

IMPETU

2022. N.º8: CUERPO



2022. N.º8: CUERPO

Director y CEO

Francisco Cantero Soriano

Consejo editorial

Noelia AVECILLA Blanco

Ana Díaz Correa

Elena Moncayola

Marta Pascua Canelo

Jane Birkeland

Maquetación, edición y dirección creativa

Francisco Cantero Soriano

Comunicación y redes sociales

Eduardo Molina Lorite

Portada

Juan Carlos AVECILLA (www.juancarlosavecilla.es)

Fotografía: Miky Guerra, Lucrecia Díaz y Gabriel Asensio

El Backstage

Diseñadora gráfica: Irina Tanase (irru.tanase@gmail.com)

Banda sonora *Ímpetu*: Carlos Senra Romero (carlossenraromero@gmail.com)

Poetas 2.0

Fotografía: María Sueñas

Haikus y estaciones

Caty Palomares Expósito

Ilustración: Francisco Manuel Jurado Molina

23 de junio de 2021

Jaén, España.

ISSN 2660-793X

impeturevista@gmail.com

www.revistaimpetu.org

© **ÍMPETU**. Todos los derechos reservados bajo una licencia internacional Creative Commons.

Los lectores tienen derecho de leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar, o enlazar a los textos completos de los artículos publicados en la revista, siempre y cuando se usan para cualquier propósito legal y de acuerdo a la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0). Todas las ilustraciones o imágenes que aparecen en esta web son cedidas por sus creadores o siguen una licencia Creative Commons CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Dedicación de Dominio Público.

Todas las imágenes incluidas en este número son de Dominio Público o cedidas por los autores a ÍMPETU.

visita

www.revistaimpetu.org

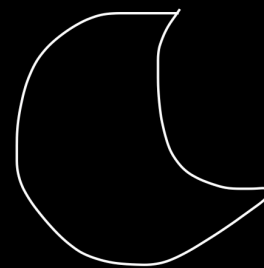
ÍMPETU

N.º8: CUERPO

23 DE JUNIO DE 2022

- | | | |
|--|----|---|
| Francisco Cantero Soriano | 6 | SALUDO DEL DIRECTOR |
| Irene Cortés Arranz | 7 | LUX AETERNA |
| Juan Carlos AVECILLA | 10 | DIALOGARTE |
| | 16 | INVESTIGACIÓN |
| Javier Muñoz de Morales
Galiana | 17 | <i>La enfermedad como consecuencia de la
inadaptación femenina en “Jarilla” de Carolina
Colorado (1851)</i> |
| Estela Fátima González
Reviriego | 37 | <i>De pugna y maternidad. El sujeto femenino en la
poesía de Ángela Figuera</i> |
| Sara Bolognesi y Alena
Bukhalovskaya | 57 | <i>Familias que enferman: el cuerpo monstruoso en
“El amor de una madre” y “El nido” (2019) de Ana
Martínez Castillo</i> |
| | 76 | LE CHAT NOIR |
| Karen Elisabeth Bishop
Francisco Cantero Soriano
Ana Díaz Correa | | <i>En colaboración con la Universidad de Rutgers y el
I Congreso Internacional sobre el Exilio Español
Republicano de 1939, una serie de poemas
producidos en el taller “El exilio en cuttings”</i> |
| | 82 | DISTRITO ACTUALIDAD |
| Celia Torrejón-Tobío | 83 | <i>Sanz, Marta. Clavícula. Anagrama, 2017.</i> |
| Judith Gallart | 88 | <i>Mascarell, Marina. Corporeizar el pensamiento.
Comanegra, 2021.</i> |
| Ana Díaz Correa | 94 | POETAS 2.0 > GLORIA FORTÚN |
| Caty Palomares Expósito | 98 | HAIKUS Y ESTACIONES |

SALUDO DEL DIRECTOR



[Materia: transgresión del logos]

¿dolerse o dolerme? hileformismo visual

cuerpo transmitido

kilómetros de espera

apareces a mi lado

tu voz; acústica

cuestión l u n a r

CUERPO es dedicado a cada uno de nuestros sentidos, a la primera mano que con un pigmento natural acarició y divisó la humanidad concibiendo el signo lingüístico latente. Unión, percepción, realidad, conocimiento y cohesión. El miedo entre las manos, el temblor suspendido, el corazón haciendo llama, la mirada de resistencia y el gemido en el espacio.

Este primer número de 2022 se enorgullece de seguir contando con el apoyo de investigadores y autores de todas las partes de la geografía que creen en la cultura libre y en la hermandad. Juan Carlos AVECILLA, gracias por cada uno de tus pasos, por acercarnos en cada compás a nuestra tierra más preciada. A Irene Cortés Arranz le agradecemos sus versos, su po-ética y su palpitante sueño. A los participantes del I Congreso del Exilio Español Republicano celebrado en Rutgers University, gracias por hacernos reflexionar a través de la tijera y la creación poética.

A Caty Palomares por su *Corazón*, una factura impecable y lograda, del hallazgo de la confianza y su contrario. Y son estos 33 haikus un magnífico final noble para este nuevo número de *Ímpetu*, que lleva por título *CUERPO*. Agradecemos la aportación del ilustrador Francisco Manuel Jurado Molina, que colabora en la portada de este poemario referido, a través de una novedosa técnica propia: simbología geométrica, líneas superpuestas y color en gradación se superponen y hacen flexible tanto su significación artística como su alto valor poético. Talento e inteligencia en la hechura y hermanamiento de la palabra y el arte, así como complicidad alrededor de las imágenes pictóricas propias del poema. Al equipo de *Ímpetu* y todos nuestros creyentes, y especialmente a Bilal, nuestra más pura gratitud por vuestra cálida compañía.

Espero que lo disfruten.

Un saludo,
Fran Cantero




LUX AETERNA

a IRENE CORTÉS ARRANZ

Irene Cortés Arranz (Almería, 1980). Licenciada en Filología Hispánica y Máster en Comunicación Social. Profesora desde 2006 y poeta desde siempre, ha publicado su primer poemario, *Arritmia*, en la editorial Libros del Aire en noviembre de 2020. Ha colaborado en diferentes medios digitales, incluida esta publicación donde, entre multitud de aportaciones, ha dado voz a la sección *Poetas 2.0* hasta 2021. Su amor por la Literatura y el Arte en general, la ha llevado a continuar su formación a través de diferentes cursos de especialización, entre los que también destacan varios relacionados con el periodismo.

Algunos de sus referentes literarios, por mencionar tan solo unos cuantos, son Federico García Lorca, Antonio Machado; y entre los escritores contemporáneos destacan Luis García Montero, Antonio Lucas o Manuel Moranta. Además se encuentra entre sus pasiones, la fotografía, arte que también ha alimentado su sed de aprendizaje, despertando su interés artistas de la talla de Chema Madoz.



Arritmia supone el deleite de la palabra dada, a ritmos de miocardio. Son los espacios de la vida cotidiana y de la contemplación artística donde el corazón se para -o se acelera-. Un socavón del alma donde se depositan los sedimentos de la vida. “Cala de los muertos” es el poema que encabeza el libro, un retrato o un espacio designado como torre de marfil de la poeta. Y por supuesto el mar. El mar es contemplado desde una mirada que ansía refugio, donde uno puede encontrar *más vida que en todo un bosque*. O en palabras de Joaquín Pérez Azaústre, una “Confesional ‘Arritmia’ marítima”, un mar -seguramente algún cabo o cala de Almería- que se da al lenguaje y al cuerpo.

El poema de Irene Cortés Arranz que protagoniza esta octava entrega de Lux Aeterna, se titula “Corazón adentro”. Se presenta como un conato de socorro: la parte más racional luchando contra la emocional. Pensamiento, emoción y cuerpo. Todos en uno alzan la voz que se esconde tras la añoranza y la lejanía de quienes *todavía ya* se aman. Una lección de valentía y amor que solo puede ser aprendida si se va allende las fronteras que lo delimitan, como si de una barrera de mar se tratara. Una barrera que debe ser vencida -mar adentro-, para así llegar, para así amar, “corazón adentro”.

“Corazón adentro”

Te llama la parte izquierda de mi cuerpo,
hace tiempo que te siente lejos y grita.

Tiemblan mis extremidades
al ritmo de los latidos
de este órgano vivo
que te echa de menos.

La otra,
la derecha,
aguanta,
neutraliza la presión para esperarte.

Atiende a la llamada
de esta aventura interrogante,
cuya respuesta no sabrás si no te arriesgas.

No duele,
no duelo.

Me pregunto cada noche
cuánto podré resistir
hasta que venzas la barrera
que te impide caminar hasta el mar.

Allí,

aquí,

corazón adentro.

DIALOGARTE


UNA CONVERSACIÓN CON **JUAN CARLOS AVECILLA**

ÍMPETU

2022. N.º8: CUERPO



www.juancarlosavecilla.es

A portrait of Juan Carlos Avecilla, a flamenco dancer and choreographer. He is wearing a black, intricately detailed flamenco jacket with lace and tassels. He has a serious expression and is looking directly at the camera. His hands are clasped in front of him, adjusting the buttons of his jacket. The background is a plain, dark grey.

En esta ocasión, tenemos la suerte de contar con Juan Carlos Avecilla para la octava entrega de la Revista Ímpetu. Bailaor de flamenco y coreógrafo gaditano (Chiclana de la Frontera, 1991), ha sabido hacerse un hueco en el arte de la danza y desarrollar una excelsa carrera donde el talento y el esfuerzo se palpan por doquier. Su vocación fue temprana y siempre estuvo acompañada de horas de

En cuanto a su formación, Juan Carlos Avecilla cuenta con un Grado Medio de Danza Española y Flamenco en el Conservatorio Profesional de Danza de Cádiz; es titulado en la rama de coreografía e interpretación en el Conservatorio Superior de danza María de Ávila de Madrid; y además, ha ampliado su formación en Madrid junto a profesionales de la talla de Rocío Molina Cruz, Israel Galván, Jesús Carmona, Aida Gómez, Elvira Andrés y David Coria, entre otros.



Juan Carlos Avecilla ha desarrollado una parte de su trayectoria artística junto a compañías como Antonio Márquez, Javier La Torre y Concha Jareño, Antonio “El Pipa” o Carlos Vilán; en primera instancia. Y aunque actualmente colabora con la Compañía María Pagés y Ángel Rojas, también viene alzando su carrera profesional como director de su propia compañía de danza -Cía Juan Carlos Avecilla- desde el año 2016. Son muchos los prestigiosos tablaos que han podido sentir el crujido de sus tacones, entre ellos, el Corral de la Morería, el Tablao Cordobés, Casa Patas, Villarosa o el Teatro Flamenco de Madrid. En cuanto a los festivales por los que ha pasado se encuentran el Bienal de Sevilla, el Festival de Jerez, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, entre muchos otros.

Fruto de su inmensurable talento, ha sido beneficiario de multitud de premios: 1º Premio de Coreografía de Solo del Certamen de Coreografía de Danza Española y Flamenco 2016, Premio Beca Ballet Nacional de España 2016, 1º Premio Festival de Flamenco de Almería 2017, 2º Premio Concurso Tablao Villa Rosa Madrid 2018, Candidato a los Premios Max 2018, como Mejor Espectáculo Revelación “Tic Tac Toe”, Semifinalista Festival Internacional Cante de las Minas 2019, y además, también obtuvo tres candidaturas a los Premios Max 2020 como Mejor Espectáculo Revelación, Mejor Autoría Revelación y Mejor Intérprete Masculino.

Si como bailarín ha demostrado ya el alcance de su talento, como coreógrafo ha conseguido transgredir los límites de la danza. Primero llegó *Melómano* (2015) también conseguiría dejar las expectativas muy altas, estrenado en el Teatro Conde Duque de Madrid y seleccionado para el programa PLATEA 2017, actores y espectadores se sumergen en una espiral casi hipnótica de música y danza. Luego vería la luz *Tic tac toe* (2016), estrenado en Chicago y Nueva York, que se presenta como una alegoría del juego, la ambición y el ansiado triunfo. Tampoco *Creencias* (2019) nos dejaría indiferentes; se trata de un espectáculo capaz de expresar toda la esencia de Andalucía, basado en las cinco religiones principales del mundo: cristianismo, islam, judaísmo, hinduismo y budismo. Finalmente, *Equilátero* (2021), estrenado en el XXV Festival de Jerez 2021, supone un punto de inflexión en la trayectoria de su autor. Un lugar dado para la libertad del movimiento, de la danza y en síntesis, del arte.

■ Qué es el flamenco para ti?

El flamenco es mi forma de vida, es la forma de expresarme más verdadera. Expreso con el movimiento lo que no puedo expresar con palabras. Gracias a él, lloro, me río, me divierto y sobre todo busco mi verdad. Una verdad que intento transmitir al espectador.

■ Cómo se refleja en tu arte Andalucía y la tradición?

Es una pregunta difícil de contestar. Creo que se refleja desde que damos nuestros primeros pasos. Tus vivencias, tu aprendizaje, tu gente, el clima y tu hábitat, hacen tu baile y tu movimiento. Pienso que el artista nace y luego se educa. Por lo que nacer en Andalucía, donde se dice que nació el flamenco, se palpa en tu carrera. La tradición siempre estará presente, puesto que el flamenco es tradición y a la vez innovación. Gracias a las nuevas tendencias de estilos, las nuevas generaciones de artistas y nuevos géneros musicales, el ser humano es más libre de poder expresarse mediante este género.

■ Qué tan importante es la vocación en el mundo de la danza? ¿Cuándo descubriste que tenías vocación de bailar?

Respecto a la primera pregunta, la vocación es algo que tienes que descubrir desde que eres pequeño y así poder enfocar tu carrera. Pienso que yo no descubrí esta forma de vida, sino que la Danza ha decidido que sea yo una de las personas que la represente. ¿Por qué digo estas palabras? Así contesto a la segunda pregunta. Porque desde muy pequeño he tenido claro a lo que me quería dedicar y sabía que no iba a ser un *hobby*. Mi interés, mi curiosidad por aprender y mis estudios, fomentaron esta vocación, viéndola así como mi forma de vida.





■ **Quiénes son tus referentes y artistas que te han marcado a lo largo de tu carrera?**

Tengo muchos referentes gracias a la formación que he tenido. He podido descubrir a muchos artistas que no sabía ni que existían. Y decir que de todos ellos he aprendido algo y me he llevado algo a mi baile. Pero tengo que destacar que, en forma de hacer los proyectos personales, me ha marcado Antonio Gades a nivel coreográfico y visual, mencionando también a Rocío Molina por su inspiración y libertad.

■ **Cómo se crea un espectáculo?**

Esto es una pregunta con una respuesta muy amplia... intentaré resumirla. Mi manera de crearlo no siempre es la misma. Puedes empezar a partir de la música, de un objeto, de una idea, entre otras inspiraciones. Lo primero que hago es descubrir lo que quiero contar, es decir, la idea. El segundo paso que llevo a cabo es dibujar y llevar todo al papel, tanto los movimientos escénicos como las escenas. Seguidamente a estos dibujos les busco una composición musical y un elenco artístico donde poder sacar el máximo partido. Una vez encaminada la música, gracias a esta y a la idea inicial, busco el movimiento y la coreografía. Destacar que siempre en estos procesos, todo el elenco te aporta ideas, vivencias y sugerencias que hacen que el espectáculo se nutra de todo ello.

■ **Cómo se relaciona la esencia de España fuera de sus límites geográficos?**

Es una pasada el amor, respeto y admiración que hay en el mundo por el flamenco. ¿Y sabes por qué? Porque el flamenco y la danza española es única en el mundo, y hace sentir al espectador cosas que nunca han sentido. Y hace que quieran volver a repetir. En España como se tiene... no se valora ni se consume.

■ **Estás satisfecho con la manera en que se percibe el flamenco en los distintos países en los que has actuado?**

Las primeras veces que viajaba y veía los teatros llenos y tanta afición por el flamenco, me sorprendía muchísimo. Aquí en España solo pasa si ya tienes una trayectoria y a veces ni eso funciona... Me gusta trabajar fuera porque se valora el 100% de tu trabajo.



■ **La mente del artista es efervescente, ¿podrías darnos algunas pinceladas sobre tus proyectos futuros?**

El creador siempre está en continuo movimiento, aunque a veces decida no darme un respiro, se queda en una anécdota. Ahora estoy inmerso en mi última producción *EQUILÁTERO*, el cual ha pasado por el *Festival de Jerez 2021* y *Madrid en Danza 2022*. Este espectáculo está en gira. A la vez estoy trabajando con una pieza de calle llamada *DU@L* y una improvisación en espacios no convencionales llamada *ASALTO*. Me gusta crear tanto piezas cortas para calle, como espectáculos de mayor formato para teatro.

Por cierto, ya tengo dibujos en mi cuaderno...

■ **Hacia dónde va avanzando tu arte: hacia la tradición o hacia la vanguardia?**

Mi baile avanza hacia donde me vaya sintiendo más libre. No me gusta que la danza sea etiquetada. Al final eso hace que limite mi movimiento o mi visión de la creación. Lo importante es la libertad de expresión y de creación.

INVESTIGACIÓN





2022. N.º8: CUERPO

Fecha de recepción: 25/02/2022

Fecha de aceptación: 22/04/2022

La enfermedad como consecuencia de la inadaptación femenina en *Jarilla*, de Carolina Coronado (1851)



Javier Muñoz de Morales Galiana
Universidad de Cádiz
javier.munozdemorales@uca.es

RESUMEN: Las novelas del Romanticismo español acostumbraban a utilizar la enfermedad como resorte novelesco a fin de incrementar el patetismo de la trama, y con carácter generalmente simbólico, lo cual ha sido estudiado en muchos escritores; no así en *Jarilla* de Carolina Coronado (1851), obra más bien obviada por la crítica, pero en la que las dolencias, tanto físicas como mentales, tienen una importancia capital en tanto que conllevan la muerte de la protagonista y precipitan la tragedia con la que concluye el texto. El presente trabajo pretende analizar qué connotaciones adquiere este hecho en la novela. Para ello, se ha realizado un examen minucioso de las descripciones del padecimiento que se ofrecen en la narración, para lo cual se ha tenido en cuenta el contexto del argumento. Esto nos ha permitido acotar que, en realidad, el deterioro de la salud de la protagonista es consecuencia fundamental de la opresiva cultura católica que no tiene en cuenta a las mujeres en la que viven tanto la autora como su heroína; cultura que cohibe la libertad amorosa y de la mujer en general, lo cual podía redundar en achaques de tipo psicológico con su respectiva somatización, mortal esta última en muchos casos.

ABSTRACT: The novels of Spanish Romanticism often used illness as a way to increase the pathos of the plot, with a generally symbolic character been studied in the work of many writers. Not so in *Jarilla* by Carolina Coronado (1851)- a work rather ignored by critics, but both physical and mental ailments, are of paramount importance (insofar as they lead to the death of the protagonist). The present work intends to analyse what connotations this fact acquires in the novel. To do this, a thorough examination of the descriptions of the condition that are offered in the narration has been carried out, for which we have considered the context of the argument. This has allowed us to delimit that the deterioration of the protagonist's health is a fundamental consequence of the oppressive Catholic culture in which both the author and the protagonist live. It doesn't prioritize women and inhibits the freedom of love and of women in general, which sometimes results in fatal ailments of a psychological nature.

REVISTA ÍMPETU | ISSN 2660-793X
23/06/2022 N.º8: CUERPO

La enfermedad como consecuencia de la inadaptación femenina en *Jarilla*, de Carolina Coronado (1851)

La enfermedad, utilizada a la manera de resorte novelesco para hacer avanzar la trama o precipitar un final generalmente trágico, fue uno de los motivos más reiterados en la novela del Romanticismo español. Una breve ojeada a la bibliografía sobre esta clase de narraciones nos permitiría cerciorarnos de ello; véase, por ejemplo, el trabajo de Sebold publicado en 1996, “Tuberculosis y misticismo en *El señor de Bemibre*”, más tarde reeditado en su monografía de 2002 *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela modernas*; podemos encontrar también uno que aborda esto de manera más panorámica, en Larra y autores similares (Cantos Casenave), y otro que igualmente analiza la importancia del cáncer en *Doña Blanca de Navarra*, de Francisco Navarro Villoslada (Muñoz de Morales Galiana, “El cáncer como castigo divino”).

Las desgracias corporales, en todos esos casos, suelen tener un trasfondo generalmente metafórico, como viene siendo tradición desde los albores de la literatura (Sontag 3-4). Pueden estar cargadas de connotaciones místicas y religiosas, próximas al Nuevo Testamento, como ocurre con la tuberculosis de Beatriz en *El señor de Bemibre* (Sebold, “Tuberculosis y misticismo” 253-55), o ser el castigo de Dios a quien ha obrado impiamente, como ocurre con el cáncer que padece la infame reina Leonor en *Doña Blanca de Navarra*, consecuencia del fratricidio que comete (Muñoz de Morales Galiana, “El cáncer como castigo divino” 171-73). En algunas ocasiones, como en *El doncel de don Enrique el Doliente*, lo que se plasma es “una recreación de la melancolía erótica medieval, el amor que consume a los enamorados” (Cantos Casenave 132); si hay “desorden corporal” es reflejo del “desarreglo mental” (Cantos Casenave 133), porque “desde el Romanticismo, la melancolía es sobre todo el dolor derivado de una pérdida, de una ausencia, que solo puede acallarse con la muerte o con la enajenación” (Cantos Casenave 134). Pero este trastorno no es algo mortal en sí, sino algo que acompañará al personaje femenino hasta el final de sus días y llevará a que su sociedad la considere como una loca, lo que explicita la desgracia a la que llega tras

fracasar en sus tentativas amorosas e incrementa lo trágico del panorama con el que se cierra la novela (Cantos Casenave 135-36).

La plasticidad que implica el motivo de la enfermedad ofrecía a los novelistas románticos amplias posibilidades para verbalizar distintos planteamientos; algunos, relativamente originales, mientras que otros tan solo reiteraban lo que venía siendo habitual. Los ya citados trabajos recogen ejemplos de todo tipo, pero hay un texto que hasta la fecha apenas ha sido objeto de estudio por parte de la crítica: *Jarilla*, de Carolina Coronado (1851), novela en la que los padecimientos, tanto físicos como mentales, adquieren un relieve capital en tanto que arrastran a la heroína a un final trágico, aunque con connotaciones, como veremos, distintas a lo habitual en esta clase de textos.

Lo pertinente de analizar algo así en esta novela se justifica si atendemos a la poca atención que hasta el momento se le ha prestado, aunque cabe adelantar que, en general, las novelas de Carolina Coronado han sido tradicionalmente obviadas por parte de los estudios literarios en favor de su poesía, según señala Torres Nebrera:

Si las poesías de la extremeña Carona Coronado, aunque de forma restringida y limitada a antologías y escasas referencias de ocasión, ... habían sobrenadado en la memoria de lectores y estudiosos, no así su considerable, y nada desdeñable en su conjunto, obra en prosa. (11)

En la más reciente biografía de la escritora, publicada en 2021, apenas hay, de hecho, más que escasas menciones puntuales a su faceta como novelista (Cabello), prueba de la poca relevancia que se le otorga a su producción narrativa dentro de quienes estudian su figura. Tan solo encontramos un artículo de Hafter, “Carolina Coronado as Novelist”, publicado en 1983, y un trabajo de Román Román, “La narrativa de Carolina Coronado y la novela romántica”, de 2012, los cuales se suman al capítulo dedicado a su novelística en el trabajo de Hara (144-202) y a la edición de sus textos en prosa, y en tres volúmenes, a cargo de Torres Nebrera¹.

¹ Por lo demás, también podríamos mencionar el trabajo de Calero Carretero y Carmona Barrero, “Los espacios de Carolina: paisaje y realidad en torno a ‘La Jarilla’ (Salvatierra de los Barros)”, aunque no se centra en *Jarilla* en particular, sino en cómo el paisaje del monte de la Jarilla aparece en esa y otras obras literarias de Carolina Coronado.

Esta última venía precedida de un detallado prólogo en el que analizaba cada una de sus novelas, pero en el caso de *Jarilla* no se centra tanto en lo que le acontece a la protagonista, sino a su amante Román, que termina suicidándose (Torres Nebrera 19-20); por el contrario, de ella tan solo refiere, aunque equivocadamente, que termina sus días a causa de un envenenamiento (Torres Nebrera 21).

Un análisis en profundidad de la obra revelaría cómo el fallecimiento de este personaje no se debe realmente a ninguna ponzoña, sino que ella misma desarrolla un pernicioso achaque consecuencia de su inestabilidad vital. Esta es la lectura de la obra que establecen, con más acierto, Hafter y Hara:

Coronado intrudes into this chapter to underscore by her own presence the sentimental truth that the emotional intensity experienced by a woman may prove fatal to her physical makeup. She who knows how deep sadness can be kindled anew by the last day of May understands that a woman may die of love and the inexplicable withdrawal of her beloved. (Hafter 408)

Jarilla's health rapidly deteriorates as she is psychologically and physically consumed by passion. ... On the last day of May, we participate in Jarilla's agony. (Hara 151)

Pero, para poder adentrarnos en de qué forma el amor fatal redundaba en el deterioro de la salud mental y física de la protagonista, resulta prioritario comenzar refiriendo, al menos someramente, el argumento del relato y sus principales características, sobre todo teniendo en cuenta que, pese a ser la narración más famosa de Coronado, no es una novela demasiado conocida para el público o la crítica en general.

El texto se ambienta en el siglo XV, en tiempos de Juan II de Castilla. La narrativa histórica había predominado con amplio éxito durante el Romanticismo hispano al amparo de Walter Scott (Penas; Sebold, *La novela romántica*), si bien, en este caso, la autora advierte en el prólogo no estar articulando un texto de tal calado (Coronado vol. 1, 103), por no querer conceder importancia a los acontecimientos reales en la configuración de su obra. En esta clase de textos solía ser habitual una hibridación de personajes reales con otros ficticios (Fernández Prieto 188), y será en estos últimos sobre los que recaiga toda la atención. En concreto, sobre Román,

doncel de Su Majestad, un ficticio hijo adoptivo que le atribuye al marqués de Villena Juan Pacheco, aunque más adelante se revela que su padre biológico es un moro llamado Regío.

Lo que desencadena el grueso de la trama, no obstante, es un elemento invención de la autora, que carece de antecedentes en textos previos. Se trata del personaje de Jarilla, una misteriosa mujer que habita en el monte del mismo nombre. Su nacimiento se produjo a causa de que la esposa de Regío fue burlada por un caballero castellano, de la que es hija bastarda. El disgusto que esto produjo en el moro no le impidió, humanitariamente, acceder a cuidar de ella, aunque la cría aislándola del mundo, en plena naturaleza y sin contacto real con la cultura. En consecuencia, adquiere, como advierte Torres Nebrera, una caracterización completamente roussoniana por carecer de maldad alguna al no haber estado nunca cerca de la civilización (16). Y en ese estado la encuentra, casualmente, Román, que ya estaba casado con una dama castellana, pero que no tarda en enamorarse de ella al percibir en ella una inocencia y una bondad inexistentes en la sociedad a la que está habituado.

Esto provoca el conflicto principal de la novela, que guarda paralelismos con *El doncel de don Enrique el Doliente de Larra*, uno de sus principales referentes literarios según Torres Nebrera (21). Nos referimos al triángulo amoroso que ambas obras despliegan, pero que esta desarrolla invirtiendo los roles tradicionales. No es ya el hombre el que pretende a una dama casada, sino al revés: una mujer ansía el amor de un caballero que ya ha contraído matrimonio. La diferencia entre la protagonista, Jarilla, y el héroe de la obra de Fíguro es que para el segundo sus tentativas lo posicionaban en el descreimiento irreligioso y satánico a lo Byron (Sebold, *La novela romántica* 34), mientras que la primera actúa desde la más completa inocencia, sin comprender el funcionamiento de la monogamia y del matrimonio en general.

Tan solo es consciente de sus sentimientos hacia Román, y no comprende por qué este, que también dice amarla, no quiere permanecer con ella. Su bondad natural y su falta de malicia contrastan, precisamente, con el comportamiento de la esposa legítima del protagonista, Inés, que, movida por sus intensos celos, actúa de

un modo por completo cruel con Jarilla, al regodearse en que ella nunca va a tener acceso a la mano de su marido. Llega, incluso, a tenderle una trampa por la que intenta casarla con el marqués de Santillana, el célebre poeta, para que así deje ella de representar una amenaza para su unión. Todo ello acontece en el castillo de Juan Pacheco, donde Román le encuentra un nuevo hogar tras la muerte del moro Regío, para que pueda ejercer allí como menina. Su nueva posición social y el final del aislamiento hacen que la heroína se sienta, entonces, incomprendida y desdichada por verse subyugada ante una cultura que le es por completo ajena a ella, criada en la naturaleza y ajena a las injustas costumbres humanas.

De este modo, los resortes novelescos sitúan al personaje femenino en una encrucijada para nada habitual en la narrativa de entonces. En el extenso trabajo de Rabaté, *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina*, se argumenta a favor de que en la narrativa isabelina las mujeres solo podían tener dos caminos posibles, el de ser la tentadora e infiel Eva o la casta y pura María, esta última siempre leal primero al padre y luego al marido. Mucha de la literatura de la época, y en especial la escrita por mujeres como Fernán Caballero, contribuía a avalar esta misma tesis, descartando como factible cualquier posición intermedia entre los dos paradigmas planteados. Jarilla, por el contrario, no puede ser ni lo uno ni lo otro. No puede ser como María, porque ha crecido lejos de la autoridad del padre y no ha llegado aún a casarse; pero tampoco puede ser Eva, porque no hay en ella malicia real, sino que actúa siguiendo tan solo sus instintos, a la manera de los salvajes roussonianos, sin plantearse siquiera que pueda ser erróneo algo natural. La inconsciencia característica de este personaje imposibilita, en realidad, cualquier tipo de rebeldía, ya que en todo momento solo da muestras de no comprender cuál es su situación, como vemos en su diálogo con doña Inés:

Jarilla se estremeció. Jarilla sintió la primera punzada de los celos, y quiso apartar el retrato del seno de doña Inés. Pero esta se sonrió y lo llevó a sus labios. Entonces Jarilla se levantó del suelo y se alejó de doña Inés por un movimiento de horror instintivo.

—Mira —prosiguió la portuguesa besando ardientemente el retrato— Román es mío... Antes de verte a ti, Román era mío... Estaba a mi lado, y yo lo besaba así...

Jarilla se cubrió los ojos con ambas manos, y quiso huir del aposento; pero la portuguesa la siguió y la [sic] decía al oído:

—Román tiene una amada, una compañera; Román está casado.

Jarilla temblaba, se había puesto pálida como las hojas de un lirio, y miraba a la portuguesa con ojos desencajados. Se acercaba a ella, se retiraba y volvía a acercarse.

—Tú no eres suya —continuó la portuguesa—; otra mujer lo abraza. ¿Ves? Otra mujer lo besa. Él tiene otra mujer, ama a otra mujer. Está casado con otra mujer. Román no es tuyo, Román es de otra.

—¡No! —gritó Jarilla furiosa— ¡No!

—¡Sí, sí... este es Román! Él ha puesto aquí su imagen para que yo la vea, como tú veías su rostro en el agua cuando le llevaste a la fuente. Román es mío. Antes de verte a ti, se casó conmigo... ¡Mírale en mis brazos! ¡Ves, ves, ves!

Jarilla no pudo resistir tan fuertes emociones. Un vértigo se apoderó de ella cuando oyó los redoblados besos de doña Inés, y cayó sobre el pavimento. (Coronado vol. 1, pp. 193-94).

A diferencia del protagonista de la novela de Larra, Jarilla no se plantea rebelarse contra quien se ha casado con la persona a la que ama, ni contra el matrimonio en sí; por el contrario, su reacción no pasa de negar la realidad, desesperarse y finalmente caer desmayada de puro desconcierto. No es este el caso, sin embargo, de Román, que sí se ha criado sumergido en una cultura cristiana y monógama, y que vive en una contradicción interna entre dos pulsiones. De entrada, él es un sujeto honesto y caballeroso, incapaz de faltar a su palabra o a los preceptos a los que ha jurado lealtad; pero su fuero interno lo inclina a todo lo contrario, lo que lo sumerge en una angustia perpetua muy similar a la del suicida Gazul en la novela *Los expatriados* (1834), de Estanislao de Cosca Vayo, que

también se debate entre similares contradicciones internas (Muñoz de Morales Galiana, “Un romántico en contra del liberalismo exaltado” 77-78).

Al igual que este último, el doncel de Juan II no encontrará más salida a su situación que la de atentar contra su propia vida, pero no es esta la primera solución en la que piensa. Consciente de que sus problemas vienen a causa de la monogamia, y que este es un rasgo cultural propio en realidad de la religión cristiana, decide renegar de su credo y ampararse en otro que lo exima de la lealtad a una sola mujer: el islam. Alentado también por descubrirse como hijo del moro Regío, decide convertirse en musulmán con la promesa de encontrar, por esa vía, una libertad que el catolicismo no le proporcionaba: “Seré moro, y seré libre” (Coronado vol. 1, 255)

Con todo, su nueva fe no llega a ofrecerle satisfacción real alguna, ya que entonces sorprende a su adorada Jarilla rezando a un altar de la Virgen María. Esto quizá pueda parecer contradictorio con la conducta irreligiosa y opuesta a la monogamia que ella misma ha demostrado, pero se explica atendiendo a que no hay en esa fe un fervor católico real, sino más bien cierta clase de inocencia idólatra propia de quien carece de conocimientos teológicos, y contra la que Rousseau advierte en su *Emilio* al hablar de la formación religiosa de los individuos². Lo cierto es que, al verla postrada ante un símbolo cristiano, Román se arrepiente de haber renegado de la cruz, y solo entonces es cuando se mata arrojándose desde un precipicio.

² Rousseau sugiere que la formación religiosa debe evitarse en edades tempranas y posponerse hasta las avanzadas: “Preveo la sorpresa de muchos lectores al verme seguir toda la primera edad de mi alumno sin hablarle de religión. A los quince años no sabía si tenía un alma, y tal vez a los dieciocho aún no ha llegado el tiempo de que lo aprenda: porque si lo aprende antes de que sea preciso corre el riesgo de no saberlo jamás” (407). De este modo, la religiosidad de Jarilla no se basa, en realidad, en el cristianismo propiamente dicho, como se evidencia en el siguiente pasaje: “—¡Tú oíste mis ruegos. ¡A ti debo el haberle hallado! Román, ven conmigo, ven a la encina de María. ... El último rayo de sol doraba la cúpula de la encina. Entre las dos ramas, y en el hueco del tronco, estaba la imagen hermosa y triste de la Virgen de los Dolores, encerrada en una urna de cristal. ... —Esta es —dijo Jarilla — la virgen que adoraba mi madre. La escondió aquí para que mi padre no la viese. A ella le pedí que volvieras. Arrodíllate, Román, y reza conmigo. ... Jarilla rezaba de rodillas” (Coronado vol. 1, 270-271). La única educación que Jarilla ha recibido en materias religiosas desde niña es rezarle a la figura de una virgen para pedirle deseos, pero no parece conocer los dogmas cristianos propiamente dichos.

El devenir del protagonista, en sí, da lugar a un final que no puede ser más trágico, y sobre ello se centra el análisis de Torres Nebrera, como ya hemos visto. En ese punto, poco importaba lo que su amante intentara al final de la obra, ya que su desenlace sería igualmente desdichado. Pero la novela no se titula *Román*, sino *Jarilla*, lo que revela una clara declaración intencional por parte de la escritora, una llamada al lector para redirigir su atención no a *él*, sino a *ella*. Y explicar su lastimoso final es algo que entraña, en sí mismo, también cierta complejidad por añadir un matiz tan trágico, o quizá más, que la muerte de su amante.

Antes vimos cómo Torres Nebrera atribuía al veneno el fin de su existencia, lo cual quedaba establecido a fin de justificar una comparación entre esta obra y la *Atalá* de Chateaubriand (21). Lo cierto es que en ningún momento se anuncia la presencia de un agente ponzoñoso, sino más bien la de una enfermedad desarrollada naturalmente. Los primeros indicios que de esto tenemos se nos dan ya al final de la novela, en el cuarto capítulo de la última parte. Es un momento en el que Román, al ver la devoción de Jarilla por la virgen, se siente culpable por su conversión al islam, y por ello pasa a comportarse con ella de un modo más distante. Pero la joven no tarda en darse cuenta, y a partir de ahí comienza el deterioro de su salud física y mental:

Pero sucedía una cosa bien extraña. No pasaba un solo día sin que Jarilla vertiese lágrimas amargas. Levantábase al amanecer risueña y feliz con sus dorados ensueños, y corría a los brazos de Román ansiosa de dar expansión a su cariño. Román se adelantaba a recibirla palpitante de placer, y luego retrocedía y la rechazaba. Jarilla prorrumpía en sollozos y entonces el joven se arrodillaba ante ella y besaba el extremo de su vestido. Marchábase a la caza, y cuando tornaba, se repetía la misma escena. La doncella le nombraba con los nombres más tiernos, y le tendía los brazos... Pero él se retorció los suyos desesperado, y huía lejos de ella.

Muchos días pasaron así. Jarilla cada vez más enamorada, y exaltado su corazón con la presencia de su amante, soñaba con él dormida, y deliraba despierta. Una lenta fiebre, *esa fiebre que acompaña a las pasiones altas*, fiebre incurable, había ido agotando sus fuerzas físicas, *ya muy escasas con*

sus sufrimientos anteriores. Una mirada amante de Román, una palabra suya, la [sic] hacía experimentar violentas convulsiones. Su sangre hervía, su pecho se destrozaba, y caía la joven en una languidez mortal (Coronado vol. 1, pp. 275-76, la cursiva es nuestra).

Si atendemos a lo resaltado en cursiva, veremos que se explicitan cuáles son las causas de su deterioro físico: a un lado, sus “altas pasiones”, pero también los “sufrimientos anteriores”. Su malestar mental repercute, por tanto, en el equivalente corporal. Coronado es en extremo descriptiva al detallar la emotividad de Jarilla, y a partir de ahí comienza a referir su problemática psicológica. La filosofía sensualista de Condillac, de gran influencia en la España del XVIII, tenía peso aún en la novela del Romanticismo (Sebold, *La novela romántica* 24); por ello, la cosmovisión de entonces daba a lugar a que la sensibilidad de los héroes quedase expuesta con detalle. El narrador empieza, de este modo, aludiendo a sus “lágrimas amargas”, y prosigue matizando que estaba “cada vez más enamorada, y exaltado su corazón con la presencia de su amante”. La invisible barrera levantada entre Román y ella a causa de la religión no debilita, en modo alguno, sus sentimientos hacia él; antes los acrecienta e intensifica su deseo.

De entrada, ella no entiende el porqué de ese alejamiento. Debemos puntualizar que en un principio su amante desconocía todo lo tocante a la devoción mariana, y que incluso la presuponía musulmana en tanto que había sido criada por el moro Regío: “Román la miraba como a la esposa que después de tantas penas le concedía Dios. ¡El Dios de Jarilla, el Dios de los moros y el Dios de Román! Ya ni en la otra vida se apartará de ella. Ya va a unirse a Jarilla por toda una eternidad” (Coronado vol. 1, 270). En un principio, renegar de la cruz era la opción más favorable para su libertad amorosa, lo que bendeciría toda posible unión con Jarilla. Su amor se antepone, por ello, a la cultura en la que ha sido criado, y solo al descubrir que el objeto de su deseo practica ritos cristianos vuelve a reconsiderar ese credo al que ha dado la espalda:

La fe del cristiano caballero, reanimada con la vista de la Virgen María, abrasaba su corazón, y le acosaban los remordimientos del sacrilegio que había cometido. ... Era extraordinario lo que le acontecía. Tocar solamente su

mano le parecía una profanación. *La religión había vuelto a poner entre él y Jarilla una barrera insuperable.* Jarilla era cristiana. La Virgen de los Dolores era la madre de Jarilla. ¿Quién sería bastante osado para acercarse a ella? ¿Cómo el siervo de Mahoma se atreverá a ser esposo de la doncella cristiana? (Coronado vol. 1, pp. 273, la cursiva es nuestra).

Pero, como ya hemos mencionado, la visión religiosa de Jarilla está muy lejos de rechazar su amor solo por ser musulmán. Su crianza en materias cristianas y las nociones simplistas que de ello ha recibido la apartan por completo de los matices teológicos y dogmáticos que impedirían el amor entre dos personas de distinta confesión, pese a que una de ellas esté casada y por un rito monógamo. Pero, paradójicamente, la ignorancia de esta joven termina aproximándola a un “cristianismo” muy similar, en todo, a la religión natural promovida por el mismo Rousseau: “La religión natural de Rousseau, divinizando a la misma naturaleza, termina por naturalizar a Dios. ... La voluntad de Dios no es la de la religión tomista, voluntad trascendental y sobrenatural, sino la de una naturaleza immanente. ... El autor de las cosas para Rousseau es la propia naturaleza, y si la historia degenera, no hay más solución que volver a la génesis, a la naturaleza” (Sanz 198). De igual manera, si Jarilla concibe Dios, no imagina que pueda oponerse a las pasiones que naturalmente condicionan su carácter.

Esto podría parecer contradictorio si atendemos a la devoción de la heroína por una figura divina concreta, la virgen María, y más puntualmente una imagen de esta; es decir, algo a lo que no se puede llegar tan solo por vía de la naturaleza, sino a través de la cultura, en este caso de la que le ha legado su misma madre. Pero el mismo Rousseau “se creyó personalmente elegido por Jesucristo, a quien llama *mon maître*” (Sanz 192). Según la filosofía del ginebrino, era lícito y viable exaltar religiosamente la naturaleza y al mismo tiempo venerar a una divinidad en particular, de una cultura concreta; a esto se le llamaba “teísmo”, y se diferenciaba del deísmo en aceptar también la revelación, y no solo la existencia de Dios (Armiño 467n); en torno a coordenadas muy parecidas, a su vez, se articula la espiritualidad de la roussoniana heroína cuyo nombre da título a esta novela.

La inocencia de Jarilla hace inconcebible que la religión pueda ser un obstáculo entre ella y Román, pese a lo cual no deja de ser consciente ya no solo de ese mismo distanciamiento, sino de cómo todo ello está afectando a su salud: “El miedo que tengo es de perderte. Me siento morir, y no quiero morir, porque soy para siempre tuya. Román, por las noches despierto temblando...” (277). En el fragmento anteriormente citado en relación a esa enfermedad se calificaba de mortal la languidez que Jarilla experimentaba; se daban entonces detalles claros de cuáles eran sus otros síntomas, a saber, las convulsiones, el hervir de su sangre, dolor en el pecho y una fiebre que no dejaba indeterminada, sino que equiparaba a la que sienten los enamorados en situaciones parecidas. Dicho de otra manera, Coronado no pretende referir una dolencia vaga, sino completamente reconocible ya por el lector y por la propia protagonista que la padece, en tanto que se muestra consciente de lo mortal que resulta. Como podemos apreciar en la frase que de ese fragmento resaltamos en cursiva, la utilización del determinante demostrativo “esa” remite no a una fiebre cualquiera, sino a la que viene junto a desórdenes emocionales de ese tipo.

Buchan, en su *Medicina doméstica* de 1786, atribuía a la violencia de las pasiones una de las principales causas de la tuberculosis (170). Esto permite justificar a Sebold que esa es la dolencia padecida por Beatriz en *El señor de Bemibre*, donde también se le da una explicación psicológica (“Tuberculosis y misticismo” 240). La novela de Gil y Carrasco, publicada menos de una década antes de *Jarilla*, ponía de manifiesto que en el imaginario colectivo predominaba una explicación a esa enfermedad que veía la raíz en las emociones. Un caso previo de algo similar sería, como ya dijimos, *El doncel de don Enrique el Doliente*, donde el padecimiento psicológico también se correlaciona con el físico. Coronado establece esta causalidad, por tanto, consciente de que concordaría con las creencias generalizadas en aquel momento. Lo cierto es que en todo momento evita utilizar el término “tuberculosis” o algo que permita concretar la realidad clínica de su personaje; esto se debe a que ella misma, en funciones de narradora, establece como imposible nombrar algo así:

Román le explicó su desmayo, y cómo la transportó al lecho, y la joven se sonreía llena de gratitud.

Quiso levantarse, y su espíritu la engañaba: Román tuvo que sostenerla en sus brazos, y conducirla lentamente a la peña de la noche anterior.

Allí descansó mientras que Román la miraba consternado.

¡Oh! ¿Qué enfermedad es esta, que ha podido aniquilar tan pronto su hermosa robustez?

Y era verdad que ya estaba aniquilada. Tal vez la medicina no tenga nombre para designar ese dolor recóndito que se apodera a veces de la juventud, y la reduce en pocos días al último extremo. Debe tener su raíz en las entrañas (Coronado vol. 1, pp. 279).

Refiriéndose a *El señor de Bemibre*, Picoche enfatizaba cómo Gil y Carrasco no había llegado a detallar todos los síntomas de la enfermedad al describirla (75), aunque Sebold precisa que las señales dadas eran inequívocas y exhaustivas (“Tuberculosis y misticismo” 247-248). Coronado, en cambio, le atribuye a su heroína una dolencia que, en palabras del narrador, la medicina no puede designar; queda sugerido que esto quizá se deba a que su origen está en “las entrañas”, término con el que parece referirse, por el contexto en el que lo plantea, a lo puramente mental.

Si prestamos atención al contexto medieval que se pretende recrear en la novela, podríamos interpretar el malestar de Jarilla como un reflejo del concepto de “amor hereos”, esto es, la visión de la locura amorosa como enfermedad, presente ya en Andrés el Capellán, y desarrollado con mayor minuciosidad por Bernard de Gordon (ca. 1258-1318), que establecía como síntomas, aparte de una omisión de las necesidades vitales, “la inestabilidad emotiva, el pulso desordenado y la manía por deambular” (Culianu 47-49). El lector versado en la cultura medieval podría identificar en la protagonista una referencia a estas cuestiones, pero un texto sobre esta temática adquiriría nuevas connotaciones distintas en la España del siglo XIX, en los que la ciencia médica había hecho notables progresos, en especial en lo relativo a la mente:

Prescindiendo de sus predecesores en la obra de autores renacentistas como Juan Huarte de San Juan o Miguel Sabuco, el impulso más definido para la implantación en España de una concepción naturalista del psiquismo se debe, como en el resto de Europa, a la difusión de las corrientes el pensamiento y la ciencia de la Ilustración. ... Un autor destacado, en este sentido, es el conocido biógrafo y polemista Bartolomé José Gallardo (1776-1852), que estudió medicina en Salamanca y redactó una serie de escritos en los que se han querido ver los orígenes mismos de la psicología fisiológica o las neurociencias en España. A la pluma del joven Gallardo se deben las traducciones del Arte de conservar la salud y prolongar la vida (1800) de J. B. Pressavin y del ya citado Discurso sobre la conexión de la medicina con las ciencias físicas y morales (1803) de J. L. Alibert, así como las entradas “Sentidos” y “Sensaciones” del importante Diccionario de medicina y cirugía o biblioteca manual médico-práctica (1805-07) dirigido por Antonio Ballano. ... Aparte del materialismo más o menos explícito de los Ideólogos, la presencia en España de las primeras décadas del siglo XIX de otras doctrinas médico-psicológicas fuertemente organicistas como la “medicina fisiológica” del francés F. J. V. Broussais o la propia frenología constituye otro indicio directo de dicha progresión. (Novella 717-20)

El rigor científico que entonces había convertía el texto no solo en una reconstrucción de tópicos medievales, sino en algo relativamente verosímil bajo los estándares decimonónicos. No obstante, el énfasis en evitar todo posible diagnóstico clínico remite al dato que se pretende más relevante dentro de esta narración, esto es, el hecho de que la dolencia, sea la que sea, tenga un origen psicológico, sensible en última instancia. Jarilla está muriendo, sin ningún tipo de exageración, a causa de sus pasiones y sufrimientos, como ya se ha explicitado, y todo ello viene de sus desgraciados amores con Román. Cualquier otra explicación posible a su agonía reduciría la relevancia concedida al hecho de que las experiencias trágicas puedan deteriorar el propio cuerpo, lo cual, además, condiciona irrevocablemente el desenlace de la novela, al provocar un sentimiento de culpa en Román:

Pero Román había comprendido una espantosa verdad. El exceso de la pasión hacía morir a Jarilla. Su fría reserva hacia ella iba a poner fin a una existencia llena de ternura, y concentrada por la soledad hasta entonces. Román sintió que un remordimiento más cruel que el que había sentido antes se apoderaba de él. El remordimiento del hombre apasionado que ve morir a su amada, y que hubiera podido salvarla de la muerte. ... Os lo he dicho: hay terribles dolencias que no han menester sino el espacio de una luna para destruir hasta la médula de los huesos de la más vigorosa organización. Hay dolores íntimos que absorben la sangre más presto que los vampiros. Una de esas dolencias, uno de esos dolores es el que hace morir a la pobre Jarilla. La sobreexcitación de su cariño a Román le ha hecho soportar sin quejarse el punzador tormento que sufre cada día. Ha pasado en silencio ansias, espasmos, convulsiones violentas que han ido debilitando su complexión, hasta reducirla anoche a aquel peligroso estado. Ni una sola fibra queda en su cuerpo que no esté resentida por sus agudos martirios; su sangre está en disolución. (Coronado vol. 1, pp. 280)

En caso de haber sido otra enfermedad distinta, cuyas causas no estuvieran tanto en lo sensorial ni en la experiencia vivida, Román no tendría por qué sentir tantísima culpa. Pero, en el universo ficcional de la novela, no hay dudas de que su pasión hacia él es lo único que le está provocando la muerte. Su amante siente que la está matando, y no ya en un sentido figurado, sino literal. Su primera tentativa, por ello, es tratar de salvarla mientras ella aún conserva la vida, y en consecuencia propone trasladarse a otro lugar más agradable: “—Amada mía —exclamó por fin Román, levantándose precipitadamente—, huyamos de aquí... Abandonemos este sitio: ya lo hemos visto; vamos a otra parte...” (Coronado vol. 1, 282).

Intento, por supuesto, fútil dado el avance de la enfermedad: “Pero Jarilla está realmente enferma, muy enferma. Al frío glacial que experimentaba en la gruta ha sucedido un ardor que la consume. Sus mejillas están como la flor del granado. Sus labios secos, sus ojos relucientes como los del águila real” (Coronado vol. 1, 284). La hora postrera no tarda en llegar, y se muestra en todo momento como inevitable: “Ya era tiempo de descansar. La enfermedad había recorrido todos sus

grados. Anoche debió de [sic] morir Jarilla, y su misma pasión reanimó su aliento algunas horas más. Harto hizo con resistir todo el día” (Coronado vol. 1, 286). Justo después, y a consecuencia de esto, tiene lugar el suicidio de Román:

Al día siguiente de la muerte de Jarilla, y en el fondo de un horrible precipicio, se encontró el cadáver de Román destrozado por las puntas de las rocas...

¡Orad por Román, que no supo ser fuerte ni débil!

¡Orad por Román, que no supo huir a tiempo de la selva!

¡Orad por Román, que vino a la selva cristiano y se hizo moro, para no ser moro ni cristiano...!

No oréis por Jarilla...; los ángeles no han menester nuestras oraciones...

Diez años después de estos sucesos, fue cuando unos piadosos monjes, avisados por un pastor, hallaron en la encina la Virgen que adoraba Jarilla, y fundaron la ermita que hoy existe cerca de la fuente de las Adelfas, en los montes de la *Jarilla* (Coronado vol. 1, pp. 287).

El patetismo de estas líneas finales con las que la obra concluye brota, sobre todo, de un contraste de tipo religioso, mediante el que se antepone el ateísmo al que finalmente llega Román tras desengañarse del islam, con el carácter en extremo religioso del narrador, que pide oraciones por su alma. *A priori*, la incapacidad del protagonista para salvar a su amante podría llevarnos a una lectura del fragmento que lo criminalizaría. El doncel de Juan II no ha sabido ser consecuente ni con su matrimonio, ni con su religión original, ni con la que más adelante adopta; su incapacidad para ser coherente provoca la enfermedad y fallecimiento de una joven inocente, y, por consiguiente, es necesario rezar en su favor para que Dios se apiade de él. Este presunto encanallamiento quedaría reforzado, sobre todo, por la enorme diferencia habida con respecto a Jarilla, cuya alma no necesita oraciones de ningún tipo para ascender a los cielos, ya que es nombrada como un ángel.

Esto último, en cambio, invalidaría también esta lectura si lo confrontamos con el conjunto de la novela. Román no es el único que ha tenido una actitud opuesta al cristianismo y a la monogamia; también ella, por pretender a un hombre casado, acto igualmente pecaminoso y contrario a la voluntad de Dios según el

dogma católico. Pero ello no impide, bajo la óptica del narrador, que este personaje se considere “un ángel” merecedor del cielo sin necesidad de más oraciones.

Jarilla no es más —ni menos— responsable que su amante en sus propias desdichas. Ambos son cómplices de desarrollar un amor ilícito desde la norma divina en el cristianismo y civil en la sociedad castellana. En el momento en el que ella tiene constancia de que él está casado con Inés, su inocencia deja de serlo tanto como pudiera parecer. En cambio, queda exculpada y casi divinizada. Una absolución que podría extenderse a Román de no haber cometido este el pecado del suicidio, penado en las dos religiones que había profesado en vida antes de tornarse ateo; pero esto último ocurre justo después de que ella muera, por lo que no puede ser causa de su enfermedad.

Si damos crédito al narrador, debemos asumir que el origen de su padecimiento está en su mente y que es causa de las experiencias vividas, y si entendemos también que su amante, desde el punto de vista de la novela, es también inocente de sus desdichas, tan solo queda una culpable: la religión, al menos en la medida en que se convierte en un condicionante cultural. No es ya la devoción pueril y roussoniana de Jarilla hacia la virgen lo que aquí se critica indirectamente, sino un catolicismo que en este contexto se convierte en un yugo para la mujer. Recordemos que la autora profesaba una fuerte ideología anticlerical, que se sumaba a su afán por feminizar la religión y hacer a las mujeres partícipes de esta (Burguera 120). No debe sorprendernos que, en este contexto, procure insistir en la descriminalización de las mujeres inclinadas a las relaciones extramatrimoniales, en especial si visibiliza en el proceso una inocencia honesta que no es incompatible con la devoción mariana.

El espanto que Román siente al ver que su amante es cristiana incide, además, sobre la problemática de la convivencia. Porque abrazar una relación polígama como el islam no es realmente una opción viable si sus seres queridos son católicos, lo que establecería una brecha insalvable entre él y su entorno, exagerada precisamente por las hostilidades religiosas entre culturas.

La religión y la cultura son, en definitiva, lo que posibilitan el escenario trágico que da lugar a las pasiones exaltadas, las cuales causan, a su vez, la enfermedad,

agonía y muerte de la inocente Jarilla en la novela que lleva su nombre. Para una mujer en la época isabelina, en la que no había opción intermedia entre los paradigmas de Eva y María, todo intento por buscar alternativas podría estar penalizado. La novela recrea, realmente, un caso de inadaptación total a una sociedad que cohibe la libertad de las mujeres, tal como seguía ocurriendo en la época vivida por la autora. En consecuencia, el universo narrativo desplegado en el texto marca que la incapacidad para someterse a las reglas impuestas trae consigo la inestabilidad producto de perder el apoyo de los semejantes; de ahí la dolencia mental, que pasa a serlo también física, y que finalmente arrastra a la defunción. Porque en Jarilla, como sigue ocurriendo aún en nuestros días, “el bienestar de la cultura es el malestar de la libertad” (Maestro 2968). Malestar que, en algunos casos, puede ser mortal.

Bibliografía

- Armiño, Mauro. “Introducción y notas.” *Emilio o De la educación*, Jean-Jacques Rousseau, Alianza, 2017.
- Buchan, Jorge. *Medicina doméstica, o tratado completo del método de precaver y curar las enfermedades con el régimen y medicinas simples, y un apéndice que contiene la farmacopea necesaria para el uso de un particular*. Imprenta de Benito Cano, 1786.
- Burguera, Mónica. “Coronado a la sombra de Avellaneda. La reelaboración (política) de la feminidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837-1868).” *Espacio, tiempo y forma*, no. 29, 2017, pp. 93-127.
- Cabello, Estefanía. “Carolina Coronado en su biografía. La construcción de una imagen: mecenazgo masculino y apuntes biográficos.” *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, no. 27, 2021, pp. 611-33.
- Calero Carretero, José Ángel, y Carmona Barrero, Juan Diego. “Los espacios de Carolina: paisaje y realidad en torno a ‘La Jarilla’ (Salvatierra de los Barros).” *Actas de las III Jornadas de Almendralejo y la Tierra de Barros*, Asociación Histórica de Almendralejo, 2012, pp. 191-210.

- Cantos Casenave, Marieta. "Representaciones de la enfermedad en la narrativa romántica de Larra, Gil y Carrasco y Fernández y González." *Enfermedad y literatura: entre inspiración y desequilibrio*, coordinado por Julie Botteron y Cipriano López Lorenzo, Reichenberger, 2020, pp. 131-54.
- Coronado, Carolina. *Obra en prosa* (3 vols.). Edición de Gregorio Torres Nebrera. Editorial Regional de Extremadura, 1999.
- Culianu, Ioan P. *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*. Ediciones Siruela, 1999.
- Fernández Prieto, Celia. "Poética de la novela histórica como género literario." *Signa: Revista de la asociación española de semiótica*, no. 5, pp. 185-203.
- Hafter, Monroe Z. "Carolina Coronado as Novelist." *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 30, no. 4, 1983, pp. 403-418.
- Hara, Jacqueline. *Carolina Coronado (1820-1911). Her life and work*. Ohio State U, 1986.
- Maestro, Jesús G. *Crítica de la razón literaria*. Academia del Hispanismo, 2017.
- Muñoz de Morales Galiana, Javier. "El cáncer como castigo divino en *Doña Blanca de Navarra*, de Francisco Navarro Villoslada (1847)." *Esfemas literarias*, no. 4, 2021, pp. 161-74.
- "Un romántico en contra del liberalismo exaltado: el caso de Estanislao de Cosca Vayo." *Revista Historia Autónoma*, no. 19, pp. 61-79.
- Novella, Enric J. "Medicina, antropología y orden moral en la España del siglo XIX." *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 70, no. 236, pp. 709-36.
- Penas, Ermitas. "Sobre la poética de la novela histórica romántica." *Revista de literatura*, no. 58, pp. 373-85.
- Picoche, Jean-Louis. *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*. Gredos, 1978.
- Rabaté, Colette. *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1864)*. Universidad de Salamanca, 2007.
- Román Román, Isabel. "La narrativa de Carolina Coronado y la novela romántica." *Actas de las III Jornadas de Almendralejo y la Tierra de Barros*, Asociación Histórica de Almendralejo, 2012, pp. 29-50.

- Rousseau, Jean-Jacques. *Emilio o De la educación*. Edición de Mauro Armiño. Alianza, 2017.
- Sanz, José María. "Rousseau y la religión." *Revista de estudios políticos*, no. 8, pp. 185-202.
- Sebold, Russell P. "Tuberculosis y misticismo en El señor de Bembibre." *Hispanic Review*, vol. 64, no. 2, 1996, pp. 237-57.
- *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*. Universidad de Salamanca, 2002.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Farrar, Strauss and Giroux, 1978.
- Torres Nebrera, Gregorio. "Introducción. La obra en prosa de Carolina Coronado." *Obra en prosa*, Carolina Coronado, Editorial Regional de Extremadura, 1999, vol. 1, pp. 10-97.



2022. N.º8: CUERPO

Fecha de recepción: 15/03/2022

Fecha de aceptación: 22/04/2022

De pugna y maternidad. El sujeto femenino en la poesía de Ángela Figuera

Estela Fátima González Reviriego
Universidad Complutense de Madrid
estelaegr@gmail.com



RESUMEN: El imaginario maternal en el mundo poético de Ángela Figuera se construye sobre diferentes símbolos mediante los que subvierte la definición limitante de la maternidad, promovida durante la dictadura. La propia autora definió la poesía en función de varios procesos biológicos eminentemente femeninos, como el parto (Payeras 187). Por consiguiente, su escritura se alza como alegato por la emancipación de la mujer, ya que los sujetos poéticos maternos encabezan la lucha contra la situación paupérrima y opresiva (Quance 14). Esa pugna culmina con el nacimiento de una genealogía paterno-maternal que simboliza un nuevo paradigma conciliador y pacífico. **Palabras clave:** Ángela Figuera, poesía, mujeres, posguerra, maternidad.

Of battle and motherhood. The female subject in Ángela Figuera's poetry

ABSTRACT: The maternal imagery in the poetic world of Ángela Figuera is built on different symbols subverting the limited conception of motherhood promoted during the dictatorship. The author herself defined poetry as "the representation of several female biological processes, for example, the labor" (Payeras 187). Therefore, her writing is seen as a defence for women's emancipation; given the maternal subjects in her poetry lead the fight against a poverty-stricken and an oppressive regime (Quance 14). This battle culminates in the rebirth of a paternal-maternal genealogy- symbolising a new conciliatory and peaceful paradigm. Key-words: Ángela Figuera, poetry, women, Postwar period in Spain, motherhood.

De pugna y maternidad. El sujeto femenino en la poesía de Ángela Figuera

*Poesía, palabra brotando
pura de la caverna de
España, allí donde
comenzó la vida, el primer
latido, memoria y olvido,
saber hecho de olvido y de
adivinación.*

María Zambrano, *Delirio y
destino*

El periplo de la voz

La poesía de Ángela Figuera ha transitado un recorrido arduo, su voz ha residido en localidades inesperadas y este deambular ha logrado la universalidad de sus palabras. Sus versos contienen una invocación inmortal y habitan corporeidades oscilantes, pluriformes e impregnadas de significado. Como argumenta María Payeras Grau, la poesía de autoría femenina refleja la reclusión de la mujer durante las primeras décadas de posguerra en el ámbito social y literario (181-82). De este modo, la temporalidad y espacialidad de la poesía española de los años 50, que le concedió el apelativo de poesía social (Del Río 553), ostentaba una doble intencionalidad cuando se publicaba bajo autoría femenina. El grupo poético en su totalidad optó por la defensa del prójimo, el combate contra los problemas que lo asolaban y el énfasis en el sentimiento y la conciencia sociopolítica mediante el lenguaje. Su intención comunicativa se fundó sobre un sustrato humanista y quedó plasmada en el tono existencialista y el estilo antirretórico de la poesía social (Chicharro 607). No obstante, las autoras sumaron a esta trayectoria el trazado de una senda que anticipó la legitimación de la escritura en voz de mujer y la apertura a reflexiones de corte feminista (Payeras 183).

En el caso de Ángela Figuera, su circunstancia vino marcada por su permanencia en la España posbélica y la reivindicación de la independencia

femenina a través de la escritura¹. Dicha insurrección figura en el concepto de *matria*, entendida como “una maternidad antibelicista”, producto del exilio interior y cuyo objetivo se refleja en la restauración de la sociedad a través de la edificación del universo poético (Jato 36). Su obra poética constituye un lanzamiento audaz hacia el centro del dolor con el fin de superarlo y esta hazaña se vuelve verosímil gracias a las referencias a las circunstancias de escritura, como afirma María Paz Moreno (12). Por otro lado, José Ramón Zabala Aguirre plantea una división de la obra según el léxico predominante en cada etapa. Cabe destacar la “etapa de vocabulario familiar e intimista”, que comienza con la transformación estilística a partir del poemario *Mujer de barro*, porque los campos semánticos del cuerpo, el mundo cotidiano y el medio natural vehicularán la tesis de esta publicación (153-154). Esta certera clasificación facilita la aproximación al universo poético de Ángela Figuera y suscita una antología de textos publicados a lo largo de la trayectoria de la autora de los que se arguyen las diferentes visiones del cuerpo, en tanto que este simboliza las representaciones del sujeto poético femenino. Sin embargo, la afiliación histórica de sus versos favorece una esfera ulterior en la que la voz de la mujer se escuche atentamente, como sostiene Roberta Quance (201, 206), y gracias a la que sus *personae* líricas se escapan del cuerpo, transitan distintos ambientes y los inundan con un eco que amplifica claramente el testimonio reformador de Figuera.

Rodando las provincias del pecado²

El cuerpo humano en la poesía de Ángela Figuera se conoce por sus acciones, por la materialización de las emociones a través de los elementos físicos. No obstante, estas acciones trascienden el plano sensible y remiten a la simbología edénica en el caso de la mujer.

El sujeto femenino de la obra de Figuera confronta la representación tradicional de la mujer en la cosmovisión occidental cristiana, pero no la niega, sino

¹ Figuera solía definir la poesía mediante las metáforas de corte biológico del “parto” o la “gestación”, de modo que su poética y escritura explora los lazos de unión entre la identidad de la mujer en la sociedad franquista de posguerra y el panorama literario *intra muros* (Payeras 187). La lucha de Figuera se caracteriza por la necesidad de reivindicarse como escritora contraria al régimen en una época donde los derechos de la mujer brillaban por su ausencia (Arkininstall 464).

² Alusión a los versos de “El grito inútil” (171), incluido en el poemario homónimo de Ángela Figuera.

que invierte la óptica desde la que esta es juzgada. En “El grito inútil”, los elementos físicos recuerdan la Creación, donde una mujer impotente no logra caminar entre el lodo: “¿Qué puedo yo con estos pies de arcilla / rodando las provincias del pecado, / trepando por las dunas, resbalándome / por todos los problemas sin remedio?” (171). La inutilidad de su grito entra en cuestión, dado que la composición misma amplifica la desesperación de todas las mujeres que, como Penélope, esperaron la vuelta de sus compañeros militantes y suscita su rebelión ante el perfil pasivo del sujeto femenino. El diálogo con el mito bíblico se subvierte hacia una nueva conciencia de la mujer, donde persiste la resistencia a pesar de la aparente futilidad de su esfuerzo. Las voces poéticas de los sucesivos poemas parecen dar respuesta a la incógnita del yo de si tras la pugna se alcanzará otro universo.

En el poema “Mujer”, el yo lírico ya no subraya su indisposición, sino que acepta y defiende la naturaleza creadora de la figura femenina. El sujeto poético confronta su pasividad mediante la resignificación de las metáforas petrarquistas alusivas a la botánica, especialmente, la flor y el fruto: “Flor, no: florezco. Exhalo sin mudarme” (26). De hecho, como propone Zabala Aguirre, se trata de una “poesía de autodefinición” donde la identidad y el paisaje se interconectan y el proceso de realización personal se amplifica desde yo hacia el entorno familiar y social (159).

Por un lado, el tópico del *collige, virgo, rosas* no tiene cabida en la poesía social de Figuera, de hecho, resulta fundamental analizar este poema desde la crítica feminista. Butler propone que la cita de Simone de Beauvoir “no se nace mujer, sino que se llega a serlo” otorga una infinitud a la construcción del sujeto (98b). El sujeto no se define como sustancia, sino como motor del proceso y emplea verbos del ámbito natural para subrayar la continuidad de su acción, ese florecimiento sempiterno³. El cuerpo fronterizo entre lo humano, lo animal y lo botánico tiene la función de idear un nuevo lugar de existencia para el ser (Butler 11a).

Por otro, al partir de un análisis desde la metodología ecocrítica, se obtiene un paisaje identitario en el que las jerarquías se han fracturado. La poesía pronuncia

³ Zabala Aguirre incide en que la naturaleza es la referencia externa principal que permite la mimesis del yo con el paisaje (154) en *Mujer de barro*. Asimismo, en el poemario *Soría pura*, los verbos “ser” y “estar” se alternan, por lo tanto, la felicidad se logra al rendirse a la contemplación del entorno (159).

la canción de la Tierra, luego, la relación del sujeto con el medio es experiencial, no meramente descriptiva (Bate, 266). De este modo, el yo figueriano brota hasta soltar los pétalos que darán paso al fruto, fluye sintiéndose acuática y hermanada con los árboles aledaños y, posteriormente, escoge demostrar su libertad a través de las imágenes del nido, el cauce y el camino⁴. Estos tres elementos poseen la connotación dinámica porque surgen a partir del transcurrir propio u ajeno.

La solidez del sujeto femenino vuelve a probarse en el poema “Vieja”. El prosaísmo característico de la generación se divisa desde el inicio de la composición: “Porque el collar de mis días / ya desgranó muchas cuentas, / por eso, sólo por eso, / decís que soy vieja... ¿Vieja?...” (35). Ambas conforman una respuesta a una afirmación o pregunta proferida por el entorno, cuyo referente ya se había reflejado en el poema “El grito inútil”.

Además, mientras que en la composición “Mujer” la primera estrofa se asocia con la descripción habitual del sujeto femenino en la tradición poética: “¡Cuán vanamente, cuán ligeramente / me llamaron poetas, flor, perfume! ...” (26); en “Vieja” la acusación del verso inicial adquiere una connotación personal y parece proferida a la sociedad en su totalidad. El término real de la metáfora arquetípica de la sonrisa perlada, sugerida al definir el tiempo con “el collar de mis días”, se altera porque estos segmentos equivalen a las vivencias de la voz poética. Esta se niega a asumir la obsolescencia impuesta y martillea el papel con las anáforas “aún” e “y”, que subrayan la noción de un futuro pendiente y repleto de vitalidad. En esta etapa venidera, el sujeto no deviene uno con la naturaleza, pero se siente pleno en este lugar.

Al avanzar en la lectura de la composición, se descubre que la abundancia se vive en soledad, a pesar del valor social de la poesía de Figuera, ya que el yo aprisiona la expectación de la libertad individual y colectiva: “Y en el hueco de mi mano / guardo una esperanza presa...” (35). Esta divergencia remite a los dos niveles de análisis de la poética figueriana, según Zabala Aguirre: el individual y el social (215). Su distancia se acorta gracias a los “referentes míticos” que pueblan la

⁴ La interpretación del poema se vislumbra con mayor claridad a la luz de esta última estrofa: “Cauce propicio, cálido camino / para el fluir eterno de la especie” (26).

poesía de la autora (Zabala 215); no obstante, también se desvela un entramado de referencias a la poesía tradicional que funcionan como enlace entre el modelo social vigente en el momento de escritura y las variantes propuestas por la voz lírica.

Concretamente, los sujetos de este poema y del anterior recurren a los tópicos clásicos que construyeron el ideal femenino, pero en “Vieja” la juventud no se niega sino que se prolonga en el tiempo gracias a la relación de deseo compartida por los enamorados: “Mi carne morena aún tiene / sabores de primavera: / ¿No veis los ojos en celo / de mi amante sobre ella?” (36). Asimismo, esta caracterización del amante apela a un amor carnal, por lo que persiste en la negación del amor idealizado promovido en un gran número de composiciones poéticas anteriores.

La corporeidad abstracta y telúrica de estos poemas desaparece en “Esta que soy”, donde la identidad se disocia de la materia ante el abandono divino. El yo sobrevive gracias a su corporeidad, pero su identidad queda alienada a consecuencia de la soledad imperiosa que dispuso la guerra. Su aislamiento es dual porque, por un lado, anhela a aquellos que murieron en el conflicto bélico y, por otro, sufre la condena atávica impuesta por su condición femenina: “Secuencia de la hembra desterrada / por la candente espada de aquel ángel?” (152). Por lo tanto, su cuerpo integra una armadura, un mecanismo defensivo, que esconde un sujeto anulado e insomne⁵.

Afortunadamente, el yo poético resurge en los versos de “Ser mujer” y el equilibrio entre el alma y el cuerpo permite que las acciones inconexas del poema precedente hallen un refugio en la maternidad⁶. Al mismo tiempo, reaparecen en este poema inédito las imágenes florales y propias de la naturaleza que marcaron las descripciones de la figura femenina en la primera etapa poética de *Mujer de barro* (1948), donde se incluyen las composiciones ya analizadas de “Mujer” y “Vieja”: “Ser la luz, ser la flor, / ser la risa y la miel; / ser mujer: ser amor” (299).

⁵ Las estrofas centrales del poema arrojan luz en esta interpretación: “Me ignoro yo. ¿Qué soy? ¿Y cómo? ¿Cómo? / Desnuda voy. Blandísima y porosa / sintiendo que me horadan y dividen. / Cerrada voy. Armada de corteza. / Ceñida en un acero sin fisura. / Inmensamente separada y sola.” (152).

⁶ La maternidad asociada al fruto simboliza la pervivencia de la vida y suele asociarse al hijo y a la concepción de la poesía en Ángela Figuera; es decir, este proceso biológico también concluye en la realización en el plano personal y literario (Zabala 218).

En esta composición, la enumeración de las partes del cuerpo supone una aceptación de la individualidad porque estos elementos cristalizan el impacto de las acciones del yo femenino en la transformación de la sociedad. El corazón dadivoso y los brazos abiertos para cuidar del niño y caminar junto al amado; la permeabilidad de unas manos, ahora firmes, ahora leves, según las circunstancias que asolen al sujeto; los labios del perdón, la denuncia y el canto popular; la mirada atenta y deseosa de conocimiento; y, a modo de síntesis, “hondas y abiertas entrañas materiales para todos los seres, para todas las cosas” (300).

Maternidades desde la raíz

Esta *magna mater*⁷ modifica la caracterización del yo masculino niño-hombre. Como señaló Jato, la mujer, como origen y destino, rompe con la vorágine de cainismo (43). Jill Robbins postula que la escritora de posguerra podría optar por reflejar el modelo materno idealizado por el régimen, subvertirlo con una escritura llena de ingenio, parodiarlo entre líneas para burlar la censura o, como demostró Figuera en la última etapa, resignificarlo y trazar un vínculo indivisible con la causa social (560-561). Su evolución poética anticipaba esta decisión porque el lector asiste a la representación de distintos modelos maternos cuando lee su poesía completa. Finalmente, su cauce lírico desemboca en el fin de la sumisión del sujeto social femenino y la ruptura con la desestimación de la figura autorial, dado que su condición femenina empañaba la crítica objetiva sus versos. Por ende, se traza una vereda integradora donde la maternidad implica un acto revolucionario y de compromiso con la sociedad.

En aras de desmitificar la figura de la madre abnegada y limitada al núcleo familiar, se exponen dos etapas de maternidad complementarias donde la mujer conserva su individualidad. Primero, la madre figueriana reniega de la definición impuesta durante el Franquismo, *regina* encerrada en el hogar y suma sacerdotisa

⁷ Los estudios de Jill Robbins constituyen un ejemplo revelador de la distinción sociológica que permaneció vigente y se promulgó como ideal de la familia durante el Franquismo. La dicotomía entre el hombre y la mujer se cimentaba en la representación “militarista” del primero y la “feminidad” religiosa de la segunda (558). De este modo, la maternidad se interpretaba como una potencial fortaleza femenina, pero las madres debían guardar sumisión y recato al hombre (559).

de este santuario⁸. Por lo tanto, desvela la intención utilitaria oculta bajo el manto de la sacralización de las madres y, seguidamente, traza unas relaciones maternofiliales marcadas por la comprensión y la objetividad. Jill Robbins señaló que la insubordinación fallida de los sujetos femeninos se desgrana de una maternidad que ejerce un control total sobre la mujer (581); no obstante, como se expuso en el primer apartado del estudio, Figuera aporta un amplio espectro de figuras femeninas y no se limita a reflejar la esfera burguesa. Estas mujeres trascienden el ámbito del hogar y demuestran unas aspiraciones distintas o complementarias con nuevas formas de vivir la maternidad.

A partir de la lectura de la composición “Destino”, se arguye una ruptura con el modelo maternal defendido en la Sección Femenina⁹. El silencio de Dios se subraya mediante una variación a partir del mito de la Anunciación, de hecho, la segunda estrofa reproduce literalmente los parlamentos bíblicos: “«Hágase en mí», repuse. Y te bendije / con labios obedientes al destino.” (141). El poema comienza con esta descripción de la creación de la primera mujer, ancestral madre de toda la especie:

Vaso me hiciste, hermético alfarero,
y diste a mi oquedad las dimensiones
que sirven a la alquimia de la carne.
Vaso me hiciste, recipiente vivo
para la forma un día diseñada
por el secreto ritmo de tus manos. (141)

La contingencia del recipiente limita al sujeto femenino y lo representa como un ser incompleto, vacío y sometido a dar a luz. Su denuncia lo conduce a las praderas del Paraíso para cuestionar la desigualdad ontológica entre los hombres y

⁸ Mediante esta puntualización, se remite a las palabras recogidas por Ricardo Delgado Capeans: “Sí, os queremos reinas del hogar, sacerdotisas de ese templo y mentoras insustituibles en esa escuela ultraprimaria” (20-21).

⁹ La cita al discurso de Pilar Primo de Rivera, recogida por Carmen Martín Gaité en su ensayo *Usos amorosos sobre la posguerra*, permite ahondar en cómo era la vida y la educación de las mujeres durante el Franquismo: “Las mujeres nunca descubren nada: les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho” (47).

las mujeres: “Hácese el hijo en mí. ¿Y han de llamarle / hijo del Hombre cuando, fieramente, / con decisiva urgencia me desgarran / para moverse vivo entre las cosas?” (141). La acusación se intensifica, pero bajo el fragor de la impotencia se delinea una nueva genealogía de hijos de la madre, es decir, hombres que no perpetuarán la pugna ancestral.

Además, en “Las madres” se rompe tajantemente con cualquier afiliación a la maternidad de raigambre patriarcal. El yo configura una fuga perpetua de las madres: “Huyendo. Huyendo siempre sin saber hacia dónde.” (336); donde su carga constituye su ímpetu. La figura materna persiste en su lucha por la vida: su anhelo de alcanzar una utopía en la que los hijos puedan crecer apaciblemente. Mas no es locura, sino templanza porque bajo la planicie ruinosa su rostro relumbra la estancia y la vida imaginada se aproxima:

Pero sus rostros tienen
un raro resplandor, cierta belleza
de signo sobrehumano donde late
una indomable voluntad de vida. (336)

La belleza no es una marca superflua, encarna la voluntad de vida, hermanada con la corriente noventayochista. Por otro lado, su signo sobrehumano apela a la filosofía nietzscheana en la que el yo caminaba hacia un perfeccionamiento del individuo. Esta odisea cobra una mayor preponderancia porque la elevación de la figura femenina comienza en las depresiones de la penuria y del dolor. Su mudez afecta a todas las mujeres que aspiran a otra forma de maternidad, pero viven anquilosadas en el sistema patriarcal: “Las vemos solas, mudas, con sus ojos abiertos, / opacos de dolor, interrogantes, / como esperando — ¿qué? — dentro del caos.” (336). De esta forma, se deduce que la maternidad impuesta es un mecanismo de control que invalida el cauce vital primigenio de la figura femenina.

En este sentido, sus entrañas provisoras ahora designan el habitáculo oscuro en el que los seres humanos son infantilizados a fuerza de permanecen dentro de las normas sociales: “Las vemos en refugios subterráneos, / en la profunda entraña de la selva, / por caminos desiertos / o en una casa en ruinas sin puerta ni

tejado” (336). La pluralidad de la voz poética marca la existencia de un grupo de mujeres que lograron zafarse de la prisión, gracias a lo que son capaces de admirar la esencia indomable y dadivosa de la madre a pesar de los despojos en derredor.

El sujeto niño trasciende lo físico porque el amor también se presenta como la estirpe venidera en “El hijo”. A pesar de las adversidades, el amor no se aleja y perdura al igual que el vínculo genealógico y afectivo entre la madre y su hijo:

Tu carne y mi carne, y todos
nuestros besos, y la brasa
de tus ojos en mis ojos,
y el ansia desesperada
de aquel abrazo, y el riego
de tu sangre en mis entrañas,
están ahí: son el hijo... (33)

Los versos centrales refuerzan la defensa del sentimiento amoroso incorruptible. El polisíndeton remarca la pretensión de alianza perpetua entre todos los seres humanos, pero la metáfora vehicular del vínculo familiar propugna la petición moral. Asimismo, el amor se representa con la metáfora flamígera en contraste a las imágenes acuáticas que designaban bien la libertad del sujeto femenino, bien la persistencia de su encierro en otras composiciones.

No obstante, la imagen hidráulica sigue presente, pero como una metáfora del proceso de unión entre el futuro hijo y su madre encinta: “de aquel abrazo, y el riego / de tu sangre en mis entrañas”; es decir, la voz materna es vasija y contenido de ese amor porque lo otorga al hijo y lo recibe de este intensificado. La prueba del cariño es física, corpórea, dinámica; se esboza en figuras a las que desborda el sentimiento y que necesitan hacerlo aflorar mediante sus acciones, por ejemplo, “el ansia desesperada de aquel abrazo” (33) o “Tu carne y mi carne, y todos nuestros besos” (33).

Asimismo, la infantilización de la sociedad se origina en la connotación maternal de España, especialmente, en “Salve a España”. El yo desarrolla a lo largo de esta composición la cuestión del exilio interior, que tanto condicionó la trayectoria poética de Figuera y sus contemporáneos. Estos, bajo un yo plural, se sienten

huérfanos ante una patria enferma a la que solo la divinidad podría curar si abandonase su silencio. El primer verso constituye una reescritura de la oración del Ave María; por consiguiente, la nación se equipara con la figura materna virginal, sacra y devota. Esa devoción se transforma en pasividad porque engendra una descendencia errante mientras escapa con la compañía del llanto y la persecución de la muerte. Durante su peregrinaje, los sujetos apelan a esa madre ajena —o desconocedora— de su sufrimiento:

A ti clamamos
Los desterrados
de ti, que en ti vivimos extranjeros,
de tu raíz de ayer desposeídos,
de tu verdad de hoy eliminados,
a tu futura herencia no admitidos. (262)

Las cualidades maternas se sintetizan en el imaginario figueriano en la tierra, la entraña y el río. Aunque sus connotaciones se modifiquen a lo largo de su trayectoria poética, la madre siempre posee una corporeidad que emana de la elementalidad latente en el paisaje (“tierra y madre”, “de tu raíz de ayer desposeídos”); su fecundidad parte de las vísceras y circula por la sangre, ambos segmentos se asocian con la truculencia de lo bélico: “los huérfanos de ti en tu propia entraña” y “los que te llevan, ácida, en la sangre,” (262); y las corrientes fluviales esparcen la pena por las orillas del hombre y del orbe: “De lágrimas, ¿por qué? ¿Por qué de llanto / tus hombres y tus ríos se alimentan” (262).

Además, en este poema se incluye la estructura ósea como novedad. Esta simboliza el cautiverio soldado a la fisonomía misma del individuo que impide su exilio completo de la nación doliente: “los que sus huesos sueldan con tus huesos / y no saben salvarte y balbucean / «que Dios te salve» por si Dios escucha” (262). Esta clausura del poema presenta un tono incisivo porque anuncia una descripción heroica de la divinidad, pero este fulgor se apaga ante la sordera de un Dios impasible.

El salmo se combina con un nuevo camino para la humanidad en “Creo en el hombre”, donde la voz lírica recuerda sus orígenes funestos, pero encuentra la

vereda alternativa gracias a la maternidad y corrobora la alternativa de un nuevo hombre que abogue por la paz. Esta se convierte en la razón de su credo, una cantiga en la que se recuerda el horror, pero se opta por la conciliación: “Porque nací y parí con sangre y llanto; / porque de sangre y llanto soy y somos, / porque entre sangre y llanto canto y canta, /creo en el hombre.” (279). Seguidamente, los motivos de su pesar se insertan entre los paralelismos que favorecen el tono de letanía. Su oración no constituye una sustitución de la figura divina ausente por el hombre como eje creador, ya que el rechazo del teocentrismo implica una fe en la nueva generación hermanada por un ideal de cooperación. Así, el sujeto masculino se conoce por sus acciones y se lo describe como un ser doliente, trabajador, valiente, amoroso y risueño a pesar de las amenazas que le lanza el mundo. En definitiva, el hombre figueriano acompaña a la mujer en la hazaña conjunta de resucitar la vida sobre las ruinas:

Porque se acuesta y duerme bajo el rayo
y ama y engendra al borde de la muerte
y alza a su hijo sobre los escombros
y cada noche espera que amanezca,
creo en el hombre. (280)

En el poema “Mujeres del mercado”, los sujetos femeninos subsisten y mantienen a su prole protegida, pero no son esclavas, sino salvadoras de este núcleo. Sus acciones no surgen de la sumisión, sino del coraje y la independencia. El posicionamiento de la voz favorece la descripción completa y antirretórica del espacio urbano y el distanciamiento respecto al tema como una forma más efectiva de denuncia. El físico de las mujeres descritas refleja la decadencia de su hábitat porque su esencia está yerma y derruida: “Son de cal y salmuera. Viejas ya desde siempre. / Armadura oxidada con relleno de escombros” (178). Las imágenes escogidas muestran a unas mujeres que han entrado prematuramente en la senectud y cuyas imágenes florales de vitalidad, presentes en otros sujetos poéticos, se han marchitado y su porte se ha oxidado por el peso de la Historia.

Su animalización es una forma de pervivencia en las profundidades del contexto posbélico, por ello, sus movimientos recuerdan a los de los animales

subterráneos (“huronean”, “escarban”). El declive se extrapola a todos los elementos que escogen, de modo que existe una coherencia interna entre la corporeidad, la identidad y la acción. Sus pertenencias se contagian de su esterilidad porque el “vientre mugriento” de su cartera manifiesta la espiral angustiosa en la que se encuentra.

Por otro lado, en este averno permanece el antagonista del sujeto masculino figueriano, que representa la opresión y la circularidad del sistema de dominación; por lo que su descendencia está determinada a una existencia de miseria y temor. Tras la travesía por el mercado, en la que la madre ha logrado sobrevivir por un día, llega al hogar infernal donde la espera su marido, descrito por la voz poética:

Que blasfema y escupe.

Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,
sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia
de animal instintivo, les castigue la entraña
con el peso agobiante de otro mísero fruto.

Otro largo cansancio. (178)

La convivencia marital definida como terrible castigo recuerda la herencia de Eva, la primera mujer, castigada a perecer extramuros del Edén. Por ello, la voz poética abandona su aparente objetividad en los últimos versos y, abrupta y sarcásticamente, apunta hacia los culpables de esta situación, impasibles y ajenos a la fatalidad: “Oh no. Yo no pretendo pedir explicaciones. / Pero hay cielos tan puros. Existe la belleza.” (179).

En consonancia con la imagen del otro sujeto masculino, encontramos la denuncia del hombre cobarde en “Manos vendidas” (183). La sinécdoque del título y el último verso configuran una estructura circular en la que se subraya la venta del hombre y una correspondencia perfecta con la temática, es decir, con el descenso aniquilador del que el hombre es perpetuador y víctima. Además, las manos ya habían aparecido como símbolo de la injusticia en “Destino”, pero el alfarero que

amasaba las tierras de la discordia era Dios, por lo tanto, la desdicha ancestral de la especie humana se remonta en el imaginario figueriano a su creador¹⁰.

La identidad de cada hombre se esfuma a medida que avanza el poema y el lector se focaliza en los detalles que conforman su cuerpo. Un *homo ex machina* desde el primer verso donde la pérdida de la conciencia se anticipa: “Del hombre a la herramienta baja y duele / ese domado río, esa polea” (183). Resulta interesante comparar el “domado río” de esta composición con el “cauce propicio” y el “fluir eterno de la especie” del poema “Mujer”. Esta contraposición parte de un mismo elemento que designa un juego de opuestos entre la sociedad dominada por un *paterfamilias*, cuyo hijo era la sociedad española bajo su mandato, y el anhelo de otra existencia más integradora. De la misma forma, el dominio fluvial constituye una metáfora de la forzada culminación de la vida a causa de la atmósfera beligerante.

No obstante, el sujeto femenino conoce la fortaleza del hombre y mantiene la esperanza de que sus manos posibiliten otras rutas: “con que tus manos duras en el tajo / al mundo hacen crecer y lo estructuran” (183); a pesar de saberse ingenua porque la mecanización de su cuerpo continúa. Sus dedos funcionan por un engranaje preciso y sus músculos caen desde una “tensa red de mil cadenas” (183). Por lo tanto, el individuo masculino progresivamente se somete a su cuerpo y este se inunda de imágenes toscas y áridas que lo vuelven influenciado: “un martillo corazón”, “el cobre de tus sienes” o “dos piedras sin pulir sobre tus ojos”. El imperio de la tradición perdura entre los hombres y el trabajo constante y monótono labra la “tierra madre”, en un sentido literal y figurado. Su hombría viene marcada por la inmundicia y la obstinación, por ello, la estirpe que fecunde nacerá con el designio mercantil que lo constriñe.

El hombre también se describe con una connotación negativa en “La frontera”. Este llega a unas tierras nunca antes descubiertas y comienza a trazar las lindes que poseerá cada individuo emponzoñado por su codicia y sin escrúpulos para saciarla: “A filo de ansia y de cuchillo / iban abriendo y troceando / el pecho

¹⁰ Zabala Aguirre sugiere dos patrones simbólicos reiterados en la poética figueriana. A nivel individual, alude a la alegoría de la “tierra” o el “barro” como elementos que definen al ser en lo físico y como eslabón de una estirpe; mientras que en lo social esa representación elemental se combina con alusiones míticas de raigambre bíblica, por ejemplo, el diálogo con Dios o las comparaciones de los hombres con Caín y Abel (214-29).

santo de la Madre” (269). Su infracción sacrílega de las leyes naturales surca los elementos corpóreos de una figura materna terrenal:

Los ríos vieron sus orillas
a la distancia real del odio.

Los lagos fueron divididos
como se saja un ojo abierto. (269)

Su violación y adquisición de todos los dones propios de la tierra-Madre supusieron su agotamiento por la matanza *in crescendo* de cada reducto virginal y las aves, las flores, las montañas y los valles quedaron del otro lado de la frontera, a excepción de los astutos buitres que aguardaron pacientemente la extinción del ser humano a causa de su egoísmo:

De sangre y sangre, de hombre y hombre
hicieron castas diferentes.

Así quedó trazada la frontera.

Y llegaron los buitres.
Y posáronse a un lago y a otro lado.
Y se pusieron a esperar. (270).

En el poema “Madres”, la voz poética presenta el eje contrario, un llamamiento al sentido común de los sujetos maternos que engendraron a sus hijos desde el amor y con el afán de otorgarles una vida digna que acabe con el ciclo autodestructivo. El yo poético se excluye de este grupo porque ha escapado de la esclavitud en la que viven, una forma de instrumentalización voraz que afecta a la mujer y a su descendencia: “Madres del Hombre, úteros fecundos / Hornos de Dios donde se cristaliza / el humus vivo en ordenados moldes.” (132). En la siguiente estrofa, afirma la concepción de la maternidad como un rito ancestral en el que lo físico vehicula la unión espiritual, no una mera colisión entre dos cuerpos, una “frenética soldadura de sangres” como las carnicerías en los campos de batalla.

Cabe destacar que este colectivo materno abandona la herencia de Eva y su ansia sapiencial porque su dulzura se vuelve descuido y ceguera ante la futilidad de su dedicación: “Y luego, ¿qué?... Cumplisteis la tarea. / El hijo terminado se levanta / en fuerza y hermosura sobre el suelo”. (132).

Sin embargo, su elevación la interrumpirá un hábitat tostado por los rayos obscenos, abonado con la pólvora aniquiladora y terminantemente histérico por la brutalidad, el rencor y la codicia. La voz poética pregunta al lector por estos males y sus interrogaciones retóricas adivinan el destino de sus hijos, por lo que culmina el poema con una exclamación insurrecta y universal: “Madres del mundo, tristes paridoras, / gemid, clamad, aullad por vuestros frutos.” (133). La imagen hortícola del fruto se inserta en la tradición de la muestra de la fertilidad mediante la naturaleza, pero esta figura retórica de lo primigenio se combina con lo clásico porque la animalización de la madre mediante el sonido de su desesperación remite al mito de la loba capitolina que amamantó a Rómulo y Remo, el equivalente en la mitología romana a Caín y Abel. Por lo tanto, la madre figueriana contempla afligida la guerra fratricida.

Este círculo de violencia y miseria se rompe realmente en el poema “Rebelión”, la voz valora el papel esencial de las madres en la reconstrucción del orbe. Sus versos dialogan con la realidad plasmada en el poema anterior y abandonan la descripción para anunciar la causa universal: la ruptura de la cadena que engarza las vidas a un compromiso precoz con la parca desde antes de su nacimiento¹¹. En la primera sección (vv. 1-16), la jerarquización entre los seres humanos y los animales tambalea por la metáfora de la mujer encinta equiparable a “vacas mansas y seguras / que tristemente alumbran y consienten / con un mugido largo y quejumbroso / el robo y sacrificio de su cría” (179).

En la siguiente estrofa, la queja inútil, mansa y triste muda en un vaticinio de tono decisivo, feroz e insurrecto a favor de la reivindicación de las madres como comunidad unida. La imagen maternofilial del reino animal se complementa con otra arbórea, por lo que se subraya la genealogía femenina en la naturaleza y esta

¹¹ Estos versos gozan de una expresividad notable que refuerza la intencionalidad del sujeto: “Serán las madres todas rehusando / ceder sus vientres al trabajo inútil / de concebir tan sólo hacia la fosa. / De dar fruto a la vida cuando saben / que no ha de madurar entre sus ramas.” (179).

raigambre la excluye del ciclo cainita de los hombres: “De dar fruto a la vida cuando saben / que no ha de madurar entre sus ramas” (179). En la estrofa tercera se insiste en la equiparación de la mujer con la naturaleza porque se la describe como dadora de alimento que se declara infructuosa ante las demandas de una plaga execrable: “Ninguna querrá dar pasto sumiso / al odio que supura incoercible / desde los cuatro puntos cardinales” (179). La acepción enfermiza y global del odio demuestra la gravedad de la situación ético moral que pretendía mostrar y reparar la autora mediante sus versos.

Después (vv. 17-27), la voz asume la mecanización del hombre desde la infancia, su predisposición a la brutalidad y la muerte. El yo incide en la paradoja de la fecundidad porque el acto de amor culmina en una tragedia cuando el niño llega al mundo. Ahora, el yo también se representa como parte del todo, todas las madres, y su tono combativo se tiñe de tintes melancólicos: “sabemos y aceptamos para el hijo / un áspero destino de herramienta, / un péndulo del júbilo a la lágrima” (179). Por lo tanto, la maternidad desde su fase inaugural se presenta como un proceso contradictorio y complejo.

Aunque la voz-madre acepta la muerte natural, distingue claramente esta del “golpe anticipado de la ira”, que provoca su desazón antes de conocer a su hijo. Esta aceptación culmina en el tercer apartado (vv. 28- 39), donde las preguntas retóricas reavivan el tono reivindicativo y recalcan la crueldad de la hecatombe desmedida e ilógica. El sujeto poético cerca al lector entre los muros que han estrechado la realidad y menciona el léxico de la guerra y la opresión (“ametralladoras”, “prisiones”, “cuarteles”, “alambradas”, “hambre”, “espanto”). El paisaje bucólico, sugerido por las imágenes previas, se desintegra y evapora con el estallido de la escena bélica. En contrapartida, no solo la guerra imposibilita la vuelta a la fértil quimera, sino que los valores también se han corrompido porque lo sensible ha sido reemplazado por lo rentable:

¿Es necesario continuar un mundo
en que la sangre más fragante y pura
no vale lo que un litro de petróleo,
y el oro pesa más que la belleza,

y un corazón, un pájaro, una rosa
no tienen la importancia del uranio? (180)

Conclusiones

La voz poética de los sujetos femeninos en Figuera goza de una complejidad y riqueza notables. Su magnetismo inunda toda su obra de un modo tenue, pero consistente, y encontramos diferentes esferas en el desarrollo de la mujer. Primero, se examinó la vertiente individual del sujeto femenino como heredera de la estirpe bíblica, es decir, como desterrada por demostrar un ansia de conocimiento y una voluntad férrea de cambio. Luego, la voz poética puso el foco en la maternidad, en todas sus vertientes.

Por un lado, encontramos la alegoría de España como una madre ausente y perjudicial. Por otro, la maternidad alienante que promovió el sistema franquista, una *mater dolorosa* que encarna el sufrimiento y la esperanza. Finalmente, ese anhelo se mecaniza en la rebelión de estas y su defensa de la patria. Este concepto consiste en la transformación del sistema de valores, ya que la genealogía anterior, cuyo origen era unilateral, ha perpetuado un ciclo de tragedia y muerte de los hombres mientras las mujeres lloraban su pérdida. El llanto perenne se ha metamorfoseado en la pugna por otro modelo donde ambos progenitores sean reconocidos y, así, los neonatos pueblen un mundo regido por la colaboración y la compasión.

Los sujetos poéticos representan la transición de una forma de maternidad a otra mediante el empleo de un imaginario donde los referentes corpóreos y del entorno natural juegan un papel fundamental. Especialmente, la imagen de las entrañas resulta enigmática y poderosa porque estas encarnan la enajenación a causa de la guerra, la esperanza al caer encinta y, finalmente, el renacer de toda la sociedad, personificado en el hijo que constituye una promesa de futuro.

En definitiva, la condición de la mujer y el proceso de maternidad se conocen a través de sus facciones, que se asocian a su agencialidad en libertad y rotundamente revolucionaria. Los movimientos del sujeto masculino y femenino se focalizan en los detalles fisonómicos, sobre todo en las manos porque se impregnan de la capacidad de trabajo, esfuerzo y fortaleza. No obstante, una divergencia en la

caracterización femenina reside en que, mientras el hombre se equipara con la máquina, la mujer representa el ciclo de las estaciones, el fluir de los ríos y el nido seguro. La maternidad se enlaza con el paisaje y, al igual que este es el dador de vida, ofrece una Creación alternativa donde el primer individuo es hijo del hombre y de la mujer, hijo uno de todas las paces pretéritas y propulsor de la concordia venidera.

Bibliografía

- Arkininstall, Christine. "Rhetorics of Maternity and War in Ángela Figuera's Poetic Work". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 21, no. 3, 1997, pp. 457-78.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Paidós Ibérica, 2003.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2007.
- Chicharro, Antonio. *Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1986.
- Delgado Capeans, Ricardo. *La mujer en la vida moderna*. Madrid, Bruno del Amo, 1941.
- Figuera Aymerich, Ángela. *Obras completas*. Ed. Roberta Quance. Madrid, Hiperión, 1986.
- Jato, Mónica. "Exilio interior e identidad nacional: El concepto de patria en la poesía de Carmen Conde, Ángela Figuera y Angelina Gatell." *Hispanic Poetry Review*, vol. 2, no. 1, 2000, pp. 35-50.
- Kristeva, Julia. "El sujeto en cuestión: el lenguaje poético." En Lévi-Strauss, *Seminario: la identidad*. Barcelona, Petrel, 1981, 249-287.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos sobre la posguerra*. Barcelona, Anagrama, 2015.
- Moreno, María Paz. "Ángela Figuera o la poesía necesaria." *Pergola*. pp. 12-15.
- Payeras Grau, María (ed). *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2013.

Del Río, Ángel. *Historia de la Literatura Española*. Barcelona, Editorial Bruguera, 1985.

Robbins, Jill. "La mujer en el umbral. La simbología de la madre en la poesía de Ángela Figuera." *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 25, no. 2, 2000, pp. 557–85.

Zabala Aguirre, José Ramón. *Ángela Figuera: Una poesía en la encrucijada*. San Sebastián, Cuadernos Universitarios, 1994.



2022. N.º8: CUERPO

Fecha de recepción: 15/03/2022

Fecha de aceptación: 22/04/2022

Familias que enferman: el cuerpo monstruoso en *El amor de una madre* y *El nido* (2019) de Ana Martínez Castillo



Sara Bolognesi (sabolo01@ucm.es) y Alena Bukhalovskaya (alenbukh@ucm.es)

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Los lazos familiares pueden tornarse asfixiantes y dañinos si los progenitores enferman hasta el punto de perder su independencia, obligando a los hijos a cuidarlos y, por lo tanto, debilitándolos a su vez. Este representa uno de los ejes centrales sobre los cuales se sustentan los argumentos de “El amor de una madre” y “El nido”, incorporados en la colección de relatos *Reliquias* (2019), de la escritora española Ana Martínez Castillo (Albacete, 1978). Sus cuentos se caracterizan por una voz narradora en primera persona, que coincide con la prole, y un cuerpo materno/paterno que deviene monstruoso y fronterizo *post mortem*, ya que vuelve a la vida en forma de zombi y fantasma. Del mismo modo, estos textos consiguen crear un diálogo con lo fantástico con el fin de ahondar en el odio y la locura, que pueden permear los espacios domésticos ante situaciones límite. **Palabras clave:** Ana Martínez Castillo, “El amor de una madre”, “El nido”, cuerpo, enfermedad, monstruosidad.

Families That Fall III: The Monstrous Body in Ana Martínez Castillo’s “el amor de una madre” and “el nido” (2019)

ABSTRACT: Family ties can become suffocating and damaging if parents become ill until they lose their independence, forcing children to care for them and thus weakening them in turn. This theme is one of the most important of “El amor de una madre” and “El nido”, included in the collection of short stories *Reliquias* (2019), by the Spanish writer Ana Martínez Castillo (Albacete, 1978). Her stories are characterised by a first-person narrative voice, which coincides with the offspring, and a maternal/paternal body that becomes monstrous and borderline post-mortem, as it comes back to life in the form of a zombie and ghost. In the same way, these texts manage to create a dialogue with the fantastical to delve into the hatred and the madness that can permeate domestic spaces in extreme situations. **Key-words:** Ana Martínez Castillo, “El amor de una madre”, “El nido”, body, illness, monstrosity.

Familias que enferman: el cuerpo monstruoso en *El amor de una madre* y *El nido* (2019) de Ana Martínez Castillo

Introducción

El presente artículo pretende llevar a cabo un análisis en torno a las relaciones que se establecen entre cuerpos, enfermedades y monstruos en “El amor de una madre” y “El nido”, recogidos en *Reliquias* (2019), la primera colección de cuentos de la escritora española Ana Martínez Castillo. Estos textos se han escogido debido a que guardan cierto paralelismo en tanto que presentan un ambiente familiar extraño, habitado por hijos y progenitores monstruosos, movidos por terrores atávicos y condenados a ejercer cuidados unos sobre otros. Los protagonistas de ambos relatos actúan motivados por su miedo, racional o no, hasta incurrir en violencias extremas, con las cuales pretenden aniquilar las enfermedades de sus familiares, deviniendo ellos mismos entes terroríficos.

La autora, Ana Martínez Castillo, nacida en el año 1978 en la localidad de Albacete (España), ha publicado diversos poemarios, como *Bajo la sombra del árbol en llamas* (2016), *La danza de la vieja* (2017) y *Me vestirán con cenizas* (2019), y novelas de literatura infantil y juvenil, tales como *Hadas que muerden* (2013) y *Cómo cocinar princesas* (2017). Además, sus relatos han sido recogidos en numerosas antologías, hasta el año 2019, en el cual publica su primer libro de cuentos *Reliquias*, y, posteriormente, en 2021 publica otro cuentario, bajo el título *Ofrendas*. Este artículo se centra en su colección príncipe, constituida por diez cuentos inquietantes, habitados por monstruos cotidianos que acechan y a la vez se sienten acechados por voces, visiones y presencias que los aterrorizan y amenazan con un desenlace violento y trágico.

En suma, la investigación que sigue pretende indagar en la articulación entre cuerpos y enfermedades que caracteriza a las inquietantes familias de los cuentos “El amor de una madre” y “El nido”, de Ana Martínez Castillo, con el fin de dilucidar cómo los lazos de cuidados constriñen a los personajes y los condenan a ocuparse de sus madres o padres. Esta condición, finalmente, termina intoxicando el ambiente de sus hogares, cargándolo de terror y ferocidad, y convirtiendo a sus

habitantes en seres monstruosos. Todo ello se enmarca en una retórica de lo grotesco y lo extraño que entabla un diálogo problemático con la realidad, por lo que abre brechas en la cotidianidad de lo establecido socioculturalmente e incursiona así en el género de lo fantástico. En definitiva, el presente trabajo pretende centrar su atención en la figura del monstruo, quien ocupa un papel central en las letras hispánicas contemporáneas, como símbolo político de la represión y la violencia sistémicas ejercidas especialmente sobre cuerpos y subjetividades.

Reliquias y su contexto literario

El cuentario de la escritora manchega se abre con la sección titulada “Ecos”, encabezada por un relato distópico que da nombre a toda la colección, “Reliquias”, en el cual se narra el suicidio de una madre que anhela reencontrarse con su hija fallecida. El cuento que sigue, “Paciencia”, es una reescritura de la tradicional Caperucita Roja, donde el rol de infante-víctima es sustituido por el de victimaria. Esta primera parte se cierra con “Elvira”, donde una niña es acechada por su propia hermana muerta.

En el centro del libro se encuentra “Reflejos”, que se compone de cuatro relatos. El primero coincide con “El amor de una madre”, en el cual se presenta a un hijo ligado a su madre enferma por las cadenas morales de los cuidados familiares. Lo sigue “Extraño episodio en la vida de un opositor”, donde el protagonista, desesperado por no aprobar un examen, es tentado por el diablo. El tercer relato de esta sección, “Los chinos”, narra la omnipresencia de una pareja de asiáticos que invade las fotografías. Por último, “Hacia el atardecer” se sitúa en Marte, lugar en el cual la protagonista enferma por la mordedura de una criatura primitiva.

La colección concluye con “Descenso”, que recoge “Tocados por la divina mano de Dios”, un relato en el cual se retoma el tópico del apocalipsis zombi. Después, se halla “El nido”, en el cual una madre cree que su hija está poseída por el fantasma de su propio padre. Esta tercera sección concluye con otro cuento distópico, “Más Allá S. L”, donde la comercialización del inframundo se convierte en una atracción turística para los vivos.

La omnipresencia del monstruo y de lo extraño es innegable a lo largo de todas las páginas de *Reliquias*, ya que lo insólito y el terror encuentran en ellas su

hogar, invadiendo la cotidianidad de todos los personajes. En opinión de Patricia Esteban Erlés (8), esta se erige como una “colección de miedos” tanto ancestrales —a los fantasmas, a los muertos o al olvido— como modernos —a no superar un examen, a una criatura mecánica o la paranoia persecutoria—; así pues, todos los personajes se encuentran poseídos por el terror, que los empuja a cometer actos violentos, contra los demás o sí mismos. La misma autora (10) concluye que “todos los órganos de lo fantástico coinciden sin desafinar en el cuerpo textual de *Reliquias*, porque todos en realidad remiten a una verdad inapelable: el ser humano siempre tendrá una historia que contar mientras cargue con el miedo, una pulsión que vamos heredando de nuestros antepasados como una joya familiar”. Es más, la propia colección *Reliquias* se publica dentro de la serie “Las Puertas de los Posible”, que la editorial Eolas dedica a lo especulativo, gótico, fantástico, maravilloso e insólito (Gregori i Gomis 127).

En suma, la escritura de Ana Martínez Castillo encaja en una prolífica línea literaria transatlántica, que indaga en lo que se esconde tras el límite de la realidad y la humanidad, mediante la exploración de lo extraño, lo irracional y lo sobrenatural. Encuadrándose dentro de la narrativa de lo fantástico contemporáneo, el miedo se erige como el gran protagonista, pues permite vislumbrar el lado oscuro, monstruoso y perverso de la realidad, ya que remite a lo que se encuentra al margen de lo normativo. De esta manera, la enfermedad, la sexualidad, la corporalidad abyecta, la ferocidad y la desestructuración familiar, entre otros temas, habitan en las páginas de las escritoras actuales con el fin de destapar las rarezas y el dolor que derrumban la supuesta armonía del mundo. Más concretamente, los textos contemporáneos vislumbran los frágiles equilibrios que rigen la cotidianidad humana, contaminada por las jerarquías y violencias sistémicas imperantes, mostrando “la familia como una entidad absorbente, agresiva y extraña, el hogar como un espacio de represión y dolor” (Bolognesi y Bukhalovskaya 88).

En esta línea, destacan las españolas Ariadna Castellarnau (*La oscuridad es un lugar*, 2020) y Gemma Solsona Asensio (*Blancogramas*, 2021), las argentinas Samanta Schweblin (*Pájaros en la boca*, 2008) y Mariana Enríquez (*Los peligros de fumar en la cama*, 2009), la boliviana Giovanna Rivero (*Para comerte mejor*, 2015),

la ecuatoriana Mónica Ojeda (*Las voladoras*, 2020) y la mexicana Iliana Vargas (*Yo no voy a salvarte*, 2021), por citar tan solo algunas de las mujeres que, hoy en día, alimentan la literatura de terror, de lo fantástico y de lo extraño. En las obras de estas escritoras, los límites entre lo real y lo irreal, la bondad y la maldad, lo humano y lo no-humano trasgreden su caracterización tradicional, fundiéndose y confundiéndose para darle un nuevo sentido al cuerpo, la familia, la vida y la muerte (Goicochea 11).

El cuerpo: motor de lo monstruoso, lo extraño y lo fantástico

Una de las emociones más poderosas y antiguas de la historia de la humanidad coincide con el miedo: concretamente, con el terror ante lo desconocido (Lovecraft 5). Este temor atávico obliga al ser humano a recurrir a explicaciones que superan los límites de la razón y la ciencia y que, por el contrario, abrazan lo irracional, subvierten las certezas y destapan esa inestabilidad que acecha detrás de una aparente normalidad. Así pues, lo desconocido y lo imposible alimentan el miedo, que a su vez se constituye como el eje central de lo fantástico, porque su objetivo es “desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador” (Roas 31). En suma, lo fantástico pretende crear un diálogo entre el orden establecido de lo cotidiano y otro (des)orden posible que se oculta tras su estabilidad, cuestionando y perturbando así la univocidad del primero y anunciando la existencia de la extrañeza, la diferencia y la monstruosidad.

Precisamente en el terreno de lo irracional nace el ser monstruo, quien se metaforiza como el culpable de todo mal porque “representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia” (Vax 11). De esta manera, se caracteriza por la posibilidad de traspasar los límites de lo cultural y moralmente aceptado y aceptable, ya que el monstruo se configura como una grieta a través de la cual asoman las pulsiones más íntimas y los deseos más oscuros de la humanidad. Sin embargo, esta figura no solo simboliza el derrumbamiento de las normas preestablecidas, la transgresión y el caos, sino que también encarna todos los terrores que acompañan al ser humano

desde su origen, como el temor a la muerte, lo ignoto y lo abyecto, entre otros. Por todo ello, la literatura fantástica se puebla de entidades monstruosas que subvierten las fronteras de lo físico y biológico: los fantasmas, zombis y vampiros, en cuyo aspecto confluyen tanto la vida como la muerte; o los licántropos y cíborgs, en cuyo cuerpo conviven los rasgos propios de los seres humanos junto con los del animal, en el primer caso, y de la máquina, en el segundo (Roas 30).

En consecuencia, tanto lo fantástico como la figura del monstruo permiten establecer un diálogo entre lo familiar y lo extraño, lo humano y lo no-humano, lo hegemónico y lo marginal (Roas 9), evidenciando que lo que tradicionalmente se concibe como “ultratumba”, “lejano” y “ajeno”, en realidad, se halla intrínseco en el “aquí” y “ahora”, esto es, en la realidad circundante (Vax 11). Por ello, más allá del cuestionamiento moral y físico, el monstruo brinda otra posibilidad: proyectar las angustias de una época y una cultura determinadas y manifestar su nivel de tolerancia ante las adversidades (Moraña 164). El monstruo, por lo tanto, también se caracteriza especialmente por su mensaje político, es decir, por su estrecho vínculo con las relaciones entre el sistema y los individuos que forman parte de él, cuyos cuerpos, pensamientos y vidas son subyugados a la opresión del poder (Moraña 14).

Así, el monstruo se erige como un ser cargado de potencia política porque personifica una alternativa a la hegemonía, una oposición amenazante para su estabilidad, de manera que debe ser expulsado del orden social. Sin embargo, al hallarse muy radicado dentro del sistema, no puede ser extirpado de él, de tal modo que la única solución posible coincide con el intento de controlarlo y normalizarlo (Negri 107-113). De acuerdo con David Roas (51-52), no obstante, convertir al monstruo en un ser perteneciente al orden conocido implicaría aniquilar su caracterización original —anómala, ominosa y, por ende, peligrosa—, por lo que se naturalizaría, perdiendo su monstruosidad y excepcionalidad. Este intento, según Antonio Negri (107), deviene una tarea imposible debido al carácter mismo del poder, que, paradójicamente, no solo genera la norma, sino que también crea un margen donde adscribe a aquellos seres que no se ajustan a la legitimidad del centro, razón por la que se transforman en monstruos. En este sentido, resulta

absurdo pretender aislar al monstruo del poder, ya que este es intrínseco a él, no como una propuesta de alternativa política y social concreta, siguiendo a Moraña (3), sino como irrupción en el sistema, para desequilibrar su aparente inamovilidad. En definitiva, el monstruo es una entidad combativa, radicalmente contraria al principio eugenésico del poder, porque su potencia despierta y subvierte los sistemas de sujeción y disciplinamiento (Negri 129).

Entre las numerosas entidades liminales que son capaces de exteriorizar los males y malestares de la sociedad contemporánea, así como de poner en crisis la estabilidad de esta, el presente artículo decide dirigir su atención hacia las figuras del zombi y el fantasma, cuyas corporalidades logran desafiar los límites entre la vida y la muerte, lo humano y lo monstruoso, volviéndose seres híbridos y rompiendo con las imposiciones de la biopolítica. Ello se debe a que la muerte se erige como el límite cognoscible de la existencia, donde el discurso se descompone, haciéndose ininteligible. Su preludio es la enfermedad, en tanto que vuelve el cuerpo incomprensible aún con vida; por ende, se hace un factor esencial en la caracterización del ser monstruoso, dado que la patología deforma al enfermo y lo condena a habitar un no-lugar, extirpándolo del mecanismo sociocultural y otorgándole una nueva y temible identidad (Sontag 66).

De acuerdo con Donna Haraway (349-357), la enfermedad adquiere su propio lenguaje frente a la lengua de la ciencia, que no solo pretende describir el cuerpo, sino codificarlo fijando sus límites y normas, puesto que este se constituye como un complejo sistema semiótico, receptor y productor de significados. En consecuencia, “los cuerpos no nacen, son fabricados”, esto es, todo cuerpo que se aleja de la normalidad deviene una existencia defectuosa, problemática y monstruosa. El cuerpo se configura como un eje sobre el cual convergen la lengua del poder y el lenguaje orgánico, cuya multiplicidad es reprimida y relegada hacia los márgenes, la enfermedad, la individualidad, la humanidad y la muerte (Haraway 388). En esta línea, el enfermo no solo es un monstruo, por su presunta falta de humanidad, originada en su cuerpo deforme, sino que se concibe como el portador del mal, del trágico augurio y de lo abominable, cargado con el estigma del contagio. Así pues, su existencia se vuelve epidémica y, por ello, amenazadora del bienestar,

de forma que se transforma en el enemigo de toda la sociedad: definitivamente, el contacto con el enfermo se vuelve un acontecimiento tabú (Sontag 8-9).

De este modo, la única vía del poder para enfrentar la enfermedad y la muerte es negarlas, legitimando cualquier tipo intervención médica —o mágica—, por muy violenta que sea, para asegurar la salud (Sontag 32). Con el fin de alejar la muerte, aparecen los monstruos que siguen existiendo tras esta, seres que emergen desde el límite de la inteligibilidad para aterrorizar y acechar a los que aún siguen vivos. El monstruo se erige como una nueva configuración de vida no solo desde su perspectiva política, sino también cultural y mítica, puesto que encarna una nueva apertura del ser caracterizada por pulsiones y deseos perturbadores, de tal forma que establece tensiones con lo normativo, a partir de las cuales lo monstruoso se abre al futuro (Negri 131-134). Más precisamente, se convierte en lo abyecto, que es rechazado, pero, al mismo tiempo, imposible de aniquilar, por lo que desequilibra el orden establecido del sistema, la norma y el sujeto (Kristeva 11).

Uno de los seres que derriba el límite entre la vida y la muerte es el zombi, el muerto viviente, un monstruo que se constituye como portador de poderosos mensajes biopolíticos, debido a que, a través de su carencia de habla, su manera de andar automatizada, sus ojos completamente vacíos y su cuerpo enajenado, formado por trozos en proceso de descomposición, abre numerosas posibilidades de interpretación donde lo humano deja espacio a lo no-humano. Este ser anómalo e ininteligible es, en efecto, capaz de: simbolizar la mecanicidad de la rutina y sus consecuencias nefastas, como la alienación; encarnar la brecha entre lo hegemónico y lo subalterno; representar los efectos del capitalismo, la producción infinita y la explotación; y derrumbar los conceptos de *vida* y *muerte*, por mencionar algunos, de tal modo que siempre se configura como un ente que cuestiona las normas naturales y los constructos sociales (Moraña 164-166). Así pues, el zombi representa el “enemigo perfecto, imposible de vencer. [...] Personifica el *terror ad aeternum*, la totalización de lo monstruoso que consiste no ya en la aniquilación de la especie humana, sino en su perpetuación deshumanizada” (Moraña 175).

En línea con la figura del zombi, el fantasma también se considera una figura monstruosa, puesto que impulsa a redefinir lo real y lo imaginario, lo cotidiano y lo

normativo, los modos de habitar el tiempo y el espacio y los polos *vida-muerte* a través de su (a)corporalidad fantasmagórica. Concretamente, la estructura corpórea de este ser se sitúa en un sistema atemporal e inmaterial que consigue desafiar toda lógica de la razón. No obstante, no sucede de forma totalitaria, ya que, al manifestarse como una presencia/ausencia, no llega a ocupar completamente los lugares por los cuales se mueve, de manera que tampoco consigue comprometer la realidad (Moraña 176-179). Al igual que el zombi —y el monstruo en general—, “el poder del fantasma [...] consiste en que se espera siempre su regreso, aunque en realidad nunca haya partido” (Moraña 180); esto es, su función no consiste en recuperar el pasado, sino cuestionar el presente, junto con sus órdenes naturales, políticos y sociales, destapando la fuerza de lo marginal, lo abyecto y lo alternativo.

De este modo, se observa que la configuración corporal del monstruo representa un elemento imprescindible para que este pueda ser definido como tal. El cuerpo de esta criatura ya no es solo carne, en efecto, se erige como el centro de su reivindicación, resistencia y lucha, siendo, al mismo tiempo, el medio que el poder pretende normalizar para transformarlo en sujeto, sometiéndolo al control del biopoder (Negri 134-136). La resiliencia frente a la sujeción supone la creación de una nueva lengua orgánica, ininteligible para la hegemonía, que se embebe de todo aquello que esta rechaza. Así, la enfermedad y la muerte se convierten en metáforas de alteridad y subversión que alimentan la literatura fantástica e insólita. “El escándalo racional de lo fantástico y el escándalo de la enfermedad —que se derivan hacia los territorios de lo abyecto y lo monstruoso— se superponen, dando lugar a una poderosa y significativa representación extrañada de lo real” (Boccuti 306).

Familiares enfermos y monstruos familiares: “El amor de una madre” y “El nido”

El relato “El amor de una madre” se abre con una *captatio benevolentiae*, en la que el narrador, además de afirmar no estar loco, intenta justificar torpemente el asesinato de su madre (Roas 116), sosteniendo que no ha llevado a cabo un crimen, sino que este ha sido realizado en legítima defensa. Así pues, se sitúa en el rol de víctima, intentando culpar al sistema social y judicial español por su actual condición: “si estuviéramos en Estados Unidos les diría que lo hice por salvaguardar

el estilo de vida americano y me darían una medalla. Pero vivimos en España y este país no sabe reconocer a sus héroes” (Martínez Castillo 61). La desgracia es contada en primera persona por el propio protagonista, quien está presenciando un interrogatorio policial, pese a que las intervenciones de su interlocutor se encuentran silenciadas, con el fin de dejar espacio a la voz del narrador.

Por consiguiente, el joven cuenta que se encargaba de cuidar a su madre, quien estaba “siempre quejicosa y destemplada [...] se volvió vieja y estúpida” (Martínez Castillo 61-63) a causa de la muerte de su pareja. Fue entonces que comenzó a vagar por la casa mientras lloraba a todas horas y empezó a enfermar: “después vino lo otro. Eso que los médicos llaman Alzheimer” (Martínez Castillo 62). De este modo, la familia se sitúa en un espacio patológico y solitario, en el cual un hijo se ve en la obligación de ejercer cuidados sobre una madre anciana y enferma, pero “el caso es que no soportaba cuidarla” (Martínez Castillo 63). Por tanto, se encuentra acumulando un rechazo que, a medida que avanzan los años, se convierte en odio y crueldad. Es más, de acuerdo con la tradición, la tarea de atender a las necesidades de los familiares mayores y/o enfermos recae sobre la mujer, especialmente la hija, razón por la cual el hombre se siente doblemente frustrado por verse atrapado en esta situación. El narrador describe así el estado de su madre con un vocabulario cargado de rencor e impropiedades, afirmando sentir incluso impulsos de violencia contra ella: “me daban ganas de abrirle la cabeza con una piedra. Se lo juro” (Martínez Castillo 63).

En consecuencia, el Alzheimer invade y altera los equilibrios del ambiente doméstico, ya que no solo afecta a la mujer, quien se vuelve totalmente dependiente de su hijo a la hora de cumplir con las necesidades básicas de salud, sino que, en cierto sentido, también el propio protagonista llega a enfermar, puesto que, a su vez, debe renunciar a su independencia, sus deseos y, en general, su vida social: “necesitaba poder salir, conocer a chicas, olvidarme de lo asquerosa que es la vida” (Martínez Castillo 64). De esta manera, la enfermedad no solo perturba al individuo que la padece, sino también a su entorno, razón por la cual la progenitora se vuelve una carga monstruosa para su hijo, porque “era un hombre de cuarenta años condenado a cuidar a una vieja” (Martínez Castillo 64).

El deseo profundo del hombre por ser libre, sumado a su repulsa hacia los “ruiditos” de su madre, lo llevan a asesinarla, asfixiándola con una almohada y terminando así con su condena: “como siempre. Al final el buen hijo había tenido que hacerse cargo una vez más” (Martínez Castillo 65). De esta forma, el matricidio se convierte en un acto de liberación para el protagonista, quien se siente aliviado tras cometer este crimen familiar en tanto que coincide con la recuperación de su independencia. Sin embargo, la tranquilidad del hombre se ve interrumpida cuando la madre, a medianoche, vuelve a la vida para devorar un filete de ternera crudo a mordiscos: “¿Cuántas probabilidades hay de que uno mate a su madre y luego esta vuelva en forma de zombi [...]?” (Martínez Castillo 67). El rechazo y el disgusto que experimentaba el narrador cuando su progenitora estaba viva devienen, pues, en verdadero terror, ya que la mujer enferma se convierte finalmente en un monstruo real, grotesco e imprevisible, que amenaza la seguridad de su hijo. Esta hipótesis queda confirmada por David Roas (115), quien defiende que el regreso de la madre bajo las semblanzas de un ser monstruoso, principalmente un fantasma o zombi, se muestra como un motivo recurrente dentro de la literatura hispánica del siglo XXI, en la que estas progenitoras no solo abandonan sus tumbas con el fin de espantar a sus hijos, sino para convertirse en un peligro para ellos:

Estaba comiéndose un filete de ternera crudo, a mordiscos, chorreando sangre, con un hambre salvaje y demente. Me cagué vivo. Di unos pasos hacia atrás tratando de no hacer ruido. Pero la vieja me vio. O me olió, vete tú a saber. Se puso de pie tambaleante y trató de avanzar hacia mí. Yo corrí a lo largo del pasillo y me encerré en mi cuarto. Atranqué la puerta como pude porque mi madre trataba de entrar. No sé cuánto tiempo estuvo arañando la puerta hasta que se dio por vencida y regresó a la cocina para seguir comiendo. (Martínez Castillo 66-67)

La progenitora, sedienta de sangre, encarna así tanto la “madre-cocodrilo” lacaniana, cuyo deseo consiste en engullir a sus crías (Lacan 20), como la “madre devoradora” de Julia Kristeva, la cual, en línea con la propuesta por Jacques Lacan, amenaza con reprimir y destruir a sus hijos (Kristeva 75). Por todo ello, la mujer regresa de la muerte como un castigo para el hijo, quien no solo ha experimentado

sentimientos que se oponen al vínculo materno-filial estereotípico, basado en el amor y la protección, sino que se ha negado a respetar las imposiciones de los cuidados que corresponden socioculturalmente a su rol, transformándose en victimario y agresor cruel de su propia madre. A pesar de la repugnancia que siente el protagonista, se hace necesario señalar que, a lo largo del relato, también manifiesta cierto cariño hacia su progenitora, de tal forma que su relación se encuentra oscilando entre el amor y el odio: “Tengo que confesar que la quería. ¿Qué clase de monstruo es incapaz de querer a una madre? [...] Les juro que de alguna manera sus ojos tenían vida. Creo que me reconoció. No pude matarla ese día. Llámenme cobarde si quieren, pero no pude hacerlo. Es que... era mi madre” (Martínez Castillo 62-68).

Ahondando en el encuentro horroroso entre el protagonista y la madre-muerta viviente, el primero, a pesar de la adversidad inesperada, se define “un tipo preparado” (Martínez Castillo 67), que ha leído cómics y visto numerosas películas en torno a las invasiones zombis, por lo que sostiene tener los conocimientos suficientes para enfrentarse a estos seres monstruosos. Una vez más, pues, las intervenciones del narrador subrayan su carácter ridículo: “si eso estaba pasando en mi casa, ¿quién me aseguraba a mí que no estaba ocurriendo también en otras? ¿Y si aquello era una epidemia? ¿Y si era el apocalipsis? ¿Tenía yo que salvar el mundo empezando por mi madre?” (Martínez Castillo 67).

Estas preguntas, sumadas a las extrañas matizaciones del narrador, dan pie a interpretar el cuento desde una lectura más racional, en la cual el hijo, enloquecido por las obligaciones de cuidar a su madre, la asesina en un arrebato de rabia y, después, influido por sus películas y lecturas de terror, cual Quijote moderno, inventa una historia ficcional con el fin de justificar sus atroces actos de violencia y crueldad contra la progenitora. Así pues, el relato se sitúa en la incertidumbre y en la ambivalencia, abriendo una brecha en el velo de la racionalidad, para cuestionar la percepción sociocultural de la armonía en el ambiente familiar y las relaciones que se establecen en este, con la intención última de poner el foco sobre la monstruosidad y la violencia que se oculta tras la apariencia de normalidad y cotidianidad.

Por su parte, “El nido” comparte con “El amor de una madre” una voz narradora interna a la narración, la cual se corresponde a la del personaje principal, en este caso, la hija de un padre enfermo. Dividido en seis breves capítulos, este relato se abre *in medias res*, con una declaración impactante por parte de Mercedes, la protagonista, quien sumerge al lector en una atmósfera misteriosa y escalofriante:

Apenas podía mirarla. La veía sonriente, como si no pasara nada, riendo como siempre, charlando con sus amigas. La veía y no podía evitar un escalofrío. No lo soportaba. No desde que supe lo que supe. Desde que vimos que la mirada de mi hija empezó a cambiar. Supe entonces que tenía el nido dentro y que los médicos no podían quitárselo (Martínez Castillo 105).

Si bien no se especifica la naturaleza de este “nido”, desde el comienzo del cuento, el tratamiento que le brinda la narradora es el de una enfermedad irreversible ante la cual la medicina no propone una solución. Además, de acuerdo con la protagonista, la aparición del nido coincide con la muerte de su padre, un hombre firme, agresivo y arrogante, a quien la mujer se ve obligada a cuidar cuando este empieza a enfermar de demencia. Ante la falta de ayuda por parte de sus hermanas, la hija no solo se encarga de asearlo, sino que debe aguantar su mirada cargada de odio, sus arrebatos y paranoias, vinculadas al terror a que sus hijas lo maten con alguna comida envenenada o le quiten la pensión. Por ello, así como por la violencia que el padre ejercía sobre su esposa —la madre de Mercedes—, el desprecio con el que trataba a su familia y por todo el dolor que sus hijas callaron durante la juventud, la narradora sostiene liberarse de un lastre el día de la muerte de su progenitor: “Cuando murió, la que descansó en paz fui yo. Está feo decirlo, pero el día de su muerte fue el más feliz de mi vida” (Martínez Castillo 106). Sin embargo, el desagradable olor del anciano, a orina, sudor y aliento, sus insultos y tos, no abandonan el ambiente doméstico, sino que siguen impregnando los objetos de la casa e incluso las hermanas, quienes, por lo tanto, siguen viviendo con el constante recuerdo del padre.

El equilibrio familiar vuelve a quebrarse con la irrupción del “nido” en el vientre de Marta, la hija adolescente de la narradora, que comienza a contestar e

ignorar a esta última y pasar mucho tiempo fuera de casa, deviniendo malvada, según su madre. Preocupada por la condición de su cría, la protagonista recurre a la ayuda de Remedios la Entera, la curandera del pueblo, quien tiene el don de contactar con los muertos. De ella dicen que “sana mejor que los médicos solo poniéndote las manos encima” (Martínez Castillo 107) y ve las “cosas negras” (Martínez Castillo 107) que invaden e invalidan a las personas, es decir, espíritus, sombras y enfermedades. Tras sospechar que Marta está afectada por el mal de ojo, Remedios realiza un conjuro durante el cual ve el fantasma del padre de Mercedes riéndose de forma demoniaca y amenazando con quedarse, de tal manera que llega a la conclusión de que este ha poseído a la muchacha; es más, Remedios sostiene que Marta “tiene un nido dentro, en sus entrañas. Un nido de gusanos que la está enfermando” (Martínez Castillo 109) y que, por consiguiente, debe ser extirpado con urgencia. De este modo, la enfermedad no solo afecta a la figura paterna y a la protagonista del relato, quien ejerce los cuidados sobre él, sino también a la hija de esta última, la cual empieza a padecerla como si fuera un castigo que se trasmite de generación en generación. La enfermedad adquiere una imagen concreta (y terrorífica) cuando Mercedes sueña con su padre devorando y arañando el cuerpo de Marta, hasta instalarse en su vientre como un parásito que se alimenta de su vida.

Tras la tremenda noticia, Mercedes empieza a sentirse incómoda y vulnerable ante la presencia de su hija, incluso experimenta miedo hacia ella; en particular, a causa de su mirada dura y “anciana”, igual que la del padre muerto, la cual consigue enfriar la casa y empaparla de enfermedad. Con el propósito de liberar a Marta del espíritu paterno, la madre sigue las instrucciones de Remedios, de tal modo que realiza rituales supersticiosos, como echar sal en los quicios de la puerta, encender velas y rezar frente a estampitas de vírgenes y santos. No obstante, puesto que Marta no comparte las creencias de su familia, rechaza el exorcismo que realiza Remedios con el auxilio de su madre y hermanas. Retorciéndose con todas sus fuerzas e insultando y golpeándolas, no consigue escaparse y mucho menos detenerlas, debido a que las mujeres están cegadas por el terror hacia aquel ente

que habita en su cuerpo, interpretándose que “no era Marta la que hablaba. Era el espíritu enquistado, defendiendo su nido” (Martínez Castillo 111).

La práctica se hace progresivamente más desagradable cuando Marta, atada a la cama, vomita estimulada por Remedios, quien le inserta sus dedos en la garganta para que saque al espíritu que la posee. Tras devolver bilis amarillenta e impregnar el cuarto de un olor ácido y nauseante —una vez más, parecido al del progenitor enfermo de la narradora—, el muerto todavía no ha abandonado su cuerpo, así que la curandera toma la decisión de cortarle la barriga con un cuchillo: “Escuché a Marta gritar y luego, silencio. Había dejado de moverse” (Martínez Castillo 113). La descripción que sigue recuerda la escena de una película de terror, puesto que Marta se halla inmóvil, blanca, en el medio de un lago de sangre y sus vísceras se encuentran tiradas al suelo. Remedios, por su parte, rompe a reír ante una madre que, si bien ha presenciado el asesinato de su hija, se muestra completamente enajenada, ya que solo puede rezar y esperar que el Señor sane definitivamente a Marta y le devuelva la vida.

Cabe aquí señalar que la lectura de “El nido” no es unívoca, igual que “El amor de una madre”, ya que puede entenderse en una clave más realista, donde la irrupción de una entidad no-humana procedente del más allá, deviene, en realidad, un síntoma de la locura y la superstición exacerbada de las mujeres que habitan el pueblo en el que se desarrollan los acontecimientos¹. De acuerdo con esta interpretación, el denominado “nido” que guarda Marta en su interior no coincide con el “hogar” del espíritu del anciano, sino que se configura como una imagen que metaforiza el paso de la niñez a la adolescencia, etapa cargada de altibajos emocionales y conflictos familiares, razón por la cual la actitud de Marta es considerada distante e irreverente por parte de su madre.

Conclusión

En definitiva, el monstruo se categoriza por su incapacidad de categorización dentro de un sistema establecido, procedente de su impureza, que implica un conflicto entre dos o más órdenes, de tal manera que se encarna a menudo en

¹ Este suceso remite a la concepción misógina tradicional que defiende que las mujeres, especialmente, en un contexto rural, se erigen como las portadoras no solo del folclore y el legado oral, sino también de la ignorancia, la enajenación y la brujería.

seres cuya naturaleza terrorífica es combinatoria (Casas 8). En especial, la fusión se erige como uno de los procesos ficcionales capaces de convertir a un ente en monstruo, por la cual en un mismo ser se confunden la vida y la muerte, como es el caso de las figuras en las que se ha centrado esta investigación, el zombi y el fantasma, cuyas condiciones físicas los sitúan en las afueras de “lo normal” (Casas 8-9). No obstante, si bien los monstruos pueden devenir entes biológicamente distintos por traspasar el límite del cuerpo normativo, muchos de ellos sí mantienen su aspecto humano, pero se convierten en monstruos por sus actos: así, en los cuentos analizados previamente, los hijos asesinos adquieren el carácter —aunque no la apariencia— de monstruos crueles, frente al zombi y al fantasma de sus padres.

El monstruo no solo amenaza la integridad física del sujeto, sino también su orden cognitivo y moral, encarnando los miedos atávicos y, quizás, más íntimos de la humanidad. De esta manera, aunque el zombi y el fantasma suponen un peligro para la salud del individuo, la madre supersticiosa y el hijo resentido también se hacen monstruosos, en tanto que rompen las normas de los roles socioculturales que les corresponden, hasta incurrir en el asesinato de sus creadores. Por ello, el relato fantástico pone de manifiesto la labilidad de los vínculos entre víctimas y victimarios (Vax 11), derrumbando los compartimentos estancos y evidenciando la existencia de categorías móviles y problemáticas, donde los temores que aterran a los seres humanos coinciden con sus deseos más profundos.

Por consiguiente, no resulta casual que las voces narradoras de “El amor de una madre” y “El nido” coincidan con dos descendientes que experimentan sentimientos de odio y rechazo ante las enfermedades de sus progenitores y, en particular, los efectos que estas conllevan, pero que, a la vez, desean que estas mismas patologías los arrastren hacia la muerte. De este modo, la enfermedad no solo se configura como el primer paso hacia una transformación monstruosa tanto por parte de los ancianos como de sus hijos, sino que representa el motor de la destrucción de un entero núcleo familiar, ya que potencia la ruptura de las relaciones entre madre-hijo y padre-hija, en tanto que la prole anhela recuperar su libertad a costa de la vida de su progenitor. La enfermedad subraya, pues, la inestabilidad de

los lazos y roles familiares, ya que los hijos pierden su libertad por devenir, en cierto sentido, los progenitores de sus propios padres cuando estos enferman, razón por la cual, si bien clínicamente no padecen ninguna patología, desde un punto de vista mental, terminan igual de enfermos.

Precisamente por esta razón, ambos cuentos pueden leerse bajo la lupa tanto de lo fantástico como de lo real: en el primer caso, los monstruos irrumpen en la cotidianidad para demostrar otro orden posible, pues, tornan el ambiente familiar en un lugar protagonizado por el odio, la violencia y la repulsión; en el segundo caso, los narradores se encuentran estimulados por sus aficiones —la lectura de cómics y la visión de películas de terror— o su entorno —las creencias de los habitantes del pueblo y los rituales llevados a cabo por la curandera— a creer que su madre y su padre han vuelto de la ultratumba para acecharlos, de manera que los monstruos no son reales, aunque son asumidos como tales por los personajes de los relatos.

En conclusión, en “El amor de una madre” y “El nido”, enfermedad y monstruosidad se configuran como un binomio indisoluble, ya que confluyen y se manifiestan en el cuerpo, de tal manera que lo convierten en un espacio abyecto y repugnante, que necesita ser controlado por la hegemonía del poder. No obstante, las corporalidades extrañas del zombi y el fantasma consiguen traicionar las normas socioculturales, derrumbar el orden familiar y destapar las pulsiones más salvajes y los terrores más recónditos del ser humano, evidenciando así el lugar paradójico del cuerpo: un espacio que se encuentra inscrito en el poder, pero que, al mismo tiempo, representa la insubordinación, abriéndose como un nuevo campo de posibilidades para la subversión de lo cotidiano y lo familiar.

Bibliografía

Boccuti, Ana. “En la intersección de fantástico y enfermedad: una lectura de ‘El Hombre de la Pierna’ de Giovanna Rivero y ‘La respiración cavernaria’ de Samanta Schweblin.” *Altre Modernità. Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente*, no. 24, 2020, pp. 306-33.

- Bolognesi, Sara y Alena Bukhalovskaya. "Monstrua y subalterna: la resistencia en 'Subasta' (2018), de María Fernanda Ampuero." *Árboles y Rizomas*, vol. 3, no. 1, 2021, pp. 87-100.
- Esteban Erlés, Patricia. "Prólogo." en Martínez Castillo, Ana. *Reliquias*. Ediciones Eolas, 2019.
- Casas, Ana. "Prólogo." en Casas, Ana Casas y David Roas (eds.). *Las mil caras del monstruo*. Ediciones Eolas, 2018.
- Goicochea, Adriana. "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez." *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y de la cultura*, no. 15, 2018, pp. 1-13.
- Gregori i Gomis, Alfons. "Reseña de la colección 'Las Puertas de lo Posible.'" *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, no. 18, 2020, pp. 127-34.
- Guerrero, Javier y Nathalie Bouzaglo. "Fiebres del texto - ficciones del cuerpo." en Guerrero, Javier y Nathalie Bouzaglo (comps). *Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América latina*. Eterna cadencia, 2009, pp. 9-54.
- Haraway, Donna. "La biopolítica de los cuerpos postmodernos: constituciones del yo en el discurso del sistema inmunitario." en Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Cátedra, 1995, pp. 347-395.
- Kristeva, Julia. 2004. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, 2004.
- Lacan, Jacques. "Intervenciones en la Sociedad Psicoanalítica de París." *Intervenciones y textos 11*, Manantial, 1985.
- Lovecraft, Howard Phillips. *El horror sobrenatural en la literatura. Y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Valdemar, 1999.
- Martínez Castillo, Ana. *Reliquias*. Ediciones Eolas, 2019.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana, 2017.
- Roas, David. "El horror de lo imposible." *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, no. 2, 2018, pp. 9-13.
- . "El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación." *Revista de Literatura*, vol. 81, no. 161, 2019, pp. 29-56.

- . “La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI.” *Revista Signa*, no. 31, 2022, pp. 105-124.
- Negri, Antonio. “Monstruo político. Vida desnuda y potencia.” *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Ed. Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez. Trads. Javier Ferreira y Gabriel Giorgi. Paidós, 2007, pp. 93-141.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Mario Muchnik Clemans (trad). Debolsillo, 2011.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Trad. Juan Merino. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.



**LE CHAT
NOIR**

22/

04/

22

**CICATRIZ DE LA MEMORIA,
LUZ DOLIENTE DE OLVIDO:
I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE EL
EXILIO ESPAÑOL REPUBLICANO**



ÍMPETU dedica, en este octavo número titulado *CUERPO*, la sección *Le chat noir* a la obra poético-pictórica derivada del taller de escritura creativa “El exilio en Cuttings” dentro del *I Congreso Internacional Sobre el Exilio Español Republicano*.

Las obras que se exhiben a continuación son fruto de la exploración y de la creación poético-estética a través de la técnica de los recortes.

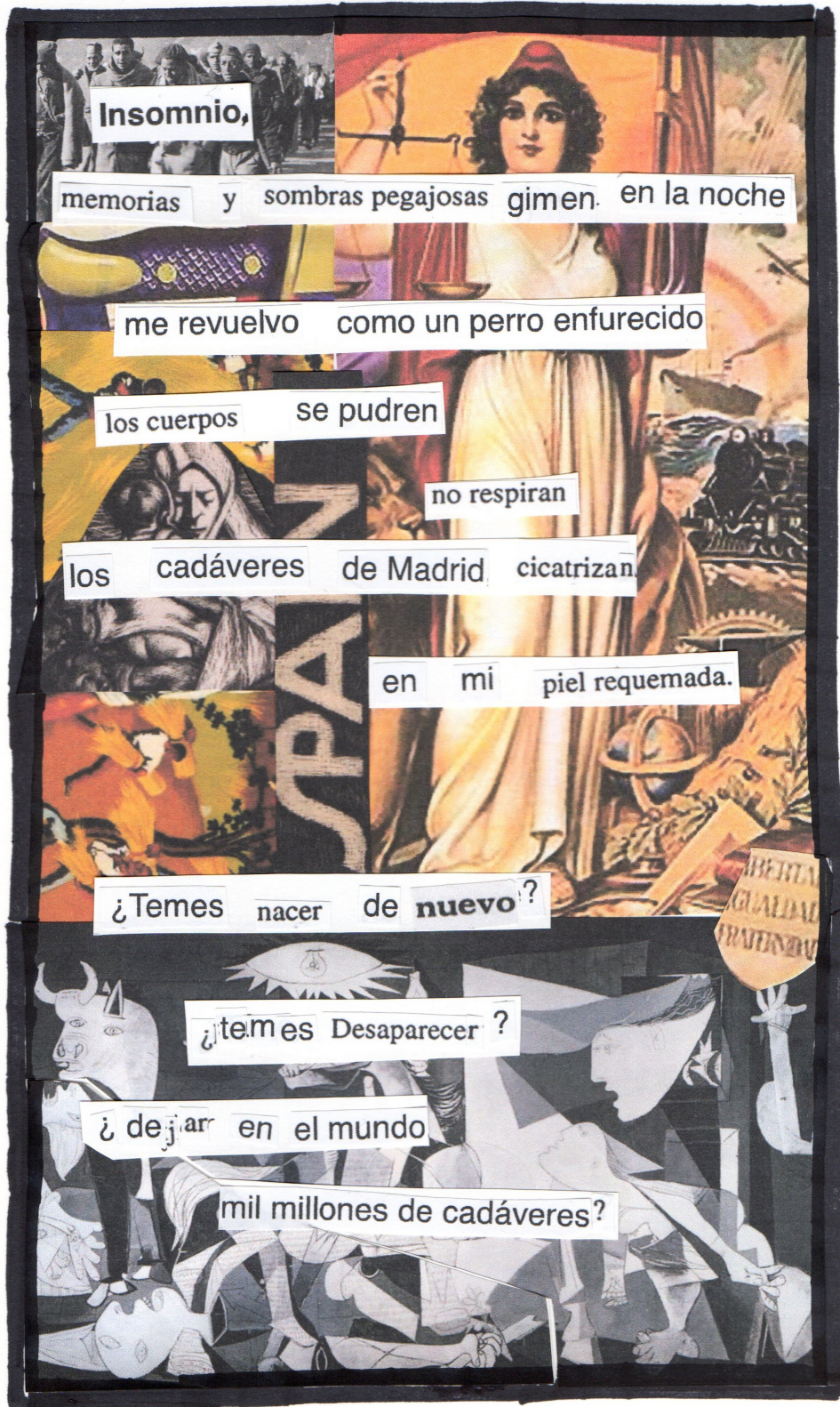
Durante el taller, todos los participantes dispusieron de un dossier con dos poemas principales: *Veracruz, primera noche* de Ernestina de Champourcín e *Insomnio* de Dámaso Alonso. Además de estos, recibieron una gran cantidad de extractos de periódicos, fotografías, imágenes y obras de arte, para poder así recomponer un nuevo poema mediante la propia disección.

RUTGERS
THE STATE UNIVERSITY
OF NEW JERSEY



DEL 20 AL 22 DE ABRIL
ONLINE (ZOOM)
INSCRÍBASE AQUÍ

Funding provided by the
Graduate Student Association



Ana Díaz Correa, *Insomnio*

REVISTA ÍMPETU ISSN 2660-793X
23/06/2022 N.º8: CUERPO

exlirio

qué mar, tú, hacia algo
distinto, algún cielo
donde el azul catedral
toma vuelo, descierra,

desgrita.

y yo, si es que llegamos
de verdad, el cactus no
reemplaza el brezo, el
calor la neblina de media

mañana,

el agua celestina la losa
de ciego mar desterrado
que nos encierra como
dos cuestiones aún sin

abrirse,

dos flores que somos,
ni azucenas letales, ni
grandes rosales, sino
dos narcisos, nuevos y

jóvenes

y amarillos antes de
entender que a veces
la noche también es
insomne, también va

perdida

en busca de flores al
final del jardín. lo que
aún no sabe es que tú
y yo, hermano, nos

entregamos

como dos pájaros
blandamente, con que
sólo nos guarde como
dos piedrecitas del mar,

cicatrices,

con que sólo nos guarde
en su oscuro bolsillo de
abono para un día dejar
nos caer, dormir, sembrar.

exlirio, Karen Elizabeth Bishop



S-PAIN, Francisco Cantero Soriano

REVISTA ÍMPETU ISSN 2660-793X
23/06/2022 N.º8: CUERPO



**DISTRITO
ACTUALIDAD**

Clavícula

Marta Sanz

Anagrama, Narrativas Hispánicas, 2017



Celia Torrejón-Tobío

Universidad de Granada - celiatt3@gmail.com

“Uno se encarniza. No puede escribir sin la fuerza del cuerpo” (Duras 26). Ya desde esta cita inaugural, Marta Sanz revela categóricamente sus premisas y pretensiones en *Clavícula*. *Clavícula* es un texto sobre el dolor. O más bien, sobre las posibilidades de narración del dolor. El cuerpo, protagonista ineludible de la obra, se conformará como un pretexto ideal a través del que articularlo.

Un día, sobrevolando el océano Atlántico, la narradora (que no puede ser otra que Marta manifestando su voz autoral) comienza a sentir un dolor intenso, impúdico, maligno. Es incapaz de identificarlo o encontrarle una explicación, pero en seguida tiene la certeza de que ese dolor le causará la muerte. A partir de entonces, su relato se va a transformar en el único modo que encuentra de perseguir ese dolor, de localizarlo, de masticarlo, de palparlo, de vomitarlo:

Escribo de lo que me duele. Hoy veo con toda claridad que la escritura quiere poner nombre e imponer un protocolo al caos. Al caos de la naturaleza, a la desorganización de esas células dementes que se resisten a morir, y al caos que habita en el orden de ciertas estructuras sociales. La escritura araña la entropía como una cucharilla de café el muro de la prisión. Amputa miembros. Identifica –para sanarlas– las lacras de la enfermedad. Es un escáner. Ata con lazo de terciopelo rojo los voraginosos tentáculos del calamar gigante que expele, en los abismos del mar, un chorro de tinta negra que, organizada en grafismos, nos aclara un poco la visión. (51)

No obstante, la propia Marta pronto advierte de las insuficiencias que presenta el lenguaje para llevar a cabo su empresa: “Tengo tantas palabras que no puedo decir ninguna. Conozco bien el lenguaje y sus figuras retóricas. Pero soy tan imprecisa. (...) No hay mentiras ni metáforas para expresar mi dolor” (61). Por este motivo, hará uso de una escritura subversiva, femenina, íntima e irremediamente corporeizada. Así, su narración experimental combinará entre otros, elementos de la crónica, cuento, novela, diario, epístola, ensayo, memoria e incluso fotografía. Pero el ejercicio de enunciación no solo juega con lo intermedial. También lo hace con su sintaxis, sus innumerables descripciones y enumeraciones, sus giros lingüísticos y reiteradas metaficciones.

Como vengo sugiriendo, la historia de *Clavícula* es inapelablemente autobiográfica. No obstante, no podemos malinterpretar esta afirmación limitándonos a reconocer la vida de Marta en la vida de la protagonista (una mujer de clase media, escritora de éxito que ronda la cincuentena y experimenta un momento de crisis vital). La autobiografía no necesariamente debe reproducir la peripecia personal. Es la escritura del cuerpo que nos plantea Sanz, la que fabrica este poso autobiográfico. Nuestro cuerpo se inscribe siempre en algún lugar, en algún contexto del que no podemos escapar: más allá de nuestro estatus socioeconómico, racial o sexual, escribimos desde nuestras pulsiones, desde nuestros miedos, opresiones, dichas, inquietudes y calambres. Esto lo que algunos han llamado “geografías de la escritura”.

Por eso pienso que todos los textos son autobiográficos y a veces la máscara, las telas sinuosas y las transparencias que cubren el cuerpo son menos púdicas que una declaración en carne viva. No me interesa la manipulación de los selfies a través del Photoshop. Me importa más la mueca que el lenguaje que la adecenta. Que el filtro que blanquea cada diente y difumina cada arruga. Me interesa más la pipa que la pipa que no es una pipa. La autobiografía es la consagración de la realidad y de la primavera, y no de las costuras para convertirla en un relato. El estilo es hablar de la tripa que se me ha roto. (50)

Por este motivo, la trama prácticamente requiere este tipo de escritura. Para poder expresar su dolor, la autora recurre de forma explícita al paradigma (emocional, social, médico...) en el que su cuerpo se sitúa. Especial importancia cobra además este cuerpo al tratarse de uno (cis)femenino, que ha tenido que enfrentarse históricamente a todo tipo de subyugaciones hegemónicas. Es por ello que la autobiografía se erige como un género poderosamente político para articular historias femeninas y/o disidentes, no ya desde un ombligo singular sino desde el establecimiento de una interconexión colectiva.

En este sentido, la experiencia de Marta nunca se proyecta aislada. A pesar de tratarse de un texto profundamente privado, la relación que establece con su entorno resulta fundamental para proferir su yo. “El dolor no es íntimo. Es un calambre público que se refleja en el modo en que los otros, los que más quieres, tienen que mirarte” (p. 89). De este modo, el vínculo con sus más allegados, especialmente con sus padres y su marido, va a conformarse como una valiosa constante a través de la que pensar toda la obra. Asimismo, la recurrente referencia al dolor de otras mujeres para nombrar el propio nos aportará muchas claves interpretativas: “Mientras dudo, descubro que casi todo el mundo ha pasado por lo mismo que yo: Juan, Nuria, Verónica, José, Mercedes, Mabel...Echo la cuenta y me salen más mujeres. No creo que sea una cuestión de debilidad, sino de incremento de la presión” (95).

Igualmente, se incluyen en esta intersección identitaria asuntos como la somatización, la insatisfacción, el deseo, la hipocondría, los privilegios, la ausencia

de tiempo para disfrutarlos o la intolerancia ante la inestabilidad mental: “Me percato de que pongo un énfasis especialísimo en que todo el mundo sepa que no he sufrido ningún ataque de ansiedad” (189). Otra de las grandes piedras angulares reside en el cuerpo (cis)femenino, su envejecimiento, sus imposiciones, sus expectativas, sus patologías y sus padecimientos particulares. En concreto, la menopausia se explicitará en varias ocasiones a lo largo de la historia, mientras la autora persigue desesperadamente el diagnóstico de su dolencia: “Nadie pronuncia la palabra menopausia. Es un tótem o un tabú” (52).

Así, entre crónicas de sus viajes laborales, pruebas médicas, ajustes de facturas, reflexiones anatómicas, conversaciones con amigos, tratamientos inciertos y confesiones socialmente inapropiadas, la obra transcurre. Llegando al final, la propia Marta siente la necesidad de sincerarse con el lector y:

Pegar un cerrojazo. No hablar más del asunto. Mentir. (...) La asfixia vino provocada por una retracción pulmonar ante un proceso de inflamación de la clavícula. La tensión del musculo es el resultado del sobreesfuerzo a la hora de respirar, y ese mismo sobreesfuerzo intensifica los dolores. Mi dolencia tiene un sesgo reumatológico o tal vez es que la menopausia debería ser tratada por los doctores con un poco más de atención. (...) Cuento mis historias y, mientras las cuento, me convenzo. (...) A lo mejor si disimulo, me deja de doler. (189)

Como lo que no se nombra no existe, Sanz trata, finalmente, de deshacerse del dolor. De maquillarlo. De ignorarlo. De silenciarlo. “Yo quiero que me dejen en paz. Que me dejen olvidarme de mi cuerpo” (181). No obstante, el texto concluye con una imagen muy evocadora, que justo después de relatar una anécdota tierna acerca de sus padres: “Yo, sin fijarme mucho, me doy cuenta de todo y me llevo los dedos al Bósforo de Almas” (210). Este Bósforo de Almas hace referencia a una escena del largometraje *El paciente inglés* (1996), en la que explorador Almas renombra el accidente geográfico del cuerpo de su amante comúnmente conocido como clavícula.

Inconscientemente, volvemos al epicentro. Casi de forma indómita, el dolor vuelve a surgir. A pesar de sus esfuerzos por acallarlo. La clavícula se erige de esta

forma como pieza central de la historia, desde la que se localiza el origen y donde termina circularmente la narración. *Clavícula* dibuja, por tanto, una travesía corporal a través de una retórica inequívocamente insurrecta y femenina. Las palabras de Marta se dibujan crudas, agudas, perspicaces, tremendamente sinceras e irónicas. Nosotros, del otro lado, desanudamos la maraña y nos encontramos con una intimidad de lo más pública, con las ansiedades provocadas por un sistema neoliberal, con la madurez física de los cuerpos, con el miedo a la ausencia, con la soledad, con la parte más animal del dolor. Y en este encuentro, su escritura termina también por instalarse de algún modo en nuestros cuerpos.

Referencias:

Duras, Marguerite. *Escribir*. Barcelona, Tusquets Editores S.A., 1994.

El paciente inglés. Dirigida por Anthony Minghella, 1996.

Sanz, Marta. *Clavícula*. Barcelona, Anagrama, 2017.

Corporeizar el pensamiento

Marina Mascarell
Comanegra, 2021

EDICIO A CURA DE RIIKKA LAAKSO

MARINA
MASCARELL

CORPORITZAR
EL PENSAMENT



COMANEGRA - MERCAT DE LES FLORS - INSTITUT DEL TEATRE

Judith Gallart - judit_gallart@hotmail.com
Universidad Carlos III de Madrid

Soy feliz viendo cómo los cuerpos se mueven en el espacio, y cuando aporto algo con mi mirada, aunque no esté relacionado específicamente con la obra. Lo está a otro nivel. (Mascarell, 116)

Corporeizar el pensamiento (2021) supone una puerta de acceso al universo coreográfico y creativo de la valenciana Marina Mascarell en el que las ideas consiguen materializarse a través del cuerpo, creando un espacio que posibilita la conversión del pensamiento en movimiento. El libro puede considerarse un museo en sí mismo, una exposición en la que se exhibe la imaginación de Mascarell convertida en ilustraciones y garabatos, enlazados con los testimonios de aquellos que han colaborado y que han seguido de cerca a la artista desde sus primeras creaciones, así como con los testimonios de sus bailarinas, sin obviar, por supuesto,

REVISTA ÍMPETU ISSN 2660-793X
23/06/2022 N.º8: CUERPO

las declaraciones en las que la propia Marina Mascarell expone su filosofía artística y creativa.

Dividido en diversas secciones, *Corporeizar el pensamiento* comienza con una suerte de manifiesto en el que Mascarell expone sus principios coreográficos. Apuesta por el riesgo en su rechazo hacia la conformidad, interpretándolo como una defensa contra la mediocridad. Aboga por el juego como elemento liberador de la timidez, así como por la colaboración entre coreógrafa y bailarinas, afirmando que la participación activa de todos los miembros del equipo supone la esencia del trabajo artístico. En sus obras no hay lugar para protagonismos, el público debe tener la oportunidad de conectar con cada uno de los intérpretes de manera tanto individual como colectiva. La conexión entre las personas supone la base estructuradora dentro de las coreografías de Marina Mascarell, los bailarines están llamados a conectar con su interior, la coreógrafa debe conectar al mismo tiempo con los intérpretes, así como con el resto del equipo, y el bailarín debe ser capaz de crear un hilo de interacción para con la audiencia. Sólo cuando estas tres conexiones existan de manera simultánea y armónica puede llegarse a la creación artística, antes no. A su vez, Mascarell entiende el espacio escénico como un lugar sagrado que cuenta con la capacidad para modificar el comportamiento de aquellos que por él transiten. Finalmente, la coreógrafa insta a deshacerse de lo innecesario, identificando e intensificando lo que sí puede considerarse como necesario y esencial.

El libro ofrece un popurrí de textos en forma de artículos que giran entorno a la pedagogía y el proceso creativo de Mascarell y cómo estos han sido percibidos por las autoras que los firman. Al mismo tiempo, se entremezclan declaraciones explícitas de Mascarell en los diferentes artículos, introduciendo a su vez una entrevista realizada a la coreógrafa, así como su propio cuaderno de creación. Tras una breve introducción escrita por la doctora Riikka Laakso, profesora en el Institut del Teatre de Barcelona, el texto da paso a tres artículos donde cada una de las autoras que los firman narran su visión en cuanto a la metodología coreográfica llevada a cabo por Mascarell, así como la manera en que estas perciben las obras de la valenciana. En el primero de ellos, Bodil Persson, dramaturga y profesora

titular en la University of the Arts de Estocolmo, habla de la manera en que percibe a Marina Mascarell, que no es de otra forma que como una mujer totalmente abierta a lo inesperado, un ser humano que simplemente permite que la vida ocurra, como en un juego. El juego da paso a la apertura, no sólo de la mente, sino también de la corporeidad, concede la capacidad de traspasar los límites y ceder el paso a un nuevo mundo. Como si de un juego de construcción se tratase, en las obras de Mascarell, los elementos escénicos se convierten en bloques de construcción preparados para ser manipulados por los bailarines mientras estos se entregan a la creatividad en una experiencia de edificación física. La construcción en el escenario no sólo simboliza el elemento central en las obras de Mascarell, sino que funciona al mismo tiempo como metáfora de la construcción social. La fuerte base teórica que sustenta sus composiciones se vuelve evidente a través de estos elementos. Las reflexiones de Rancière en torno a la democracia suponen la semilla de obras como *Mongrel* o *It is like a large animal deep in sleep*, desde la perspectiva de Persson, ella observa cómo el grupo tiene la capacidad de engullir al individuo, el cual encuentra resistencia si desea alejarse del pelotón. Un sujeto cuyas particularidades terminan abstrayéndose en beneficio del ideal universal. Colaborar se hace indispensable en este tipo de hazañas, pues la construcción siempre trae consigo multitud de obstáculos y conflictos que sólo por medio de la cooperación entre los intérpretes, transformados en seres humanos que caminan juntos por un objetivo común, se pueden llegar a superar.

Construir un mundo entre todos es lo más difícil (Persson, 24).

El segundo artículo, escrito por Ping Heng, directora de la compañía Dance Forum Taipei, se centra en el proceso por el cual Mascarell consigue que la compañía en la que todos sus intérpretes son de origen taiwanés, lleve a cabo un ejercicio de autoexploración que permita a los bailarines transmitir sus propios pensamientos e ideas en beneficio de su danza. En Occidente, es ciertamente habitual que los sujetos expresen este tipo de cuestiones más íntimas, no obstante, la realidad de los taiwaneses es muy distinta, lo que requiere de todo un proceso

para conseguir que los bailarines compartan lo que sienten individualmente. En un ambiente donde se prima el desarrollo físico de los bailarines, Mascarell aterriza en la sala de ensayo cargada de material bibliográfico y audiovisual que sirva como base para que los bailarines trasladen al estudio sus observaciones sobre la vida contemporánea, estimulando así la discusión a través del movimiento. Las preguntas formuladas por Mascarell mediante las cuales los bailarines se cuestionan los movimientos que ejecutan provocan que el proceso de creación sea aún más desafiante para ellos. Esta cuestión supone un viaje de autodescubrimiento para los intérpretes quienes, más allá de su condición de artistas, comienzan a cuestionarse elementos de su cultura y de su vida cotidiana, lo que les concede la oportunidad de despojarse, a nivel individual, de ciertas ataduras sociales, así como del miedo a desviarse de los caminos que otros les habían trazado previamente. Las aportaciones del grupo resultan absolutamente relevantes para Mascarell, quien se aleja de la concepción del coreógrafo mandatario que busca trasladar sus ideas a los cuerpos de los bailarines, sustituyéndola por un trabajo en quipo en el que cada uno de los miembros siente la libertad para aportar algo personal, dejando que la voz de su cuerpo se eleve en el coro de voces vivas que representa cada uno de los proyectos coreográficos de Mascarell. Y es que esta es la manera en la que Marina Mascarell consiguió encontrar la voz de su cuerpo, empujada por el descubrimiento de una libertad corporal.

Mi fuerza venía de la escucha y no de la ejecución de lo que otros decían. Mi cuerpo hablaba por sí mismo, ya no quería repetir pasos (Mascarell, 12).

El siguiente artículo viene con la firma de Riikka Laakso, un texto en el que se presenta el proceso creativo de una obra desarrollada durante la pandemia de la covid-19. *Bird Dog*. Esta pieza surge desde el deseo de concebir una danza viva en el entorno virtual que sea capaz de conservar la inmediatez característica de las artes escénicas en la que la cámara permita la contemplación del movimiento desde la proximidad de un primer plano. Una danza que recorre simultáneamente los callejones de ciudades como Lisboa, Nueva York, La Haya y Tokio a través de los ojos de sus intérpretes, redibujando, de esta manera, las postales idílicas de cada uno de estos lugares a partir de la percepción de las bailarinas que los recorren. Su

título ya supone una antesala de lo que el público se va a encontrar, pues el término *bird dog* representa a esa figura que observa, apunta y recoge un llamado a la observación atenta de alguien que examina minuciosamente y que persigue aquello en lo que pone el foco. A Mascarell no le interesa la armonía que provoca la relajación del ojo, yuxtapone mil y una imágenes con el objetivo de generar una contemplación dinámica. No busca tranquilizar a la audiencia, lo que a ella le cautiva es encontrarse ante un público activo. Las texturas cobran protagonismo en una danza que se inicia desde el tacto y en la que el cuerpo consigue fusionarse con la ciudad para percibirla de una manera que los límites de lo visual.

El desarrollo de la percepción es, por lo tanto, una especie de *crescendo* donde los cuerpos escogen de manera singular lo que desean experimentar en su entorno, y cada decisión refina nuestra sensibilidad a la hora de percibir estas características. (Laakso, 63)

Aproximadamente en la mitad del libro, nos encontramos con el material más importante para un creador: su cuaderno de creación. Textos que entremezclan el español, el inglés y el valenciano, dibujos a mano alzada, ideas, sucesiones de pasos trazadas sobre el papel, frases de Donna Haraway, de Dostoyevski, un mapa de la ciudad de Tokio, en definitiva, un regalo visual que otorga la llave del universo creativo de Mascarell, el cual consigue ser descifrado a lo largo de todo el libro, permitiendo así un acercamiento a su imaginación.

Tras el pequeño documento en el que Mascarell transcribe la información que guarda en su archivo corporal de conocimientos, se incluye una interesante conversación transcrita entre Marina Mascarell y Riikka Laakso. El feminismo supone el tema central de una conversación en la que Mascarell identifica la opresión de la mujer contra la cual pretende llevar a cabo lo que ella denomina como “justicia poética”. Rechazar los duetos heteronormativos, evitar la perpetuación de los estereotipos de género o indagar entorno al surgimiento de las injusticias a las que se exponen las mujeres diariamente son sólo algunas de las maneras en las que la coreógrafa busca formas alternativas para reivindicar la igualdad entre géneros. De hecho, en la última parte del libro, Laura Kumin, directora del Certamen Coreográfico de Madrid, incluye la respuesta que recibió por

parte de Mascarell tras preguntarle lo que suponía para ella la danza“La excusa perfecta para hablar de temas que tienen una trascendencia para mí en relación con la sociedad” (130).

En definitiva, *Corporeizar el pensamiento* supone una lectura imprescindible para aquellos coreógrafos, bailarines o admiradores de la danza que sean capaces de, al igual que Mascarell, concebir esta disciplina como el arte del movimiento inteligente. El libro posibilita el entendimiento de un transcurso artístico y creativo en el que los conceptos más abstractos y las ideas más complejas logran materializarse a través del movimiento de un cuerpo atento, que escucha, reflexiona y actúa. Un texto que, en definitiva, permite contemplar el movimiento de una manera mucho más profunda, accediendo de manera directa al proceso que le da forma, atendiendo a las declaraciones de aquellos que formaron parte del mismo y que consigue, de una manera sublime, estimular percepciones, evocar sensaciones y materializar pensamientos mientras cuestiona los patrones de movimiento labrados en el cuerpo y defiende a su vez, la concepción de una corporalidad libre de preceptos y abierta a todo lo que la rodea.

El cuerpo es lo único que aún no se ha corrompido. Nuestros cerebros están corrompidos, pero el cuerpo no está colonizado. El cuerpo es el rebelde. Vivimos en un mundo donde el cerebro ha sido durante mucho tiempo superior al cuerpo y en el que nuestros pensamientos han sido descodificados tanto por el psicoanálisis como por los algoritmos, y en el que unas fuerzas poderosas ambicionan controlarnos. En un mundo así, centrarse en el cuerpo es revolucionario. (Mascarell, 31)

A black and white close-up portrait of a woman with long, dark, wavy hair and glasses, smiling slightly. The background is dark and textured.

**P
O
E
T
A
S**

2.0

**GLORIA
FORTÚN**

“Redentoras”

Cuerpos: finos, esbeltos, deformes, perfectos, manchados, albinos, negros, blancos, mestizos... y la lista seguiría sin un final aparente y apremiante. Nuestros cuerpos, ese conjunto de órganos que nos dan vida pero que tanto interés presenta en los ojos ajenos; objeto de continuas inspecciones y comentarios. Nuestros cuerpos, a los que tanto hemos maltratado, censurado, escondido y arrebatado del deseo, del placer. Basta. Ya es hora de cambiar la perspectiva, nuestro foco de atención, nuestras prioridades, liberarnos, por fin. Ser libres para mostrar, sentir, tocar, desear y ser deseadas, todo sin disculpas, sin miedos, sin vergüenza, sin pudor ni flagelaciones.

Tengo este cuerpo y este corpus.

Y te voy a decir una cosa: nada es pequeño en el amor.

Y te voy a decir otra: este mundo es minúsculo para una tía
como yo.

Y te voy a aclarar cuál es mi peso ideal. Mi peso ideal es tu
cuerpo encima del mío.

Gloria Fortún es ejemplo de esta liberación, del deseo, del placer, de explorar y ser exploradas, de ser sin censuras. Poetizar los cuerpos y el amor más carnal, celebrar a cada una de las personas con las que hemos gozado, gemido, con las que hemos expuesto nuestra versión más animal, “sin dejar / ningún recoveco / inexplorado”. De descubrirnos y ser descubiertas, de sentirnos orgullosas de nuestra piel, de nuestros sentidos, de nuestras experiencias.

Me hacía un ovillo a tu lado en el sofá y me acariciabas recorriendo con tu mano transmisora todas las partes de mi cuerpo que no eran conflictivas, consciente de que las otras las dejabas empapadas sin tocarlas. De este modo creabas deseo como quien se labra un futuro a base de sacrificio, sabiendo que un día me tendrías en tu cama, libre de cualquier artificio diseñado para crear barreras entre las pieles, sabiendo que un día te quedarías dormida

entre mi entrepierna y soñarías con el mar.

Pero también ella es un canto al Amor, ese sentimiento tan temido, pero a su vez tan deseado y aspirado. Objeto de nuestros cuentos y fantasías, a pesar de ser tan real como la vida. A menudo escondido, desplazado y arrojado a lo más profundo de nuestro ser. Un sentimiento tabuizado y banalizado, el ser humano es así de incongruente. Una parte de nosotras que debe ser de nuevo elevada, rescatada con orgullo y celebrada, aunque esta sea breve o insensata.

¿Por qué no soñarla? No a su costa, no a mi antojo, no a nuestro pesar.

Soñarla recogiendo así el milagro de que cuando llueve en su tejado lo hace también en el mío. Entonces nos decimos qué tormenta tan azul, qué añoranza tan verde, palabras que se evaporan y caen sobre nosotras atravesándonos la ropa.

Soñarla celebrando así que me ama aunque no haga falta, no nos pertenezcamos ni nos necesitemos, o precisamente, por eso, por este amor sin descendencia y sin suelo del que nunca sabrán nada nuestros padres muertos.

Soñarla, sí, por qué no, sin inventarla, envuelta en un manto estrellado de irrenunciable verdad, tal y como es conmigo, tal y como no puede ser conmigo, besándome en Oniria, eso sí, con la misma vehemencia con la que no me besa en Realidad.

Y algún día con estupor seremos viejas, no queda tanto, y le diré te he soñado siempre y ella me responderá y quién te crees que te ponía las manos sobre los párpados para que pudieras hacerlo.

Sentimiento que al perderse se torna en agonía y dolor, en abandono, quizá por eso seguimos temiéndolo, aferrándonos a su no pronunciación, a eliminarlo de nuestro vocabulario, de nuestras mentes, de nuestros corazones. Una tarea frustrada y sin resultados, porque el corazón se independiza cuando siente y deja de pertenecer a nuestro ser más racional. De ahí que cuando desaparece, se materialice esa sensación de vacío, de perplejidad, ya que no somos conscientes cuándo el corazón ha tomado la palabra y nuestro ser. La mente retorna a su mando, pero algo ha cambiado:

Llora, corazón, pero no te rompas nunca.

De tus brazos a los de una monstruosa amante llamada
soledad.

A partir de ahora, cuando quiera tocar su cuerpo, tendré
que tocar el mío.

Llora, corazón, pero no te rompas nunca.

Resiste, corazón, a los embistes de Mundocruel.

Gritaremos poemas por la ventana, como si fuera una
serenata inversa.

Y un día me miraré al espejo y volveré a decirme:

pero qué guapísima te pones cuando escribes.

Llora, corazón, pero no te rompas nunca.

Cuerpos: finos, esbeltos, deformes, perfectos, manchados, albinos, negros, blancos, mestizos... Gracias. Os prometemos cambiar la perspectiva. Os prometemos adjetivaros, nombraros con la dignidad y respeto que merecéis. Dejaros disfrutar de los placeres que ya no serán prohibidos, sino celebrados, manifestados, reivindicados. Cuerpos. Nos disculpamos por manchar vuestro nombre, vuestra esencia, vuestra existencia. A mi cuerpo, espero que podamos reencontrarnos, redefinirnos y dejar atrás la toxicidad; disfrutar, en fin, de nuestra mutua y eterna compañía.

ANA DÍAZ CORREA

An abstract painting featuring a central, dark, irregular shape that resembles a heart or a stylized figure. The background is a complex mix of red, pink, and white splatters and brushstrokes. A prominent vertical stroke of yellow and orange is visible on the left side. The overall composition is dynamic and expressive, with a focus on color and texture.

CORAZÓN

Caty Palomares Expósito

*¿Ese único cuerpo es el tuyo
o el mío?*

*Puedo destruirte
con dificultad
dentro de mí
y entonces ya no sé
dónde es donde estoy yo.*

ANA BLANDIANA

*Yo no creo que
los márgenes de un río
sufran por dejarlo correr.*

FRIDA KAHLO

*And open
for him, showing him
the fire of my heart, fire
like his presence.*

LOUISE GLÜCK

(DES) APETENCIA

Las palabras no son inocentes.

Chantal Maillard

I

A veces basta.
Un ingrediente quita
el apetito.

Aunque perdura.
El placer sabe a fruta
en la memoria.

Créeme entonces.
Como se pega el lóbulo
entre tu cuello.

El tiempo huye.
Es solo ayer, inercia
todo lo que amas.

II

Viña serás.
Corazón y deseo.
Y esta palabra.

En apetencia
natural cuerpo mío.
En amación.

Para el fuego
color en cada párpado.
Conciencia. Idea.

Misma es la boca;
desiguales, confianza
y cromatismo.

DE TI

III

Es empezar
tu cuerpo como un país
y desterrarlo.

Darte en su vuelo
una exacta ciudad.
Ceniza y ala.

Saberte a ciegas
como la sangre llega
a oler la herida.

Desalojado
deseo en la distancia
justa. De ti.

IV

Pero me basta.
Saberte en la alegría.
Así te quiero.

Al sol beberte
con una lengua mutua
y que me bebas.

Sentir tu cuerpo
como un río hacer
sobre mi cuerpo.

Es para siempre
siempre un lugar que hacer
inacabado.

(IN) CONFIABLE

V

Bebes el vino.
Dispersas el placer
por estaciones.

A tientas vas,
a la lengua a lo cierto
a la caricia.

Vertiginosa
noche de olvido y luz.
Ensoñación.

Quietud amante.
Asfixia derramada
entre dos cuerpos.

VI

¿Es este martes
acaso la certeza
de que tú faltas?

¿Este deseo
calmo ansiar un sitio
equivocado?

Agua, temblor
de la ceniza. Sobria
desgarradura.

Fluye la vida.
Serena, quita y da.
Pero regresa.

CORAZÓN

VII

Quisiera en ti
andar a campo abierto
en la guayaba.

Cíngulo en mi cuerpo;
ineluctable idioma.
Extemporáneo.

No permanece
el agua idéntica
en ningún río.

Mas en el júbilo
tu cuerpo sin decoro
se transparenta.

VIII

Nude boceto.
Arteria cerebral.
Espacio a dos.

No un mismo río
para el deseo intacto,
inalterable.

Si me confías
latir sin flor ni bosque,
aun sin orilla.

Tras poseerte,
la torpe fantasía
de imaginar.

INERCIA

*(Fluir como el agua.
Ser pincel en tus manos.
En cuerpo, en haiku).*

ÍMPETU