



Refracción del código del lenguaje:
Herencia, ruptura y celebración
en poetas españolas contemporáneas

Tina Escaja
The University of Vermont

En los años setenta convergen en España una serie de discursos vinculados a conceptos de muerte y extenuación. La generación novísima elabora sobre el sentimiento de insuficiencia del lenguaje para expresar la realidad.¹ El grupo visual N.O. muestra por negación su cualidad política de resistencia que también apela a una ruptura con la palabra convencional.² Históricamente, con la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 se pone fin simbólico a la retórica del patriarcado que había afectado en particular los derechos y libertades de las mujeres. Estos esquemas de extenuación y muerte, asimismo integrados a una estructura de negación más amplia que plantea la postmodernidad, facilitan el surgimiento de una nueva expresión fundamentada en la perspectiva de mujer.³

El primer estadio de esta primera generación de escritoras, que denomino “refractaria” por modificar el ángulo de visión tradicional, viene determinado necesariamente por una rearticulación del código del lenguaje. En el presente estudio voy a detenerme en ese primer proceso de la generación refractaria, aquel de cuestionamiento del lenguaje en sus tres fases político-poéticas: el de “reflejo,” que sigue apelando a nociones previas; el de “ruptura,” que se enfrenta y rompe con las estructuras lingüísticas convencionales; y el de “celebración” de una nueva expresión y lenguaje alternativo y de mujer.

1. Herencia / Reflejo: Sentimiento de insuficiencia del lenguaje, de la imposibilidad de nombrar: Esther Zarraluki.

“ . . . todo sentido está sellado.”

Carmen Pallarés (“Con las manos que tocan...” 7)

“Fabrico fuegos fatuos,
palabras inflamables”
Ana Merino (46, 9-10)

“Las palabras cruzan un hueco.
.....
pienso en el hueco.”

Esther Zarraluki (“El lugar del poema” 1, 9)

El sentimiento de insuficiencia de la palabra lírica para expresar la realidad, una realidad que se sabe fluctuante y efímera y que implica la dificultad adicional de expresar el entramado vital de la mujer, aparece en una serie de voces de la nueva poesía. Es un sentimiento con ecos en la generación novísima, con reiteraciones que reflejan el vacío de un lenguaje exhausto e insuficiente, incapaz de alzarse en vivencia, de expresar la experiencia personal. Es una poética, como la novísima, de desencanto con la palabra escrita y de negación. Arte y vida se distancian y derivan en una propuesta metarreflexiva que indagan algunas de las poetas refractarias. Carmen Pallarés afirma: “y la búsqueda desesperada / hasta dar con que todo sentido está sellado” (6-7); Ana Rossetti, desde sus páginas de *Punto Umbrío*, un poemario alejado de la estética celebratoria de su primer corpus poético, escribe: “palabra indivisible que nace y muere en mí” (33, 14). Ada Salas lamenta “y no tener palabras / que llevarse a la boca” (5-6). En su “Poética,” Ángela Vallvey habla de viajar con una maleta “llena de palabras (que, por muy inútiles que sean, siempre suelen ser *espléndidamente* inútiles y, en fin, apenas pesan nada. . . .)” (205).

Un ejemplo de esta retórica de la negación, que refleja las angustias y sentimiento de inutilidad de la palabra, que aboga por la opción metarreflexiva como lance poético posible, es Esther Zarraluki. En su “Poética” escrita para la antología *Ellas tienen la palabra*, la autora barcelonesa afirma: “Las distancias viven en cada palabra que

escribo, no se dejan cubrir” (246). Como concluye la escritora en la misma fuente, la única afirmación posible reside en el poema: “Pero el poema existe entonces, es un fragmento veraz” (247). Ese deseo de apresar la palabra huidiza, de comprender un entorno vital y personal fragmentario por medio el poema, se muestra veladamente en los trabajos iniciales de Zarraluki.

En su primer libro, *Ahora, quizás, el juego*, se implica, ya desde el título, la precariedad y posibilidades del lenguaje poético. En la noción del “ahora” se presenta también un punto de partida inseguro, igualmente precario, asimilable a ese primer estadio de la generación refractaria que precisa indagar la palabra para poder iniciarse en la tarea de la creación, de la construcción de una conciencia y espacio propios. Es un crear desde un lenguaje nuevo y al mismo tiempo viejo, una nueva interpretación de una realidad por hacer: “ahora, quizás / el mar abierto, / el tiempo abierto / manos desnudas en el aire” (10, 15-18). La experiencia, la nostalgia, el recuerdo, las intenciones, son meros motivos, herramientas para la indagación de esa nueva realidad que el poema crea. Se podría hablar de una poesía de la experiencia “al revés,” es decir, de invención de una nueva realidad o experiencia a partir de un motivo que en definitiva se advierte frágil, relativo, vacío, en gran medida manipulado por conciencias y tradiciones ajenas. El revés de la experiencia consiste en la nada, y contra esa nada se yergue una poesía que al tiempo que muestra sus carencias libera implícitamente la conciencia y el lenguaje de la mujer.

En el poema en prosa “retrato” (*Ahora* 12), Zarraluki pinta una imagen en base a una persona amada. Se trata de una experiencia desdibujada del pasado en la que la hablante se recuerda a sí misma como frágil objeto, a modo de la relación convencional entre amado y amada: “. . . Ya no sé si eras / tú quien me acariciaba con tanta dulzura que yo era / marfil vidrio a punto de romperse, . . .” (6-8). Ese desequilibrio entre el poder, la imaginación y la realidad se resuelve

en la capacidad de creación por la palabra poética que ejercita una hablante que acaba inventando una realidad nueva y un nuevo recuerdo en el poema: “. . . y puedo inventarte y también te hubiese / amado así” (12-13). Una vez más la nostalgia, la experiencia, constituyen el motivo para el ahora de la creación. Las reflexiones sobre la pérdida, el lamento ante la muerte, los poemas que indagan en la relación amorosa y sexual, son estrategias que articulan el juego escrito que al fin se presenta como la única verdad, según afirmaba Zarraluki en su poética, si bien esa verdad se mantiene precaria. En esa frágil confianza en la palabra escrita reside el distanciamiento de Zarraluki de los principios que articulaba la poesía novísima, asimismo elíptica, veneciana y metarreflexiva. A diferencia de la estética novísima, Zarraluki, en último término, celebra, afirma su capacidad de nombrar: “tu ser total e incipiente / que aprende y cambia el nombre / de las cosas. . .” (37, 5-7). El último poema de *Ahora, quizás, el juego* apunta a esa celebración final, se presenta como alegato que podría interpretarse feminista, de construcción de una identidad propia mediante una nueva capacidad de nombrar ante la realidad y sus retos: “. . . Haz de ti / tu único destino. / No cedas. No cedas” (38, 11-13).

Los lazos y desafíos que se desean romper y superar, deseo suscrito en el último verso del poema señalado, aludirían entonces a una herencia de imágenes, espejos y recuerdos que limitan una identidad que se implica de mujer y de escritora. Y al mismo tiempo, a pesar de la celebración última de Zarraluki, de esa invitación a “no ceder” frente a las claves convencionales impuestas, se mantienen las deudas a esas mismas imágenes y a esas mismas formas de nombrar. El juego poético se reconoce finalmente precario, con herencia estética y nominal explícita. La generación postvanguardista hispanoamericana muestra su impronta, con una deuda directa a la poesía de Octavio Paz a quien alude Zarraluki en uno de sus poemas: “Releo a Octavio Paz este año / . . . / Jugamos en un cruce

estéril” (33, 1, 9). También Olga Orozco se insinúa bajo el mismo criterio y deuda, en ese “juego peligroso” de la creación poética sobre el que elaboraba la autora argentina: “Entre cada palabra y el elemento que pretendía rescatar, se deslizan todos los otros, como si huyeran por una herida o por un túnel practicado en la arena. El poema queda como un objeto más: el único rescate. Hay un juego peligroso, hay un gran salto que no conseguiré realizar jamás.”

Esta poderosa herencia y contacto se mantiene en el segundo libro de Zarraluki: *Cobalto*, un libro que alude a la falsedad, a la imaginación, al ritual cotidiano de la insignificancia que encierra cierto caos personal y doméstico frente al orden aparente del mundo de fuera. Pero a diferencia del libro previo, en el que se mantenía el género neutro o se adoptaban las formas masculinas (“. . . sigues / desnudo, solo, inerme / siempre, abocado en una búsqueda / en la que no crees. . .” -34, 9-12-), ahora la referencia frecuente y explícita es la mujer. *Cobalto* se inspira en esa mujer que espera y muere, imbricada en una reiteración doméstica de los días idénticos, que retiene el aire hasta expirar. De igual modo, abandonadas y solas, “las niñas hacen casas y esperan. / . . / Y ponen voz de rendija, y callan” (21, 5, 14). La connotación de denuncia feminista se revela bajo la clave del libro que sigue siendo poética, metarreflexiva: “Bajo la voz / poesía es / el acto sacrílego / de querer nombrar” (13).

El sentimiento de imposibilidad de nombrar, de distanciamiento entre palabras que “no se dejan cubrir,” como afirmaba la autora en su “Poética” (246), se muestra en imágenes que aluden a ese punto medio insalvable entre lo nombrado y lo que nombra, entre el significado y el significante: “algo se alza / en el silencio de un saltamontes / que no se deja apresar” (38, 14-16); “Las cosas se encarnizan / en lo que no sé nombrar” (50, 1-2);

Entre los dos planos:
las cosas que acaricio

y que brillan en mis dedos,
sin necesidad de que nada las cubra
y aquello que intuyo, un centro
difícil de decir y que huye
de la metáfora, aparece
el otro. . . . (28, 1-8)

Al modo de la poética del deseo de Olga Orozco, imbricada en esa generación hispanoamericana introspectiva y desilusionada ante la capacidad perdida de nombrar, Esther Zarraluki plantea la analogía como punto posible de encuentro tanto estilístico como ontológico: “Nos acariciamos / como si la carne fuera / el punto exacto / entre lo que escapa” (28, 13-16); “En los márgenes se amontona el sentido” (49, 19); “la savia cruje debajo, siempre- / y parece verdad, un proyectil” (44, 4-5).

Variante analógica es la frecuente alternancia entre nociones opuestas como la de verdad y parecer; la de ausencia y presencia: “Abrázame. Dame en tu boca / el brote que empuja y olvida” (44, 16-17). Ese punto medio será motivo explícito de indagación metapoética en poemas posteriores de Zarraluki:

Las palabras cruzan un hueco.
.....
pienso en el hueco.
.....
Eso piensa quien se detiene en el hueco
y toma posesión.
Las palabras se preguntan dónde. (“El lugar del poema” I 1,
9; III 5-7)

La poesía de Zarraluki indaga, por lo tanto, en el deseo, en ese querer apresar por la palabra la huidiza y alienante realidad, de indagarse como escritora y como mujer en un nuevo espacio e

intentar construir en último término una subjetividad liberada. Como argumenta Olvido García Valdés, “la poesía, lugar extremo de la singularidad, es también una de las fuentes transformadoras más potentes de la lengua general” (16). Esta capacidad transformadora, comenta García Valdés, resulta particularmente relevante en la escritura de mujeres, “ya que se trata de construir un espacio lingüístico y un pensamiento propios” (García Valdés, 16). El reto del lenguaje en la poesía de Zarraluki consiste en ese deseo de enunciar, y al hacerlo, construir una conciencia individual y de mujer.

Cobalto incide entonces en el deseo de definir, de querer nombrar y nombrarse frente a la angustia y repetición de la vida. Se trata de un intento de apresar por la palabra lo huidizo a partir de vestigios de la rutina, de su inutilidad y falsedad inmanente. Uno de los poemas más representativos de esa expresión feminista, existencial y metapoética, en el que asimismo se utiliza la analogía como estrategia posible de acercamiento y de enunciación, es el poema “Las pescateras”:

Las pescateras
remueven el hielo

hablan con el cliente y piensan
en sus cosas, algunas
con los pezones duros bajo
el milagro de sus puntillas.

de noche aman sus carnes

tiran las cabezas al suelo
descaman la piel
con encías inocentes

asoman sus uñas rojas cuando
destripan el pez y
le cambian el nombre

el poema se les parece. (40)

A nivel semántico el poema “las pescateras” se formula como una progresión. Primero se ofrece la presunta realidad objetiva de la que parte la experiencia: “Las pescateras / remueven el hielo” (1-2). Ese planteamiento original irá desprendiéndose de la experiencia de realidad y avanzando en un proceso de distanciamiento: “. . . piensan / en sus cosas, algunas / con los pezones duros bajo el milagro de puntillas” (3-6). La realidad de la que parte el poema, que sigue ilustrándose en la fisicalidad del momento evocado (“hablan con el cliente” -3-; “algunas / con los pezones duros” -5-), se alterna entonces con la especulación (“piensan / en sus cosas” -3-4-) para derivar en una fantasía carnal, onanista, que articula la hablante-voyeur: “de noche aman sus carnes / tiran las cabezas al suelo / descaman la piel” (7-9). La experiencia original se ha disuelto expresamente en el poema, en la *lexis*, que se asume propiamente como experiencia metapoética: “le cambian el nombre / el poema se les parece” (13-14). La analogía, al modo de la estrategia estilística y metafísica de los postvanguardistas, permite ese encuentro, esa explicación o contacto con lo nombrado, aunque sólo sea de forma aproximada: “se les parece.”

El poema, como articula Ignacio Javier López a propósito de la estética metapoética de los novísimos, se distancia definitivamente del *logos*, del habla. Pero a diferencia de estas claves hereditarias que sigue reflejando Zarraluki en su trabajo, la autora no insinúa en su poema el lamento o elegía (novísimos) o la desilusión intimista (postvanguardistas), sino que implica la celebración de un nuevo ámbito y lenguaje: el de la mujer, que como las pescateras del poema, rompen, rasgan, nombran la palabra-pez desde su intimidad nocturna, personal, desde ese “hueco” sobre el que reflexiona Zarraluki y que se insinúa vaginal. Esa labor de creación de un espacio propio, de una subjetividad de mujer, cuestiona en último término la estética de la negatividad de los novísimos que en principio

suscribe Esther Zarraluki. Pero en la propuesta de la autora barcelonesa, la negatividad resulta afirmadora, llegando a proponer, por el contrario, “Metáforas del sí” (38, 1).

El presunto “olvido del habla” que registran los novísimos en su planteamiento metapoético se transfiere en la generación refractaria a un nuevo hacerse en el lenguaje desde la ruptura con el lenguaje heredado, mostrando entonces Zarraluki un paso más en la construcción refractaria. A pesar de la herencia y la desconfianza, también heredada, en la capacidad de nombrar, se mantiene en esta sección inicial refractaria el espíritu de voluntad, de querer/se designar. El poema final de Zarraluki en *Cobalto* plantea el “movimiento” como forma última de placer y de afirmación:

Los vencejos rastrean ya la noche.
Con ellos regreso
a la promesa de lo quieto
y al placer del agua, de la luz,
del movimiento (53, 5-9)

2. Fractura del lenguaje. Ruptura con el logos: Concha García.

“De no ciudad, no pasos
no rabillo del ojo, humor, olor,
instante bajo el Rialto;
ni foto ni grabado,

.....

Nidos de nada
en la nuca agua sin más.”

Noni Benegas (“Venecia” 1-4, 17-18)

“Entonces
las horas que permanecí

dentro de la duración
fantaseé titubeos,
lugares del no.”
Concha García

Junto a la palabra poética como símbolo de insuficiencia y como reflejo de preocupaciones previas, aparecen también en autoras de esta generación expresiones de ruptura con la palabra heredada, negaciones y cuestionamientos de los códigos del lenguaje. Esther Zarraluki ya lo había planteado en su poema “Las pescateras.” Otras autoras refractarias ampliarán esa noción, incidiendo en la fractura y el enfrentamiento como estrategia metalingüística de afirmación de un pronunciamiento personal y unívoco que revele una subjetividad genuina y de mujer.

En “Venecia,” un texto escrito por la autora argentina asentada en Madrid, Noni Benegas, compiladora a su vez de la importante antología *Ellas también cuentan*, la poeta rompe con la estética novísima al subvertir las imágenes de decadencia y extenuación simbolizadas por los novísimos en la ciudad italiana:

No palomas, no arcos
corceles de mar, rumor, islas;
no tren, partidas, hotel
.....
Nidos de nada
en la nuca agua sin más. (12-14, 17-18)

Por su parte, Concha García expresa con efectividad su planteamiento de romper con las estructuras falologocéntricas del lenguaje heredado. La propia autora lo manifiesta en su “Poética”: “Desde mis primeros libros he intentado subvertir el lenguaje. ¿Cómo? Cambiando la sintaxis, alterando el orden gramatical, y mediante el empleo de neologismos y la fracturación de los finales”

(228). Esta estrategia ha sido estudiada con acierto por Sharon Keefe Ugalde, y responde asimismo a una estética de alteridad que impregna no sólo el planteamiento lingüístico de la autora sino también su entramado personal y lírico.

La trayectoria poética de Concha García se inicia principalmente con *Otra Ley*, primero de un tríptico de poemarios que continuará *Ya nada es rito y Desdén*. Este tríptico aparece anticipado en *Por mi no arderán los quicios ni se quemarán las teas*, reimpresso a su vez en la última sección de *Otra ley*.⁴

Por mi no arderán los quicios ni se quemarán las teas es un libro marcado por la exploración sexual del cuerpo y los genitales de la mujer, hábilmente indagados por medio de un lenguaje preciosista teñido de elementos expresionistas. La indagación sexual, que en ocasiones explicita una relación lésbica, aparece introducida por una afirmación en el segundo poema del libro: "Ya he vendido los volantes y las ramplonas medias" (14). Con esa afirmación, García se desprende de las convenciones femeninas que representan las marcas performativas de género, para sumergirse de lleno en su propia propuesta sexual y personal. Esta declaración de principios se reiterará en ciertos poemas de sus libros inmediatos. Así en "Confirmación," del poemario *Otra ley*, en el que la poeta antagoniza y se libera de la tradición que la madre representa e impone:

Soy una larga espalda inclinada hacia el sur.
Que mi madre me dio leche, ya lo sé. Que me
hincó la uña con cierta parsimonia bajo los cojines
y edredones y su femenino amor tuvo que darme
osamenta y cutis. . . . (35, 1-5)

Otra ley es un libro impresionista en sensaciones y retórico en las secuencias sincopadas. El rechazo al falocentrismo en favor de una alternativa de experiencia vivencial y poética de mujer se explora y

propone ya desde el título del poemario. La otredad propuesta es la del sujeto poético que se desdobra en perspectivas y en posturas, que se averigua en sordideces y en rupturas semánticas, y que se reconoce también en la sexualidad de pareja. Esa “otra ley” huidiza y provocativa deriva en la certeza de que “*Ya nada es rito,*” título del poemario que continúa el tríptico. La ruptura de valores en *Otra ley* da paso entonces a la certeza de la ausencia de los ritos convencionales y a la necesidad de crear ritos nuevos y desprendimientos lingüísticos, proponiendo alternativas subversivas: “Ya no le digo te quiero a nadie, / he perdido el sur del vestido y las / costuras se abren, parezco una tela / inflexionada, una rota lana.”

A esa necesidad de alternativas responde el largo poemario con que finaliza el tríptico: *Desdén*. En *Desdén* se perfila lo cotidiano como formador de sensaciones y esencias individuales. El cuerpo amado, sus gestos, cifran la identidad del sujeto poético que lo recrea y se recrea a sí mismo desde la soledad. Las cadencias lésbicas se disuelven en evocaciones sin género, donde la sensación del momento predomina y la fractura sintáctica se impone sobre el preciosismo poético de sus primeros textos: “El hedor. O te necesito. Te ne- / cesito aquí quien aúpa este / bobo enlentamiento de mis / facciones. . . .” (84, 1-4).

El siguiente libro, *Pormenor*, incide en la experiencia de la soledad principalmente desde lo cotidiano, en un tono amargo, a menudo sórdido, donde se inscribe el desamor: “Todas las bocas que me han mirado, ahora no me miran / porque estoy sola...” (72, 1-2). Los objetos inmediatos, las secuencias de bares y amores perdidos, cifran la reflexión existencial de lo efímero. El ritmo se presenta rápido y entrecortado, en quebradas sincopaciones irresueltas. Ese ritmo deriva en melancolía hacia el final del poemario que anticipa sus trabajos inmediatos. La desazón dará paso entonces a la nostalgia que transcribe la memoria vaciada de eventos y la inmediatez del paisaje y vivencias urbanas, en apariencia simples,

que revelan su irrealidad: “. . . A mí me gusta / el encantamiento de ciertas tardes, cuando / lo evidente no es real.” (56, 8-10). La única verdad posible parece ser la de la soledad, desde un sujeto que se afirma femenino y en esencia solo, una temática que se desarrolla con brillantez en *Ayer y calles*.

Ayer y calles madura y culmina la trayectoria de Concha García. Galardonado con el prestigioso premio Jaime Gil de Biedma, *Ayer y calles* incide en los residuos del tiempo al que se integra un sujeto poético desmultiplicado, mimetizado en las cosas inmediatas, en el paisaje urbano y la memoria fragmentada. La acumulación de registros observados revela su repetición e imposibilidad en ese “. . . afán / de querer escribir todo cuanto veo. / No lo que miro, sino lo que veo.” (13, 24-26). La multiplicación del yo contrasta y construye al mismo tiempo el sentimiento desolado, a veces dolorosamente solo, que deambula por la memoria y las calles. Es el sitio de la soledad y el cigarro, de la ropa tendida y los reflejos de luz. Es una búsqueda irresuelta de la verdad y del deseo desde la certeza de la fugacidad: “Recuerdo dos horas seguidas. / Luego un abatimiento. Se filtraba / la luz, pero anocheecía. Yo era otra” (11, 1-3).

El proceso de alienación con la palabra escrita no se resuelve en el volumen *Cuántas llaves*, donde se mantienen los registros de soledad, des-integración y ruptura angustiada. Pero el mecanismo de expresión de la experiencia íntima enfatiza en este libro sus pautas de fractura. Como concluye Manuel Vázquez Montalbán en su prólogo al libro, la poeta-mujer-personaje “mira las manos llenas de llaves. . . . claves absurdas que comunican con nada y el nadie” (10). La fractura se muestra sistemática, expresándose en discontinuidades, diálogos fracturados, variaciones tipográficas, sintaxis quebradas, semántica que altera la evocación literal con el hermetismo, la descripción inmanente con la poeticidad trascendente, el sentimiento de náusea con el de plenitud:

¿hay senderos? ¿esto es real?

.....

¿Qué es lo que se olvida? Una arcada
de asco, un día en pendiente.

*Galeones, como sombras de un alma
que ya no se cree en lo fugaz.*

Galeones que se olvidan con todo su volumen.

Galeones tus ojos. („Galeones“ 14-15, 13, 44-49)

¿Y aquel encuentro? Ahora que no estás yo.

No te... viajaremos este verano.

Vayamos al lugar. Árboles frutales,

tú la fru... te vivo en la azotea.

Cuando quebró. ¿Quién creería?

Tu compañía me endul... me rompe

el mar. („¿Qué es lo que cae?“ 27, 15-21)

El cuerpo, como la identidad fragmentada de la hablante, aparece asimismo truncado: “me vi en un espejo ovalado: no estaba entera”(35, 15); “Un olor inverosímil / recoge lo que queda de mí” (36, 1-2). Pero también la hablante se multiplica y bifurca, a veces en un tú al que apela: “*Te bifurcaste, allí una sombra*” (62, 29).

La hablante construye su identidad en el desajuste, en el desencuentro, en un diálogo a trozos que a veces se muestra como autodiálogo. Es el triunfo de la afirmación desde la retórica de la negación. Es un decirse desde el desdecir y la discontinuidad, o como se expresa en el título de uno de sus poemas de *Cuántas llaves*, “El desencuentro desvela otro encuentro”(53). El poema “Conjeturas” (60) encapsula esa dinámica de construcción desde la deconstrucción por el lenguaje:

Solo [sic] lo sabe el fragmento. Lo demás no es vivir,
es acercarse a muebles donde el no está escrito

en un curioso silabeo con eco
que tiene un sonido de sí. Pero es no.

.....
La apariencia de un amor ideal duplica la tarde
como una manera insólita
de prestarle fuerza a un reloj. (6-9, 14-16)

La estricta reflexión sobre el lenguaje facilitará esa creación de un espacio personal, verbal y físico: “Las rarezas salen de la boca, pero por dentro / el discurso original se construye con dialectos. / Palabras de aquí y de allá. Los cuerpos / parecen significar con realeza pero tampoco / dicen nada. Dice el no decir” (24, 2-6); “Una boca que niega, una lengua / rota, palabreos. Luego entereza” (62, 41-42).

A partir de la destrucción del lenguaje convencional, Concha García logra construir un espacio personal y unívoco. La retórica del no sirve a esa propuesta de desajuste y quiebra que se ultima en la afirmación, en el autoexpresar. El resultado es la construcción de un lenguaje “otro,” de un lenguaje propio que refracta, fracturándolo, el lenguaje heredado. Concha García logra construirse de este modo desde la destrucción del lenguaje y desde ese “no decir” que propone de forma sistemática, en oposición a un “sí” impuesto y desabrido: “... Me eduqué en la quimera / del **sí a todo**. El poema es un tragaluz” (26, 19-20). La vida acaba imponiéndose, más allá de sus variables: “Estoy viva” (46, 1).

La propuesta de la multiplicación y el dialogismo se presenta como proyecto estético y retórico en la trayectoria de Concha García. El compromiso vital, que pretende neutralizar posiciones de género, se determina sin embargo por la imposición de un sujeto femenino íntimo y reflexivo en continuo desdoblamiento. Esa persona velada se reconoce también en la continua ruptura y asedio a las convenciones desde la apropiación y subversión misma de elementos tradicionalmente asociados al universo masculino, entre los que se

encuentran el afán de soledad y el cigarro, el amor a la mujer, el desprecio a los anaqueles estáticos donde se acumula el saber falologocéntrico.⁵

Sharon Keefe Ugalde ha sido la voz más certera en aproximarse a la estética de la autora. Con el concepto de “estilo fracturado,” la crítica norteamericana define la ruptura del lenguaje en que incurre García en sus versos y que logra dos objetivos. Por una parte, cuestiona al tiempo que se libera de la estructura patriarcal subyacente en el lenguaje; por otra, la presunta “dureza” del lenguaje en los textos de García deconstruye la asociación romántica de escritura de mujer, para hacer el texto impenetrable, y en último término, facilitar la reacción del lector, su entrega (123-24). La ruptura con el Logos, cuya unidad determina lo que en términos psicoanalíticos se interpreta como unidad al Fallo, implica una determinación subversiva y provocadora “donde rige ‘otra ley’,” afirma Keefe Ugalde (124), un universo alternativo dominado por la expresión y el código de mujer.

En esa renuncia al Fallo, en la persistencia en inscribir su universo personal al margen de las convenciones, en el asedio a la ficción cultural que conforma identidades inapresables, se sitúa la persona de Concha García. La alteridad, la fluidez, y el amor a la mujer son algunas de sus marcas, por encima de categorizaciones. Su poema “Visión,” del libro *Cuántas llaves*, ejemplifica esa capacidad última de mostrar/se en un lenguaje que se resuelve íntimo y veraz:

... El agua de los conductos de toda una ciudad,
con restos de saliva se va al mar esta noche.
Vivo cerca de la desembocadura, sé que ayer
estuviste aquí y me asomo a la ventana
imaginándome el agua con la que te enjuagaste
en una ola. (59, 5-10)

3. Celebración de la palabra: Pilar González España.

“Escríbete.

Come, coma, come punto,
come punto y coma
y ríete de tu ombligo
origen y punto final.”

Andrea Luca (“Reglas de ortogeografía personal” 10-14)

“Me hundiré en la palabra,
cercada por la voz.

El silencio
abre anillos de agua.”

Lola Velasco (“Me hundiré en la palabra...”)

“Mi coño alimentado por una boca física
tiene el oficio azul de ser frágil y exacto.”

Isla Correyero (“Terciopelo azul” 3-4)

“Las palabras son necesarias
para que arda el silencio

para que ardan los actos.”

Pilar González España (*El cielo y el poder*, Xiao Chu 2-4)

La tercera fase de este proceso de apelación al lenguaje es una fase de celebración y de encuentro con la palabra poética. Una de las autoras más vaginales y festivas es Isla Correyero. En “Terciopelo azul,” Isla Correyero propone la vagina como locus de exactitud y pronunciamiento poético: “Mi coño alimentado por una boca física / tiene el oficio azul de ser frágil y exacto” (3-4). La expresión celebratoria de Correyero no es únicamente lingüística sino también ontológica, apuntando así a una fase posterior en el proceso de

articulación de la generación refractaria por la que las autoras, una vez adquirido un lenguaje propio, se presentan a sí mismas como sujetos normativos, susceptibles de autoridad y de trascendencia.

Pilar González España es un buen ejemplo de planteamiento de alternativas a la expresión lingüístico-poética, aunque también apunta a construcciones ontológicas. Entre las mismas se encuentra la formulación panteísta, con raíces en la filosofía oriental. Este planteamiento alternativo, no-occidental, se muestra en sus poemas de la serie *El cielo y el poder*, inspirado en los hexagramas del libro sagrado chino *Yijing* o “Libro de las Mutaciones.” González España reorganiza la serie original de hexagramas chinos, que transcribe en su volumen poético, permitiendo con ello tanto la interpretación personal de un texto considerado sagrado -cuyo orden la poeta altera,- así como la incidencia en el nivel visual del lenguaje poético: los hexagramas están compuestos por líneas continuas y quebradas, consecuentes a la expresión china del yin y del yang.

El cielo y el poder, en sintonía con el libro sagrado que lo inspira, elabora sobre la continua transformación y proceso de mutaciones vitales, incidiendo en la apertura y el cambio. En su prólogo al libro, la autora señala que su texto “narra un viaje cualquiera, un viaje de lo cerrado hacia lo abierto, de la oscuridad hacia la luz” (8). Esa capacidad de celebración y de multiplicidad alternativa y desjerarquizada (“un viaje cualquiera”) sintoniza con la opción refractaria de formas nuevas de expresión. Se trata de un proceso que relata la inversión radical de elementos dados a fin de acceder a la recreación de la totalidad y de la transformación desde códigos principalmente panteístas; así lo testimonia la autora en su “Poética”: “Hay un salto, intercambio de átomos: lo de dentro hacia fuera, lo de afuera hacia dentro. Escribir es ser naturaleza, es ser agua con el agua, viento con el viento” (377).

El cielo y el poder desarrolla entonces, de forma deliberadamente discontinua, dicho proceso de quiebra y/o inversión que avanza hacia el alegato de celebración y apertura. En el hexagrama “DA GUO, la preponderancia de lo grande” (41), se especifica tal ruptura mediante la metáfora de la noche, una metáfora habitual en los códigos convencionales literarios. Pero el poema de González España no se plantea ahora desde el clásico “nocturno” que apelaba a la reflexión sobre el proceso poético o a la temática amorosa en la que la luna aparecía con frecuencia asociada a la mujer, misteriosa y pasiva. Por el contrario, la autora explicita la ruptura definitiva con las nociones dadas, añadiendo un nivel implícito de ruptura de esa noche-origen a partir de la cual se inicia el nuevo proceso de expresión de mujer en la generación refractaria:

Se ha roto la noche

Un buen día cayó de golpe, rígida,
con toda su negritud,
y se rompió en mil pedazos
sobre el pavimento

La ruptura se enfatiza en la expresión informal y lúdica: “un buen día cayó de golpe” (2); también en el registro que apela al cuento de hadas: “y se rompió en mil pedazos” (4) y en las carencias de puntuación. La utilización subversiva de conceptos y pautas convencionales permite incidir en la cualidad de cambio, articula alternativas y retos que facilitan el cuestionamiento irónico implícito en la transcripción del hexagrama: “la preponderancia de lo grande.” Lo rígido y grande, asociable a lo fálico y erecto, se desactiva frente a una nueva oportunidad que Isla Correyero celebraba en lo vaginal y que González España apunta en el alumbramiento, en el acceso a la luz. La ruptura ocurrida sobre una dimensión urbana y artificial, asociable a la racionalidad considerada masculina (“el pavimento”), cederá asimismo paso a la preponderancia de lo natural/panteista y

también de lo estimado “pequeño” en su capacidad de fuerza múltiple y constructiva.

En el hexagrama “XIAO CHU, la fuerza amansadora de lo pequeño” (83), la autora escribe:

Las palabras alimentan un fuego

Las palabras son necesarias
para que arda el silencio

para que ardan los actos

Esta apreciación última que celebra el poder de la palabra se reconoce en construcciones nuevas como las que propone el poema “ZHEN, lo excitante, el trueno” (68-69), en el que se progresa lúdicamente desde la palabra “se acabó” del primer verso al “te amo” del último verso. Una vez más, de la ruptura se llega al hechizo formulador, a la expresión inclusiva y múltiple. El breve poema “Crecer,” inspirado en el hexagrama “JIAN, el desarrollo” (75), sentencia en su único verso: “construir placer sobre los escombros del dolor.” Del sentimiento de soledad inicial de la autora, que formula en su “Poética”: “Estoy sola, sin diosas” (376), se avanza hacia una estética de la totalidad basada en el cambio radical y transformador:

Porque allí.

sobre la negrura verde,

sobre la opaca densidad de las palabras muertas,

sobre la certitud fría y colérica de la rigidez desplomada,

allí,

tu alma construye latido a latido,

el templo sagrado de la suavidad más pura. (“YI, el aumento” 73)

Como implica la autora en las últimas palabras del prefacio a su primer libro, junto al “cielo del poema” coexiste “el poder,” en su doble sentido: aquel cuestionado por González España dada la vinculación tradicional del poder a valores rígidos convencionales; y aquel que lo transforma en un poder constructivo, el del/a lector/a involucrado/a en la fluctuación del poema. Ésta será la instancia última del poder celebrada en el primer poemario de la autora barcelonesa: “Un poema es un fluido cerrado entre su techo/cielo y su suelo/tierra; sólo el ojo del lector, como la luna, despierta sus mareas” (8).

La reflexión metapoética, con incidencia en la confianza y la celebración de un lenguaje alternativo, reaparece en el segundo poemario de la escritora: *Una mano escondida en un cajón*. En el prólogo de Germán Molero se incide en la hibridez de los textos del poemario (“entre la novela, la prosa, el artículo periodístico o la poesía” 7) y en su cualidad metarreflexiva (“exhaustiva e introspectiva investigación sobre el lenguaje” 8). Lo mismo reitera la autora en su dedicatoria del libro “a los solos”: “Estos poemas son insistencia, insistencia sobre el tiempo, sobre el lenguaje, y la capacidad sanadora de las palabras” (11).

El énfasis en la repetición, en la “insistencia” que propone la autora, inscribe, sin embargo, elementos de duda y de ansiedad que apenas se mostraban en el primer volumen poético de la escritora. Un ejemplo de esta derivación se encuentra en el poema “Ha caído la luna sobre mis pies” (34), variante intimista del poema “DA GUO, la preponderancia de lo grande” de su libro previo.

HA CAÍDO LA LUNA SOBRE MIS PIES

casi derretida sobre mis zapatos de ante negro. He recogido su materia gelatinosa y blanca. La he arrastrado hasta el lago donde mueren todas las horas.

Allí, en la orilla, la he sumergido como
una hostia inmensamente blanda, sin
romperse.

Ahora contemplo el hundimiento mudo
de su definitivo adiós.

El poema vuelve a incidir en la ruptura de la noche, pero ahora dicha ruptura no se limita a ser descrita en tercera persona sino que la hablante se involucra, toma decisiones, se presenta como agente activo de un asesinato: “Allí, en la orilla, la he sumergido como / una hostia blanda, sin / romperse” (6-8). El asesinato es múltiple. Por una parte, refiere a la tradición apuntada que asocia el nocturno poético a una expresión metarreflexiva en la que la luna se presenta con frecuencia asociada a la pasividad e inspiración femeninas. La asociación de “la luna” a “una hostia” permite asimismo la ruptura con el metarrelato católico, con la expresión ontológica de fabricación y asociación exclusivamente masculinas. Si en la imagen de la luna asesinada se implica el asesinato necesario de “la madre” convencional, en la asociación de la luna a la hostia se asesina también al “Padre,” al cuerpo de Cristo en la liturgia católica. Los rotos lazos, tanto ontológicos como metaliterarios, se presentan infranqueables y definitivos, como señala el último verso: “definitivo adiós.” Es por ello que este poemario supone un avance con respecto al previo. Se ha roto, además de con las convenciones patriarcales literarias, con su derivación en lo sagrado, esa tradición dada o “libro” del que partía González España en su poemario anterior. El resultado supone tanto la euforia como el miedo, un sentimiento de precariedad enrarecido de entusiasmo en el que la voluntad se impone: “y yo quiero que me salven las pala- / bras” (57, 1-2)

En el vacío creado por la ruptura se involucra entonces el sentimiento frecuente de ansiedad: “Cuando aparece el miedo / puedo tocarlo. . .” (29, 1-2); “... Hay túneles aún abiertos del /

pasado, ventanas que olvidé cerrar. / (Entra un viento gélido por los largos / pasillos de mi mente)” (28, 8-11); “Llorar, sólo llorar...” (49); “Vuelven las sombras” (30). Pero en ese vacío se mantiene la certeza de la totalidad y la celebración: “En la soledad hay pájaros” (52); “Sé que dentro está la luz” (28). Del mismo modo, la palabra se construye desde el vacío por negación:

EN EL SILENCIO, LENTAMENTE

se desata el nudo del silencio.

.....

Un no-poema se escribe lentamente en silencio. (64-65, 1-2, 25-26)

La celebración de la palabra y de la luz se impone finalmente desde una retórica que suele incidir en la negación, una estrategia frecuente entre las autoras de la generación refractaria. Pero no se trata de un “no” de resistencia, habitual en estrategias feministas previas,⁶ sino de un “no” inclusivo, constructivo y visionario, de un “no” “tranquilo,” como implica la autora en su poemario: “Pero, sobre todo // hay que estar sentados tranquilos” (71, 7-8). Desde el no-poder se imprime el poder, como se imponía la palabra desde el silencio:

CUANDO EL NO-PODER

se convierte en nube, y se dibuja en el cielo como un vapor que sube, como un anhelo que busca otro sitio para hacerse real.

.....

Y un día nos reconoce y nos moja en el pelo y se nos devuelve y se entrega,

y se hace viva en toda su impotencia

y entonces ya

nos sonrío. (69, 1-5, 11-15)

La palabra, como la luz, se celebra entonces como conquista. La voluntad desde el lenguaje se acaba por imponer en ese nuevo día creado por la palabra poética de mujer. La hablante en los textos multiformes y versátiles de González España, afirma continuamente ese poder: “Construyo un castillo de arena. / Lo deshago. // Digo lo que acabo de decir. / Lo desdigo.” (66, 1-4). Frente a la noche, rota o ahogada, se impone la luz y el día, donde habitan las palabras que liberan:

De día, porque acaba de nacer el sol.
Con sus manos desplegadas acaricia lo
vivo.

Una niña da la mano a un rayo de sol.

.....

..... Ahora tiene un
ojo de luz en su puño cerrado. (57, 8-10, 16-17)

El lenguaje como conquista de una nueva expresión de mujer permitirá avanzar hacia otros ámbitos de articulación de una identidad que hasta la generación refractaria permanecía supeditada a la experiencia y el lenguaje del hombre. El siguiente estadio, ya insinuado por las autoras mencionadas en este estudio, consiste en un estadio de definición ontológica, un discurso de la veracidad que transforma las nociones metafísicas convencionales para dar paso a una articulación trascendente genuinamente de mujer. Con este nuevo lenguaje construido como propio y celebrado en sus carencias y hallazgos, la literatura española inaugura una nueva historia de la poesía española escrita en castellano.

NOTAS

- [1] Véase la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (Barcelona: Barral Ed., 1979). Entre los trabajos que abordan la estética novísima, véase la introducción de Carlos Bousoño a la compilación poética de Guillermo Carnero. *Ensayo de una teoría de la visión* (Madrid: Hiperión, 1983) 11-68.
- [2] Véase al respecto los poemas-tachaduras del fundador del grupo experimental N.O., Fernando Millán. *Textos y antitextos* (Madrid: El anillo del cocodrilo, 1970).
- [3] Para una introducción general a este planteamiento alternativo véase Tina Escaja, "Refractando límites críticos: Hacia una nueva historia de la poesía española." *Actas del Congreso "Género y géneros"* (forthcoming).
- [4] Véase Tina Escaja, "Concha García," *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*. Ed. David William Foster. (Wesport, Connecticut, London: Greenwood Press, 1999) 72-74.
- [5] Sobre la subversión del saber falologocéntrico en el poema de Concha García "Revisando los anaqueles," véase Sharon Keefe Ugalde (124-25).
- [6] Véase, entre otros, el trabajo de Alicia Suskin Ostriker. *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America* (Boston: Beacon Press, 1986).

OBRAS CITADAS

Benegas, Noni. "Venecia." *Zapatos Rojos*.

<http://www.zapatosrojos.com.ar/Biblioteca/Noni%20Benegas.htm>

Benegas, Noni, y Jesús Munárriz, comp. *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid, Hiperión, 1997.

Correyero, Isla. "Terciopelo azul," *Antología de la poesía hispanoamericana*. <

García, Concha. *Ayer y calles*. Madrid: Visor, 1995.

---. *Cuántas llaves*. Barcelona: Icaria, 1998.

---. *Desdén*. Madrid: Libertarias, 1990.

---. "Entonces." [Extracto] *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*.
<http://www.cervantesvirtual.com/portal/poesia/garcia/autor.shtml>

---. *Otra ley*. Valencia: Víctor Orensa Ed., 1987.

---. "Poética." Benegas y Munárriz 227-229.

---. *Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas*. León: Colección Claraboya, 1986.

---. *Pormenor*. Madrid: Libertarias, 1993.

---. *Ya nada es rito*. Albacete: Ayuntamiento de Albacete, 1987.

García Valdés, Olvido. "Mundo, experiencia, lenguaje: el yo poético. (Un coro de solistas)." *Ínsula*. 630 (Junio 1999): 15-21.

González España, Pilar. *El cielo y el poder*. Madrid: Hiperión, 1997.

---. "Poética." Benegas y Munárriz 376-77.

---. *Una mano escondida en un cajón*. Valencia: Germania, 2002.

Keefe Ugalde, Sharon. "Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca." *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los años 80 en España*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Orígenes, 1991. 117-39.

López, Ignacio Javier. "El olvido del habla: reflexiones en torno a la metapoesía." *Insula* 505 (1989): 257-277.

Luca, Andrea. "Reglas de ortogeografía personal." Benegas y Munárriz 281-82.

Merino, Ana. *La voz de los relojes*. Madrid: Visor, 2000.

Molero, Germán. "Prólogo." *Una mano escondida en un cajón*. De Pilar González España. Valencia: Germania, 2002. 7-10.

Orozco, Olga. Entrevista. "Olga Orozco o la poesía como juego peligroso." De Alejandra

Pizarnik. *Zona Franca* 7-8 (1964).

Pallarés, Carmen. "Con las manos que tocan..." Benegas y Munárriz 123.

Rossetti, Ana. *Punto umbrío*. Madrid: Hiperión, 1995.

Salas, Ada. "Negra piedra..." Benegas y Munárriz 579.

Vallvey, Ángela. "Poética." *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*. Ed. José Luis García Martín. Oviedo: Nobel, 1999. 204-10.

Vázquez Montalbán, Manuel. "Las manos llenas de llaves en una realidad sin puertas." *Cuántas llaves*. De Concha García. Barcelona: Icaria, 1998. 7-10.

Velasco, Lola. "Me hundiré en la palabra..." Benegas y Munárriz 391.

Zarraluki, Esther. *Ahora, quizás, el juego*. Gijón: Noega, 1982.

---. *Cobalto*. Barcelona: DVD, 1996.

---. "El lugar del poema." Benegas y Munárriz 254.

---. "Poética." Benegas y Munárriz 246-47.

© Tina Escaja 2005

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/tescaja.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo