello por lo que se plantea la poesía como otra forma de testimonio ya que la poeta sitúa su propia experiencia en el límite de lo inexpresable a través de la belleza de la palabra. Así, también lo señalaba Ricardo Forster: “El poeta, su luz de cenizas, se acerca para dejar su testimonio”<sup>6</sup> o Giorgio Agamben: “el testimonio lo que puede, si acaso, [es] fundar la posibilidad del poema”<sup>7</sup>. La palabra es algo más que lo mero escrito: suele ir unida a la experiencia personal e interior; y la lírica, caracterizada por la expresión subjetiva e íntima, “no es otra cosa que música dolorida, música traspasada por la experiencia humana del dolor –el dolor de sentir, el dolor de pensar”<sup>8</sup> como señala Antonio Colinas. La palabra poética *revela*, y lo sensorial es la base de esta experiencia.

No se puede pasar por alto que la crítica feminista ha destacado también la importancia de las escrituras centradas en el “yo” femenino ya que la mujer ha estado coartada a nivel social y patriarcal tradicionalmente para su representación y autoafirmación. Este tipo de escritura del “yo” permite subvertir la abnegación y la subordinación de la mujer al discurso patriarcal. La escritura del “yo” se presenta como búsqueda del espacio propio y como conversión de estas en sujetos de enunciación. Por tanto, la autobiografía, las memorias, los diarios, las cartas y la poesía les permiten ser sujeto de la escritura. Incluso, la poesía sería el género más transgresor dentro de los mismos, ya que también aparta a la mujer como objeto y la hace dueña de su palabra. Esto no excluye de considerar la poesía como otra forma de enunciación autobiográfica a partir de un “yo” que enuncia y cuenta la experiencia de lo vivido y de lo que vive en un entorno determinado.

---

<sup>6</sup> Ricardo FORSTER, *Crítica y sospecha: Los claroscuros de la cultura moderna*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 223.

<sup>7</sup> Giorgio AGAMBEN, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Ed. Pre-Textos, 2005, p. 36.

<sup>8</sup> Antonio COLINAS, *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 32.

Por ello, se parte de la premisa de la poesía autobiográfica en la obra de Albornoz como recorrido de la experiencia y testimonio del pasado como construcción del ser y de identidad. Más allá de la polémica que la poesía autobiográfica pueda suscitar, se considera la teoría de James Olney como relación entre el sujeto y la escritura. James Olney distingue el “Bios” (texto-historia), el “Auto” (texto-sujeto) y el “Graphé” (texto-sujeto-lenguaje). El “Bios” se refleja en el tiempo de vida, no es un tiempo fijo o finito sino como un proceso que se construye hacia el presente: el ser presente se hace en base a una imagen creativa de los recuerdos y la realidad presente. Tanto la realidad como los recuerdos se influyen entre sí en el proceso de construcción del sujeto presente. Según James Olney, el sujeto se construye a sí mismo, hace una reconstrucción de su vida y su experiencia en una época histórica. Por tanto, se relaciona con el proceso de memoria, ya que esta recupera los estados del ser como función de la conciencia presente; es decir se recupera lo que fuimos desde lo que somos<sup>9</sup>. En la poesía como autobiografía, Albornoz realiza su “bios” a partir de la recapitulación del recuerdo.

El mismo mecanismo de la memoria tiene que ver con la configuración constante de la identidad: recordar la existencia del individuo y la relación de este con el tiempo. Así, se determina el significado que las experiencias del pasado adquieren sobre el sujeto y se actualizan en nuestro presente, sin las cuales no podemos proyectarnos al futuro. Sin embargo, en el mecanismo de Albornoz hacia el balance de la memoria para reconstruir la identidad, habría que tener en cuenta que Josefina Cuesta apuntaba que entre el hecho sucedido y el recuerdo se producen una serie de cambios, efecto del tiempo y del interés del sujeto, incluso del propio presente y la atención al recuerdo puede ser ocasionado muchas veces por un estímulo, pues la memoria almacena un inventario de sentidos y emociones<sup>10</sup>. Por tanto, recordar también es resignificar.

Al considerar la poesía autobiográfica como análisis, es fundamental detenerse en el pacto autobiográfico de Lejeune que remite a un contrato establecido entre el autor y el

---

<sup>9</sup> James OLNEY, *Metaphors of self: The meaning of autobiography*, Princeton University Press, 1972, p. 90.

<sup>10</sup> Josefina CUESTA, *La odisea de la memoria: historia de la memoria en España, Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, pp. 118-120.



lector, donde se establece una relación de identidad entre el nombre (autor-narrador-personaje) y el autor del texto, por lo que se crea un acuerdo de afirmación a los lectores sobre la veracidad de lo que les va a contar y vivido desde la experiencia personal. Sin embargo, Paul de Man<sup>11</sup> establece que la autobiografía es una máscara de lo que no es vida sino forma y sentido del mundo que solo es accesible a través del entendimiento. Después de estos argumentos y aportaciones teóricas dispares, en el presente ensayo, se consideraría la autobiografía como creación del yo desde un punto de vista realista y, por tanto, se matizaría la atribución total de autobiografía como ficción. Además, el pacto autobiográfico ya lo advertía Rubén Darío en el prólogo de *Canto errante* e igualmente, Juan Ramón Jiménez construía la intimidad en la poética simbolista, donde el estado del alma está en diálogo con la realidad que le rodea. La intimidad de Juan Ramón Jiménez se presenta a modo de diálogo, con aspiración autobiográfica que se completa con el proceso de lectura<sup>12</sup>.

En la poesía de Aurora de Albornoz, el balance de la vida entre el pasado del ayer y del hoy como recapitulación es constante. Adicionalmente, Elena Díaz asocia también la intimidad de las escrituras del yo a las experiencias vividas de sufrimiento emocional como refugio de rehabilitación y reconstrucción personal de la identidad. En este caso, parte de la poesía de Albornoz podría servir también como amparo de un recuerdo negativo como el de la huella de la Guerra civil en su infancia o la dislocación en su identidad híbrida. Este aspecto tendría relación también con lo apuntado por Josefina Cuesta: el proceso de reconstrucción y recuerdo a partir de un estímulo que la autora busca entender como la infancia perdida, la confluencia de lugares y la necesidad de definir su identidad.

---

<sup>11</sup> Paul de MAN, “La autobiografía como desfiguración”, *Anthropos*, vol. 29, 1991, pp. 113-118.

<sup>12</sup> Asimismo, hay otros ejemplos, como Gil de Biedma, poeta de la Generación del 50 que afirma que su poesía es “el paso del tiempo y yo”, el tiempo era necesario para explicar su identidad y afirmaba: “quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema”, Federico CAMPBELL, “Jaime Gil de Biedma o el paso del tiempo”, en *Infame turba*, Barcelona, Lumen, pp. 243-258, o como ejemplo reciente y ganadora del premio Nobel en 2020, la poeta americana Louise Glück que afirma que su poesía es autobiográfica y habla desde su experiencia humana, aunque despejada de cronología y anécdota. Raquel SAN MARTÍN, “Louise Glück: una poesía autobiográfica que busca hablar de la experiencia humana”, en “Cultura” de Infobae.com, [<https://www.infobae.com/cultura/2020/10/08/louise-gluck-una-poesia-autobiografica-que-busca-hablar-de-la-experiencia-humana/>].

### El “yo” múltiple que observa, recuerda y fluye entre voces y entre lugares

Desde los primeros textos de su primer poemario, Albornoz combina algunos rasgos modernistas y de la lírica tradicional. Hacia la década de los 60, complejiza la temática que luego será recurrente en toda su poesía: la niñez como espacio de inocencia y felicidad en contraposición de la adultez y de la nostalgia. Por tanto, en *Palabras reunidas (1967-1977)* se refleja un “yo” de diferentes tiempos y espacios, una multiplicidad de voces, a veces en diálogo. El interés social también reside en la denuncia de la generación española infantil hundida y golpeada por la Guerra Civil, esto también se retrata en imágenes de una niña desde el punto de vista de la memoria de la poeta adulta. Así ofrece un testimonio colectivo y de identificación personal. También menciona los conflictos internacionales y la miseria civil. Posteriormente, en *Canciones de Guiomar*<sup>13</sup>, se reflexiona sobre un “yo” propio con perspectiva feminista, dueña y creadora de su propia historia. A todo esto, no le falta la impronta explícita e implícita de sus referentes, sobre todo el eco de *Soledades* de Antonio Machado y la simbología neopopularista de Juan Ramón Jiménez.

No resulta por ello extraño que, *Palabras reunidas* comience con una nota en prosa que dice: “Pero si yo no estoy aquí con mis cinco sentidos, ni el mar ni el viento son viento ni mar; no están gozando viento y mar si no los veo, si no los digo...”<sup>14</sup>. En esta anotación inicial, Albornoz no indica la fuente, pero lo revelará el final del poemario con otra cita que dice: “...no están gozando viento y mar si no los veo, si no los digo y lo escribo que lo están”<sup>15</sup>. En esta, Albornoz señala que es un fragmento de *Espacio* de Juan Ramón Jiménez: este juego con las citas del poeta como apertura y cierre del poemario es clave para la temática de la obra.

En primer lugar, la cita inicial se refiere al estar en plena conciencia y a todos los niveles sensoriales para poder decir lo que ve, ya que la ausencia de algún sentido no le dejaría percibirlo con claridad y por tanto no escribirlo y hacerlo “permanente”. En la nota final que revela que fue tomada de *Espacio*, le sigue el siguiente verso en la versión original de Juan Ramón Jiménez: “Nada es la realidad sin el Destino de una conciencia que la realiza”. Para el poeta andaluz, la conciencia/dios no podía dissociarse de la

<sup>13</sup> A. de ALBORNOZ, *Poesía completa: Un trozo menudo de tiempo*, Madrid, Ediciones Torreozas, 2021.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 239.

naturaleza para su metafísica poética. Para sentir la naturaleza necesitaba vivir y así recrear el entorno que le rodeaba en su escritura y reflexionar sobre su temporalidad en el universo. Para Albornoz, la carga sensorial la lleva a la recreación de su memoria y, por tanto, de su temporalidad e identidad. Prosigue en el prólogo con poesía visual con versos escalonados que juegan con el espacio: “Y todo estaba dicho desde siempre./ Y se llenaba de cansancio eterna-/ mente/ todo./ Mejor/ es/ no/ decirlas”<sup>16</sup>. Sin embargo, “En el instante hundido del presueño./ En el segundo largo que extiende su ala negra”<sup>17</sup>, “telas llenas de sangre, papeles desteñidos que fueron nombres”, “juguetes/ que brotan/ del fondo”<sup>18</sup> y “grillos/chillantes/ de la última/ vena,”<sup>19</sup> saltan. En estos versos, Albornoz indica que, aunque la conciencia se oponga al recuerdo, es en el subconsciente donde residen los elementos que la estimulan para decirlos, donde brota la necesidad de recapitularlos.

El poemario se divide en cuatro partes: “Regresos”, “Elegías con esperanza”, “Crónicas y espejos y Situaciones”. “Regresos” comienza con una cita de “Le bateau ivre” de Rimbaud y “The world of the Pooh” de A. A. Milne. En ambas citas, se destaca la infancia como añoranza, inocencia y trasfondo del ser. En la cita de Rimbaud, el poeta volvería “a un niño triste y en cuclillas que suelta un barco delicado como una mariposa para poder volver a su mar”<sup>20</sup>. A. A. Milne resalta que, en “cualquier lugar siempre habría un niño jugando con su oso”<sup>21</sup>. Ambas citas sirven para resaltar la importancia de la infancia para la poeta, pues Albornoz, al igual que Proust, parece buscar el tiempo perdido de la infancia a través de los recuerdos.

La poeta en su poema inicial “La noche” reflexiona sobre las limitaciones de la memoria ya que esta no puede devolver el instante tal cual fue, incluso duda del relato de sus recuerdos:

Era  
una esquina

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 186.

<sup>17</sup> *Id.*

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> A. de ALBORNOZ, *Un trozo menudo de tiempo: Poesía completa, 1955-2006*, op. cit., p. 189. Traducción mía de la cita original en francés.

<sup>21</sup> *Id.* Traducción mía de la cita original en inglés.

–¿dónde?–  
de la noche,  
o era el fondo de un vaso  
o el fondo del color de una mirada<sup>22</sup>.

El proceso de recordar no es lineal o cronológico y, aunque la poeta establezca la necesidad de indagar en lo autobiográfico y por tanto de establecer el pacto autobiográfico, señala las acotaciones de la memoria.

En “Tres poemas desde aquí”, la poeta recuerda Madrid diez años antes, en un “verano madrileño/ que dura todavía”<sup>23</sup>. Albornoz extiende el tiempo hasta el presente como mecanismo del recuerdo generado a partir de un estímulo: “El viento de Madrid/ es hoy seco y caliente”<sup>24</sup>. El tiempo de entonces dura todavía, por lo que ambos tiempos se fusionan. Igualmente ocurre con el espacio, Albornoz parece estar en el mismo lugar del recuerdo: “Yo aquí” “pero las cosas comienzan a no verme.” “Ya las he muerto un poco”<sup>25</sup>. El pasado ha difuminado la claridad del recuerdo, sin embargo, es parte del paisaje interior de la poeta: “Viven intensamente con mi vida./ Los recogí./ Los guardo”<sup>26</sup>. La voz poética se preocupa que “Mañana” “antes de mi muerte –final”, las plazas, las calles, las esquinas y las estrellas del cielo la “desconocerán” del todo. Se preocupa por la disolución del recuerdo de las cosas que fueron suyas, pero también el hecho de haber vivido alejada de las mismas, le hace perderlas. Además,

–los rostros–  
buscarán en el mío  
–acaso–  
una huella lejana  
de lo que ya no es<sup>27</sup>.

La propia poeta al estar lejos por un tiempo ha cambiado: el pasado de cómo era reside en “una huella lejana”<sup>28</sup>. Esta huella es su infancia en España. Recordar la niñez desde un punto de vista adulto supone una reflexión temporal problemática que genera una

<sup>22</sup> A. de ALBORNOZ, *Un trozo menudo de tiempo: Poesía completa, 1955-2006, op. cit.*, p. 191.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> *Id.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>28</sup> *Id.*

multiplicidad del sujeto que también difieren: el “yo” del pasado, el “yo” del presente y el “yo” del “mañana”: el “yo” de la vejez. Lo que se mantiene permanente en el lugar como las calles, plazas o esquinas ya no la conocerán, porque el paso del tiempo ha disuelto la esencia inicial de lo que el “yo” era en el pasado. Lo permanente en contraposición a la temporalidad resuena al “Viaje definitivo” de Juan Ramón Jiménez: “Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando”<sup>29</sup>. Asimismo, el desdoblamiento del sujeto también reside en hacer exterior lo interior, lo que se escenifica en dos sujetos textuales (o tres –con el “yo” del mañana–) y, por tanto, la autora crea un autorretrato lírico escindido. El pacto autobiográfico se mantiene ya que la narradora y la protagonista es un mismo sujeto y su autorretrato se crea en base a la experiencia íntima<sup>30</sup>.

El poema “Tres poemas desde aquí” está dividido en tres partes numeradas. En la segunda parte, la poeta reflexiona sobre el instante del aquí:

en este crepúsculo,  
suenan las once  
de la noche  
de una tarde cualquiera.  
Pero  
no es  
una tarde cualquiera.  
Es hoy<sup>31</sup>.

De nuevo, la poeta especula sobre la permanencia de la temporalidad que no puede mantenerse ya que el paso del tiempo genera alteración. En la tercera parte del poema, recurre de nuevo al

Aquí  
un momento,  
he vivido ese instante.  
Un momento,

<sup>29</sup> Juan Ramón JIMÉNEZ, “Corazón en el viento”, *Poemas agrestes (1910-1911)*, en *Poesía escogida II*, F. Silvera (ed.), Madrid, Visor Libros, 2011, p. 21.

<sup>30</sup> Esto conlleva a la metafísica del exilio de Juan Ramón Jiménez en el que el poeta refleja un espacio duplicado lo que implica que el poeta escindido recorra simultáneamente dos paisajes: el del presente y el del pasado como se refleja en *Romances de Coral Gables* (1948), el poema “Espacio”, o también lo reflejado en el “mar tercero” de *Animal de fondo* (1949).

<sup>31</sup> A. de ALBORNOZ, *Un trozo menudo de tiempo: Poesía completa, 1955-2006*, op. cit., p. 194.

he soñado el instante  
que no sé si ha sido<sup>32</sup>.

El aquí y el ahora del presente le hace revivir el recuerdo que a la vez duda de que se haya dado en el sueño. Por tanto, contrapone la vivencia del sueño a la vivencia de la vigilia y se produce otro desdoblamiento del sujeto: el yo que sueña y el yo que vive en la duplicidad del tiempo y del espacio. La poeta concluye la tercera parte del poema con la indiferencia si es un recuerdo vivido o soñado, porque para ella es un instante “mío/ para siempre”<sup>33</sup>. El recuerdo se percibe como sentimiento melancólico del sujeto que funde lugares, tiempos y paisajes, sueño y vida. La experiencia vivida se evoca por la nostalgia y mediante la ensoñación, los límites desaparecen, así resulta un proceso de constante construcción y disolución.

La parte titulada “Regresos” también incluye un poema tripartito titulado “Caminos” que precede con una nota que le dedica a su muñeca de la infancia: Rosalina, objeto cotidiano de la niñez que la transporta al recuerdo. La poeta alude al camino de Antonio Machado como los diferentes lugares donde el poeta ha estado. Igualmente, este poema regresa a la infancia de Luarca y el recuerdo de la niñez de las experiencias vividas. Este poema incluye referencia de lugares reales que conforma el pacto autobiográfico. Juega con la composición visual y recorre fragmentos de canciones populares infantiles.

La segunda parte del poemario titulado “Elegías con esperanza (O: signos del día)” le precede una cita del prólogo de Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza*. En el prólogo completo del poemario de Darío, el poeta apela a ser “el poeta de la muchedumbre” y, por tanto, aplica tono político en la defensa de la hispanidad. Albornoz también era una defensora de la hispanidad y puente conector de España y Latinoamérica, pues ella misma se consideraba así, mezcla de lugares por su experiencia vital dividida entre España y Puerto Rico. En esta parte del poemario, ella adopta un tono de denuncia.

El primer poema titulado “Soledades” tiene fecha de 27 de septiembre de 1975 en Madrid, dos meses antes de la muerte del dictador. El poema abre con la cita de Jon Paredes Txiki, militante de ETA. El día de su fusilamiento, que se corresponde con la fecha del poema, escribió unos versos de un poema de Che Guevara: “Mañana cuando yo

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 196.

muera/ no me vengan a llorar/ Soy viento de Libertad.” Txiki fue uno de los últimos fusilamientos del gobierno franquista. El título del poema alude de nuevo a *Soledades* de Antonio Machado y por tanto al canto de ensimismamiento y angustia del sujeto. En este, Albornoz desea gritar al viento “las palabras que quedan sin decir” y “quiero –no puedo– contar”<sup>34</sup>. Esta condena suscitó numerosas protestas y clemencias incluso por dirigentes de otros países. El lamento contra las ejecuciones no cesaba, pero el gobierno franquista aprobó el fusilamiento de cinco de los once condenados a muerte. En esta parte del poemario, Albornoz denuncia el panorama social e internacional, a partir de la cita de Darío, el evento de denuncia de España y la cita de Txiki que adopta del Che Guevara.

El segundo poema titulado “Niños del mundo”<sup>35</sup> recupera el recuerdo de un niño de 1937 y lo extrapola a los niños del mundo que sufren por la misma causa. Albornoz concluye el poema con “ojos en My lai” que indica la matanza de civiles producida en este lugar por el ejército militar de Estados Unidos durante la guerra de Vietnam en marzo de 1968. Mataron a todos los habitantes del lugar. Albornoz les dedica este poema como denuncia de sus muertes, en especial a los seres inocentes y vulnerables. El tercer poema es una elegía a Pablo Neruda y para el pueblo chileno. En septiembre de 1973, fecha del poema, muere Pablo Neruda y su casa fue saqueada por orden de Augusto Pinochet. A este funeral asistieron muchos miembros del Partido Comunista perseguidos por el régimen que gritaban junto al canto de La Internacional. Después del funeral, muchos de estos ocuparon las listas de desaparecidos. Albornoz comienza el poema con las muertes de Tlatelolco y compara las atrocidades de diferentes masacres del mundo con “Por las calles derramadas/ arden palabras sin tiempo/ llenas de sangre de Pablo”, “Por las calles derramadas/ las palabras van ardiendo”<sup>36</sup>. Y yuxtapone todos los tiempos y lugares:

Todos los tiempos son tiempo  
 uno. Todos los lugares  
 uno. Tierramar al viento.  
 Todos los hombres, un nombre:  
 muerto.  
 Todos los hombres, un hombre  
 muerto<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 209.

La tercera parte del poemario titulada “Crónicas y espejos” va acompañada de una cita de Proust en francés: “El hombre es el ser que no puede salir de sí mismo, que solo conoce a los demás dentro de sí mismo, y diciendo lo contrario, miente”<sup>38</sup>. Esta cita contrapone la previa multiplicidad del yo de Aurora de Albornoz. Sin embargo, para la poeta el ser es también uno, pero se puede desdoblar en diferentes voces del pasado y presente que se confrontan entre sí. A modo de crónica, Albornoz dedica un poema a partir del último verso de Antonio Machado que indica en el título “Hallados en Colliure, en un desván del hotel Bougnol-Quintana”<sup>39</sup>. En este, la poeta rememora la huida “en hilera” que también remite al título de su poemario: *En busca de esos niños en hilera*. El recuerdo de los niños como luces y soles le remiten a la infancia. El sol se funde con la luz de los niños que eran los que espantaban la sombra del dolor de la guerra y de la huida, y así, las palabras rescatan el día azul y el sol de hoy que se extrapola con el de la infancia:

Lentamente crecían en hilera. Atesoraban luces. Los niños en hilera...

En la tarde se alzaban, portadoras de soles y de manos, en perdurable hilera movediza.

[...] El sol eran los soles y era uno para la tarde casi noche. Y el camino seguía hacia la casinonche. Y las sombras cercaban. Seguía hacia la noche.

Y otra vez -en hilera- era soles y manos y palabras y manos y soles y palabras y soles.

Aventando la sombra, las palabras rescatan estos días azules y este sol de la infancia<sup>40</sup>.

Otros poemas describen la crónica de un encuentro en Montrouge y se incluye una prosa poética titulada “Fabulación de una muerte apasionadamente vivida un día de marzo de 1976”<sup>41</sup>. Este apartado cierra con “Homenaje posible” dedicado a Juan Ramón Jiménez. Entre paréntesis, la poeta se sitúa en la primavera de Moguer, en 1976 y describe

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 211. Traducción mía del francés.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>40</sup> *Id.*

<sup>41</sup> A. de ALBORNOZ, *Un trozo menudo de tiempo: Poesía completa, 1955-2006*, op. cit., p. 224.



el paisaje del “rincón aquel, inundado de nubes de plata, de nubes como pájaros”<sup>42</sup>. Cita un fragmento de *Espacio*; “–pájaros igual que flores, flores, soles y lunas, soles–”<sup>43</sup> mientras busca “la palabra” y remite al prólogo inicial del poemario “Y todo estaba dicho”. Este verso suyo lo vuelve a intercalar con un fragmento de *Espacio*: “...soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección, como dioses...”<sup>44</sup>. La poeta desvela la metafísica poética desarrollada por Juan Ramón Jiménez en *Espacio* la cual acoge e intercala con sus versos, por eso reitera “Y todo estaba dicho”<sup>45</sup>. Concretamente, en esa parte del poema original de *Espacio*, Juan Ramón Jiménez se compara con los dioses, ya que el poeta: “tiene la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir”<sup>46</sup>. El poeta en sí, es experiencia, recuerdo, olvido, presentimiento, sombra y luz. Todo confluye en él: “Lucha entre este saber y este ignorar es vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección, como dioses”<sup>47</sup>. El poeta desarrolla un diálogo sentimental entre el mundo objetivo y la conciencia subjetiva y así eterniza por medio de la palabra, una palabra como pureza y totalidad. Así el poeta es un todo, fusión de creador y obra.

Para Albornoz, la poesía tiene el fin de buscar las palabras que recorran su memoria y hacer de su obra su autobiografía, indagación íntima de materia consciente e inconsciente. Presenta elementos biográficos que se reviven en el poema en sucesión, como relato de imágenes yuxtapuestas de presente y pasado a partir de un sujeto que también es otro, pero que ambos son protagonistas de la realidad poética. El cuarto y último apartado titulado: “Situaciones” está dividido en seis poemas numerados :

Con el alma madura,  
dolida, [...]  
Quise  
quiero  
queremos  
hallar

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>43</sup> *Id.*

<sup>44</sup> *Id.*

<sup>45</sup> *Id.*

<sup>46</sup> J. R. JIMÉNEZ, *Obra poética*, Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba (ed.), Madrid, Espasa, 2005. *Espacio*, A. del Olmo Iturriarte (ed.) y *Tiempo*, M. Juliá (ed), aparecen en el tomo II, vol. IV, p. 1269.

<sup>47</sup> *Id.*

reconocerme  
–erte<sup>48</sup>.

Desde el presente adulto, la autora quiere reconocerse y establecer un vínculo con ella misma frente al paso del tiempo y la felicidad distanciada de la infancia.

Hay una presencia importante del mar en el poemario que puede ser elemento-vehículo que conecta lugares y espacios del hoy y del ayer, pues tanto San Juan de Puerto y Luarda tienen mar. Las “olas caminos/ enrollan/ desenrollan/ devuelven el ayer”<sup>49</sup>, la ola presenta el movimiento que envuelve al tiempo pasado y lo arrastra al presente: “revuelven/ y devuelven/ infancia nunca sida”, “Es en hoy y en ahora de estas olas”, “Envuelven,/ desenvuelven/ resuelven/ baten/ funden/ aquel cuerpo pequeño”<sup>50</sup>, “enrollan ayer/ de ayer o sueño”<sup>51</sup>. Y fusiona con un fragmento en prosa poética: “La primera vez que estos –los de todos los días– sintieron esas cosas, todo, hasta la ráfaga de viento, había sido ya”<sup>52</sup>. Aquí, la memoria es la que crea la recapitulación del pasado desde el presente y, por tanto, la estructuración vital. El pasado se convierte en presente eterno y el recuerdo feliz de la infancia enfrenta al paso del tiempo. Escribir desde la confluencia de lugares y tiempos, así como presentar un sujeto escindido en base a los mismos, le supone conocerse a sí misma. La fundición de presente y pasado conlleva a la escritura a convertirse en un modo de reescritura: el poema pasa a ser lo “recreado” y la memoria de lo vivido se transforma en la recuperación del pasado.

### **En busca de una palabra propia: Guiomar apócrifa**

Como último apartado de este trabajo, merece dedicarle un breve comentario al poemario *Canciones de Guiomar* (1990). En este poemario se retoma la necesidad de la autora de creación de un personaje para autoconocerse y expresar su propia palabra. Ya desde el título del poemario, Albornoz da voz y palabra a Guiomar, objeto de la poesía machadiana. Como el personaje apócrifo de Antonio Machado: Abel Martín, la autora

<sup>48</sup> A. de ALBORNOZ, *Un trozo menudo de tiempo: Poesía completa, 1955-2006, op. cit.*, p. 232.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>50</sup> *Id.*

<sup>51</sup> A. de ALBORNOZ, *Un trozo menudo de tiempo: Poesía completa, 1955-2006, op. cit.*, p. 236.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 237.

cuenta en la nota previa del poemario que ha encontrado un manuscrito de Guiomar en un cuaderno en la “Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez” de la Universidad de Puerto Rico:

Una persona digna de toda mi confianza me aseguró que fue la propia “Guiomar” – quiero decir: la escritora que inspiró la figura de “Guiomar”– quien envió personalmente el cuaderno a Zenobia Camprubí, rogándole que no se publicase hasta pasados algunos años. Ello no significa, desde luego, que la remitente sea la autora de los textos, aunque una primera sospecha surja de inmediato: ¿no será autora y remitente una misma persona<sup>53</sup>?

Albornoz crea una primera sospecha sobre Zenobia Camprubí como autora de las canciones, sin embargo, deshace la hipótesis al explicar que estas canciones no tienen nada en común con la inspiradora “Guiomar” que firmó con su verdadero nombre. Albornoz se pregunta si quizás, el objetivo de Guiomar, siguiendo la lección del Maestro Machado, era crear nuevos poetas, autores de nuevos poemas. Y concluye que, a pesar de diferentes divagaciones, Guiomar-autora dispuso textos y notas sueltas que no tienen que ver con canciones y “que, obviamente, es una respuesta al machadiano *Canciones a Guiomar*”<sup>54</sup>. Así, las propias palabras de Machado son el punto de inicio del diálogo.

Asimismo, Albornoz señala que estas “canciones” no se definen como tal en nuestro tiempo y parecen pertenecer a otra tradición literaria. Sin embargo, Albornoz no quiere ser crítica del texto sino mera presentadora de este. La manipulación de la autoría remite al juego cervantino de autores en *El Quijote*. Además, Albornoz conocía que la identidad de la propia Guiomar fue la poeta y dramaturga Pilar de Valderrama, ya que así se había hecho público en un libro de memorias *Sí, soy Guiomar*, publicado póstumamente en 1981 donde se desvela la relación con Antonio Machado desde 1928 a 1936. Valderrama formó parte del ambiente cultural del Lyceum, por lo que compartía amistad y tertulia con Zenobia Camprubí. Es por ello que Albornoz no es ajena a los datos que proporciona creando ocultaciones y revelaciones en su discurso.

La obra es un conjunto de poemas en prosa sobre la experiencia erótica y el sentimiento amoroso, y a la vez, una propia experimentación poética para Albornoz. En esta obra, Albornoz se une a nuevas voces poéticas que surgen a finales de los 80 y 90 en España y

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 244.

plantean una nueva concepción sobre la mujer transgresora del rol tradicional previamente impuesto. No es explícita como la poesía de Ana Rosetti, pero juega con el mecanismo de formas tradicionales desde un sujeto transformado, dueña de su palabra y de su propio deseo de sentir el amor, a la vez que contesta y dialoga con los poemas de Machado dedicados a la Guiomar, transgrede la función de objeto e inspiración del personaje femenino.

La obra comienza con la afirmación: “Todo amor es fantasía” y, por tanto, recreación e invento. Define a Guiomar como “Fantasía-Guiomar que creaste, creí”<sup>55</sup> y la propia voz de Guiomar describe una escena erótica: “Solo mi figura [...] desciende hasta ti, entre tus brazos es ala o piel palpitante la figura, mi blanca figura que se derrama en chorro multicolor”<sup>56</sup>. En el fluir de conciencia de Guiomar, responde a Machado diciendo que fue: “una creación tuya que, en un instante, coincidió con la mujer que soy”<sup>57</sup>. Así, Guiomar comienza a cuestionar y a dar respuesta al poema de Antonio Machado: “ ‘La calle tiene un jardín...’ (¿jardín o balcón?)”<sup>58</sup> hasta hacerse dueña de su palabra: “Lo dice, repite y repite una voz, garganta, entrañas de mujer que dulcemente se desgranar en sílabas, dulces palabras de mujer que dicen, gustan y regustan que por siempre llevarás sabor a mí”<sup>59</sup>.

En su reflexión, Guiomar se imaginaba como otras amadas creadas por autores y así se lo confiesa a Machado, se imaginaba Laura o Beatrice, Dulcinea...y resalta lo que a ella le importa ahora: su hacer y “abrir ventanas”<sup>60</sup>. Le cuenta al poeta que nunca le había contado que la niña grande “–ya casi joven–” ensayaba para amada de artista “para mármol entre hojas secas” “para frase, verso, palabra, nombre por ti creado, creada y contemplada, querida para no olvidarme, olvidada para quererme, contemplada, creada y fija allí donde me pusiste: fija pero imaginando palabras”<sup>61</sup>.

Guiomar desanduvo el pasado hasta encontrarse: borrados, vividos, renacidos y así confiesa “corregí y aumenté y transformé el pasado irreparable apócrifo instante poblado

---

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 247.

<sup>56</sup> *Id.*

<sup>57</sup> A. de ALBORNOZ, *Un trozo menudo de tiempo: Poesía completa, 1955-2006, op. cit.*, p. 250.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 256.

de nosotros”<sup>62</sup>. Cuestiona el famoso verso machadiano: “se hace camino al andar”<sup>63</sup> y le afirma que atrás quedan “los pasos ofrecidos, los rechazados, los pasos de la mujer, de las muchas mujeres a las que nunca viste: que nunca se llamaron Guiomar”<sup>64</sup>. Asimismo, le discute la verdad y se detiene en la pequeña verdad del presente: “por nosotros creada, creída, convertida en ese minuto [...] ahora mimada entre tus manos, ahora entregada a mis manos, a estas manos, las mías, manos vivas de Guiomar, viva: milagrosamente salvada”<sup>65</sup>.

Guiomar se presenta como regresada de una isla sin el poeta y le pide que comiencen libres. Desde el presente, ella discute el verso de Rubén Darío: “¿No has de ser entonces, Mía hasta la muerte?”<sup>66</sup> de su poema “Mía” y ella lo hace “MíO, con esa O, desde esa O sin comienzo ni final”<sup>67</sup>, ahora desde la O de GuiOmar, ella desarregla, reconstruye y lo hace “MíO” hasta la muerte. Así, subvierte el poder masculino de posesión como prisión. Es ahora, ella el sujeto creador lo posee y lo crea: “Desde esta yo, que tú creaste, desde tu ausencia, tu ausencia me acompaña; estás en Guiomar, que ahora te hace”<sup>68</sup>. La obra acaba con el deseo de seguir siendo Guiomar sin creador y dueña de su propia palabra: “Fantasía-Guiomar” “que quiere seguir siendo aunque tú, su creador, dejaras de crearla.” “Fantasía que es, soy, se reinventa, me afirmo, me crece, soy buscando palabras Guiomar para decir, decirnos: alzarnos con imprecisa realidad, súbitamente cierta”<sup>69</sup>.

Albornoz recrea un diálogo imaginario con un tú en el proceso de la escritura del poema, es fluir de conciencia que le hace reflexionar sobre su propio proceso de creación. De nuevo, expone una realidad vivida en contraposición con una realidad creada y cuestionada por un personaje. Como apunta Leopoldo Sánchez Torres, parece de nuevo entender al poeta como *nombrador* y creador de las cosas como refleja Juan Ramón Jiménez en *Espacio*<sup>70</sup>. No obstante, aunque este texto manifieste también una realidad

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>63</sup> Antonio MACHADO, *Proverbios y cantares (XXIX)*. *Campos de Castilla*, en A. Machado, *Antología poética*, Madrid, Salvat editores, 1969, p. 138.

<sup>64</sup> A. de ALBORNOZ, *Un trozo menudo de tiempo: Poesía completa, 1955-2006*, *op. cit.*, p. 261.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>67</sup> *Id.*

<sup>68</sup> A. de ALBORNOZ, *Un trozo menudo de tiempo: Poesía completa, 1955-2006*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>70</sup> Leopoldo SÁNCHEZ TORRES, “La poesía de Aurora de Albornoz: una escritura fronteriza”, *Palabras reunidas para Aurora de Albornoz: Actas de las jornadas celebradas en Luarca del 19 al 21 de diciembre de 2005*, editado por Begoña Cambolor Pandiella (et al.), Universidad de Oviedo, 2007, p. 153.

creada y otra en creación y sea el motivo principal de toda la obra creativa de Albornoz, se destaca su visión innovadora, contestataria de mujer autora que reflexiona sobre su ser y manifiesta abiertamente su papel como transgresora de la Guiomar-objeto. Albornoz se funde con Guiomar, ahora sujeto, fundadora y dueña de su palabra, de sus sentimientos y creadora de su propia verdad.

Aurora de Albornoz presenta su escritura como quehacer y reconstrucción de la experiencia. Presenta una identidad escindida y desdoblada recreada en el tiempo y el espacio pasado en contraste con el presente. El poema es lo recreado a partir de la memoria de lo vivido. Es una construcción de lo íntimo que se formula y se recrea en palabras a partir de varios sujetos y multiplicidad de voces textuales. El dialogo creado compone el autorretrato necesario para la construcción de la identidad marcada por la experiencia deambulada entre espacios y tiempos. En su estilo, se establece una tensión entre la subjetividad autorial y el estatuto ficcional del sujeto. Sin embargo, se establece una identidad entre el sujeto enunciativo lírico y el sujeto creado a partir de la memoria pasada y la escritora. Así se funde la realidad y el yo en poesía de la vivencia. Albornoz acude a la memoria como evocadora de la experiencia vivida por la nostalgia y contrapuesta con el presente. La palabra poética resulta así la recuperación de la experiencia y la definición de su identidad.

Asimismo, es testimonio de los sucesos históricos que determinan su vida como desplazada y retornada en una España en vías de transformación que, después de un proceso de transición, concluye en una democracia. En este ensayo, se ha recorrido la inquietud existencial de un ser escindido, contestatario de denuncia social y su preocupación de ser mujer creadora y fundadora de su propia palabra. Se ha retratado una Aurora de Albornoz entre voces: entre voces múltiples y propias de su sujeto desdoblado, pero también entre las voces de sus referentes, y en particular, acogedora de la estética juanramoniana: la de continuar con la mejor tradición y aportar novedad hacia el futuro.

## LA POÉSIE DE NONI BENEGAS : SCRUTER LE MONDE, SAISIR LE MONDE

CATHERINE GUILLAUME  
Université d'Orléans  
Laboratoire RÉMÉLICE (EA-4709)

*When Sunrise through a fissure drop  
The Day must follow too.*  
Emily Dickinson, *Poésies complètes*,  
1865

*De ti misma naufragas sin poder  
encontrarte*  
Paloma Palao, *Contemplación del  
destierro*, 1975

La poète Noni BENEGAS, née en 1947 à Buenos-Aires, réside en Espagne depuis 1977. Elle a publié à ce jour neuf recueils de poésie et une anthologie de son œuvre poétique, *El ángel de lo súbito*. L'auteure est aussi connue pour son importante œuvre critique notamment dans les deux ouvrages *Ellas tienen la palabra* et *Ellas resisten*, respectivement publiés en 1997 (avec une réédition en 2008 dont la poète a rédigé l'introduction) et 2019<sup>1</sup>. Elle a également une activité de traductrice. Son œuvre a été récompensée par de nombreux prix tels que le prix *Platero de poesía del Club del libro en español de las Naciones Unidas* (Genève, 1982), le *VI Premio Nacional de Poesía*

---

<sup>1</sup> Noni BENEGAS, *Argonáutica*, Barcelona, Laertes, 1984 ; N. BENEGAS, *La balsa de la medusa*, Orihuela, CAM, 1987 ; N. BENEGAS, *Cartografía ardiente*, Madrid, Verbum, 1995 ; N. BENEGAS, *Ellas tienen la palabra; dos décadas de poesía española*, ed. Noni BENEGAS & Jesús MUNÁRRIZ, Madrid, Hiperión, 1997, (Reedición y ampliación, N. BENEGAS, *Ellas tienen la palabra. Las Mujeres y la escritura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, Centzontle, 2017) ; N. BENEGAS, *Las entretelas sedosas*, Montilla, Casa del Inca, 2002 ; N. BENEGAS, *Fragmentos de un diario desconocido*, Ferrol, Esquíu, 2004 ; N. BENEGAS, *De ese roce vivo*, Madrid, Huerga y Fierro, 2009 ; N. BENEGAS, *Lugar vertical*, Montblanc, Igitur, 2012 ; N. BENEGAS, *Animales sagrados*, Montblanc, Igitur, 2012 ; N. BENEGAS, *El ángel de lo súbito, antología esencial*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2013 ; N. BENEGAS, *Ellas resisten, mujeres poetas y artistas – Textos 1994-2019*, Madrid, Huerga y Fierro, 2019 ; N. BENEGAS, *Falla la noche*, Madrid, Bartleby Editores, 2022.

*Miguel Hernández* (1987), le prix *Esquíu de poesía* (Ferrol, 2004) et les prix *Vila de Martorell* (2011) et *Rubén Darío* (Ciudad de Palma, 2012).

L'œuvre poétique de Noni Benegas est publiée dans de nombreuses anthologies et traduite dans diverses langues. Nous retiendrons deux d'entre elles, car significatives au regard de son œuvre globale et de notre propos dans cet article : la première, *En voz alta* publiée en 2007 par Sharon Keefe Ugalde parce qu'elle présente une sélection de poèmes issus des premiers recueils, actuellement assez difficiles à trouver, ainsi qu'une poétique de l'artiste qui y expose sous la forme d'une mosaïque en quinze points les directions saillantes de l'écriture, qui constituent autant de fils conducteurs pour la lecture de l'œuvre<sup>2</sup> ; et *El ángel de lo súbito* car, composée par la poète en personne, elle reprend une structure identique en forme de mosaïque, les sept parties qui la composent formant comme un écho kaléidoscopique – « *trozos coloreados de un caleidoscopio, que al girarlo se compone de otra manera para crear una nueva figura* »<sup>3</sup> – à l'œuvre, qui grâce au lecteur pourra prendre librement vie et forme, donnant ainsi vie à sa chatoyance.

Noni Benegas fait vivre dans son parcours un engagement militant en faveur de la cause gay-lesbienne depuis les années 80 du siècle dernier<sup>4</sup>. Sa poésie est-elle pour autant une poésie revendicative de la question du genre, ou encore une poésie dite 'féminine', ce qui affirmerait implicitement l'existence d'une poésie masculine par rapport à laquelle la première existerait et se définirait ? Une poésie que l'on pourrait réduire à « une lutte contre les clichés culturels du patriarcat ? »<sup>5</sup>. Cette question complexe a été analysée dans le détail par la poète notamment dans son ouvrage critique *Ellas tienen la palabra*, contribuant par sa réflexion à la déconstruction du mythe de « la » femme comme de celui de la « nature ».

---

<sup>2</sup> Sharon KEEFE UGALDE, *En voz alta, las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid, Hiperión, 2007, p. 649-665. Les entrées retenues par Noni Benegas pour cette poétique sont : *Ópera fabulosa, Vocación, Asombro, El hecho poético, Lugar, Permanencia, Interés, Ritmo, Pérdida, Fuga, Batalla, Jaula, Sobreimpresión, Flores del mal, Biblioteca, ibid.*, p. 651-653.

<sup>3</sup> N. BENEGAS, *El ángel de lo súbito, op. cit.*, p. 196.

<sup>4</sup> Notamment le cycle « *El saber gay* » qui a permis d'introduire cette culture au sein du *Círculo de Bellas Artes*, une institution au départ conçue sur un modèle patriarcal.

<sup>5</sup> Aurore TURBIAU, « Faire œuvre, faire politique. 1969-1985, revendiquer le lesbianisme en littérature », in *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, sous la direction de TURBIAU Aurore, LACHKAR Margot, ISLERT Camille *et al*, Paris, Le Cavalier Bleu, Convergences, 2022, p. 113-144, [<https://www.cairn.info/ecriture-a-l-encre-violette--9791031805160-page-113.htm>, p. 3].



Cependant, au-delà des analyses contextuelles fondatrices de l'œuvre, nous mettons en lumière la persistante ontologie de la poésie de l'auteure, l'affirmation d'une condition humaine qui scrute le monde pour mieux tenter de le saisir : « la » poésie, et non « une » poésie, en tant que tentative peut-être désespérée mais cependant ô combien vivante de se dire universellement dans un rapport spécifique au monde<sup>6</sup>, « dans le sens d'une expérience saisie dans sa singularité, déployée et mythologisée à partir de son caractère minoritaire – le point de vue lesbien, en l'occurrence »<sup>7</sup>.

Chez Noni Benegas, il nous semble que cette énonciation s'incarne dans diverses directions interagissantes, articulées à la question prégnante de la « disparition », un très important fil conducteur de son œuvre et une problématique centrale pour les créatrices femmes dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en Occident – Noni Benegas n'a-t-elle pas traduit en 2008 l'ouvrage de l'urbaniste et essayiste français Paul Virilio, *Esthétique de la disparition* ?<sup>8</sup>. L'intérêt pour cette question, internationalement prégnante pour la culture gay-lesbienne, qui conduira notamment à la publication des deux recueils précédemment mentionnés<sup>9</sup> est en effet à mettre en relation avec la problématique du « point de vue *lesbien* », comme le rappelle Aurore Turbiau :

Le point de vue lesbien impose aussi de savoir qu'il y aura une « bataille » particulière à mener contre l'indifférence et l'organisation de l'oubli de la littérature des femmes. L'écrivain/e lesbienne « a généralement une rude bataille à mener car elle doit pied à pied et mot à mot se créer son contexte dans un monde qui, aussitôt qu'elle apparaît, met tous ses efforts à la faire disparaître »<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Nous retenons ici les analyses d'A. TURBIAU sur l'écrivaine Monique Wittig, *ibid.*, p. 123-124 : « Un point de vue minoritaire risque aussi d'entraîner la disqualification du texte : Monique Wittig remarque qu'une œuvre qui évoque un thème social est « détournée » par la plupart des lectures, dans la mesure où elles n'y verront *que* ce thème social. Cette réception risque de condamner définitivement le texte : une fois qu'il est pris comme symbole lesbien, qu'il est banni du champ littéraire qui lui permettrait d'être comparé à d'autres textes et de prendre place dans l'histoire générale de la littérature, « il devient univoque ». Il soliloque, il perd sa force. Coupé du dialogue de texte à texte, il est ainsi empêché selon Wittig « d'accomplir la seule opération politique qu'il puisse accomplir : introduire du tissu textuel du temps par la voie de la littérature ce qui lui tient à corps ». Autrement dit, Wittig impose aussi l'idée que le « point de vue » minoritaire n'a de valeur qu'une fois universalisé : « *À la recherche du temps perdu* est un monument de littérature française *bien que* l'homosexualité soit le thème du livre. L'œuvre de Barnes est une œuvre littéraire importante *bien que* son thème soit le lesbianisme » », *ibid.*, p. 123-124.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>8</sup> Paul VIRILIO, *Estética de la desaparición*, N. Benegas (trad.), Barcelona, Anagrama, Argumentos, 1988.

<sup>9</sup> Voir note 1.

<sup>10</sup> A. TURBIAU, *op. cit.*, p. 124.

Une problématique de fait bien davantage européenne et mondiale que propre à l'Espagne : Simone de Beauvoir, citée par Delphine Naudier, lorsqu'elle évoque la situation des créatrices à la fin du second tome du *Deuxième sexe*, ne souligne-elle pas en effet que

Quand elle [la femme] se décide à peindre ou à écrire à seule fin de remplir le vide de ses journées, tableaux et essais seront traités comme des 'ouvrages de dame'. Elle impute les causes de leur infériorité en matière littéraire au fait que leur activité débute souvent "au moment de la ménopause", mais aussi à l'absence de "formation sérieuse" qui les contraint à demeurer des amateurs et à produire des œuvres qui ont toutes "à peu près la même valeur". Elle avalise ainsi les jugements portés par prétériton sur leurs œuvres et ajoute : "Comment les femmes auraient-elles jamais eu du génie alors que toute possibilité d'accomplir une œuvre géniale – ou même une œuvre tout court – leur était refusée?"<sup>11</sup>.

Noni Benegas mettait encore en avant cette question en 2017, en tant que prise de conscience vécue et première étape du questionnement intellectuel, dans le prologue de l'anthologie au titre quelque peu provocateur *Ellas tienen la palabra* : « *Acostumbrada [...] a no contar, yo no me daba cuenta de la invisibilidad* »<sup>12</sup>. Mais il va également s'agir, au-delà de la recherche d'une reconnaissance en tant que poète<sup>13</sup>, de se réaliser en tant qu'artiste, en articulation avec les questions de genre et de construction du canon.

À partir de la poétique publiée en 2007 dans Ugalde<sup>14</sup>, déjà fragment et fragmentation d'un riche rapport au réel ancré dans la langue du poème, nous parcourrons donc à présent les dynamiques de l'œuvre poétique de Noni Benegas qui nous ont touchées en tant que lectrice, comme une entrée en matière dans le 'topos' du poème, lieu de renouvellement du 'logos' patriarcal et création intime et universelle : la découverte

<sup>11</sup> Delphine NAUDIER, « Chapitre II. La cause littéraire des femmes dans les années 1970 », in *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II*, Martine Reid (éd.), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2020, p. 377-413, [<https://www.cairn.info/ecrivre-a-l-encre-violette--9791031805160-page-113.htm>, p. 1]

<sup>12</sup> N. BENEGAS, *Ellas tienen la palabra*, op. cit., p. 7. Elle ajoute, dans le même prologue que « *los poetas vieron reconocido su magisterio tras ser unificados bajo los rótulos de generación del 50, de novísimos, o de poetas del 70, las poetas de aquellos años fueron borradas del retrato de familia oficial que privilegió una genealogía exclusivamente masculina de la poesía española* », *ibid.* p. 18.

<sup>13</sup> « *A lo largo del análisis de la poesía escrita por mujeres desde las románticas hasta nuestros días, el problema de base que subsiste es cómo dar voz a un sujeto que siempre fue objeto de esa poesía – musa, madre, amada, naturaleza –. O mejor, cómo las poetas logran decirse en una lengua lírica heredada e inscribirse en una tradición en la cual la mujer aparece representada según el punto de vista del otro, el varón que escribe* », *ibid.*, p. 24.

<sup>14</sup> Voir note 2.

d'une insularité séduisante et complexe, depuis laquelle se construit une relation dialogique au monde.

Noni Benegas scrute en effet le monde par la parole poétique. Nous choisissons à dessein ce verbe – scruter – car la poète est une scrutatrice, au sens de celui qui « regarde attentivement autour de soi en cherchant à déceler ce qui est peu visible ou caché »<sup>15</sup>, elle-même dans cette quête de la sortie de l'invisibilité, dans ce désir de se vivre en tant que « *poeta* » et non « *poetisa* », ce deuxième vocable cristallisant la considération négative de la poésie dite féminine en Espagne depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>, ce qu'explicite Carmen Medina Puerta lorsqu'elle commente en 1992 l'emblématique poème d'Érika Martínez, « El guardapelo de las poetisas »<sup>17</sup> :

*Este texto plantea una cuestión esencial para la autoría poética femenina: la distinción entre poeta y poetisa. Mientras que la palabra poetisa, término que se acuñó en el siglo XIX, remite a una radical separación entre géneros donde escribir como mujer consistía en trasladar al papel las emociones “espontáneas” plegándose a las estructuras simbólicas que conformaban la identidad femenina de la época*<sup>18</sup>.

Il va également s'agir d'échapper à *la angustia de la autoría que resient la mujer que pretende escribir* et qui *paraliza su pulso*<sup>19</sup>, une angoisse qui n'est hélas pas nouvelle :

<sup>15</sup> CNRTL, article « scrutateur, -trice ».

<sup>16</sup> « ...cuando docenas de mujeres, animadas por el movimiento romántico que estimula la libre expresión de los sentimientos, emergen y comienzan a publicar sus poemas en una prensa en rápida expansión. Es entonces cuando, casualmente, se generaliza el desprecio por la poesía escrita por mujeres y el término poetisa adquiere la connotación negativa que no perderá hasta nuestros días. Pues las autoras de hoy heredan el desprecio que el campo literario dispensó a sus antepasadas en el momento en que cambiaron las reglas del juego, y el éxito o aupamiento del escritor dejó de estar sujeto al capricho de unos protectores aristocráticos, para ser reemplazado por el mecenazgo de Estado al cual, teóricamente, todos pueden aspirar por igual. ¿Cómo no ver, pues, que la creación de la figura entre risible y patética de la poetisa se debe, más que al bajo nivel de las autoras, a intereses muy precisos de los que dominan el campo literario en vías de constitución por entonces; intereses que buscan excluirlas para eliminar desde el comienzo y en bloque a cuantos más aspirantes sea posible a fin de reservar esos beneficios para sí mismos? », N. BENEGAS, *Ellas tienen la palabra*, op. cit., p. 122-23.

<sup>17</sup> Repris dans *Chocar con algo*, Valence, editorial Pre-textos, 2017.

<sup>18</sup> Carmen MEDINA PUERTA, « Hacia la construcción de un mapa poético femenino en España. Del “boom de la poesía escrita por mujeres” a la nómina más reciente (1980-2017) », [<https://circulodepoesia.com/2019/07/un-mapa-poetico-femenino-en-espana/>]. À noter la très intéressante bibliographie qui figure à la fin de l'article, également publié dans *Cuadernos de poesía panhispánica*, Trilce, Chile, 2018. C. MEDINA PUERTA a coordonné le dossier « Cartografiar en femenino el presente de la lírica española » sur le site <circulodepoesia.com>.

<sup>19</sup> N. BENEGAS, *Ellas tienen la palabra*, op. cit., p. 127.

*Esta angustia de la autoría no es nueva. Ya sor Juana Inés de la Cruz, acorralada por la Iglesia, contesta con la famosa Carta atenagórica, donde alza una impresionante genealogía de autoras que la han precedido, y que agrupa no solo poetas, sino mujeres de leyes, de poder, científicas, teólogas y filósofas para rescatar una tradición institucionalmente legitimada que la autorice a hablar, respaldada por esa autoridad que los siglos les han ido reconociendo a una tras otra<sup>20</sup>.*

Malgré ces problématiques et aussi grâce à elles, la poète va pouvoir entamer dès ses débuts créatifs sa propre rénovation du langage poétique, de façon à assumer le paradoxe d'écrire depuis la tradition en vigueur (le canon) tout en la démontant pour contribuer à construire une tradition de l'écriture femme, qui puisse elle aussi accéder à l'universel, à l'essence humaine, hors de toute connotation socialement genrée et stéréotypée. Il faut en effet (re-)trouver ce capital symbolique de l'écriture et de la création, dont la perte est la conséquence de l'invisibilisation, et échapper au « *fantasma del abandono, tema recurrente en las poetas de las décadas anteriores* »<sup>21</sup> : ainsi cette poésie (re)trouvera sa vraie place dans l'élaboration de la tradition<sup>22</sup>, mettant un point final au procès d'invisibilisation à l'œuvre. Pour ce faire, diverses stratégies seront mises en œuvre par l'écriture, non en tant que mise en place intentionnelle mais comme ce que réalise tout grand poète : évoquer l'Humain avec l'intensité propre à émouvoir le lecteur, à le décentrer par l'émotion.

« *Asombro* » est l'une des entrées de la poétique de 2007 qui nous éclaire sur cette stratégie de décentrement : « *Que los nubes vieran la diapositiva del mar y dijeran*

---

<sup>20</sup> *Id.*

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 63.

<sup>22</sup> « *Cabe sugerir el desarrollo de estrategias de coalición entre poetas, críticos e investigadores a fin de facilitar la entrada plena de aquellas al campo literario. Para favorecer la inclusión no solo de las excepcionales –como quiera que esto pueda ser evaluado sin la distancia que da el tiempo– sino también de las que están en pleno proceso de maduración y crecimiento, al igual que sucede entre los poetas varones. Se podrá argüir que a muchas de ellas no les interesa entrar en las luchas intestinas del campo literario; conviene recordar, entonces, que esa es la vía para la obtención de los beneficios simbólicos derivados de los reales. Es decir, la estima y el lugar en la historia literaria que merecen sus obras, indispensables para que un artista continúe su labor y no la abandone. Otra consecuencia de esta «no lucha» o resignación de las poetas a no ver reconocido su trabajo es que dilapidan el capital simbólico constituido por sus poemas, artículos o intervenciones en la vida pública o académica y no legan nada a sus descendientes. Así, cada nueva generación de autoras, más allá de condenarse a sí misma al olvido, perpetúa la exclusión de las venideras, que deben recomenzar todo desde cero sin una tradición detrás que las legitime* », *ibid.*, p. 97-98.

*incrédulos “no es posible tanta agua junta, no es verdad”, es el efecto que debería perseguir la poesía. Asombrar con las cosas del mundo en las que no nos fijamos »*<sup>23</sup>.

La poète va alors scruter le monde par une articulation temps/espace pour tenter de le saisir et échapper au vertige de la disparition. Ainsi, le poème « *hace el amor, hace el paisaje. Re-presenta en el instante de todas las fugas, fugaz en sí, la leve permanencia »*<sup>24</sup>. La vie se fissure, et le regard se glisse derrière – « *la vida tiene fisuras por las que se puede atisbar el mecanismo que hay detrás y que la hace funcionar »*<sup>25</sup> – , « *indagar en los intersticios »*<sup>26</sup>, « *espacios/instantes »*<sup>27</sup> propices à permettre la captation du battement du monde par le langage, « *instante alfiler »*, les mots comme des papillons qu’il faut fixer sur la page : « *captar a cada instante todo »*<sup>28</sup> comme dans le poème qui donne son nom au recueil *Cartografía ardiente* (1995) :

*Mariposas  
Estoy en una terraza  
para tuberculosos, o en el puente “C”  
de un paquebote  
cuyo destino ignoro.*

*Hay ráfagas de coches en la ruta,  
de mí en mis vaivenes,  
olas.  
Corren las nubes ante el sol,  
bajo tierra la humedad avanza.*

*Nada retiene; acaso el lenguaje,  
mariposas  
del instante alfiler*<sup>29</sup>.

Fixer le temps sur la page, scruter en soi son effet pour tenter de comprendre, saisir l’instant enfui dans la spatialité du souvenir, ici métaphorisé dans l’espace clos du parc, laisser émerger une voix poématique qui se dédouble spatialement et temporellement :

<sup>23</sup> S. K. UGALDE, *En voz alta*, op. cit., p. 651.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 652.

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> N. BENEGAS, *Ellas tienen la palabra*, op. cit., p. 80.

<sup>27</sup> S. K. UGALDE, *En voz alta*, op. cit., p. 652.

<sup>28</sup> *Id.*

<sup>29</sup> N. BENEGAS, *Cartografía ardiente*, op. cit., p. 37.

*Parque*

*I*

*Del graderío de piedra  
desleído en grava  
al musgo de la fuente,  
roces con el aire:*

*mi ráfaga de cinco años  
por un jardín poroso.*

*II*

*Un zapato, corres, caes  
el verdín del borde  
llanto,  
pero el día está firme  
y seco como nunca,*

*casi papel  
ahora.*

*III*

*Sujeto con chinches,  
ya sepia, habiendo sido doblado  
bosquejo,  
lejano, borroso,  
ya copia  
enigma de un parque<sup>30</sup>.*

L'exploration spatio-temporelle conduite par la poète, qui scrute le monde depuis le propre centre de la voix poématique, s'incarne également au fil des recueils dans le traitement culturaliste de la tradition. Importante clé de lecture de l'œuvre que nous retrouvons dans la poétique publiée par S. K. Ugalde : « *Sobreimpresión. No el personaje entero visto desde diversos puntos de vista como hace el cubismo, sino una sobreimpresión de estados: los retratos de Francis Bacon* »<sup>31</sup>. Une réappropriation artistique et littéraire déjà à l'œuvre dès 1987, dans le recueil *La balsa de la Medusa* :

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>31</sup> S. K. UGALDE, *En voz alta, op. cit.*, p. 653.

*La balsa de la Medusa*

*Sobre un tema de Géricault*

*Para comprar y vender  
para salir de una infancia  
aliviarla  
de su carga de adultos de balsa de la Medusa  
destinados al infierno de un mar en tinieblas:  
la muerte sin huellas,  
sin Géricault, sin Velázquez, sin Dickinson o Lispector  
sin palabras para decir el horror de la muerte tan sabida,  
del rostro de boca contra la baldosa  
del hilo de sangre de novela policíaca, o mal  
film de guerra, o “El 41” que quedó para siempre de espaldas  
en Siberia, o pájaros inevitables de la carroña del hígado  
y Prometeo desmayado en el intento.  
La roca viva, deslizante como una calzada de lava,  
el paisaje subterráneo de las flores secas entre las páginas  
de los libros olvidados,  
el cinturón de oro, de ocho graves kilos que hunde a Rimbaud  
hasta la rodilla de su infancia.  
Para negociar una infancia y comprar la vida,  
la libertad<sup>32</sup>.*

La culture est ici traitée de façon paradoxale, à la fois riche substrat référentiel et lue en tant que perte, grâce au travail de la négation : car il faut saisir le monde, le scruter dans sa nudité et sa crudité, trouver sa place dans la tradition, mais également s’acheter une vie, une survie, la rédemption par le langage, fusion mystique, telle la révélation qui permit l’entrée en poésie : « *Vocación. No sé si es por la mítica figura de Juan de la Cruz, cuyos poemas oí por radio cuando era pequeña, y recuerdo que se hizo de noche aunque era de día* »<sup>33</sup>. Cette problématique est toujours présente dans le dernier recueil de la poète, publié en 2022, notamment dans le poème « Falla la noche » qui lui donne son nom et est initié par deux paratextes on ne peut plus signifiants par rapport au propos de l’œuvre globale : « *y en la noche oscura/ nada se cierne más oscuro sobre nosotros/ que nuestros propios ojos* »<sup>34</sup>. Ce paratexte culturaliste corrobore l’importance de la mystique chez N. Benegas, qui s’inscrit ici dans la lignée de la célèbre poète russe : la poète argentinno-espagnole n’écrivit-elle pas en 2016 un article intitulé « Teresa de Jesús

<sup>32</sup> N. BENEGAS, *La balsa de la Medusa*, S. K. UGALDE, *En voz alta, op. cit.*, p. 657-658.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 651.

<sup>34</sup> Marina TSVETAeva, citée par N. Benegas.

o la salud a través de la escritura »<sup>35</sup> ? Elle y fait subrepticement établir par son lecteur une analogie entre le parcours de Sainte Thérèse, l’invisibilisation, l’errance, la difficulté à trouver sa voie et à la vivre, tout le travail intérieur mené notamment grâce à la lecture et l’épanouissement dans l’écriture, qui va accompagner la sainte durant la plus grande partie de son parcours de vie et le travail de création poétique pour l’artiste. La poète y souligne l’importance pour la religieuse des « *ejercicios espirituales* » en tant que « *método de introspección* » et notamment de

*la composición de lugar, o puesta en escena mental de los sitios donde se hallan las cosas a contemplar. Ese lugar puede ser real, corpóreo, y corresponder a paisajes exteriores [...] o ser incorpóreo y ficticio [...]. En ese ver puramente imaginativo, el practicante debe poner a juego los cinco sentidos de la imaginación*<sup>36</sup>.

Ainsi s’agit-il dans le dernier poème du recueil éponyme de 2022 de s’efforcer de saisir le monde dans sa fugacité vibrante, par les cinq sens métaphorisés en langage, une forme de réappropriation corporelle pour se sentir vivante avec intensité, conjurer « *esta incertidumbre/ de existir* »<sup>37</sup>, scruter les errements de la voix poématique : « *Y me niego a hablar en singular/ porque no sé si yo,/ fuera del lenguaje,/ estoy viva/ en particular* »<sup>38</sup>. Le pouls de la vie bat et se déploie langagièrement – « *vivo, viviente, sobreviviente* »<sup>39</sup> dans un corps réapproprié : « *Sigo viviendo/ a medida que despierto/ y volteo sobre la cama/ –izquierda, derecha–/ con ganas de que venga el día* »<sup>40</sup>.

Une présence corporelle dans la constance, échappatoire à l’invisibilisation subie, au plus noir du noir de la nuit vécue par la créatrice éjectée de la tradition littéraire, réappropriation de son propre espace corporel culturellement affirmée par le second paratexte qui initie le recueil, extrait de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, car convoquer Stendhal c’est, au-delà d’une affirmation culturaliste et d’appartenance à la

---

<sup>35</sup> N. BENEGAS, « Teresa de Jesús o la salud a través de la escritura », *Laberintos del género: muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española*, Josefa Álvarez Valadés (coord.), Sevilla, Renacimiento, 2016, p. 11-32.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.19 pour les trois citations. La référence à la mystique est une constante dans l’œuvre de N. Benegas, qui en 2009 clôturait (entre autres épigraphes) le recueil *De ese roce vivo* par des vers tirés de San Juan de la Cruz : « *Y con todo, en este trance,/ en el vuelo quede falto;/ más el amor fue tan alto/ que le di a la caza alcance* », Madrid, Huerga y Fierro, 2009, p. 67.

<sup>37</sup> N. BENEGAS, « Falla la noche », *Falla la noche*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>38</sup> *Id.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>40</sup> *Id.*



tradition, mettre en avant la sensibilité d'une Italie qui devient une source romanesque intarissable et irremplaçable pour le jeune Stendhal : « alors on vit des passions, et non pas l'habitude de la galanterie. Voilà la grande différence entre l'Italie et la France, voilà pourquoi l'Italie a vu naître les Raphaël, les Giorgione, les Titien »<sup>41</sup>. C'est cet aspect d'intensité dans le rapport au monde, éminemment corporelle, que choisit de mettre en avant la poète dans ce second paratexte : « *Ese ministro, a pesar de sus modales ligeros y brillantes, no tenía el alma a la francesa; no sabía olvidar las penas. Cuando en su almohada había una espina, tenía por fuerza que romperla y gastarla a fuerza de herir con ella su cuerpo palpitante* »<sup>42</sup>. Un traitement culturaliste du rapport au monde, qui permet d'entrer dans l'œuvre par la culture, et l'évidence de la participation de cette poésie à l'élaboration de la tradition par le biais d'une active intermédialité, pour donner vie à cette *Cartografía ardiente*, au corps disant :

*Cartografía ardiente*

*¿Podría el otoño  
ser maleza,  
un hilo entre las rocas  
serpenteante,  
cañamazo indeciso  
por la red de tu mirada?*

*¿Podría, pulsión aguda,  
sentir tus bordes  
desplegarte  
como un mapa nuevo  
–cartografía ardiente–,  
comprometer mis caminos  
desandarte?*

*Si hubiera otoño  
así sería*<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> STENDHAL, cité par Olivia AUDIN, [<https://lepetitjournal.com/milan/a-voir-a-faire/stendhal-et-litalie-chronique-dune-passion-devorante-248159>].

<sup>42</sup> N. BENEGAS, « Falla la noche », *Falla la noche*, op. cit., p. 57.

<sup>43</sup> Cité par S. K. UGALDE, *En voz alta*, op. cit., p. 662.

Et dès 1984, le poème « *Oblicuar obliga* »<sup>44</sup> mettait d'ailleurs en scène l'articulation entre une intitulation et une épigraphe tirée de Quevedo, « *los que no miran ven* »<sup>45</sup> évocatrice de la problématique du regard, en associant le couple « *ver/mirar* », qui connaît une longue postérité dans la poésie espagnole contemporaine notamment (Vicente Aleixandre, Guillermo Carnero pour ne citer que les poètes les plus célèbres se l'étant approprié dans leur œuvre). La voix poématique y naviguait dans un corrélat objectif, en forme de mosaïque, articulant plusieurs références : Le « Portrait du cardinal Inghirami » de Raphaël (1509), Sartre, don Juan, les rois de l'Ancien Pérou. L'entrechoquement spatio-temporel y était également perceptible, avec l'apparition de cette voix, alter ego des artistes et intellectuels convoqués, en une tentative fragmentaire – le poème se compose de quatre fragments – de recomposition d'un tissage de réel fictionnalisé, mêlant sans distinction le plan culturel et celui de l'expérience : « *El Cardenal Inghirami deletreaba lo que podía. Su capacidad de 90 y 45 grados, aliviaba a sus coetáneos con una opinión digna de ser tenida en cuenta. Sartre y yo participábamos del mismo anhelo* »<sup>46</sup>. C'est le strabisme du cardinal, la question du regard en réalité, qui servira de lien analogique entre la culture et l'expression de la cosmogonie de l'auteur : « *Se capta, entonces, el antes y el después, que permanecen en la pupila actual* »<sup>47</sup>. Ce décentrement culturaliste, l'un des chemins de lecture de l'œuvre, ne consiste pas par ailleurs à réaliser des tableaux langagiers en forme d'ekphrasis, une figure à laquelle ne recourt jamais la poète. Le poème « *Cariátide* », publié en 1987, permet de saisir cette spécificité qui éclaire la relation dialogique qu'entretient la poète avec le référent culturel et sa façon de scruter et de saisir le monde :

*Cariátide*

*¿Era una cariátide, o lo fingía? No lo sabemos,  
pero que todo dejó que se deslizara, que fuera  
cayendo, con o sin estruendo. Polvo a lo lejos  
y un fragor inmemorial que se alza como una nube amarilla*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 654. Sans doute est-il possible de rappeler ici la féministe Monique Wittig, « lorsqu'elle parle du regard oblique des lesbiennes en littérature ». A. TURBIAU, « Faire œuvre... », *op. cit.*, p. 134.

<sup>45</sup> *Id.*

<sup>46</sup> *Id.*

<sup>47</sup> *Id.*

*de alba de Turner, u hora del día en que el día cambia,  
no sujeto a un calendario abstruso, solar.  
Caían primero, fluían luego, diríamos que evaporaban  
las cosas de ella. Nunca sabremos si sostenía  
con los brazos y con la cabeza, si los hombros, erguidos,  
se disolvían en el punto de embriaguez de un horizonte  
de alta montaña, o una insoportable aventura del alma  
la empujaba a perder la mirada en los meandros terrestres.  
O si adivinaba a la distancia, y al acercarse a su rostro  
un párpado de estatua paralizaba al voyeur, y temíamos,  
entonces, que ese mundo nos fuera ajeno para siempre.  
¿Era una cariátide, o lo fingía? Pero que todo  
dejó que resbalara, que fuera deslizándose hasta  
abandonar su planta, hasta alejarse de ella<sup>48</sup>.*

La statue se fait ici métaphore du corps de la femme poète, artiste invisibilisée dans cette immobilité mortuaire, la statue de la femme pour toutes les statues, la statue comme femme invisible, identique à chaque autre dans sa beauté anonyme issue des canons masculins et non reconnue dans son imparfaite spécificité en tant qu'être libre, la série qui gomme l'individu, la disparition programmée par l'évocation générique du référent statuaire cependant ici apparemment individualisé (« *una cariátide* »<sup>49</sup>). C'est ici dans le poème un collectif féminin, vivant grâce à la forme verbale de la première personne du pluriel (« *No lo sabemos* », « *diríamos* », « *Nunca sabremos* », « *temíamos* », « *nos fuera ajeno* »<sup>50</sup>), qui tente de se dresser contre cette disparition, de résister à la dilution, et nous retrouvons le paradoxe de la perte affirmée par le travail de la négation, qui

<sup>48</sup> N. BENEGAS, « Cariátide », S. K. UGALDE, *En voz alta*, op. cit., p. 658.

<sup>49</sup> *Ibid.*, v.1. La poète a analysé de façon détaillée cette analogie avec la statue, signifiante pour comprendre la place assignée au corps féminin par la poésie masculine : « *Interesa esta analogía con la estatua porque retrata a la perfección el cuerpo dócil, ausente, que a partir del siglo XVII se fue imponiendo a través de los buenos modales y los hábitos burgueses a toda la sociedad, y por extensión a la lírica. Este cuerpo ausente, sin apetitos ni funciones corporales, sublimado hasta parecer una estatua, se opone al cuerpo orgánico, vivo, de un Quevedo o un Rabelais, por ejemplo, con sus orificios, protuberancias y genitales. Aquel brilla por su ausencia y por eso es elegante y atemporal; este por su presencia, y por ello es excesivo y mortal. Mas, pese al riesgo que supone romper un esquema de siglos que ha hecho de la distancia del cuerpo una virtud y marca lo que es de buen tono o no mostrar, muchas autoras eligen hacer visible lo suprimido, pues les es más necesario buscarle un sentido a la realidad, anclada en las vivencias de cada día, que negarla. Tanto el esplendor como la decadencia física tienen cabida en sus poemas; el goce, así como el dolor y la enfermedad, y la ambivalencia, el rechazo o la aceptación del cuerpo propio o ajeno que conllevan tales sucesos. Episodios comunes a todos, sí, pero experimentados de manera diferente por cada una y contados desde muy diversas ópticas. Esto impide caer de nuevo en el error de universalizar el cuerpo femenino y sus reacciones, y volver a hablar de un único cuerpo, deshistorizado y desrealizado* », *Ellas tienen la palabra*, op. cit., p. 72-73.

<sup>50</sup> N. BENEGAS, « Cariátide », S. K. UGALDE, *En voz alta*, op. cit., p. 658. Respectivement v. 1,7, 8, 14 et 15.

néanmoins incarne une présence. Le travail verbal évoque la dissolution du corps, conservant pourtant une trace d'espoir puisqu'il s'agit de se laisser aller vers une vivante incarnation, d'échapper à la circularité du poème : la théâtralisation culturaliste est à l'œuvre « *¿Era una cariátide, o lo fingía?* », le corps se fait fragments, se dissout, se délite, se défait, tout s'en évapore, – la peur gagne, paralyse, le verbe *temer* est seul, comme on est seul devant la peur, postposé en incise (v. 14) – : « *todo dejó que se deslizara, que fuera/ cayendo* », « *polvo a lo lejos* », « *Caían* », « *fluían* », « *evaporaban* », « *se disolvían* »<sup>51</sup>, « *todo/ dejó que resbalara, que fuera deslizándose hasta/ abandonar* »<sup>52</sup>.

Et le corps féminin devient le corps écrivant du poème en une analogie subtile comme dans ce poème, « *Lugar vertical* » (2012), dont le titre donne le sien au recueil. C'est la quête du poème en tant que lieu pour se perdre<sup>53</sup> et retrouver sa complétude, une façon aussi pour l'artiste de scruter son lecteur tout en captant son attention, l'attirer, le perdre, le séduire<sup>54</sup> :

*Buscaba un lugar  
del que colgar y balancearse,  
no un lugar-excusa al que se vuelve  
y en el que nunca se está entera.  
Un lugar vertical  
adonde hundirse o ascender,  
ambas decisiones a tomar  
entre vaivén y vaivén.  
Pero es incomodo  
estar sujeta al vacío,  
más vale volver a los lugares mullidos,  
aún a riesgo de perecer dormida  
entre la gomaespuma*<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> *Id.*, respectivement v. 2-3, 7, 10.

<sup>52</sup> N. BENEGAS, « Cariátide », S. K. UGALDE, *En voz alta, op. cit.*, p. 659, vv. 17-18.

<sup>53</sup> Voir Michel de CERTEAU, « Le Jardin : délires et délices de Jérôme Bosch », *La fable mystique*, I, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1982, p. 71-99.

<sup>54</sup> Voir Roland BARTHES, « Fragments d'un discours amoureux », « Ravissement », *Œuvres complètes V, livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 237 : « Toujours visuel le tableau ? Il peut être sonore, le cerne peut être langagier : je puis tomber amoureux d'une phrase qui m'est dite : et non seulement parce qu'elle me dit quelque chose qui vient toucher mon désir, mais à cause de son tour (de son cerne) syntaxique, qui va m'habiter comme un souvenir. »

<sup>55</sup> N. BENEGAS, *Lugar vertical, op. cit.*, p. 28.

Demeurent alors le corps du langage, le corps du poème, en partage vers un autre corps, celui du lecteur.

Qu'on la nomme disparition ou invisibilisation<sup>56</sup> selon le point de vue du résultat ou de l'intention, il va donc s'agir pour N. Benegas et d'autres poètes engagées dans la même démarche, de trouver une alternative au pouvoir symbolique masculin facteur de cette disparition/invisibilisation sociale dans le langage du poème, qui se fait lui-même symbolique<sup>57</sup>. Cette recherche de rénovation du langage poétique s'inscrit dans le droit fil de celui des féministes européennes dès les années 70 du siècle dernier car « l'une des caractéristiques majeures de cette décennie tient sans aucun doute au souci de création d'une langue autre, "où se trouvent déconstruites les identités de genre", comme souhaitait Hélène Cixous »<sup>58</sup>.

Cette rénovation du langage poétique se manifeste également dans la structure de l'œuvre, langage en lui-même signifiant par rapport à la question de l'invisibilisation, qui a pour résultat l'invisibilité, comme le rappelle l'écrivaine et philosophe Judith Schlanger dans *La mémoire des œuvres* :

L'invisibilité est une limite sur laquelle, par définition, notre pensée n'a aucune prise. Ce qui n'a encore aucune valeur a une subsistance sans présence et sans nom dont on ne peut justement rien dire, puisqu'on n'y voit rien, et pas même l'emplacement d'un propos possible<sup>59</sup>.

Ainsi, formes langagières et explorations structurelles seront autant de manifestations de la réappropriation d'une existence artistique et humaine par l'écriture, autre possibilité intéressante de lecture de l'œuvre. De fait la poète a recours à des structures variées : naviguant librement dès ses débuts créatifs dans des formes poématiques très synthétiques, visant à tenter de saisir l'insaisissabilité du monde, à en capter l'essence par la scrutation de son battement, de son rythme, elle laisse également s'éployer

---

<sup>56</sup> Voir note 16.

<sup>57</sup> « Le symbole annonce un autre plan de conscience que l'évidence rationnelle ; il est le *chiffre* d'un mystère, le seul moyen de dire ce qui ne peut être appréhendé autrement ; il n'est jamais *expliqué* une fois pour toutes, mais toujours à déchiffrer de nouveau, de même qu'une partition musicale n'est jamais déchiffrée une fois pour toutes, mais appelle à une exécution toujours nouvelle », Henry CORBIN, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabi*, Paris, Flammarion, 1958, p. 13.

<sup>58</sup> D. NAUDIER, in *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II, op. cit.*, p. 36.

<sup>59</sup> Judith SCHLANGER, *La mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier Poche, 2008, p. 167.

librement une poésie plus discursive comme le poème « Falla la noche » du dernier recueil éponyme. La fragmentarisation du corps du poème exprime cette tentative de captation du réel, échappant toujours, toujours fuyant, l'intensité poétique étant le fruit de l'alliance des mots et du rythme au sein d'une structure qui dynamite les formes poétiques traditionnelles. C'est ainsi que la poète emporte son lecteur dans son appréhension émue du monde, en un compagnonnage émotionnel solidaire ; c'est la même quête pour l'un et pour l'autre, celle de l'Humain, trouver sa place dans le monde :

*Muy pocas cosas  
apenas  
al borde de un mar  
o en torno a.*

*Muchísimas cosas  
que no sé.*

*Pasear, volver hacia atrás  
repetir.*

*Tantísimas cosas  
no entiendo*

*el ritmo me lleva<sup>60</sup>.*

Ou encore dans :

*ERES de este ritmo  
como se es de un cuerpo,*

*ciudad maniaca  
no duerme y desvela.*

*Tu valor lo tasa el viento  
que en tus velas cabe*

*en cabeza  
del convoy de hechizados.*

*con Góngora<sup>61</sup>*

---

<sup>60</sup> N. BENEGAS, *Falla la noche*, op. cit., p. 23.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 47.

Déjà, en 1987 dans le recueil *La balsa de la Medusa*, puis, en 1995, dans le recueil *Cartografía ardiente*, la poète explorait le haïku et le fragment en tant que diction de la permanence ou de l'impermanence des choses, utilisant comme souvent le paradoxe, en l'occurrence par exemple dans le poème « Hokusai », celui de l'immobilité aquatique. La distance culturaliste intermédiaire toujours présente imposait dans ce second poème, dès l'intitulation, sa profondeur à l'écriture. Et ce premier poème en forme de fragment court rappelle en effet le haïku par sa faible représentation verbale : il comporte en effet un seul verbe « *arrojados* », qui de plus exprime une situation définitive et irrévocable, en relation avec l'épisode biblique de la genèse. C'est ainsi également que sont retravaillés langagièrement les grands mythes fondateurs par la poète<sup>62</sup> :

*Una intemperie*

*Una intemperie fastuosa  
de tormenta eléctrica  
bajo el único ombú  
o conversación definitiva en la terraza  
arrojados del paraíso<sup>63</sup>*

Ou encore :

*Hokusai*

*La ola curva  
su hueco azul,  
centellea la espuma.*

*No cae, espera<sup>64</sup>.*

---

<sup>62</sup> Nous avons également pu retrouver l'antiquité gréco-latine dans le poème « Cariatide ». Ces deux exemples montrent la revisite du mythe par la poète, qui néanmoins n'adopte pas forcément une approche féministe immédiatement lisible mais, comme nous l'avons analysé concernant le poème précité, met en place des stratégies textuelles propices à exprimer des objets de réflexion féministes tels que par exemple la disparition ou l'invisibilisation.

<sup>63</sup> N. BENEGAS, *La balsa de la Medusa*, S. K. UGALDE, *En voz alta, op. cit.*, p. 659. La version espagnole du poème ne comporte pas de point final. Cette graphie a été respectée.

<sup>64</sup> N. BENEGAS, *Cartografía ardiente, op. cit.*, p. 63.

L'expression de l'amour trouve également sa place dans le fragment court et quasi averbal :

*De amor*

*Dije: un poema de amor  
sin partida  
o permanencia*

*ni querella  
o tregua ardiente*

*Y flotan las aves en vez de volar<sup>65</sup>*

La remise en question du langage patriarcal s'exprime également chez l'auteure par le travail du néologisme, auquel elle a régulièrement recours. Le poème « El lenguaje »<sup>66</sup> est à ce titre éclairant car il permet d'alimenter la réflexion métapoétique, très fréquemment menée par la poète, qui va utiliser la rénovation du langage poétique pour réfléchir sur la création et le langage tout en introduisant un néologisme tout à fait signifiant par rapport à sa cosmogonie :

*El lenguaje*

*Que el lenguaje fuera una cadena  
porque el tiempo lo es,  
nos hizo dudar del tiempo  
hecho de instantes,  
sustantivos que la memoria adverbial  
como un turno busca la tierra en un punto cualquiera  
del planeta,  
o el bailarín la danza  
girando sobre sí.  
Dijimos el tiempo por los instantes,  
el lenguaje por las palabras,  
para aliviarnos del lento trance  
de cada instante  
de cada palabra.*

Le travail langagier vise ici, comme souvent chez N. Benegas, à capter l'instantanéité du monde en référence à sa permanence. Les images alternent le fixe et le mobile, le

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 15. La version du poème ne comporte pas de point final. Cette graphie a été respectée.

<sup>66</sup> N. BENEGAS, *La balsa de la Medusa*, S. K. UGALDE, *En voz alta, op. cit.*, p. 656.





Nous sommes ici de nouveau dans une évocation analogique temporelle : c'est l'automne qui a été choisi en tant que chassiss<sup>68</sup> structurel, et parcourt les vers de ce poème doré. L'aimée est une forêt, une saison, le verbe se fait automne et le néologisme verbal inchoatif (*otoñecer*)<sup>69</sup> place le temps au cœur du déploiement de la parole poétique, juste au centre, comme un pivot autour duquel tourne le poème. Le mouvement et la saison sont ainsi mêlés, tandis que la maturité – de la saison, de l'autre – sont à la fois affirmés – par le redoublement verbal –, et gommés – par la concessive –.

Ces différents exemples, qui laissent hélas de côté bien d'autres stratégies langagières pour cause de format d'article, mettent en lumière l'émouvante complexité de la poésie de l'auteure.

Il existe également dans la poésie de N. Benegas, comme nous avons commencé à le comprendre, une réflexion sur l'écriture, une approche métapoétique de la création qui participe également du processus de remise en question du patriarcat, un phénomène souvent caractéristique l'écriture féminine de la seconde moitié du siècle dernier jusqu'à aujourd'hui<sup>70</sup>. Cette réflexion sur la création, parfois douloureuse, est toujours articulée, comme chez tout grand poète, avec l'intensité poétique facteur d'émotion lectrice. Elle se ramifie en diverses directions, toujours en lien avec la captation du monde.

Dans le poème « Oblicuar obliga »<sup>71</sup>, sur lequel nous nous sommes déjà penchés, la technique du fragment – il se compose de cinq parties qui forment un tout – révèle déjà cette réflexion métapoétique, grâce à l'analogie implicite qui s'établit entre le morcellement de l'identité de poète en construction et la structure du texte. Cette dernière s'y affirme dans une poétique qui dissout les temporalités et les espaces : écrire

---

<sup>68</sup> « Más que buscar el verso o la metáfora memorable, las poetas más interesantes de los noventa trabajan con las estructuras gramaticales, es decir, con el bastidor del poema e, incluso, adaptan técnicas cinematográficas a la composición », N. BENEGAS, *Ellas tienen la palabra*, op. cit., p. 97.

<sup>69</sup> Selon DRAE : « En verbos derivados de adjetivos o de sustantivos, denota acción incoativa, transformación o cambio de estado. Entristecer, amanecer ».[ <https://dle.rae.es/-ecer?m=form>]

<sup>70</sup> Ce que constate également D. Naudier relativement à la littérature française des années 70 du siècle dernier : « La réflexion sur l'écriture pose nécessairement la question du langage qu'il s'agit d'interroger puis de refaçonner pour échapper à l'emprise patriarcale », « La cause littéraire des femmes... », in *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II*, op. cit., p. 21.

<sup>71</sup> N. BENEGAS, « Oblicuar obliga », *Argonáutica*, S. K. UGALDE, *En voz alta*, op. cit., p. 654.

est « *salir en busca de un sueño* »<sup>72</sup> avec les cinq sens et le corps en éveil, le poème est une épiphanie (« *revelar* », « *cruzando* », « *flexionando* », « *abriendo* », « *Oír* »<sup>73</sup>). L'affirmation du procès majeur d'écriture y est explicite et corrobore celui du décentrement : « *La oblicuez facilita la analogía, el dividendo obtuso, la suma imperial en el anexo del pequeño pabellón al fondo, desde donde el estampido voltea el último piso de una torta de bodas en Viena.* »<sup>74</sup>.

Dans le poème « *Ars púdica* », la poète s'interroge sur la capacité du langage à dire le monde dans son intensité, une figure certes post-moderne et une interrogation présente chez de nombreux poètes contemporains, mais traitée ici en relation avec la question de la mémoire, une importante thématique fréquemment abordée par l'auteure :

*Ars púdica*

*Dicen que podrían desenvolver lo envuelto  
pero son voces imaginarias.  
Mientras,  
se cuenta con una superficie móvil que se ensucia  
y no aclara nada,  
unos cuantos recuerdos  
que cuando se piensa en el color  
son bellos  
–colocados sobre cartulina blanca  
con fondo a lápiz, azul y gris  
por ejemplo–.  
Y eso no alcanza a dar más que un número de una sola cifra  
de entre los miles de centígrados de su combustión.  
Pero mostrar es así<sup>75</sup>.*

Cette réflexion est toujours d'actualité en 2022 pour la poète qui dans son dernier recueil publié à ce jour, *Falla la noche*, l'explore cette fois-ci à partir de la notion de

<sup>72</sup> *Id.*

<sup>73</sup> *Id.*, pour les cinq citations.

<sup>74</sup> *Id.*

<sup>75</sup> N. BENEGAS, « *Ars púdica* », *La balsa de la Medusa*, S. K. UGALDE, *En voz alta*, op. cit., p. 656.

tissage, qui montre, si besoin était, l'ancrage de sa poésie dans la tradition<sup>76</sup>. Un symbole qui rappelle que « [t]isser, c'est créer des formes nouvelles »<sup>77</sup> :

*DECIR cosas  
que vienen a la mente  
al hilo de,  
pero estar hablando de otras  
sin saberlo.*

*(Enhebrar una aguja  
de ojo largo  
en donde entran  
como en un mantel  
objetos desperdigados  
en cierto orden).*

*Así, de frase en frase,  
haber dicho por ímpetu  
lo imposible de transmitir<sup>78</sup>.*

Ou encore :

*LO que está debajo del discurso,  
del discurrere: correr de aquí a allá,  
enlace  
entre una cosa y otra,  
sacar conclusiones  
juzgar,*

---

<sup>76</sup> « Le métier à tisser venu d'Orient, objet usuel porté par toutes les vagues successives de l'Asie à la Méditerranée, a-t-il été chargé par des sages d'un message donnant à l'homme, en termes durables, les premiers arcanes de la connaissance de l'Être ? Est-ce par hasard que Platon a recours au tissage pour trouver un symbole capable de représenter le monde : un fuseau dont le peson, divisé en cercles concentriques, figure les champs planétaires ? ». Jean SERVIER, *L'homme et l'invisible*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 65-66.

<sup>77</sup> « Tisser ne signifie pas seulement prédestiner (sur le plan anthropologique) et réunir ensemble des réalités différentes (sur le plan cosmologique), mais aussi *créer*, faire sortir de sa propre substance, tout comme le fait l'araignée, qui bâtit sa toile d'elle-même », Mircea ÉLIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot 1964, p. 159.

<sup>78</sup> N. BENEGAS, *Falla la noche*, *op. cit.*, p. 20.

*debajo de la ruina.*

*Lo que está y busca ocultarse:*

*la caída*<sup>79</sup>.

Il s'agit ici pour la poète de poursuivre son exploration des limites du langage, une problématique par ailleurs prégnante dans l'écriture poétique comme cette dernière l'analyse :

*aunque el anhelo de precisión fracasa al toparse con lo inefable, la presencia de la palabra como la de cualquier otro cuerpo o materia alude a lo ausente, a lo que va implícito o falta, y «lo que no se dice aparece también, de alguna forma, imbricado en lo que se dice» (Otero); o, mejor: «dice el no decir» (Concha García)*<sup>80</sup>.

Une réflexion sur la création qui déjà conduisait la poète en 2012, à mettre en exergue la solitude du créateur dans le recueil *Animales sagrados* :

*Soledad a la manera de Dickinson,  
de Lispector,  
sin un tiro ni una queja,  
la que extiende el pentagrama del día  
y toca todas las notas  
de la aguda a la gruesa,  
agridulce o negra.  
Escribe ese día  
con fusas y corcheas,  
escorchada de sí misma,  
un solo día largo  
que dura la vida entera*<sup>81</sup>.

La poète Noni Benegas ouvre au lecteur de profonds itinéraires de lecture quant à des questions fondamentales sur l'être humain : explorant langagièrement le monde, son écriture en saisit la complexe instantanéité. L'intensité poétique, l'émotion lectrice suscitent à chaque fois le « désir du texte »<sup>82</sup>. Cette poésie revendique implicitement une

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>80</sup> N. BENEGAS, *Ellas tienen la palabra*, op. cit., p. 88.

<sup>81</sup> N. BENEGAS, *Animales sagrados*, op. cit., p. 54.

<sup>82</sup> Voir R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, op.cit.

échappatoire à l' « assignation à résidence sexuée »<sup>83</sup> et travaille pour ce faire le texte poétique par différentes stratégies qui « transgressent les normes de genre »<sup>84</sup>, bien qu'il ne s'agisse aucunement d'une « poésie-message » en forme de manifeste qui viserait à dénoncer le patriarcat et son corollaire en terme de difficulté à trouver une légitimité d'artiste (*autoría*<sup>85</sup>) : qu'il s'agisse de questionner le corps et son statut dans la tradition littéraire en fragmentant le corps du poème, d'exprimer le désir de visibilisation par l'expression de l'invisibilisation, de faire battre au cœur du poème le rythme de l'intensité du désir ou encore de redéfinir la voix poématique, c'est une voix agissante qui vibre au cœur du texte, en forme de recherche d'appréhension de ce monde qui ne donne que bien peu de place aux poètes femmes, même si les évolutions sociales ont pour conséquence davantage de reconnaissance de cette parole poétique spécifique. Aussi est-il possible de citer ici les mots Delphine Naudier à partir des analyses d'Hélène Cixous :

Pour Cixous, le langage est le lieu où peut s'accomplir la réparation symbolique et sociale des femmes. La réappropriation du corps et du langage s'effectue donc en imposant le thème d'un territoire féminin inexploré que les femmes vont révéler grâce à la littérature. Cet espace est celui de *la femme* : « Quand je dis *la femme* je parle de la femme en sa lutte inévitable avec l'homme classique ; et d'une femme-sujet universelle, qui doit faire advenir les femmes à leur(s) sens et leur histoire [...] ». Cette recherche de l'écriture femme s'effectue dans le cadre d'une quête, celle d'un passé mythique où la *parole* de *la femme* n'était pas sous le joug du système patriarcal. Il s'agit de « libérer l'ancienne de la nouvelle » écrit encore Hélène Cixous, « que la femme écrive de la femme »<sup>86</sup>.

La poésie de Noni Benegas est en effet à ce titre représentative d'une « *vivencia* » féminine car l'invisibilité y devient la condition de la visibilité. Le travail du langage permet le dépassement des stéréotypes masculins sur la considération de la femme artiste et la poète femme libre subvertit l'ordre établi.

<sup>83</sup> D. NAUDIER, « La cause littéraire... », *op. cit.*, p. 3.

<sup>84</sup> *Id.*

<sup>85</sup> Ce qu'explicite ainsi N. Benegas : « *la mujer que pretende escribir sufre de algo previo que paraliza su pulso, propio de los desposeídos: la angustia de la autoría. Y es que carece de autoridades de su género que validen su palabra. Ellas tienen la palabra...* », *op. cit.*, p. 127.

<sup>86</sup> D. NAUDIER, « La cause littéraire... », *op. cit.*, p. 25-26.

Nous refermerons cet article comme nous l'avons commencé, nous replongeant dans la poétique qui figure dans l'anthologie de poésie de S. K. Uglade : l'auteure y exprimait sa quête, en forme de nostalgie, d'un point d'arrivée finalement toujours fuyant, toujours à reconquérir, celui de l'expression de l'Être par le langage. En cela la poésie de Noni Benegas est un très important maillon de la tradition littéraire de l'Espagne contemporaine et de l'Europe de la culture, une façon d'être au monde pour une femme artiste mais également une chercheuse tournée vers la compréhension de la complexité du monde : « *Batalla. Siempre hay un humo en la colina de atrás, que sube por el horizonte e indica un campamento cuando habíamos dado por ganada la batalla. Y habíamos hecho coincidir la palabra con la cosa, sin bordes superfluos. Algo se nos escapaba.* ».

Ne plus se vivre en tant qu'artiste et intellectuelle dans le champ d'un rapport de domination mais créer et penser en liberté, c'est cette voie que nous ouvre la magistrale et phosphorescente poésie de Noni Benegas.

**EMOCIÓN Y COMPLEJIDAD  
EN LA POESÍA DE LAURA FERNÁNDEZ VALDÉS  
*SON-VER-SOS, DIOSAS HABITÁNDO(ME)***

**DANIEL LECLER**  
Université Gustave Eiffel  
EMHIS LISAA (EA 4120)

Y al mismo tiempo que muero un poco,  
revivo a la vez<sup>1</sup>,

amparo en mi regazo aquellos  
que ya lapidaron su suerte<sup>2</sup>.

la vida es un regalo<sup>3</sup>.

En las páginas que siguen te propongo, lector, entrar en el universo poético de una joven y prometedora poeta<sup>4</sup>, ya premiada a pesar de su edad<sup>5</sup>, la asturiana Laura Fernández Valdés. Nació en la ciudad donde también Leopoldo Alas en 1985 y su afición a la lengua y a las palabras se nota en los estudios que cursó y de la que salió licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad de Valladolid. Más tarde, obtuvo, en los Estados Unidos, en West Virginia University, un Máster en Literatura Española. A la lectura de los dos poemarios al que dedicaré este estudio, *Son-ver-sos*<sup>6</sup> publicado en 2017 y *Diosas habitando(me)* en 2020<sup>7</sup>, llama la atención su amor al lenguaje y el papel vital que desempeña para ella. En una hermosa entrevista que se puede consultar en la red, declara: “para mí la poesía surge de una necesidad, si pudiera no escribiría [...] para mí

---

<sup>1</sup> Laura FERNÁNDEZ VALDÉS, “Caronte”, *Diosas habitando(me)*, Pablo Sanz Martínez (prol.), Madrid, Huerga Fierro editores/Poesía, 2020, p. 75.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>4</sup> Sobre la joven poesía española femenina remitimos a Raquel LÓPEZ, “La huella de la nueva poesía femenina”, *Nomepieroniuuna*, 2017, [<https://www.nomepieroniuuna.net/la-huella-de-la-nueva-poesia-femenina-en-el-endei/>], consultado el 19 de diciembre 2022.

<sup>5</sup> Fue galardonada, en 2009, con el premio de poesía en el XIV congreso de Creación Joven de Soria por su libro de poemas *Mis dos vidas*.

<sup>6</sup> L. FERNÁNDEZ VALDÉS, *Son-ver-sos*, Madrid, Huerga Fierro editores/Poesía, 2017.

<sup>7</sup> L. FERNÁNDEZ VALDÉS, *Diosas habitando(me)*, *op. cit.*



es sanadora”<sup>8</sup> y, de hecho, al leer los dos poemarios seguidos se percibe el insufrible y complejo dolor de un yo o, mejor dicho, de la multiplicidad de “yoes” que en ellos se expresan e intentan librarse de él. Un dolor que ya se manifiesta en el poemario publicado en 2017 al separar la poeta, visualmente, las sílabas de las palabras que componen el título, insistiendo así en una llamada de socorro: *Son-ver-sos*<sup>9</sup> y en la voluntad, por parte de la poeta, de tener en cuenta, de “ver”, el conjunto de esas llamadas para considerarlas e integrarlas mejor a su existencia. Dicho dolor, como ya se verá, encuentra sus raíces profundas en lo que se puede llamar el amor-sexo, en la niñez y el abandono. La mayoría de las veces la fuente del sufrimiento se manifiesta en el cuerpo del yo y en la tensión que existe entre su propio cuerpo y el de un tú, a menudo destructor.

Para la locutora, el lenguaje se presenta como la única herramienta para salir de un infierno, aunque delicioso a veces. En estos dos poemarios se esboza un verdadero trayecto vital, un camino de salvación. Dicho de otro modo, para Laura Fernández Valdés, la poesía no es nada más ni nada menos que una línea de vida, de ahí su uso peculiar del lenguaje. Se articulará la lectura de los poemarios en tres ejes de reflexión, observando cómo la locutora intenta conocerse para sanar sus llagas, entender el origen de su sufrimiento convocando memoria y sexo, reflexionando sobre la sexualidad y la fecundidad, el cuerpo y las voces para alcanzar el amor. Se tratará también de evidenciar cómo, gracias al uso del lenguaje, a recursos específicos, la poeta pasa de la dicción de una experiencia personal a la de un mensaje que se dirige a las mujeres. Sólo esperamos que el hecho de que esa lectura sea la de un hombre no mengue la fuerza de la palabra poética de nuestra poeta.

### Conocer y conocerse

En los dos poemarios, el proyecto poético de la locutora queda bastante claro y lo explicita tanto en sus versos como en las entrevistas o charlas que concedió. Para la voz,

---

<sup>8</sup> Laura Fernández Valdés: *Son-ver-sos*, Programa piezas tpa, De la Piedra Producciones, 15 de mayo del 2017, [<https://fb.watch/fjcEaMdgzH/>], 4:00. La entrevista también fue transmitida por Antena 7.

<sup>9</sup> El subrayado es mío.

que ante todo es cuerpo (habla de la nostalgia como de un hueso doloroso<sup>10</sup>), se trata pues de exteriorizar las emociones que la atenazan, incluso la torturan, explicitando las relaciones que ella tiene con los demás, y más precisamente con los que el deseo y el sexo la unieron. Así intenta entender una pérdida que parece remontar a su niñez y que perdura, aunque bajo otra forma, hasta el momento de la escritura. Procura emprender ese camino para conocerse y sanar el dolor padecido o, por lo menos, asumirlo en un proceso de resiliencia. El programa poético se esboza entonces como un viaje iniciático realizado gracias a dos herramientas: la memoria y la palabra poética. Así, a propósito de su obra, la locutora declara: “Es un viaje de aprendizaje, de autoconocimiento y de relacionarme con el mundo”<sup>11</sup>. Frecuentemente, estalla en el texto el recuerdo doloroso de momentos pasados particularmente impactantes que se ramifican a lo largo del poemario. Al formularlos, en un proceso casi catártico, la locutora parece ponerlos a distancia para tomar conciencia y apoderarse de ellos para intentar dominarlos. En el poemario titulado *Son-ver-sos*, ese dolor relacionado con la memoria es perceptible desde el principio, por ejemplo, en el poema “Niña” se lee:

Existen secuelas  
que posees amalgamadas  
a una melancolía que te persigue  
como si fuese tu única memoria<sup>12</sup>.

La voz poemática adulta dirigiéndose a un “tú” niña evoca aquí sufrimientos pasados que permanecen de manera aguda en el presente de la dicción, “secuelas” tanto físicas como psicológicas que parecen sumarse “amalgamadas”, confundirse los unos con los otros para acabar por invadir la totalidad de su memoria. La violencia de ellos está subrayada por el encabalgamiento entre el verso uno y dos que empieza por el relativo “que” y por el uso de un verso relativamente corto, un hexasílabo, en que la voz asocia el verbo existir con las huellas persistentes de un dolor padecido y todavía presente, aunque

<sup>10</sup> “*Me duele el hueso de la nostalgia*” escribe al pie de una página blanca, antes del primer poema. L. FERNÁNDEZ VALDÉS, *Son-ver-sos*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>11</sup> *Laura Fernández Valdés: Son-ver-sos*, Programa piezas tpa, De la Piedra Producciones, 15 de mayo del 2017, *op. cit.*, 1:00.

<sup>12</sup> L. FERNÁNDEZ VALDÉS, *Son-ver-sos*, *op. cit.*, p. 17.

el paso del tiempo le haya conferido otra forma “Existen secuelas”. Desde este poema, el objetivo programático de la locutora está claramente expuesto en la última estrofa:

Vuélvete niña y escupe las injusticias a ese mundo,  
deformado gracias a las puñaladas de un monstruo [imaginario]  
que se divertía  
segando la frescura de la hierba recién bañada  
por el rocío de la inocencia<sup>13</sup>.

Aparece en estos versos finales de la composición una nueva noción que relaciona el dolor también con lo social y asimila su sufrimiento con un veneno que hubiera injerido y que habría que expulsar: “escupe las injusticias”, dice la locutora a la niña que fue. El dolor pues se ramifica progresivamente para invadir las zonas vitales del yo.

En los dos poemas que abren *Son-ver-sos*, la voz declara, como se ve, que ese dolor remonta a la infancia y, para convocarlo, utiliza, o bien por contener la emoción o bien por transmitirla con mayor impacto, la elipsis, creando así un misterio para el lector que genera malestar y también suspense e interés. Es el caso en el poema evocado anteriormente por el uso de la palabra “[imaginario]” puesta entre corchetes que introduce una dimensión alusiva, algo elíptica, que instala una duda en la mente del lector que ya no sabe si este monstruo remite a una realidad extratextual o si hay que verlo como monstruo creado por los sueños de la imaginación compartida tanto por la voz como por la niña que fue y a la que se dirige.

Otro caso encontramos con una imagen, la de las bragas, que aparece en “Yo”, poema en cierta medida definitorio en el que la locutora declara querer acabar con esa niña que fue. Reproducimos la totalidad del poema para mayor comprensión:

YO

A veces  
me gustaría estrangular a esta niña  
que gime dentro de mí.

Arrancarle el corazón,  
y sus venas,  
cortarlas con unas tijeras,

---

<sup>13</sup> *Id.*

beberme su sangre *aterciopelada*,  
 bailar sobre su lápida,  
 dejando únicamente como recuerdo  
 una bolsa con unas bragas rosadas  
 y mucha tristeza entre las costuras<sup>14</sup>.

De nuevo, se menciona el dolor agudo desde el segundo verso con el verbo gemir que desencadena, por parte del yo, un violento deseo de matar a la niña que ella fue (“arrancarle” v. 4/ “cortarlas” v. 6/ “beberme su sangre *aterciopelada*” v. 7/ “bailar sobre su lápida” v. 8). Esta violencia es tanto más aguda cuanto que se dirige a sí misma, de niña. En el verso 9 la voz quiere influir en la memoria “dejando únicamente como recuerdo/ una bolsa con bragas rosadas/ y mucha tristeza entre las costuras”. La potencialidad de la imagen elíptica, que calla y dice, dice y calla, es aquí, otra vez, innegable. La imagen de esas bragas rosadas puede dar lugar a un sin fin de interpretaciones y de emociones que van de la evocación de la infancia de una niña, ya remota, evocada por el color rosa al que alude la locutora no sin humor por ser un color muy marcado desde el punto de vista del género, a la alusión elíptica a una herida profunda tanto física como moral, “mucha tristeza” que se aloja en las costuras que bien podríamos leer como cicatrices de esas bragas “rosadas” quizás a causa del tiempo o de un descubrimiento de una sexualidad repentina y violenta. Un color alterado que viene a ser indeleble en la memoria. Lo elíptico, lo críptico de la imagen viene reforzado por la evocación de esa bolsa en que están esas bragas porque aísla y aleja el objeto de su función. ¿Sugieren que no sirven porque ya no existe la niña que las poseía? Perdiendo toda relación íntima con el cuerpo de su propietaria, quizás se reduzcan solo a un objeto como los que se entregan, en una bolsa, a las familias de los fallecidos y materializan su desaparición, su ausencia y el vacío que dejan en los corazones. Esa bolsa funciona como reliquia al revés metonímica y paradójica cuyo sentido verdadero es un interrogante sin fin que, antes que nada, dice lo que ya no es. No se sabe a buen seguro y, si la dicción de esa realidad puede quizás aliviar a la locutora, al contrario, abre un mar de interrogaciones en el lector. Paradójicamente, aquí, la fuerza está en el verso mismo que denuncia la violencia padecida por el yo. Así, por mucho que haya fragilidad en la voz poética, el poema adquiere, gracias a la palabra pronunciada, una enorme potencia lingüística.

<sup>14</sup> L. FERNÁNDEZ VALDÉS, *Son-ver-sos*, op. cit., p. 16.

En ese poema surge también otro tema recurrente en los dos poemarios: el de un dolor que el “yo” alimenta y del que incluso saca, a veces, cierto placer. Así se puede entender el verso siete “beberme su sangre *aterciopelada*” en que la locutora declara que se delectaría bebiendo la sangre de esa niña que fue, es decir su propia sangre, al igual que un Drácula femenino. Si el beber el líquido vital de esa niña implica cierta idea de barbaridad y de crueldad asumida, la palabra *aterciopelada* introduce una noción de suavidad gustosa, incluso de belleza, puesta de realce por el uso de las bastardillas.

La violencia ejercida por la locutora contra sí misma presente en *Son-ver-sos* se encuentra también, aunque de manera diferente, en *Diosas habitando(me)*. En “Cicatriz” por ejemplo, se lee “Esta herida fetal, [...] Este torreón maléfico/ desde el que me *vivisecciono* a mí misma,”<sup>15</sup>. La visión de un dolor que la locutora autoalimenta para conocerlo y poder ponerlo a distancia, se manifiesta como anteriormente en el léxico que emplea. Así, el uso de un verbo como amamantar declara que, si por un lado esa violencia padecida es sinónimo de destrucción, acaso por otro, abra el camino de su propia reconstrucción. Así se encuentra ese verbo en “Ojos”:

Te miro  
y siento una orquesta de mariposas  
que se empeñan  
en atacar  
todas las trazas de pena  
que anhelan  
seguir ama-ma(n)tando  
a la niña que tirita

*dentro*

de este cuerpo de mujer serena<sup>16</sup>.

En ese juego de espejos, si la niña tirita en el verso 8, al verso siguiente la mujer aparece serena. Si perdura la cicatriz de un sufrimiento pasado la mujer, en la actualidad, empezó a sobrepasarlo o vive en una duplicidad constante. El paréntesis por el que nos interesaremos más adelante permite aquí jugar con la oposición Eros y Thánatos, amar y matar con un tercer significado añadido ligado a la protección maternal (amamantar).

<sup>15</sup> L. FERNÁNDEZ VALDÉS, *Diosas habitando(me)*, *op. cit.*, p. 48. Ese poema no deja de tener ecos con el poema anterior titulado “Yo”.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 39.

De la tensión nacida del choque perpetuo con la violencia que tanto perdura en el recuerdo como en el presente la locutora se alza, según se avanza en el poemario, al rango de defensora de todas las niñas maltratadas como sugieren los últimos versos de “Siniestro”:

Vuélvete roca en tu miseria  
y vela por los niños  
que juegan sin miedo entre las calas  
e impide que nadie,  
les robe

[como a nosotros],

la inocencia<sup>17</sup>.

El tema aparece también en “Doncella”, en el que un linaje de jóvenes heridas e indómitas se articulan con imágenes corporales potentes, objeto de la segunda parte.

### **El cuerpo catalizador: reivindicación, denuncia y objeto de lucha**

#### DONCELLA

Muerde la tarde,  
cuando al rozar la sierra  
reconoce entre la neblina  
la imagen de un cadáver tendido  
en el laberinto de su subconsciente.

Acarrea sin peso alguno las muertes de todas aquellas doncellas  
que desafiaron las leyes imperturbables  
que las anclaban a ser rostros sin sonrisas,  
velas sin llamas,  
árbol sin frondosas ramas.

Su vientre escamado  
vomita reproches enlazados  
a través de un hilo color púrpura  
uniendo los caminos truncados  
de innumerables mariposas.

Reconoce entre las nubes  
una cruz que rasga la plenitud de la aurora  
y la recuerda  
que no hay paz sin descendencia,

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

que no hay virtud sin reconocerse virginal,  
 impoluta en las maneras  
 y recogida en las noches de tormenta<sup>18</sup>.

En “Doncella”, de título revelador –habría que detenerse mucho en los títulos de Laura Fernández Valdés y dedicarles un trabajo– porque condensan la profunda pena y abren brechas misteriosas y atractivas para la lectura, resumiendo en un plumazo elíptico gran parte de lo poetizado, la voz poemática recurre a un primer verbo que pone en marcha el recorrido del sentido, “muerde”, articulándolo con las horas del día en que la luz decae, es la totalidad de las horas circundantes las que resultan ser sujeto de ese verbo de dolor, de agresión corporal quizás involuntaria. El significado se pierde en los meandros de los versos cuya medida va aumentando desde el pentasílabo, “muerde la tarde” hasta el dodecasílabo “en el laberinto de su subconsciente”. El subconsciente es el de la propia tarde, o más bien el de una tercera persona difusa que sufre su embestida, descubriendo la presencia de la muerte en la forma de un cadáver situado en un espacio cuya formulación pertenece a esas fórmulas hiperestésicas que Laura Fernández Valdés fabrica con potencia, con inspiración.

Un linaje de doncellas indómitas llena la segunda estrofa y se atisba una cierta victoria en esa rebeldía: “que desafiaron las leyes imperturbables que las anclaban a ser rostros sin sonrisas,/ velas sin llamas, árbol sin frondosas ramas”. El “sin” repetido tres veces insiste en una carencia, en un robo intolerable de lo hermoso y lo feliz a esos personajes femeninos. Pero el texto no quiere aclarar nada: los esbozos narrativos quedan interrumpidos, rotos por un lirismo doliente que quiebra el relato, la historia.

El cuerpo metamorfoseado, “vientre escamado” saca afuera vómitos que son protestas, imprecaciones por “los caminos truncados/ de innumerables mariposas”. El enigma de la última estrofa esboza afirmaciones equívocas, “que no hay paz sin descendencia,/ que no hay virtud sin reconocerse virginal”, que remiten a una idea de mancha, rechazada y culpable a la vez, excluida pero presente en un “deber ser” que se escapa y que toma la forma de una “cruz” que “rasga la plenitud de la aurora”.

---

<sup>18</sup> L. FERNÁNDEZ VALDÉS, *Son-ver-sos*, op. cit., p. 21.

En esta composición, como en muchas otras de las dos obras elegidas, el cuerpo ocupa un lugar central<sup>19</sup>. En él se cristaliza todo, es objeto de sufrimiento y al mismo tiempo permite a la locutora, una vez consciente de la naturaleza de los tormentos padecidos, intentar identificar sus causas, denunciar a los autores que le infligieron, incluso a sí misma cuando se trata de un dolor autoalimentado. La voz intenta leer las cicatrices visibles o no, todas las cicatrices inscritas en su cuerpo. Procura metamorfosearlas en otras tantas reivindicaciones, gritos a la injusticia, deseos de igualdad entre los sexos. En este combate el léxico y los temas aludidos son fundamentales. La locutora es plenamente consciente de que la palabra, y la palabra poética todavía más, es la que le permite dejar su cruz, ésa que aparece por ejemplo en “Doncellas”, ésa que menciona en el último poema de *Diosas habitando(me)* donde se lee:

La que sonríe demasiado  
rumió el suicidio  
y decidió que no era para tanto,

[...]

y que ya no quería arrastrar tantas cruces  
ni adorar tantos rosarios  
[...]  
mira con lucidez y armonía  
el devenir pausado de los astros<sup>20</sup>.

La percepción del cuerpo, incluso imaginado, las metáforas a las que da lugar, a veces bastantes crudas, desempeñan un papel fundamental en la poética de la autora y le permiten afirmarse y romper con sistemas que la dominan<sup>21</sup>. De ahí un léxico totalmente

---

<sup>19</sup> Sobre el cuerpo se podrá leer: Stéphanie PAHUD, “Le corps exhibé : un texte singulier du féminisme quatrième génération”, *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 18, 2017, [<http://journals.openedition.org/aad/2338>] ; Christine BARD, “Mon corps est une arme, des suffragettes aux FEMEN”, *Les Temps Modernes* 678, [<https://doi.org/10.3917/ltn.678.0213>]. Remitimos a Marie-Anne PAVEAU, “Quand les corps s’écrivent. Discours de femmes à l’ère du numérique”, en Éric BIDAUD, *Recherches de visages. Une approche psychanalytique*, Paris, Hermann, 2014, [<https://hal-univ-paris13.archives-ouvertes.fr/hal-01163501/document>].

<sup>20</sup> L. FERNÁNDEZ VALDÉS, “A la chica que sonríe demasiado”, *Diosas habitando(me)*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>21</sup> Sobre la violencia que implica la tentativa de dominio de los otros sobre el cuerpo y el cuerpo como “objeto” de lucha véase Ana Canovas, “Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: la poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992)”, *Kamchatka Revista de análisis cultural*, Universidad de Valencia, 2018, pp. 351-378.



asumido incluso reivindicado como cuando la voz emplea en el verso 7 de “Cicatriz”<sup>22</sup> la palabra “vaginal” hablando de “Este desgarró vaginal,” aparición preparada por el primer verso “Esta herida fetal,”. Ambos versos se hacen eco, se respaldan como para insistir más en la crudeza de esa palabra escrita, mayor quizás si de un lector se trata y no de una lectora. Crudeza asumida por ser palabra aguda y encontrarse al final del verso, en un verso que parece haberse alargado ya que consta de nueve sílabas cuando el primero, con el que entra en resonancia, sólo constaba de siete.

También se interpretará como reivindicación de una libertad absoluta esa escena de masturbación femenina en el poema “Reseña” en que se lee:

Se mueve entre mis sábanas,  
la nebulosa estela que llevo tatuada  
en este siniestro de visitas esporádicas.

Y mis manos comienzan a ceñirse a unos muslos  
que gravitan ante el ligero susurro  
de un canto lejano  
que [me] dilata el recuerdo del seísmo de tus besos.

Y mi sexo se revela entre las campanadas de esta ceremonia  
que estimula la causalidad de tu ausencia,  
la imaginación que germina entre mis piernas,  
una estimulación vigorosa que resuena  
a través de mis labios [casi] sellados<sup>23</sup>.

La claridad sexual combinada con lo elíptico y alusivo del lenguaje poético, le dan al poema toda su fuerza expresiva y su enjundia innovadora. El ritmo entrecortado gracias a los versos escalonados deja percibir olas de placer hasta su clímax. Más adelante, se mantendrá ese gusto por la mención directa, haciéndose ésta más gozosa a medida que avanza el segundo poemario. Así en “Lluvia” por ejemplo, la palabra refleja una libertad placentera declarada con llana claridad coloquial, como es breve el poema lo reproducimos en su totalidad:

En este instante  
empeñaría todos los versos discordes que poseo  
porque me penetraras

---

<sup>22</sup> L. FERNÁNDEZ VALDÉS, “Cicatriz”, *Diosas habitando(me)*, op. cit., p. 48.

<sup>23</sup> L. FERNÁNDEZ VALDÉS, “A la chica que sonrío demasiado”, *Diosas habitando(me)*, op. cit., p. 87.

*bien adentro*

y te quedaras  
acurrucado  
al amparo de mis nalgas<sup>24</sup>.

Utilizando la imagen de la lluvia, lluvia eminentemente simbólica claro está, la locutora asume totalmente una relación sexual reivindicada “porque me penetraras”, “al amparo de mis nalgas”. Además, las bastardillas “*bien adentro*” insisten en este acto totalmente deseado, asumido y gozoso. Tras el clímax la locutora asume un papel protector en la placidez *post coitum* y en el dibujo de su postura. Notaremos de paso el título esdrújulo del poema inmediatamente posterior “Órgano”<sup>25</sup> que remite a una realidad plural que deja entrever la música del placer. Habría que mencionar el título del que viene justo antes de “Lluvia” titulado “Aliento”:

Tu aliento huele a libertad,  
a la esencia de una mar virginal  
que lucha por dejar su rastro de plata  
sobre mi cuerpo de almendra  
para amordazarme los poros

*más*

vuelvan a supurar<sup>26</sup>.

En esta composición de 8 versos se alude de manera delicada y hermosa al encuentro sexual, con el título “Aliento”, la alusión al movimiento del mar sobreentendido en los versos dos y tres, la preposición “sobre” del verso cuatro. La imagen de los poros, en el quinto verso, combina una imagen compleja que asemeja esos poros a unas cuantas bocas que a la vez recuerdan el dolor rechazándolo “vuelvan a supurar” y gozo “[...] amordazarme los poros”.

La afirmación de lo femenino gracias al léxico se observa de nuevo en “Nueva primavera” en que la locutora, de manera delicada y sugestiva, alude, mediante la metáfora de la primavera, al surgimiento de la sangre menstrual. Sorprende la claridad profunda con la que se expresa la autora y al mismo tiempo un dominio elegante del verso

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 89.

que le permite aludir a lo más íntimo con exigencia poética. Así leemos en la estrofa siguiente:

[...]  
Siento la turbulencia  
del óvulo no fecundado,  
la frescura inaudita de mi útero  
al liberarse de mí misma  
y poder comenzar así  
a gestar  
una nueva primavera<sup>27</sup>.

Otra manera de afirmarse como mujer es rehusar la ecuación sexualidad/procreación. Y con ella la locutora de pronto adopta una dimensión más universal. No es de extrañar entonces que esta idea aparezca en *Diosas habitando*(me) inscribiendo lo femenino en el funcionamiento armonioso de la naturaleza. La identificación con las diosas en este segundo poemario forma parte de este procedimiento.

### **Lengua poética y conciencia creadora: conocimiento y catarsis**

Uno de los aspectos más singulares de la poesía de Laura Fernández Valdés es la conciencia creadora, la conciencia de escritura que conlleva en ocasiones una conciencia metapoética. Se percibe un minucioso trabajo de orfebrería poética en el cual se transcriben meticulosamente en el verso, indicaciones tipográficas muy personales, mediante paréntesis, corchetes, bastardillas, en las que la escritora traduce la emoción que la asalta y trunca la propia producción del verso, así como un distanciamiento del yo con respecto a su propio texto a la vez plagado de experiencia y de arte a la vez.

La estructura del libro gira en torno a las seis diosas que dan título a los seis capítulos que organizan la materia poética. El título del poemario, la estructura, las dedicatorias, anuncian una obra quizás algo más luminosa y esperanzada, más confiada en apariencia en la posibilidad de la dicha pero muchos poemas (“Ausencia”<sup>28</sup>, “Destino”<sup>29</sup>, “Mar”<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 47.

por ejemplo) contradicen esta orientación que va afirmándose al final del volumen. Las diosas que habitan a la autora y a la voz poética son Ceres, Eurídice, Hera, Ixtab, Qadesh, Iris. Son diosas pertenecientes a diferentes mitologías y mundos imaginarios. Cada capítulo comienza por una especie de didascalía teatral que ambienta la atmósfera del poema permitiendo al lector penetrar en él aún más. Así, tanto gracias a esas didascalías poéticas, como a las palabras a finales de versos en bastardilla, como también las palabras puestas entre corchetes, se dramatiza la palabra poética. Citemos la didascalía de “Iris”: “...Habitación ausente, vacía. Únicamente un arcoíris de colores vertiginosos se distingue a través de la ventana. Se oye una voz serena que recita.”<sup>31</sup>.

La oscilación entre la aspiración a cierta esperanza y la caída recurrente se manifiesta desde el primer poema. El poema “Ceres”<sup>32</sup> se abre con la mención de un deseo de fecundación, lo que contrasta con lo dicho anteriormente sobre la autonomía de la sexualidad, que aúna los ciclos naturales con los femeninos. El campo semántico de lo agrícola, “semillas”, “cosechas”, “brotes”, “raíces” dan paso a la mención clara de “un vientre en el que fecundarse”. Los cuerpos de la tierra y los de la locutora se unen, se fusionan y llega la lectura a la caída de la penúltima estrofa que se asienta en la conjunción adversativa, “Pero”, la cual hace caer la textura poética en la que la diosa contempla una especie de dificultad del yo para florecer, para engendrar, quizás por una soledad no deseada y a la vez soportada con elegancia: “asombrándote de que alguien sonría teniendo las manos *encalladas*/ y las uñas pintadas de barro y hierbas muertas”<sup>33</sup>. Observemos la potencia de las imágenes y metáforas que transforman la convencionalidad posiblemente dichosa o luminosa en imágenes sombrías y estériles “uñas pintadas de barro”.

La plegaria a la diosa de la tierra y de la fertilidad, pidiendo su protección maternal, cierra de modo soberbio un poema lleno de hallazgos y de profundidad sincera, poéticamente hablando. Una autoconciencia de escritura subyace en los versos y el yo se manifiesta con rotundo poder sobre su propia situación a través de la lengua poética, sobre su propia soledad, viéndose a sí misma en el análisis y en la interpretación de lo que sucede: “Vuelve a cubrirme con tu manto de flores silvestres,/ reconóceme hija,/ abrázame hasta llevarme a ese tiempo ignoto/ en el que no me mortifiquen las ausencias/

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 19.

ni la decodificación de mis propios sueños”<sup>34</sup>. Esa autoconciencia otorga a la composición una singular dimensión metapoética, que comporta un verdadero poder catártico manifestado sobre todo estos últimos versos.

La identificación entre la escritora y la protagonista de sus poemas alcanza una cima notable en “Laurel”<sup>35</sup>, cuyo título, de gran raigambre clásica, va a conectarse inmediatamente con los primeros versos en los que el nombre de la escritora, “Laura”, no puede por menos de recordarnos a la Laura petrarquista, pero dotándose de una modernidad que sincretiza varios elementos de diferente naturaleza. La pertenencia a la tierra y a elementos bien precisos ligados al pueblo que vio nacer a la poeta, no mencionado, se centran en la presencia rústica, literal, pero también simbólica, en una connotación delicada y sugerida, en la que la libertad y una sensualidad afirmada estalla en los versos, de los cuales se desgranaban palabras puestas en el margen derecho, en cursiva, que condensan el sentido y guían al lector: “*sabía*”, “*tiranas,*”, “*aún más,*”, “*sin descanso,*”, “*como yo,*”. El verde, color del amor donde los haya, describe un matiz de sus ojos y difunde en el cuerpo del yo el color del laurel.

La imagen becqueriana de la golondrina que vuelve en el verano y que se desarrolla abundantemente en el poema “Golondrina”, cierra el poema, que se tiñe de melancolía, uniendo la imagen del laurel con la imagen del pájaro y afirmando la pertenencia del yo a una tierra bien conocida y sentida como suya.

Otro procedimiento poético al que ya mencionamos brevemente consiste en introducir paréntesis en una palabra para crear una polifonía que va a multiplicar el sentido densificándolo y acercándolo al referente vital. Sólo daremos un ejemplo encontrado en “Exorcismo” que analizaremos en breve. Así leemos en el verso doce: “y vamos esquivando las f(l)echas de nostalgia”<sup>36</sup> combinando a la vez la figura mitológica de Cupido con una referencia a lo cotidiano a través del calendario.

Poco a poco el volumen va encontrando nuevas vías poéticas hacia el final, en el que el poder catártico de la poesía de Laura Fernández Valdés se va afirmando con fuerza. Un deseo de liberación de lastres que impiden la proyección a una dicha posible dan paso a

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 101.

poemas como “Traje de luces” que funciona como poema de transición “y le libero de todas las enredaderas/ que extinguían el aliento/ de mi sexo libertario.”<sup>37</sup>.

En “Muñeca de trapo”<sup>38</sup>, perteneciente al primer volumen, ya veíamos esta tendencia en germen. La estructura concesiva del poema es la clave de su fuerza expresiva que se apoya en una robusta estructura. Una enumeración presidida por ese “aunque” anafórico despliega el deseo de despojarse de elementos destructores con procedimientos autoagresivos que no dejan al yo alejarse de un marasmo recurrente, “arrancarme esta esencia reseca,/ este olor rancio/ a muñeca de trapo derrotada”, metáfora intensa que sugiere infancia herida y vencida; “pesadillas” que “tejen un cercado de alambre espinoso alrededor de mi cama”, lo que implica protección y dolor a la vez, morderse la lengua y tragársela, lo que implica silencio contrario a la liberación poética, para desear también, dice la voz, “sumergirme en la nada”. Pero la última estrofa ya afirma la poesía como salvación, como mantra, como reparación compartida con los que componen versos y el valor programático parece innegable:

que como yo,  
remiendan sus heridas con versos,  
que sirven como mantras  
para domesticar así los miedos  
y avivar las esperanzas.

Centrémonos ahora en los últimos poemas del volumen *Diosas habitando(me)* en particular en “Exorcismo”<sup>39</sup>, poema sin título<sup>40</sup>, “Autómatas”<sup>41</sup>, “Ceniza”<sup>42</sup> “A la chica que sonrío demasiado”<sup>43</sup> que clausura el poemario.

La dimensión metapoética de la que hablábamos se manifiesta de modo claro en “Exorcismo”<sup>44</sup> de título revelador en el que la poeta afirma su confianza en la poesía siendo a la vez consciente de sus límites. “Aprendices del verso/ y de las palabras secretas,/ sólo nos podemos aferrar,/ sin dudas en las pestañas,/ a la libertad de exorcizar

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>38</sup> L. FERNÁNDEZ VALDÉS, *Son-ver-sos*, op. cit., p. 20.

<sup>39</sup> L. FERNÁNDEZ VALDÉS, *Diosas habitando(me)*, op. cit., pp. 101-102.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

demonios/ y volcarlos con fervor/ en unos cuántos poemas.”. Una sexualidad gozosa brilla en estas últimas páginas en particular en “Autómatas”<sup>45</sup>, “Repleto de goce y de luz blanca/ tras el orgasmo,” y el poema sin título de la página 103 marca un cambio rotundo en el que un Eros luminoso vence a Thánatos:

Hoy he soñado que tenía cáncer de páncreas.

Me he despertado convulsa,  
con unas ganas intermitentes  
de salir a la calle  
y besar de nuevo.

Besar al panadero que ha emigrado a Francia  
hace ya demasiado tiempo,  
al librero que cuenta con tristeza los pocos euros  
que ahora recoge de la literatura,  
a la anciana que cojea porque ya siente  
que es tiempo de volar sin el peso de su cuerpo.

Hoy he soñado que tenía cáncer de páncreas.

Y me he dicho que *malgré tout*,  
la vida es un regalo  
y que tenemos que sonreír más  
y lastimar menos.

Hoy he soñado que tenía un cáncer de páncreas.

Y he decidido ir a buscarte a la salida del trabajo  
y llevar en mi bolsillo unas margaritas enlazadas  
*como aquellas que tejía en el colegio,*  
para recordarte que todavía te quiero  
y que podemos envolvernos en un dulce  
y acaramelado invierno,  
sin tumores,  
ni fuegos,  
ni independentismos,  
y con mucho

*mucho*

amor del bueno.

La estrofa que afirma “Y me he dicho que *malgré tout*,/ la vida es un regalo/ y tenemos que sonreír más/ y lastimar menos” se alza como una declaración de intenciones que a la

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 105.

vez es el resultado de todo el proceso anterior de conocimiento y transformación íntima. La última estrofa en que brilla el verso “para recordarte que todavía te quiero”, y se cierra con “*mucho,*/ amor del bueno”, abre nuevas perspectivas emocionales para la voz poemática y para el lector.

El último poema, “A la chica que sonríe demasiado”, es una dedicatoria de la voz poemática a sí misma sobre un proceso de creación. El rechazo del suicidio ya evocado se condensa en los versos ya citados “y que ya no quería arrastrar tantas cruces/ ni adorar tantos rosarios”, culmina en los últimos versos en los que el yo se apacigua con la contemplación de la armonía cósmica:

[...]  
 conoce y reconoce  
 las heridas ahumadas de sus fracasos  
 y  
 mira con lucidez ya armonía  
 el devenir pausado de los astros<sup>46</sup>.

Para concluir diremos que la poesía de Laura Fernández Valdés se adentra en el propio dolor de la voz poemática a través de una lengua cruda, elíptica, innovadora y libre, tomando la experiencia del sufrimiento, y la creación que conlleva, como vía de autoconocimiento.

El cuerpo y su imaginación, su metaforización está en el centro de una toma de libertad vital y creativa que termina por vencer. Una libertad que es marca definitoria de la creación poética femenina de los principios del siglo XXI. Nombrar poéticamente es triunfar, construir un poema es sanar.

Una clara conciencia de escritura recorre los versos. La creación para la escritora es una necesidad imperiosa: su poesía desvela a la vez sumisión inevitable a lo que acontece y lucha triunfante, mediante un control impresionante del verso, de las imágenes y de las innovaciones tipográficas. Si pudiera, la escritora no escribiría. ¡Menos mal que no puede, para los que la leemos!

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 110-11.



**DES LIEUX ET DES LIENS :  
DU DÉCENTREMENT À L'ENGAGEMENT  
DANS LA POÉSIE DE LAURA CASIELLES**

**JUDITE RODRIGUES**

Université de Bourgogne

Centre Interlangues Texte, Image, Langage (TIL EA 4182)

Laura Casielles (Pola de Siero, Asturies, 1986) est une poétesse, traductrice<sup>1</sup> et journaliste espagnole. Elle publie son premier recueil, *Soldado que huye*<sup>2</sup>, à l'âge de vingt-deux ans dans une petite maison d'édition née de l'enthousiasme curieux et passionné d'un collectif issu de la faculté de *Filología Hispánica* de l'Université de Oviedo. Quelques années plus tard elle est la lauréate du *Premio de Poesía Joven* « Antonio Carvajal », un prix qui lui est décerné lors de sa treizième édition (2010). Laura Casielles publie alors aux éditions Hiperión son deuxième ouvrage de poésie : *Los idiomas comunes*<sup>3</sup>. Par après, et pour ce même recueil, elle obtiendra le *Premio Nacional de Poesía Joven* « Miguel Hernández » décerné par le ministère espagnol de la Culture. C'est l'audacieuse maison d'édition sévillane *Libros de la herida* qui publiera son troisième recueil : *Las señales que hacemos en los mapas*<sup>4</sup>. Un quatrième petit opuscule poétique vient clore – de façon provisoire – la liste de ses recueils : *Breve historia de*

---

<sup>1</sup> Elle a travaillé à la traduction de l'œuvre du poète marocain d'expression française Abdellatif Laâbi. Une première sélection de poèmes a été publiée sous le titre *Desde la otra orilla*, Ciudad de México, Círculo de Poesía, Valparaíso Ediciones, México, 2017. Elle a également traduit une sélection de poèmes de l'écrivain marocain Abdelmajid Benjelloun dans *Aforismos poéticos y filosóficos*, Madrid, Diwan Mayrit, 2019 (traductions de l'auteur et de Raquel de Jesús Valle Araya, Laura Casielles y Antonio Álvarez de la Rosa).

<sup>2</sup> Laura CASIELLES, *Soldado que huye*, Oviedo, Hesperya, 2008.

<sup>3</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes*, Madrid, Hiperión, 2010.

<sup>4</sup> L. CASIELLES, *Las señales que hacemos en los mapas*, Sevilla, Libros de la Herida, 2014 ; réédition en 2019.

*algunas cosas*<sup>5</sup>. Nombre de ses poèmes sont inclus dans des anthologies et autres ouvrages collectifs<sup>6</sup>.

Pour Laura Casielles comme pour toute une génération de jeunes écrivains, le mouvement de contestation du 15M, d'une ampleur inédite en Espagne, a constitué ce que l'on a parfois nommé une « zone autonome temporaire »<sup>7</sup>. Ce moment a en effet joué le rôle fécond du levain pour penser un nouveau projet politique et créatif. C'est depuis l'éloignement du Maroc (mais aux premières loges des Printemps arabes) que Laura Casielles vivra ce réveil citoyen et ce sursaut démocratique<sup>8</sup>. Activiste du mouvement féministe et des mondes de la culture, elle ne tardera pas à s'engager politiquement : elle travaillera, dès sa création et trois ans durant, à la communication politique du parti *Podemos*<sup>9</sup>, mettant ainsi la raison poétique au service de la raison politique. Journaliste de formation et de profession, elle collabore notamment au journal *La Marea* et coordonne la section culturelle du mensuel. Elle a également travaillé en 2020 et 2021, avec Isabel Cadenas Cañón aux scénarios du *podcast* « De eso no se habla »<sup>10</sup>. En 2019,

---

<sup>5</sup> L. CASIELLES, *Breve historia de algunas cosas*, Logroño, Ediciones del 4 de agosto, Planeta clandestino, n° 18, 2021.

<sup>6</sup> Pour exemple : José Luis PIQUERO, Julio RODRÍGUEZ, Teresa SOTO, Laura CASIELLES, *A pesar de todo. Poesía en Valdediós VII* (antología), [s.l.], Valdediós, Círculo cultural de Valdediós, 2009 ; VV.AA., *50 maneras de ser tu amante*, Avilés, Puntos suspensivos, 2010 ; Carlos IGLESIAS DÍEZ, Pablo NUÑEZ (sélection et prologue), *Siete mundos: selección de nueva poesía*, Gijón, Impronta, 2015 ; Luna MIGUEL (éd.), *Tenían veinte años y estaban locos*, Córdoba, La Bella Varsovia, 2011 ; Alessandro DRENAGGI, Lorenzo MARI, Luca SALVI (traduction et sélection), *Canto e demolizione, 8 poeti spagnoli contemporanei*, Pesaro, Thaumà Edizioni, 2013 (anthologie bilingue espagnol/ italien) ; Miguel FLORIANO, Antonio RIVERO MACHINA (éd.), Álvaro VALVERDE (prologue), *Nacer en otro tiempo: antología de la joven poesía española*, Valencina de la Concepción (Sevilla), Renacimiento, 2016 ; Alberto GARCÍA-TERESA (édition et sélection), *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres*, Tenerife, Baile del sol, 2019.

<sup>7</sup> Hakim BEY, *TAZ, zone autonome temporaire*, traduction de l'anglais par Christine Tréguier, avec l'assistance de Peter Lamia et Aude Latarget, Paris, Éd. de l'Éclat, 1997. Le mouvement du 15-M (15 mai 2011), également appelé mouvement des Indignés, correspond à un important mouvement citoyen en Espagne visant à protester contre la politique du gouvernement et à promouvoir une démocratie participative.

<sup>8</sup> D'abord correspondante de l'agence EFE à Madrid, elle partira en délégation au Maroc et sera par la suite conseillère de presse de l'Institut *Cervantes* à Rabat. Elle reviendra sur cette expérience, vécue d'abord à distance, dans son article : L. CASIELLES, « Tal día como hoy, hace diez años », *La Marea*, 14-05-2021, [<https://www.lamarea.com/2021/05/14/15-m-tal-dia-como-hoy-hace-diez-anos/>].

<sup>9</sup> De 2014 à 2017, elle a été attachée de presse de *Podemos* et membre du *Consejo Ciudadano Estatal*, organe de direction du parti, où elle était en charge de la relation aux médias. Elle a par la suite quitté ce poste pour rejoindre la fondation *Instituto 25M para la Democracia* à la direction des contenus.

<sup>10</sup> [<https://deesonosehabla.com/episodios/>].

elle réalise le documentaire web *Provincia 53. Memorias cruzadas. Sáhara Occidental*<sup>11</sup> qui traite de l’histoire coloniale inachevée dans le conflit du Sahara Occidental.

### La poésie comme « art de tisonner » les esprits

Des quatre éléments poétiques analysés par Gaston Bachelard, on serait sans doute d’abord tenté de caractériser l’écriture poétique de Laura Casielles par le feu. Ses écrits s’apparentent en effet à cet « art de tisonner » que décrit Bachelard dans *La psychanalyse du feu*<sup>12</sup>. Le feu, explique-t-il, est associé à la méditation, à la rêverie. Et c’est avec une très grande délicatesse, avec une langue épurée, accessible et sans artifice que Laura Casielles bâtit des mondes désirables. Dans son anthologie – qui s’apparente à une maison de fous, ou un asile pour la poésie, *Tenían veinte años y estaban locos* –, l’écrivaine Luna Miguel classe justement Laura Casielles dans la catégorie de ces créatrices qui ont ce don de savoir voler<sup>13</sup>. Voler, voilà sans doute qui aurait satisfait au critère exigé par Oliverio Girondo dans son célèbre poème « Espantapájaros ».

Mais le feu est aussi un principe de transformation. Et pour celle qui a été l’une des responsables des rencontres poétiques *Ciudad en llamas*, la poésie est avant tout une discipline d’émancipation. Le mot « voler » renverrait alors en français une autre acception : celle du geste transgresseur du feu prométhéen dérobé pour être offert aux Hommes. Geste décisif, audacieux, généreux. Artisan de son émancipation, de son désir de révolte, le feu donné aux Hommes brûle d’une incandescence nourricière. Une des épigraphes du recueil *Las señales que hacemos en los mapas* rappelle que, pour être lumière, il faut prendre le risque du feu : « *Tan solo alumbra aquel que arde* »<sup>14</sup>.

Le présent article s’intéressera plus particulièrement aux recueils *Los idiomas comunes* et *Las señales que hacemos en los mapas*. Deux ouvrages qui invitent à « aller voir ailleurs » : dans le premier recueil, un « ailleurs » qui est un au-delà de soi, pour explorer

<sup>11</sup> L. CASIELLES (dir.), [<https://www.provincia53.com/#/>], production de la fondation culturelle de Podemos et de l’*Instituto 25-M para la Democracia*, 2019.

<sup>12</sup> Gaston BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1965, p. 24.

<sup>13</sup> « *Los había, sí, que volaban: Laura Casielles, María Salvador... Los había, en este libro, que sabían construir: Ruth Llana... Y los había (en este libro, sí, sí, en este manicomio joven, lúcido y lírico) que nunca rezaban: Berta García Faet...* », L. MIGUEL, *Tenían veinte años y estaban locos*, op. cit., p. 9.

<sup>14</sup> Juan Goytisolo cité par L. CASIELLES, *Las señales que hacemos en los mapas*, op. cit., p. 49.

ainsi les espaces des « communs » ; et dans le deuxième recueil, un « ailleurs » vers d'autres territoires pour penser la question de l'enclosure identitaire et des enracinements. La notion d'« ailleurs » est également un outil d'analyse qui permet d'interroger le regard de celle qui observe et qui décrit. Que fait-on exister quand on nomme un Ailleurs ? Qu'appelle-t-on un étranger ? Qu'est-ce qu'une patrie ? Que reste-t-il de l'hospitalité ? Autant de questions qui traversent ces recueils. On voudrait ici dégager un premier chantier problématique en interrogeant dans ces deux ouvrages le geste qui dit le décentrement. C'est un décentrement du regard qui est ici véritablement au service d'un engagement. Le parcours bio-bibliographique de Laura Casielles met en effet en lumière un lien fort entre l'écrire et l'agir. On peut lire dans le recueil *Las señales que hacemos en los mapas*, les vers suivants : « *Me digo que es urgente decidir/ hacia qué lado queremos tratar de inclinar/ la balanza de las palabras* »<sup>15</sup>. On le comprend donc, dans son engagement politique et dans sa poésie, la balance penche radicalement à gauche.

### **Dépayser, se dessaisir et élargir**

Les poètes paient volontiers leurs dettes. Et c'est souvent marqués d'épigraphes que les corps poétiques s'exposent et se dévoilent. *Las señales que hacemos en los mapas* et *Los idiomas comunes* sont de ces livres ouverts qui construisent des passerelles avec d'autres œuvres. Les mots des autres pèsent leur poids de force et d'engagement. Trois épigraphes en préambule de *Las señales que hacemos en los mapas* tiennent lieu de viatique pour initier la marche : ce sont les mots d'Adrienne Rich, d'Abdellatif Laâbi et d'Albert Sánchez Piñol.

La citation d'Adrienne Rich invite celles et ceux qui ont l'ambition d'écrire<sup>16</sup> à gratter la croûte du visible pour sonder les causes, pour replacer dans un contexte, pour analyser les outils qui permettent de faire, pour expliquer en rapport avec la conjoncture. Ce sont là autant de gestes simples qui constituent une méthode d'analyse. Il faut souffler sur l'écume cotonneuse du moment ou de l'événement pour questionner les manières, pour interroger le cours profond des choses. Il faut prendre le temps, déplier, regarder au loin.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>16</sup> « *Imagina que quieres escribir/ sobre una mujer que entreteje/ el pelo de otra mujer* », *ibid.*, p. 9.

Pour dire le vrai sur une époque – la nôtre – les poèmes de Laura Casielles desserreront ainsi méthodiquement la pelote des fils noués du réel. Dans un parcours parfois buissonnier<sup>17</sup>, sa pratique de la poésie semble d’abord pouvoir se résumer à ces objectifs : déplacer, déborder, se décentrer, dépayser, se dessaisir et finalement élargir.

Le recueil *Las señales que hacemos en los mapas* est sans conteste une poésie de terrain. Ce sont des carnets de voyage poétiques. On se dépayse comme on se déleste. La poésie de Laura Casielles pratique donc l’art des dépaysements, des discontinuités, des points de rencontre, des langues communes. L’autrice se laisse emparer par son voyage. En décrivant les endroits parcourus, elle semble disparaître mais elle est pourtant là, elle apparaît en creux. On dirait alors : soi-même vu d’ailleurs. Du reste, il s’agit sans doute plus de dire, non ce qui est étranger, mais ce qui en nous est étranger. C’est donc aussi (et peut-être avant tout) le regardeur qui est ici regardé.

### **L’envers des « noms magnifiques », l’engagement poétique**

Dans *Las señales que hacemos en los mapas* Laura Casielles fait voyager ses lectrices et ses lecteurs vers des « noms magnifiques » pour reprendre l’expression de Béatrice Commengé<sup>18</sup> : Alcazarquivir, Tariq Al-Wahda, Azaghar, Sidi Kaouki, Alhucemas... Le chant de ces noms (ce sont des noms de villes, de villages, de fleuves, de routes...), comme les sirènes de l’*Odyssee*, attirent inmanquablement les voyageuses et voyageurs qui fixent l’horizon. Laura Casielles propose une exploration poétique des territoires du Maroc : elle rassemble, là, pêle-mêle des expériences vécues, des légendes rapportées, des récits où affleurent les traces de l’Histoire, des lectures... autant de manières de vivre le voyage. Sa poésie s’enrichit pleinement de ses diverses rencontres.

La poésie devient alors une expérience matérielle : celle d’un voyage sensible et charnel à un pays. Et c’est sur le « moi-peau » du sujet poétique que se dessinent les lignes et les tracés d’une carte tactile : « [...] *las líneas de mi mano/ también sirven de mapa en*

---

<sup>17</sup> C’est une poésie qui épouse parfois le rythme de la narration, du conte ou de la fable (« Vindicatio Originis », L. CASIELLES, *Los idiomas comunes, op. cit.*, p. 20-21), de la poésie théâtralisée (« Economía sostenible », *ibid.*, p. 32-33), qui voyage en terre de sciences sociales (« Habitus », *ibid.*, p. 57-59) ou qui s’intéresse à l’atelier de l’historien (« Descentralizaciones (IV) », *ibid.*, p. 61-62).

<sup>18</sup> Béatrice COMMENGÉ, *Voyager vers des noms magnifiques*, Bordeaux, Finitude, 2009.

*esta tierra* »<sup>19</sup>. Le voyage est ainsi placé au cœur de l'expérience du décentrement. À la surface de la peau s'impriment les paysages et les rencontres. C'est la peau qui est marquée des bifurcations improvisées, des moments de suspension, des occasions guettées et advenues. Chaque poème est un nouveau départ. Chaque lieu foulé permet de poser des mots le temps d'une escale. Les lectrices et lecteurs traversent des géographies « buissonnières », celles qui sortent des sentiers battus. Elles sont aussi « traversières » car elles dessinent des va-et-vient entre deux réalités, entre deux lieux.

Mais derrière les élans joyeux, derrière le nectar des « noms magnifiques », il y a parfois l'envers des mots, l'envers du décor. Un des derniers poèmes du recueil, « Tetuán. ¿Cómo te fue en tu viaje ? »<sup>20</sup>, résonne comme un avertissement :

*Claro que cuando decimos nombres de ciudades  
se nos llena la boca de néctar.*

Bangalore Manila Cuzco Baracoa.

*Decimos Brasilia y tenemos flores de colores en las manos.*

*Pero eso es porque no estamos pensando que allí hay  
casas rotas por dentro y varias novias tristes,  
la infancia de un amigo  
de alguien,  
titulares que dicen cónsul, droga, turismo,  
callejones oscuros y gente sin empleo. [...]*<sup>21</sup>

Derrière le miel des mots qui coule sur les lèvres des voyageurs en quête d'exotisme, il y a la réalité assombrie et le désordre du monde. En un sens, le poème appelle à dessiller les yeux de ces acteurs émerveillés de l'ingérence touristique, les consommateurs de circuits, les adeptes du bain rafraîchissant de l'évasion. Pas besoin, sans doute, d'être un pratiquant du « voyageurisme » pour comprendre l'avertissement. En effet, le poème peut renvoyer à celles et ceux qui préfèrent, parfois, ne pas voir l'envers de l'ivresse des couleurs et des fragrances. Les mots en poésie ont une responsabilité, précise Laura Casielles. Les derniers vers du poème – ils ont déjà été cités précédemment – engagent

<sup>19</sup> L. CASIELLES, *Las señales que hacemos en los mapas*, op. cit., p. 34.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>21</sup> *Id.*

véritablement la poétesse, en tant qu'artiste, à la première personne, dans le choix de ses mots : « *Me digo que es urgente decidir/ hacia qué lado queremos tratar de inclinar/ la balanza de las palabras* »<sup>22</sup>.

Rester à l'équilibre, chercher la neutralité ou la parole consensuelle c'est – semble dire Laura Casielles – ne pas faire justice à la réalité, c'est se dérober à la responsabilité des mots en poésie. La balance doit s'incliner vers l'exigence de probité, vers l'engagement. Et c'est en cela que sa poésie est militante sans que ce qualificatif soit bien sûr disqualifiant. Laura Casielles a choisi son camp : c'est à la visibilité que travaille son écriture poétique, celle des gens de peu, des exclus, des étrangers ou des oubliés. Ce poème montre son refus de « mal dire » le monde pour ne pas ajouter « au malheur de ce monde » comme l'écrivait Camus<sup>23</sup>.

En grattant pour voir ce qui se cache derrière ces « noms magnifiques », Laura Casielles met également au jour les batailles qui ont été menées. Elle évoque par exemple les premiers moments de la tourmente des « printemps arabes », ces mobilisations sociales et politiques qui ont ébranlé le monde arabo-musulman en 2011. Les poèmes « *Safi. Raros días en los que llueve daño* »<sup>24</sup> et « *Temara. Un gesto simple* »<sup>25</sup> sont des hommages aux premières victimes de la répression et à ceux qui ont su braver la peur qu'inspirait le tyran. Dans le poème « *Alhucemas. Hoja perenne versus los nombres del poder* »<sup>26</sup>, la voix poétique se fonde dans une première personne du pluriel pour dire la force et la puissance d'un esprit révolutionnaire qui refusait de se laisser encager dans un éphémère printemps :

*No nos llaméis primavera  
si con eso queréis decir joven flor de los encarcelados,  
hermosura que no va a durar.*

*Somos el brote verde  
pero también  
la hostilidad impenetrable del invierno,  
la tenaz pesantez del verano,*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>23</sup> Albert CAMUS, « Sur une philosophie de l'expression », in *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1679.

<sup>24</sup> L. CASIELLES, *Las señales que hacemos en los mapas*, op. cit., p. 61-62.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 64.

*un otoño que despoja de su peso a las ramas para que renazcan mejor.*

*Llamadnos todos los nombres del año.*

*No nos llaméis jardín.*

Le poème laisse augurer qu'un vent de révolte est venu pour rester : non pas seulement un printemps mais aussi un automne, un été et un hiver. Un embrasement s'empare du texte, on lit ici l'avidité de liberté et le courage d'une jeunesse prête à réformer en profondeur les structures politiques. Ce printemps, s'il est une saison en enfer pour ceux qui sont tombés, fait néanmoins renaître une puissante vague d'espoir pour rendre possible un renouveau politique inédit.

### **Réponse à l'assignation identitaire : « Vous êtes ici », « Vous êtes d'ici »**

De l'« être ici » à l'« être d'ici » il n'y a parfois qu'un pas. Les deux formules disent fermement le désir d'amarrage et d'identification. Ce sont souvent là des repères, des injonctions pour qui cherche à se situer ou à situer autrui. Mais les repères sont parfois mouvants et les situations incertaines. C'est sans doute l'écrivain Mathieu Riboulet qui dit cela avec le plus de justesse:

Vous êtes ici. Du moins est-ce ce que prétendent les points rouges accolés sur les plans des villes affichés dans les rues, ou les plans des locaux accueillant du public, censés faciliter l'orientation des voyageurs. Vous êtes ici ? Voire.

Vous êtes d'ici. C'est ce que claironnent les thuriféraires de la racine, les apôtres des sources, les chantres des origines, désireux d'assigner à un lieu l'orientation de ses habitants. Vous êtes d'ici ? Voire<sup>27</sup>.

Il est ici question de la certitude, de l'évidence du lieu d'origine. Avec cette particule d'assertion – l'adverbe *voire* –, Mathieu Riboulet dit avec ironie que cela reste à prouver. Faut-il se soumettre à cette implacable injonction à un lieu d'origine ? Faut-il tracer avec assurance et détermination des lignes de partage ? Pour Laura Casielles également l'« être ici » et l'« être d'ici » ne peuvent être que fugitifs, provisoires, éphémères. On lit ainsi

---

<sup>27</sup> Patrick BOUCHERON, Mathieu RIBOULET, *Nous sommes ici, nous rêvons d'ailleurs*, Paris, Verdier, 2022, p. 23.



d’abord : « *Yo no soy de aquí/ nada podría ofrecerte* »<sup>28</sup>. Quelques pages plus loin c’est la tentation d’enracinement qui marquera le moment du départ :

*Poco a poco te vas haciendo  
de aquí. De esta calle,  
de esta casa,  
de este modo de contar lunas y soltar pájaros.*

*Pronto tendrás que irte*<sup>29</sup>.

« Être ici », « être d’ici », c’est s’enfermer, se fixer, se graver dans l’être « tombeau » : « ci-gît » ne connaît que la dépouille et le cadavre. Vous êtes d’ici ? « Mon œil ! » semblent répondre Casielles et Riboulet.

La poésie de Laura Casielles est une poésie du déracinement. C’est le nomadisme qui pose la condition de liberté et qui permet de n’appartenir à aucun lieu mais de pouvoir les habiter tous : « *Desde el punto de vista de los nómadas, territorio es una posibilidad abierta* »<sup>30</sup>. La réponse à la croyance identitaire et à la localité unique (le fait de n’être que d’un lieu) est radicalement celle de l’affirmation de la « multi-localité », la localité mouvante et ouverte. Il s’agit en quelque sorte d’une identité archipelique, une pluralité d’îlots qui font identité. Mais la question n’est sans doute pas tant celle de l’identité que celle de l’identification. Non pas tant celle de l’appartenance que celle du sentiment d’appartenir. Un sentiment qui serait transportable ou mobile pour le dire avec les mots de Juan Villoro : « *La sensación de pertenencia es portátil* »<sup>31</sup> (épigraphe).

C’est une conception stratifiée et rhizomique de l’identité qui se fait jour dans ses poèmes. L’identification à un lieu a le souci – et non la crispation – de l’hier et du demain. C’est, pour le dire avec les mots de la philosophe Simone Weil, garder trace des « trésors du passé » et rendre féconds les « pressentiments d’avenir »<sup>32</sup>. Ainsi ce sont les

<sup>28</sup> L. CASIELLES, « Rabat (IV). *La visita* », *Las señales que hacemos en los mapas, op. cit.*, p. 41.

<sup>29</sup> L. CASIELLES, « Rabat (VIII). *Arraigo* », *Las señales que hacemos en los mapas, op. cit.*, p. 66.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>31</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes, op. cit.*, p. 15.

<sup>32</sup> « L’enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l’âme humaine. C’est un des plus difficiles à définir. Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l’existence d’une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments

superpositions de couches mémorielles, les alluvions du temps, les fantômes de l'Histoire qui permettent de dire l'identification à un lieu : « *ser de un lugar es ser de capas arqueológicas* »<sup>33</sup>.

### Aux enclosures identitaires, la volonté pontificatrice

Sous la forme d'une fable, le poème « *Vindicatio Originis* »<sup>34</sup> pense la question de la tentation d'enclosure identitaire :

*Un día alguien propuso:*

*“Vamos a enlazar la sangre con la tierra, vamos a decir  
que si tu padre aró este campo,  
tú tienes derecho a un gentilicio.  
La gente, si no quiere buscarse problemas,  
vivirá donde le haya parido su madre  
y criará ahí a sus hijos.  
Y a quien se porte bien le daremos  
como premio por no molestar  
potestad para poner la palabra mi  
delante de la palabra tierra.  
Y por gracias del nombre, ésa será la suya  
y ahí morirá,  
y matará por ella. [...]»<sup>35</sup>.*

Le poème, s'il n'est pas exactement un plaidoyer pour la mobilité, est assurément une critique contre l'immutabilité d'identités puisées à la chimère des origines, contre les nationalismes de conscience tribale, contre les peurs fondées sur la différence et les combats érigés au nom du « chez-soi ». « *Y ahí morirá* » : voilà sans doute un vers qui est une charge contre ceux qui ont choisi de s'engager dans un ici sans rêver d'un ailleurs, ceux qui ont choisi l'enlèvement dans la glèbe d'un horizon rétréci. « *Y matará por ella* » : on retrouve sans doute dans ce vers les germes de ce qu'Achille Mbembe appelle « la

---

d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. Chaque être humain a besoin d'avoir de multiples racines. Il a besoin de recevoir la presque totalité de sa vie morale, intellectuelle, spirituelle, par l'intermédiaire des milieux dont il fait naturellement partie » Simone WEIL, *L'enracinement, Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain* (première parution en 1949), Paris, Gallimard, 1990, p. 61.

<sup>33</sup> L. CASIELLES, « Larache. *Sefarad* », *Las señales que hacemos en los mapas*, op. cit., p. 24.

<sup>34</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes*, op. cit., p. 20-21.

<sup>35</sup> *Id.*

société de l'inimitié»<sup>36</sup>. Cette relation d'inimitié est l'obsession qui nous fait voir l'étranger comme un exclu, un indésirable et donc un adversaire, un ennemi.

Le poème « Alternativa nostálgica y falsa (a la manera de Perec) »<sup>37</sup> fait état de trois façons de s'inscrire, de se fixer ou de se détacher d'un lieu. Il y a les enracinés, les ancrés et les nomades. Le titre paie ici sa dette, c'est Perec qui, dans *Espèces d'espaces*, écrivait « Alternative nostalgique (et fausse) » :

Ou bien s'enraciner, retrouver, ou façonner ses racines, arracher à l'espace le lieu qui sera vôtre, bâtir, planter, s'approprier, millimètre par millimètre, son « chez-soi » : être tout entier dans son village, se savoir cévenol, se faire poitevin.

Ou bien n'avoir que ses vêtements sur le dos, ne rien garder, vivre à l'hôtel et en changer souvent, et changer de ville, et changer de pays ; parler, lire indifféremment quatre ou cinq langues ; ne se sentir chez soi nulle part, mais bien presque partout<sup>38</sup>.

Laura Casielles propose donc de dépasser l'alternative identifiée par Perec entre le nomade et le sédentaire. Une alternative qui était déjà présentée par Perec comme fallacieuse et réductrice : la distinction entre les hommes de la terre et les hommes du vent relève – nous dit le titre – du faux dilemme. Laura Casielles répond ici à ce faux dilemme : pour elle, il y a d'abord les enracinés, ceux qui professent une identité qui plonge ses racines dans la part cachée du monde. C'est en un sens une identité gisante, pétrifiée et qui semble promettre l'immortalité<sup>39</sup> : « *Hay por un lado personas/ que tienen raíces./ Desde que empiezan a andar/ algo desde su cuerpo se va anclando en la tierra* ». Puis il y a les « ancrés », ceux qui construisent une « identité ciment », une identité acharnée. Elle est choisie, désirée et bâtie avec force et conviction : « *Otra clase de gente es la que hace cimientos [...] y ellos, al ver que las raíces no les crecen/ se lanzan a excavar con múltiples artilugios* ». Il y a enfin les nomades, ceux qui s'identifient avec le mouvement, ceux qui de gré ou de force rejouent l'*Enéide*, ceux qui s'installent dans la

<sup>36</sup> Achille MBEMBE, *Politiques de l'inimitié*, Paris, La Découverte, 2016.

<sup>37</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes*, op. cit., p. 15-16.

<sup>38</sup> Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 96.

<sup>39</sup> On semble retrouver là l'idée de l'enracinement devenu délétère, l'identité « racine » telle qu'elle a été décrite par Amin Maalouf : « Je n'aime pas le mot "racines", et l'image encore moins. Les racines s'enfouissent dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres ; elles retiennent l'arbre captif dès la naissance, et le nourrissent au prix d'un chantage : "Tu te libères, tu meurs." Les arbres doivent se résigner, ils ont besoin de leurs racines ; les hommes pas. Nous respirons la lumière, nous convoitons le ciel, et quand nous nous enfonçons dans la terre, c'est pour pourrir. La sève du sol natal ne remonte pas par nos pieds vers la tête, nos pieds ne servent qu'à marcher. Pour nous, seuls importent les routes », Amin MAALOUF, *Origines*, Paris, Grasset, 2004, p. 7.

multi-localité. Ceux-là n'ont pas de patrie perdue, ils construisent une « identité rhizome » : « *Están siempre en casa donde quieran que estén* ». Ce sont là différentes formes d'attachements aux lieux. Mais il n'est nul besoin, avertit la poétesse, de hiérarchiser ces manières d'être au monde, de différencier strictement celui qui gît, de celui qui bâtit et de celui qui ensemece : « *Nada de esto se decide/ nada de esto tiene mucha importancia* »<sup>40</sup>.

La poésie de Laura Casielles appelle à un ici tramé de plein d'ailleurs, une identification par-delà l'accident de naissance. Ses poèmes sont en somme un remède à la fétichisation de l'identité. La question de la frontière, et de son arbitraire, est donc immanquablement au cœur de sa réflexion poétique. Le poème « *Río Draa. Manifiesto* »<sup>41</sup> est un de ceux qui refusent l'arbitraire de la ligne de frontière :

*Y no diremos más*  
 A este lado es tu casa  
 y a este otro mi reino,  
*y no diremos más:*  
 Esta tierra ahora es mía.  
*Ya no preguntaremos:*  
 Y tú, ¿de dónde vienes?

*Y lo comprenderemos: se trata de elegir.*  
*La hermosura de un puente*  
*Está en que hay dos orillas. [...]*<sup>42</sup>.

Le poème dit la puissance du passage de l'un à l'autre. À l'enclosure, la voix poétique propose l'action pontificatrice : construire des ponts, décloisonner, faire du lien, déplacer les tracés pour rassembler, rendre les médiations possibles. Cela se joue d'abord dans les têtes, dans les imaginaires. Michel Serres a cette juste formule de l'« *Homo pontifex* »<sup>43</sup> : les « *homo pontifex* » sont précisément ceux qui dominent l'art de construire des ponts. Il n'est pas question d'effacement des frontières mais bien de réfléchir à ce qui peut être construit ensemble de part et d'autre des frontières. Comment coopérer ? Comment œuvrer ensemble ?

<sup>40</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes*, op. cit., p. 16.

<sup>41</sup> L. CASIELLES, *Las señales que hacemos en los mapas*, op. cit., p. 35.

<sup>42</sup> *Id.*

<sup>43</sup> Michel SERRES, *L'art des ponts : Homo pontifex*, Paris, Éditions le Pommier, 2006.

Mais il est des lieux qui cristallisent plus que d'autres l'arbitraire, l'absurde, la folie de ces tirets discontinus tracés sur une carte. La ville marocaine de Beni Ensar est l'un d'eux. Le poème « Beni Ensar. *Inventario* »<sup>44</sup> dépeint l'atmosphère de ce poste-frontière où se jouent d'innombrables drames migratoires. Beni Ensar est littéralement un lieu d'assaut de frontière. Un lieu de mort aux frontières. De l'autre côté, derrière la triple clôture grillagée, se trouve l'enclave espagnole de Melilla, douze kilomètres carrés d'Europe en Afrique. L'effet d'énumération du poème dessine dans la matérialité et la musicalité du texte le chaos des interminables files d'attente, la violence des refoulements, le désordre sécuritaire. Le diptyque final dit, dans une construction spéculaire, l'absurde de la situation : « *que a este lado, las casas y la gente, / que hacia el otro, las gentes y las casas* »<sup>45</sup>.

### Pour une Histoire traversière

Laura Casielles propose de décentrer le regard, de regarder ailleurs dans un salutaire effort critique. Elle invite à inquiéter les certitudes, à briser les pièges généalogiques, à élargir le champ des héritages aux discontinuités historiques. Dans « *Descentralizaciones (IV)* »<sup>46</sup>, la voix poétique se fait combative et c'est avec véhémence qu'elle dit son rejet des mémoires hégémoniques :

*Reivindico mi mitad mora, la parte goda  
de mi genoma,  
basta ya  
de dioses griegos que no riegan mi sangre.*

*Reivindico  
un viejo primate casi en las costas de África,  
un pueblo que vivía aquí antes.  
Amo  
a Ariadna y Helena, sí,  
pero ya basta:  
¿qué ha pasado  
con las tres mil mujeres sabias de la corte andalusí?*

*No reivindico a Pelayo, no reivindico a Isabel,*

<sup>44</sup> L. CASIELLES, *Las señales que hacemos en los mapas*, op. cit., p. 32.

<sup>45</sup> *Id.*

<sup>46</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes*, op. cit., p. 61-62.

*no vencí  
en ninguno de los Triunfos De La Historia.  
No sé si habrá héroes en mi estirpe, mi memoria instintiva se detiene  
en un loco y una hereje que llenaron los huecos de mi genealogía  
en el tramo que se pierde en los siglos oscuros.*

*Reivindico  
los obreros que pueblan mi escudo de armas  
y las lenguas que mataron antes de que yo las pudiera aprender.  
Basta ya de vírgenes de óleo y de rosa y de rosae,  
ya hemos tenido bastante  
derecho romano.  
No fueron mis antepasados los culpables  
del saqueo de El Dorado, de las casas  
quemadas en Brunei.*

*Reivindico  
a quienes emigraron hasta aquí  
y a quienes al desertar por amor me salvaron del limbo.*

*Dejad ya de pintarme  
un pasado de grandes avenidas  
(inconfundibles, rectas, limpias),  
dejad ya de decidirme  
apellidos ilustres.*

*Mi memoria rastreará mi linaje  
enredando callejas.  
Rehilará cien recuerdos escogidos  
para un futuro justo.*

Laura Casielles entre ici de plain-pied dans la bataille historiographique, celle des héritages tour à tour encombrants, oubliés ou exaltés. Dans ce poème, l'Histoire advient. Le texte est une invitation à pister les vertus des héritages multiples. La poétesse y empoigne le « je » pour dire la fabrique de soi, pour reconstituer le puzzle intime des voix héritées. C'est en somme une analyse de l'« intériorité » par celle de l'« antériorité ».

Le poème s'ancre dans l'histoire collective de plusieurs générations et propose un exercice de déconstruction qui ne mène pas à moins mais bien à plus : cette histoire est plus complexe, plus nuancée, plus épaissie et plus peuplée. C'est là une réponse aux thuriféraires de l'Histoire qui ne serait faite que par les Grands Hommes et les Hauts Lieux. Laura Casielles inverse la casse, elle passe du colossal au minuscule en proposant ici une histoire à rebours où dominant l'emmêlement inextricable et le foisonnement du multiple. C'est une histoire sans figures illustres ni grandes majuscules. Une histoire de

grand vent qui renvoie aux migrations, aux rencontres, aux chocs successifs. Une histoire-monde, en somme.

Elle fait remonter la filiation aux premiers hominidés d’Afrique, aux lignées « homo » archaïques, une façon sans doute de neutraliser les origines, de désarmer l’idée d’enclosure identitaire et peut-être aussi de ne pas laisser les marchands de l’identité emporter la bataille. Les grands personnages sont relégués à l’arrière-plan au profit des masses anonymes. Les récits mythiques et épiques des royaumes chrétiens de la péninsule, la geste des conquistadors et des Rois Catholiques sont désertés pour construire une histoire dite « par le bas ». Le poème fait droit aux opprimés, aux vaincus de l’Histoire, aux ouvriers qui ont tissé les « luttes et les rêves » de justice, pourrait-on dire en paraphrasant le titre du livre de l’historienne Michèle Zancarini-Fournel<sup>47</sup>. Les derniers vers se font précisément la chambre d’écho d’une passion pour la justice. La revendication, scandée en anaphore, martèle la soif d’Histoire, l’avidité des filiations. Le rythme est enflammé, vibrant. L’indignation et la colère donnent la mesure du souffle poétique.

Dans de nombreuses compositions, Laura Casielles se mêle de l’atelier de l’historien. Mais elle le fait sans souci de hiérarchie des dates. Par exemple dans le poème « Descentralizaciones (I) »<sup>48</sup> où elle replace dans la ligne chronologique, en procédant par effet de simultanités, ces moments où l’Histoire fait date dans le monde. Le poème invite à une réflexion sur ce qui fait événement, sur les mémoires sélectives. Si l’événement est en effet comme le dit Pierre Laborie « ce qui advient de ce qui est advenu »<sup>49</sup>, alors on comprend les visions tronquées, les Histoires réduites, les éphémérides hégémoniques. C’est précisément ce que dénonce Laura Casielles dans ce poème qui trouble et confronte les mémoires :

[...] *Mientras se libraba una guerra entre Prusia y Austria,  
miles de tártaros eran expulsados de Crimea.  
A la vez que Carlomagno,  
Kaya-Magan.*

<sup>47</sup> Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Les luttes et les rêves. Une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours*, Paris, Zones, 2016.

<sup>48</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes, op. cit.*, p. 18.

<sup>49</sup> Pascale GOETSCHER, Christophe GRANGER, « L’événement, c’est ce qui advient à ce qui est advenu... Entretien avec Pierre Laborie », *Sociétés & Représentations*, 2011/2, n° 32, p. 167-181.

*El día en que Gavriilo Princip  
asesinó al príncipe Francisco Fernando  
se cumplían dos años  
del día en que se autorizó la compra del Canal de Panamá.  
[...] Si son anécdotas, todas son anécdotas.  
Si son hechos importantes, todos ellos son hechos importantes.*

Le thème est abordé de front, le style est à l'os, direct, avec de puissants effets d'ellipse sur certains vers. Les dates et les personnages semblent alors se dresser les uns contre les autres : « *A la vez que Carlomagno,/ Kaya-Magan* ». Pour autant, l'intention semble plutôt exiger une Histoire à parts-égales. La pluralité qui est ici défendue ne prétend ni à l'exhaustivité, ni au remplacement. Elle n'est pas non plus un geste de ressentiment. La pluralité d'une Histoire densifiée et dignifiée a pour ambition d'augmenter les expériences, de faire nôtres d'autres histoires, de rendre disponibles d'autres savoirs.

### **L'hospitalité de la langue : se laisser métisser des langues de l'autre**

La volonté d'émanciper l'Histoire d'un récit de filiation unique et héroïque est la condition pour penser et se penser en termes d'« inter-identités ». Et c'est portée par cette « force des faibles » – pour le dire avec les mots d'Amador Fernández-Savater<sup>50</sup> – que la poétesse prend comme bagage le bien le plus précieux : le désir de rencontre, d'apprendre et de comprendre l'autre. Dans le poème « *Primera conjugación* »<sup>51</sup>, la disposition montrée est ainsi celle de l'accueil, de l'hospitalité, de la soif de se dire avec les mots de l'autre. C'est sous le signe d'Hermès, dieu des voyageurs et patron des interprètes, que s'inscrit ce poème :

#### *PRIMERA CONJUGACIÓN*

*Encontrar las palabras  
elementales. Aprender  
cómo decir perdón en el idioma del que irrumpo,  
y buenos días, y toma,  
y he venido a conocerte, aprender  
cómo decir gracias en el idioma*

<sup>50</sup> Amador FERNÁNDEZ SAVATER, *La fuerza de los débiles. El 15M en el laberinto español. Un ensayo sobre la eficacia política*, Madrid, Akal, 2021.

<sup>51</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes*, op. cit., p. 40.



*de quienes también rasgan  
y también  
se desgarran,  
cómo decir  
café, cariño, patria,  
shalom, salam aalaikum, aprender  
cómo se dice pasa, entra, ésta es mi casa  
en un país al sur del que apenas  
quedan ruinas, aprender  
obligada, spasiba, aprender  
qué colores no existen en las lenguas de África. [...]*

L'effet d'énumération (phénomène proche de l'épitrachasme<sup>52</sup> sur les vers métissés de différentes langues), l'épiphore de l'infinitif « *aprender* » et les nombreux enjambements (véritables formes de débordement syntaxique) impriment à la composition un rythme rapide et alerte. C'est là une course pour dire avec enthousiasme, ivresse et bonheur. Un débordement du dire qui exprime la gratitude. C'est là sans doute une des caractéristiques de son écriture : le débordement énergétique et bouillonnant. Savoir dire dans la langue de l'autre, savoir traduire – ce que Paul Ricœur appelle l'« hospitalité langagière » ou « habiter la langue de l'autre »<sup>53</sup> – est aussi une manière de faire identité mais de façon archipélique, c'est-à-dire avec les mots des autres.

### **Le sens de l'hospitalité**

Dans le poème « *Vecindario* »<sup>54</sup> ce sont les questions politiques de l'accueil et du regard sur l'autre qui sont posées. Le phénomène collectif de la peur est mis en avant dans une gradation ascendante : « *os importa* », « *Os parece importante* », « *Os preocupa* », « *desconfiáis* », « *me seguís mirando* », « *me decís extranjera* ». Ce poème semble écrit pour combattre les comportements gouvernés par ces peurs diffuses, exacerbées, incapables souvent de désigner l'objet du péril. Derrière ce mot « étranger/étrangère »

<sup>52</sup> « Un épitrachasme est une figure microstructurale. Il consiste en une suite de mots brefs, coordonnés par juxtaposition, formant une accumulation d'autant plus saisissante que chaque mot est en soi fortement significatif. L'effet de série peut faire ressentir comme brefs des termes qui, dans un autre environnement matériel, ne produirait nullement la même réception [...] », Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le livre de Poche, 1992, p. 141-142.

<sup>53</sup> Paul RICŒUR, « Le paradigme de la traduction », *Esprit*, juin 1999, p. 8-19 (également dans Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, p. 21-52).

<sup>54</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes*, op. cit., p. 22-23.

c'est un somnambulisme malsain de la méfiance qui fait de tout étranger un suspect : « *Me decís extranjera porque he venido hasta aquí* ». Comment conjurer la peur ? La poétesse invite à pousser la porte, à franchir le seuil : « *Pero entrad a mi casa ahora* ». Les derniers vers offrent un renversement de situation : face à la défiance, l'hospitalité.

Le poème « Rabat (III). *Las puertas abiertas* »<sup>55</sup> est un éloge de l'hospitalité à hauteur d'individu. C'est un vadémécum du bon accueillant, un art et une pratique du bon hôte. Les impératifs se succèdent (il y a dans ce décalogue, dix impératifs ou forme d'obligation personnelle : « *asegúrate de* », « *ten el abrazo a punto* », « *orea la casa/ cede tu cama* », « *recuerda preguntar* », « *purifícate en agua, dispón* »...) pour dire comment recevoir, ouvrir sa porte, prendre soin de l'autre. Cette disponibilité à l'accueil, cette manière d'être au monde et à l'autre, cette hospitalité que l'on qualifierait ici de « domestique et intime » – celle des simples détails (« *nimios detalles* ») du maître ou de la maîtresse de maison – pourrait constituer, en un sens, le terreau sensible pour faire advenir ce que Guillaume le Blanc et Fabienne Brugère nomment « l'hospitalité éthique »<sup>56</sup>. En cette époque de vents contraires où s'exacerbent les peurs des individus<sup>57</sup>, l'hospitalité pourrait se concevoir comme une valeur sacrée. Laura Casielles propose ici de retrouver le sens de l'hospitalité. Ce geste dirigé vers un ami ou un proche appelle à s'ouvrir plus largement à une pratique de l'hospitalité envers l'étranger ou le démuné. C'est sans doute le sens de la dernière strophe du poème :

*La hospitalidad es el amor que no espera nada a cambio:  
todos los que llegaron a algún lugar en medio del chubasco  
sin una voz amiga,  
arrastrando baúles,  
saben bien la sutil importancia  
de estos nimios detalles*<sup>58</sup>.

C'est bien la notion d'inconditionnalité qui est ici convoquée : l'hospitalité sans condition, celle qui n'attend rien en retour. Ce poème, qui traite la question en entrant par

<sup>55</sup> L. CASIELLES, *Las señales que hacemos en los mapas*, op. cit., p. 39.

<sup>56</sup> Le modèle de l'« hospitalité éthique » se joue à échelle micro-structurelle (individuelle). L'échelle macro-structurelle est le dispositif d'« hospitalité politique » de dimension collective (juridique et institutionnelle). Guillaume LE BLANC, Fabienne BRUGÈRE, *La fin de l'hospitalité*, Paris, Flammarion, 2017, p. 17.

<sup>57</sup> Michel AGIER, *La peur des autres. Essai sur l'indésirabilité*, Paris, Payot & Rivages, 2022.

<sup>58</sup> L. CASIELLES, *Las señales que hacemos en los mapas*, op. cit., p. 39.

la porte de l'intime et du domestique, expose ce que l'on doit à l'invité, à l'arrivant, à l'exilé, au migrant : porter secours, donner refuge, accueillir. Autant de gestes simples de réconfort, de consolation, de générosité.

### **Le commun : une nouvelle éducation sentimentale**

Le titre du recueil *Los idiomas comunes* impose cette idée de la réflexion autour de la notion de ce qui est commun, de ce qui fait communauté. Mais le poème « Economía sostenible »<sup>59</sup> va encore plus loin. L'épigraphe de ce poème, un extrait de la page Wikipédia qui définit ce qu'est un « bien commun », entend placer cette question du « commun » au cœur de sa réflexion. Le principe de « commun » modifie radicalement le rapport à la propriété, qui est non plus basé sur le fait de disposer de la chose et de pouvoir notamment la détruire, mais sur ses usages. Dans la notion de « commun », la logique propriétaire exclusive et destructrice est annulée dans la notion d'usage. Ce qui fait l'originalité de ce poème c'est que la notion de « commun » n'est plus seulement un principe politique, mais il devient véritablement un principe amoureux. C'est d'ailleurs à une forme d'émancipation amoureuse qu'appelle ce texte. Le poème se présente comme une composition théâtralisée entre une voix masculine, « Él », et une voix féminine, « Ella ». C'est « Elle » qui dans cette discussion poétique expose une conception de l'amour comme bien commun :

*Ella dijo:*  
 – Desde luego,  
 no entiendes absolutamente nada.  
 Escucha, que soy tuya  
 como si lo dijese  
 el viento, el mar o las enredaderas.

*Él abrió mucho los ojos.*

*Ella dijo:*  
 – Se llama bien común,  
 y se define  
 porque tenerlo tú  
 ni lo aleja del resto

---

<sup>59</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes*, op. cit., p. 32-33.

*ni podría  
volverlo más pequeño.*

L'amour, dit-« elle », n'est pas un bien consumable ou consommable, il n'est pas l'exercice d'une puissance de domination d'un individu sur un autre, moins encore un désir de propriété exclusive. Nul besoin de clôtures, de cadenas pour délimiter ce qui relève de l'amour. Comme la beauté, l'amour, s'il est partagé, devient plus grand. C'est en somme un désir d'usage, il est impossible de se l'approprier. Ce poème répond en un sens à l'invitation formulée dans l'épigramme de la deuxième partie du recueil : « Et tu dois construire la nouvelle éducation sentimentale par quoi, à nouveau, tu aimeras »<sup>60</sup>. Le poème pose sans doute les bases d'une pratique de l'émancipation amoureuse.

### **Un possible : bifurquer (la fugue et la norme)**

La poésie de Laura Casielles est une poésie en prise avec le réel et qui s'intéresse au fait social. Elle s'attache à observer et à décrypter le champ social avec ses normes, ses structures, ses formes de pression, ses mécanismes de reproduction des hiérarchies. Dans sa poésie comme dans son travail de journaliste, Laura Casielles n'hésite pas à exposer l'appareil critique qui structure ses analyses<sup>61</sup>.

C'est une épigramme particulièrement longue qui introduit le poème « *Habitus* »<sup>62</sup>. Le sociologue Pierre Bourdieu revient dans cette citation sur le concept d'*habitus* qu'il a lui-même forgé. Et c'est la toute dernière partie de la citation qui ouvre un espace pour le poème : « L'*habitus* n'est pas le destin que l'on y a vu parfois. Étant le produit de l'histoire, c'est *un système de dispositions ouvert*, qui est sans cesse affronté à des

<sup>60</sup> Le texte français est tiré du court-métrage : TIQQUN, « Et la guerre est à peine commencée », France, 2001, 18min.

<sup>61</sup> Ainsi quand elle doit faire le récit du festival des fiançailles d'Imilchil qui a lieu en pays berbère dans le haut Atlas marocain, c'est outillée – entre autres – d'un cadre théorique en sciences sociales qu'elle porte un regard qui recherche la prudence et la nuance : « *En mi cabeza, un repaso acelerado de lo que me han ido enseñando Habermas, y Kapuscinski, y Dos Passos, y Debord de la mano con Bourdieu, y periodismohumano.com y mis amigos más sabios, y mis mejores profesores* », Laura Casielles, « *Imilchil, la henna y la tinta* », site de l'autrice Enlosmapas.net, [<https://enlosmapas.net/2010/09/30/imilchil-la-henna-y-la-tinta-o-lo-que-no-nos-invitaron-a-pensar-en-las-clases-de-etica-del-periodismo/>]. Le récit dit ses errements, sa difficulté à raconter et consent à accepter les limites d'une portée analytique nécessairement diminuée quand il s'agit de rendre compte d'une pratique de mariages collectifs qui charrient des questions de pouvoir féminin, de domination masculine, d'espace de liberté.

<sup>62</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes*, op. cit., p. 57-59.

expériences nouvelles et donc sans cesse affecté par elles. *Il est durable mais non immuable* »<sup>63</sup>. Le poème travaille justement à mettre au jour ce point d'ouverture et de mobilité, cette embrasure de variabilité, la possibilité – même infime – du déséquilibre.

Dans la première partie du poème, on retrouve tous les phénomènes de structuration des vies qui sont régies par les dispositifs d'héritages et de transmissions. À travers le parcours d'une jeune femme, le poème brosse le portrait d'une classe sociale privilégiée. Les quatre premières strophes font la synthèse d'une vie au parcours tout tracé. La répétition à dix reprises du syntagme « *estaba destinada* » est sans doute l'image parfaite de la rigidité des structures et du phénomène de reproduction sociale (« *como su madre* »<sup>64</sup> : « *La niña rápida/ estaba destinada [...] La adolescente fuerte estaba destinada [...] La joven segura estaba destinada [...] La mujer que no llora estaba destinada* »<sup>65</sup>. Dans ce survol des déterminismes et des « attendus » de vie on retrouve pêle-mêle : le bon niveau d'instruction, la réussite académique, les nombreuses conquêtes amoureuses, le passage furtif par la marginalité bohème, la réussite individuelle, le dévouement à un métier exigeant, la vie ostentatoire, le confort financier, le sentiment de fierté des parents pour une éducation réussie, en un mot : la cohérence de conduite par rapport à un espace social. Ces quatre strophes résonnent comme une bande de papier à musique perforé où tout est programmé. Une musique mécanique où l'individu est un simple automate, un simple exécutant des déterminismes.

Mais le cinquante-et-unième vers introduit un basculement : « *Un medido equilibrio de la fuga y la norma* ». Il semble malgré tout possible de répondre à la norme par la fugue, quel qu'en soit d'ailleurs le prix à payer. Les indicateurs de la transmission étaient au vert : la jeune femme était en mesure d'assimiler les dispositifs de reproduction sociale et de s'adapter à son rôle. Pourtant... la fugue a été le mode opératoire choisi. *Exit* : elle prend le large et fait sécession. Cette jeune femme, qui n'était pas déterminée à cela, fait démentir le verdict et devient, en un sens, transfuge : « *Ella que no estaba destinada a estas cosas* »<sup>66</sup>. La dernière strophe laisse abondamment couler en un flot nominal les

<sup>63</sup> Pierre BOURDIEU avec Loïc J.D. WACQUANT, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 108-109 (nous soulignons).

<sup>64</sup> L. CASIELLES, *Los idiomas comunes*, op. cit., p. 58.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 57-59.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 59.

pertes et conquêtes, les fortunes et les adversités de cette nouvelle destinée. La syntaxe est alors comme démantelée pour dire le libre cours de l'improvisation. Il n'y a plus là de formes verbales personnelles pour modeler un parcours de vie ou pour imposer un système de valeurs. S'émanciper des déterminismes sociaux est donc aussi un sport de combat. Chacun de ces syntagmes nominaux est comme un uppercut décoché qui donne le vertige et laisse abasourdi : « *un piso compartido, vasos vacíos, camas llenas* »<sup>67</sup>. La répétition de la préposition privative « *sin* » révèle cet espace ouvert de liberté : « *las semanas pasando sin prisa, sin temor y sin rumbo [...] sus amores, sin medida, sin razón y sin nombre* »<sup>68</sup>. Que peut la poésie ? Peut-être explorer ces infimes brèches du possible.

La question était posée en introduction : que fait-on exister quand on nomme un Ailleurs ? À la lecture des recueils de Laura Casielles, on comprend que l'on fait exister un lien, un intérêt, un désir d'hospitalité mais aussi un élargissement de soi et du monde. La question du décentrement, essentielle à l'écriture de Laura Casielles, permet de penser ce que veulent dire « être ici » et « être d'ici ». C'est Jacques Brel qui ouvrait les portes du temps qui passe pour assumer la possibilité du choix d'un lieu pour se dire de quelque part : « Être de quelque part, ça se décide. Ça se décide assez tard » disait-il<sup>69</sup>. Alors s'il faut être de quelque part en poésie, il reste encore des livres à parcourir, des recueils à écrire, des batailles à mener pour dire « je suis d'ici » : un « ici » alors métissé, rhizomique qui refuse l'enclosure de soi, le quadrillage pénitentiaire, l'identité formulaire, la norme. La poésie de Laura Casielles est un plaidoyer en faveur d'une refondation de l'idée de « commun ». C'est là d'ailleurs le projet central de la gauche d'émancipation<sup>70</sup>. Et son œuvre est sans conteste une boussole pour cette gauche. La poésie est ici conçue comme lieu de résistance. C'est Machado qui le dit avec le plus de force et de justesse :

*Si vivir es bueno,*

<sup>67</sup> *Id.*

<sup>68</sup> *Id.*

<sup>69</sup> Jacques BREL, interview à la RTB, 1971, cité dans David Dufresne, *On ne vit qu'une heure, une virée avec Jacques Brel*, Paris, Seuil, 2018, p. 24.

<sup>70</sup> « *Para mí, la izquierda tiene que ver con las líneas de pensamiento y acción que tienen por eje la salvaguarda de lo común* », Laura CASIELLES, « ¿El futuro? Abajo a la izquierda », Madrid, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n° 36, 2021, p. 26.

*es mejor soñar,  
y mejor que todo,  
madre, despertar*<sup>71</sup>.

Il est un temps pour l'imagination (explorer, penser et rêver un monde désirable) et il est un temps pour le réveil, pour la réalisation, pour l'action. L'urgence du dire est une urgence à agir. La voix poétique de Laura Casielles est une voix subversive, ou insoumise – pour reprendre le titre de l'anthologie d'Alberto García-Teresa<sup>72</sup> – qui révèle une grande humanité toujours soucieuse des engagements pour mettre en lumière les formes de vulnérabilités. *Los idiomas comunes* et *Las señales que hacemos en los mapas* sont les deux faces d'une même monnaie : l'attention portée au travail des « communs » d'une part et les considérations sur les objets d'« indésirabilité » d'autre part, engagent une réflexion sur le principe de solidarité pour – comme le dit l'anthropologue Michel Agier – « redonner à chacun et chacune le sens et le courage de la vie commune »<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> Antonio MACHADO, *Poesías completas*, Manuel Alvar (ed.), *Nuevas Canciones*, LXXXI, Madrid, Espasa Calpe, 2010, p. 303.

<sup>72</sup> A. GARCÍA-TERESA (édition et sélection), *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres*, *op. cit.*

<sup>73</sup> M. AGIER, *La peur des autres. Essai sur l'indésirabilité*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

S.L.N.L

Société des Langues Néo-Latines